

Departamento de Antropologia

A Política do Jogo Dramático
CITAC: Estudo de Caso de um Grupo de Teatro Universitário

Ricardo Seíça Salgado

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Doutor em Antropologia

Na especialidade de Antropologia da Educação

Orientador:
Professor Doutor Paulo Raposo
Departamento de Antropologia do ISCTE-IUL

Agosto, 2011

Composição do Júri

Doutor Paulo Filipe Gouveia Monteiro

(Professor Associado com Agregação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa)

Doutor Pedro Paulo Alves Pereira

(Professor Auxiliar do Departamento de Estudos Teatrais da Universidade de Évora)

Doutor José Manuel Viegas Neves

(Professor Auxiliar Convidado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa)

Doutora Paula Cristina Antunes Godinho

(Professora Auxiliar com Agregação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa)

Doutor Miguel Matos Castanheira Vale de Almeida

(Professor Associado com Agregação do Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais e Humanas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa)

Doutor Paulo Jorge Pinto Raposo

(Professor Auxiliar do Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais e Humanas do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa)

Aos meus pais e à Joana

“Quando quis tirar a máscara,

Estava pegada à cara.”

(Fernando Pessoa - Álvaro de Campos, *Tabacaria*)

ÍNDICE

Siglas	i
Agradecimentos	ii
Resumo e palavras-chave	iii
0 – INTRODUÇÃO	1
1 – ETNOGRAFIA DO PASSADO: DO FILME ETNOGRÁFICO AO ETNOTEATRO	11
1.1 – Entre a prática e a teoria: etnografia e comparação	11
1.2 – Entre o arquivo e o repertório	37
1.3 – Filme etnográfico como repertório	45
1.4 – Etnoteatro: a performance da etnografia	58
2 – A RETÓRICA DO JOGO DRAMÁTICO	80
2.1 – O jogo e as retóricas associadas	80
2.2 – O temperamento do jogo dramático	107
3 – CITAC: A PERPÉTUA CONSTRUÇÃO DE UM <i>ETHOS</i> NO ESPAÇO MARGINAL	123
3.1 – O espaço do <i>ethos</i> e o contexto da periodização histórica	123
3.2 – O CITAC e o despertar de uma consciência política (1956-1960)	140
3.3 – Teatro e cidadania: entre o teatro e o movimento estudantil dos anos sessenta (1960-1970)	173
3.3.1 – O absurdo e a crise académica de 1962	173
3.3.2 – A crueldade e a crise académica de 1969	226
3.4 – A emergência da democracia, <i>agit-prop</i> , e a persistência de um <i>ethos</i> endémico (1974-1978)	278
3.5 – Arte da Performance, o teatro físico de pesquisa, e a sedimentação de um modelo de grupo (1978-1990)....	302
3.6 – CITAC como estado de excepção: heterotopia de uma marginalidade descentrada	324
4 – UMA GERAÇÃO DO CITAC: ENTRE O TRANSPORTE E A TRANSFORMAÇÃO (2006-2010)	339
4.1 – Etnografia do presente: da observação participante à foto-eliciação	339
4.2 – Entre a razão e a afectividade: a formação teatral e o jogo dramático como transporte	342
4.3 – Uma experiência de grupo como transformação	384
5 – PERSPECTIVAS	391
6 – BIBLIOGRAFIA	396
7 – APÊNDICE 1: Fotobiografia do CITAC	413
8 – APÊNDICE 2: Filme documentário <i>Estado de Excepção. CITAC: Um Projecto Etno-histórico (1956-1978)</i>	cd em bolsa na contracapa

Siglas

AAC – Associação Académica de Coimbra
ACE – Associação Cristã de Estudantes
CDS – Centro Democrático Social
CADC – Centro Académico de Democracia Cristã
CAIT – Círculo Académico de Iniciação Teatral
CAP – Círculo de Artes Plásticas
CAPC – Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
CDS – Centro Democrático Social
CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra
CEE – Comunidade Económica Europeia
CELUC – Coral dos Estudantes de Letras da Universidade de Coimbra
CNEP – Comissão Nacional dos Estudantes Portugueses
CsO (c-s-o) – Corpo sem Órgãos
DG-AAC – Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra
FAC – Frente de Acção Cultural
FCG – Fundação Calouste Gulbenkian
FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica
FMI – Fundo Monetário Internacional
GIT – Grupo de Intervenção Teatral
JCP – Juventude Comunista Portuguesa
JUC – Juventude Universitária Católica
JUCF – Juventude Universitária Católica Feminina
CADC – Centro Académico de Democracia Cristã
MA – Movimento Associativo
MFA – Movimento das Forças Armadas
MRPP – Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado
NATO – *North Atlantic Treaty Organization*
OTEC – Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra
PCP – Partido Comunista Português
PIDE – Polícia Internacional de Defesa do Estado
PIDE-DGS – Polícia Internacional de Defesa do Estado/Direcção-Geral de Segurança
PREC – Processo Revolucionário em Curso
PSD – Partido Social Democrata
RIA – Reuniões Inter-Associações
SAAL – Serviço de Apoio Ambulatório Local
SIDA – Síndrome de Imunodeficiência Adquirida
SNI – Secretariado Nacional de Informação
SPN – Secretariado de Propaganda Nacional
TAGV – Teatro Académico de Gil Vicente
TEP – Teatro Experimental do Porto
TEUC – Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra
UEC – União dos Estudantes Comunistas
UNEF – União Nacional dos Estudantes Franceses

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço o apoio inestimável do meu orientador, Professor Doutor Paulo Raposo, um guia em todas as fases deste projecto, incansável, sempre disponível para me receber e criticamente me orientar, num clima de honestidade que faz a seriedade bem mais apetitosa.

Em segundo lugar, às instituições que me apoiaram: a *Fundação da Ciência e da Tecnologia*, pela bolsa que me atribuiu; a *Fundação Calouste Gulbenkian*, também pela bolsa de curta duração que me proporcionou e que ajudou a complementar os custos da minha estadia nos Estados Unidos da América.

Ao *Department of Performance Studies – Tisch School of Arts – New York University*, pela oportunidade que me foi concedida para ser *visiting scholar* durante um quadrimestre. Aqui, um agradecimento muito especial ao meu tutor local, Professor Doutor André Lepecki que foi a pessoa que me abriu a porta para esta oportunidade. As conversas tidas acerca da minha tese, apesar da permanência tão curta, serviram para sedimentar partes importantes do meu projecto final. Não posso deixar de referir também a amabilidade com que fui recebido pelos Senhores Professores Doutores: Richard Schechner, Diana Taylor e Randy Martin.

À *Associação Académica de Coimbra*, pelos documentos que me facilitou e deixou usar por via do *Museu Académico de Coimbra*; ao *Centro de Documentação 25 de Abril*, pela cedência de alguns documentos; à *Fonoteca Municipal de Coimbra*, pelas imagens do grupo que me cederam.

Em terceiro lugar, às pessoas que mais directamente me ajudaram, de uma forma ou de outra a completar esta tese: aos Professores Doutores Susana Matos Viegas, Paulo Filipe Monteiro e ao Carlos Curto, pelo voto de confiança no arranque deste projecto, formalizado na sua convicção da minha aptidão para o concretizar; à Ana Bigotte Vieira pela leitura e comentários de algumas partes da tese; à Dra. Alcida Campos Rodrigues e à Dra. Leonor Cabral Antunes pela leitura e ajuda na revisão do português; ao Rui Teigão, pelas críticas aos espectáculos do CITAC que me cedeu e que se encontravam no arquivo do *FATAL – Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa*; à citaquiana Teresa Portugal, pela cortesia das fotos de António Portugal; ao citaquiano António Lobo Fernandes, pelas imagens inéditas de SUPER 8 que filmou da crise académica de 1969, em Coimbra; à Ilda Ferreira, pela amabilidade com que tratou das questões burocráticas que me foram assaltando o espírito.

Em quarto lugar, ao CITAC e a todos os citaquianos que tornaram esta investigação possível. Seria justo mas torna-se impraticável colocar aqui todos os seus nomes. Aos da geração etnografada pela aceitação e disponibilidade em participar na concretização deste projecto, e o seu apoio incondicional na logística que a investigação envolveu, como o acesso facilitado ao arquivo, e que se acabou por traduzir numa cooperação em amizade com alguns deles, o melhor da vida de uma pessoa. Um agradecimento, também a todos os (ex)citaquianos que se disponibilizaram para conversar comigo, alguns deles, cedendo documentos inéditos. Sem a sua entrega afectiva e verdadeira, este trabalho não seria possível.

Em quinto lugar, um agradecimento muito especial aos meus pais e irmãos, e à Joana Bem-Haja que não só me suportaram e apoiaram nos momentos de maior angústia e desespero, como também souberam partilhar os momentos de alegria e de sensação das vitórias conquistadas. Por último, aos meus amigos e amigas, pela paciência de terem sabido esperar. Não os menciono porque eles sabem quem são. Obrigado.

Resumo

Estudo etno-histórico de um grupo de teatro universitário, o CITAC (*Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra*) que existe desde 1956, em Coimbra, Portugal. A investigação debruça-se sobre os objectos artísticos e a relação com a comunidade circundante, configurada enquanto modo de resistência, entre a vida e a arte. A significância de como a experiência teatral em grupo ecoa na construção da identidade pessoal, produzindo “corpos pensantes”, sugere que o jogo dramático pode ter repercussões na construção da pessoa e na produção de um *ethos* de grupo, acima de tudo na sua dimensão política.

Através da micro-história, leva-nos a analisar a construção política e simbólica da identidade antes e depois da revolução democrática, em Abril de 1974, a partir da acção criativa que o CITAC e os seus membros concretizaram. Em cada contexto histórico, o CITAC produz um senso de marginalidade (experimentando novas formas teatrais) que radicaliza o processo de emancipação, ao criar uma lógica própria, um mundo possível, capaz de escapar à censura, ou à estratégia disciplinadora emergente na nova democracia, constituindo-se fora da lógica do poder. Em relação a isto, exploram-se as manifestações teatrais e sociopolíticas em que os elementos do CITAC se viram envolvidos. Argumenta-se que é por via de uma marginalidade sem centro que a emancipação, enquanto prática de resistência, pode acontecer.

Através da etnografia a um curso de teatro traça-se, igualmente, o trajecto de uma geração do CITAC para melhor perceber o modo como o jogo dramático pode estar envolvido na transformação do *self*.

Palavras-chave: performance; jogo dramático; política; marginalidade; *self*; *ethos*

Abstract

This is an ethno-historical study of a university theatre group, CITAC (*Coimbra's Academy Theatrical Initiation Circle*), existent since 1956 in Coimbra, Portugal. It concerns the produced artistic objects and the relationship within the surrounding community, shaped as a mode of resistance, between life and art. The significance of how a theatre group's experience echoes in personal life, producing “thinking bodies”, it suggests that dramatic play can have repercussions in personhood and in the construction of a community's *ethos*, above all, in its political dimension.

By means of micro-historical perspective, we analyze the symbolic and political construction of identity before and after the democratic revolution, April 1974, by means of creative action made by CITAC members. In each historical context, CITAC produces a sense of marginality (experimenting new theatrical forms) radicalizing the process of emancipation, creating a new logic, a possible world, able to escape censorship, or the new democracy emergent disciplinary strategy. In that sense we see it constituting itself outside the power logic. In this regard, we explore the theatrical manifestations and the socio-political events that CITAC members became involved. It is argued that emancipation, as a practice of resistance, can happen by means of marginality without center.

I made ethnography to a theatre course to draw the path of a CITAC generation, in order to better understand how dramatic play may be involved in self transformation process.

Key Words: performance; dramatic play; politics; marginality; self; ethos

0. Introdução

“Todo o discurso é apenas o símbolo de uma inflexão da voz
a insinuação de um gesto uma temperatura
à sua extraordinária desordem preside um pensamento
melhor diria ‘um esforço’ não coordenador (de modo algum)
mas de ‘moldagem’ perguntavam ‘estão a criar moldes?’
não senhores para isso teria de pré-existir um ‘modelo’
uma ideia organizadora um cânone
queremos sugerir coisas como ‘imagem de respiração’
‘imagem de digestão’
‘imagem de dilatação’
‘imagem de movimentação’
‘com as palavras?’ perguntavam eles e devo dizer que era
uma pergunta perigosa um alarme colocando para sempre
algo como o confessado amor das palavras
no centro (...)”

Extracto de “Texto 1”, Herberto Helder, *Antropofagias*, p. 321

O trabalho que aqui se apresenta resulta de uma viagem ao “confessado amor das palavras” que se desejam representar e consubstanciar, não para criar modelos reprodutíveis mecanicamente, mas para os poder vislumbrar enquanto possibilidade operatória de análise talvez, num primeiro momento aparentemente efémera e, depois, pela persistência, se poder vir a extrair e eliciar¹ novas compreensões do fenómeno dramático para a compreensão do teatro e da vida. A teoria depende da evidência e a evidência depende das questões a que procuramos responder. Naturalmente que se responde a partir do que se pergunta. Não se pode cavar um buraco e esperar encontrar algo de significativo mas, ainda assim, é sempre preciso escavar. Daí, a necessidade da pré-imaginação etnográfica. Prepara-se a viagem etnográfica e espera-se encontrar algo em que estamos interessados. Como reter a “imagem de respiração” ou a “imagem de movimentação” de corpos que se treinam para a sua apresentação no aqui e agora implacável da performance teatral ou, mesmo, na vida? O que é que esses corpos que trabalham essa imagem nos podem dizer sobre a vida? E o que é que a vida pode dizer nesses corpos que agora trabalham a imagem da sua movimentação?

¹ No dicionário Houaiss de língua portuguesa, o verbo eliciar vem do latim (tirar de, extrair, evocar) embora possa ser usado em dois sentidos: por um lado significa fazer sair, expulsar, expelir, por outro, desviar com conjuro, exorcizar, afugentar. É no primeiro sentido que o usamos e que, em sentido figurado equivalerá a tirar, arrancar, excitar, provocar, obter, alcançar, induzir. Creio que a palavra nos dá conta do que penso ser o intuito da prática etnográfica e que grande parte das técnicas de observação pretendem realizar, como por exemplo, aquilo que chamarei de foto-eliciação.

Nessas imagens de um corpo predisposto a expor-se, na medida em que se quer pensar, de um corpo em formação, qual é o mínimo denominador comum da aprendizagem que o performer² (no teatro e na vida) adquire enquanto aptidão? Porque ao se inscrever no corpo do performer os frutos da aprendizagem teatral, essa inscrição se torna útil para o teatro e para a vida, numa actividade aparentemente destituída de valências concretas ao olhar do senso comum. O que é que a formação teatral nos pode ensinar sobre a vida, quando realizada em certas condições de aprendizagem, e que condições são essas? E o que é que a sociedade ou a cultura, esses dois tropos sempre em tensão nas ciências humanas, aufere disso, de uma actividade que se faz num grupo que a pensa e desconstrói? A ideia organizadora para todas estas questões, assim postas de um modo geral, foi encontrada no conceito de jogo dramático que, gradualmente, se tornou operacional para compreender aquilo que faz, no teatro e na vida.

O jogo dramático é um território onde um conjunto de regras e de possibilidades consentidas enquadram dramas simples, um experimento que está na génese da construção de cenas de um espectáculo teatral, nos paralelismos e realidades parciais que conectam a imaginação com o mundo real. Tal facto pode conduzir à produção de um espaço potencial revelando várias possibilidades de mundos, mas também de estratégias de descoberta desses mundos que o jogo ensaia, onde a representação viverá. O jogo dramático opera ao nível da fronteira entre o corporal, o cognitivo, e o simbólico, através da experiência participada em grupo. É um espaço de mundos possíveis, com significados possíveis; joga com a emoção, participa na construção de sentimentos; é um processo reflexivo que usa mecanismos de produzir extensões entre o *self* e o outro (pessoas, objectos, paisagens e ideias); participa na construção de uma géstica pessoal (no seu sentido amplo), de “corpos pensantes”, géstica essa que também cresce no espaço de uma liberdade excedida, fora dos mecanismos da opressão, porque fora da lógica que a preside, simplesmente porque ele impõe a sua própria lógica obrigando à sua experiência. Então o jogo parece ditador. Sim, parece, assim o obriga. Mas o seu temperamento é outro, é o de desvincular o performer da lógica quotidiana, imprimindo o

² Serve esta prematura nota apenas para alegar um princípio linguístico, a necessidade de comunicar por via da língua que se possui. A palavra performance é um estrangeirismo adoptado já amplamente no senso comum da língua falada. Adoptaremos o substantivo com a permeabilidade de facilmente o transformar em verbo e em adjectivo. Num primeiro instante poderá parecer estranho algumas derivações mas, penso, gradualmente, elas se transformarão em algo de familiar. Serve para colmatar a fraqueza poli-semântica da possibilidade imediata de tradução para “realização”, “execução”, “representação teatral”, ou “actuação”, quando para o teatro, ou “concerto”, para a música, ou ainda para o “funcionamento”, ou “rendimento”, que o termo em inglês tem. Como diz Turner (1982) o termo vem do francês antigo, *parfournir*, “completar” ou que “faz progredir, sustenta, executa, completamente”. A performance é o final próprio de uma experiência. É justamente desta polissemia do termo que carecemos na língua portuguesa para explicitar a força que, enquanto conceito, a palavra aqui se quer ver configurar, como perceberemos progressivamente ao longo da tese.

seu mundo para, finalmente, poder subverter tanto uma como outra lógica (a do quotidiano e, ironicamente, a do próprio jogo). No fundo, veremos, ele deseja o *nonsense* e, como tal, se ele num momento parece ditador, só o é para promover a libertação e no limite, um espírito libertário ou, diametralmente oposto, em conformidade com as condições ideológicas da sua operacionalidade, das suas condições de operação, em ser o veículo para a mais absoluta efectividade de um controlo. Veremos a forma como o jogo opera na produção de um espaço de liberdade, mas nada nos garante que ele possa ser colocado ao serviço de enquadramentos ideológicos particulares que, em vez de libertarem, aprisionem, ao serem usados para controlar (como o funcionamento de algumas seitas, ou corporações), hipótese que não irá ser trabalhada aqui, embora dela nos ressalvemos. Dizia que este tipo de relação resulta numa experiência. Por via da incorporação, esse saber-fazer contamina o desejo, e pode expressar-se nos discursos e práticas da vida quotidiana, como um motor de possibilidades. Também Erving Goffman (1993) sugeriu que o uso das técnicas teatrais na vida quotidiana suporta a continuidade social.

Por outro lado, praticado em grupo, o jogo dramático ritualiza o encontro colectivo, constitui-se como um modo operativo específico para produzir relações de grupo. É uma actividade que confere “fluxo”, uma experiência óptima (Csikszentmihalyi, 1975; 2002), um momento de “vitalidade excedida”, uma sensação holista como já havia dito Victor Turner para o ritual, artes, e desportos (Turner, 1982) e, finalmente, criando um sentido de *communitas* onde quase tudo é possível (ibidem). Quando realizado num espaço de liberdade, um “espaço vazio” (Brook, 2008), mas um espaço vazio invisível à possibilidade de censura, o jogo dramático permite precisamente uma liberdade excedida, igualitária, entre os seus preponentes. Este é um espaço poético, por vezes, incomensurável à lógica do poder, um espaço interpretativo “*on the other side of the road*”, para usar a metáfora de Kathleen Stewart (1996). Trata-se de um espaço potencial onde se produzem grandes significados sociopolíticos.

A pesquisa e trabalho dramaturgico, a procura no espaço vazio, a descoberta de matérias fortes para um mundo possível, para a construção de cada cena, descoberta em descoberta, é um processo reflexivo, num corpo que se pensa por si e que tem reflexos na mente. É a produção de um lugar contra-hegemónico por via do teatro, onde a hegemonia (no sentido gramsciano) é incapaz de impor o silêncio. No fundo, trata-se de um espaço marginal que radicaliza o processo de emancipação, ao criar uma lógica própria, um mundo possível, que escapa à censura, por exemplo, à estratégia disciplinadora (no sentido de Foucault), ao território que emana da sociedade ou cultura em que vivemos e que nos tolda, forma, compõe, determina. Assim acontece no filme *A Vida é Bela* de Roberto Benigni (de 1997), em que um

pai é conduzido para um campo de concentração na Itália dos anos quarenta, e aí usa a sua imaginação para fazer crer a seu filho que tudo não passa de um jogo, uma prenda de anos do seu aniversário. Só com o recurso a uma outra lógica, separada da opressão e produtora de um outro enquadramento para o mundo, este pai consegue proteger o filho do terror e violência que os cercam. Este é um espaço onde as lógicas de dominação não participam, estão fora, numa margem sem centro (como na possibilidade deleuziana e na base do pensamento derridiano), numa margem descentrada porque recusa esse centro dominador, esse centro que alguém produz, a partir das palavras e para cuja perigosidade o poeta alerta.

Os dados etnográficos decorrem de um estudo etno-histórico sobre um grupo de teatro universitário português, em Coimbra. O CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra) 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 ainda em funcionamento (fundada primeiro em Lisboa, a 1290). Nascido em 1956, aparece como uma alternativa ao panorama geral do teatro nacional – caracterizado por uma dinâmica muito pobre – com o objectivo de fazer dramaturgia moderna³ e de criar novos e mais informados espectadores, numa função primordial do fazer teatral que o grupo promove. Paralelamente organiza conferências, Ciclos de Teatro, edita um *Boletim de Teatro* sazonalmente, 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. 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 que, rotativamente, o tem constituído até hoje.

Ao longo da sua história, podemos configurar todo o reportório do grupo no seio do experimentalismo teatral que explora, através do jogo dramático, novas formas de fazer teatro, decorrente do estilo de cada encenador e da sua abordagem ao teatro em cada época. Deste modo, em cada geração, o trabalho teatral do CITAC enquadra-se no *modus operandis* das vanguardas artísticas, que ao produzirem, ao longo dos tempos, obras que quebram os

³ Surge em Coimbra, em alternativa ao teatro desenvolvido pelo TEUC (*Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra*), um grupo de teatro universitário dirigido pelo professor Paulo Quintela, que assenta o seu teatro no formalismo da dramaturgia clássica.

formalismos técnicos vigentes e ao pesquisarem novas formas e modos de fazer teatro, apresentam espectáculos inovadores. Quando os encenadores vêm trabalhar para o CITAC, vêm por um lado, por conhecer de antemão a sua história, por outro, dadas as características de um grupo de teatro universitário (muitos actores/atrizes, condições de produção baratas, etc.), vêm numa perspectiva de experimentar novas formas (talvez pelo facto de não terem de obedecer às pressões/compromissos profissionais que podem surgir nos grupos profissionais), desenvolvendo trabalhos que mais dificilmente fariam noutros contextos. Uma nova geração do CITAC pode mesmo surpreender a geração antiga através das produções feitas (chegando mesmo a gerar-se alguma contestação dos “antigos” face ao trabalho dos “novos”).

Assim, a partir deste grupo, abordam-se os procedimentos teatrais envolvidos em cada geração, os objectos artísticos produzidos e sua relação com a sociedade envolvente em cada época. A um certo nível de análise, pesquisa-se a significância da passagem pelo grupo, a forma como a experiência teatral ecoa na vida pessoal, produzindo “corpos pensantes” e um sentido de ser e estar no mundo. O mecanismo que opera na construção da pessoa situa-se ao nível do desenvolvimento das competências pessoais, reforçado por um *ethos* de grupo dentro de um contexto sociocultural específico. A um outro nível de análise, pode-se olhar o grupo de teatro como uma janela onde se perscrutam as mudanças de mentalidade da sociedade portuguesa. Aqui, a micro-história revela a história, antes e depois da revolução de 1974. Como uma janela para o mundo, a história é produzida, amplificando a escala de análise por intermédio de um objecto de estudo relativamente pequeno, um grupo de teatro composto por jovens adultos em formação universitária. O desafio é o desenvolvimento de uma monografia etno-histórica do grupo, âncora para o estudo da operacionalidade do jogo dramático na construção da pessoa, para a compreensão dos mecanismos de construção do *self* tendo, naturalmente, repercussões na forma como se entende a educação e as ditas actividades extra-curriculares (ou circum-escolares) fazendo-nos questionar o estatuto de “extra” como se referindo a algo supérfluo.

A tese está organizada em quatro capítulos que configuram quatro planaltos, empréstimo inspirado em Deleuze e Gattari (1996). No primeiro volume da sua obra *Mil Planaltos*, citam Gregory Bateson, e ali “planalto” designa “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direcção a uma finalidade exterior” (ibidem, vol. 1, p. 33). Assim, pretende-se que cada capítulo se encerre em si mesmo, embora reverberando, ou ressoando com os restantes. Por isto, o último capítulo chama-se perspectivas, uma vez que se optou por

encerrar cada capítulo de um modo conclusivo, para se pensar novas perspectivas a desenvolver em torno do jogo dramático.

O primeiro capítulo é metodológico abrindo-se à discussão da antropologia enquanto ciência, a partir da explicitação da etnografia que foi realizada, no âmbito da antropologia da experiência e da performance, área de desenvolvimento muito recente em Portugal. É na etnografia que nasce a potencialidade da comparação cultural que, aqui, se entende fazer quer entre comensuráveis, quer entre incomensuráveis, partindo das questões analíticas emergentes do empiricismo radical, resultante da co-participação da experiência etnográfica, discutindo o que a sensibilidade performativa pode acrescentar ao conhecimento sobre o outro. Sendo uma etnografia ao passado, dividem-se os dados derivados do arquivo e do repertório, formulação proposta por Diana Taylor (2007), e que chamam à atenção da importância de se distinguirem as fontes que advêm de conhecimento incorporado, da memória da experiência de quem viveu os eventos (o repertório), e que é complementar à informação dos documentos do arquivo, naturalmente dependente do ponto de vista do investigador que os interpreta. Apresentam-se, portanto, as fontes de onde os dados etnográficos surgiram.

Com o desenvolver da etnografia, surgiu a possibilidade de se realizar um filme documentário sobre a história do CITAC (apêndice 2). A recente publicação de um livro comemorativo da sua história (CITAC, 2006) contribuíra para uma certa patrimonialização do legado do grupo e fizera da geração que estava a etnografar a primeira geração “fora da história”. Contudo, contribuiu de certa forma para a pretensão de se realizar um espectáculo teatral sobre a história do grupo, impulsionado pelo convite da AAC no sentido do grupo participar na comemoração dos 120 anos da Associação Académica. Como também eu pertenci ao grupo nos anos noventa (o que me dava vantagens no que diz respeito ao conhecimento incorporado que tinha sobre a prática de ser citaquiano), juntando o facto de também ser um performer e deter o saber-fazer mínimo para os orientar nesse espectáculo, e também por estar a realizar uma investigação sobre o grupo, a geração etnografada acaba por me convidar para essa função, transformando a própria investigação em objecto e sujeito de si mesmo. Para realizar o espectáculo teatral era necessário realizar entrevistas aos antigos elementos do grupo e foi isso que acabou por, simultaneamente, motivar a realização do filme documentário. Acabámos por realizar as entrevistas aos (ex)citaquianos com a participação dos elementos da nova geração, sedimentando a ideia da co-participação na etnografia, em que o filme, ele próprio, se torna simultaneamente, expressão e ferramenta metodológica.

Tal como a escrita performativa (Phelan, 1998; Pollock, 1998), o filme etnográfico exprime a dialogia do encontro, expressando o repertório com grande eficácia e valorizando o carácter

performativo da etnografia. Foi justamente essa dimensão do trabalho etnográfico que me via agora a representar, performando a etnografia naquilo a que chamo de etnoteatro (Conrad 2008; Denzin 2001). Relacionando métodos etnográficos, conceitos teóricos dos estudos performativos, e metodologias teatrais, podemos dizer que é um subgénero do teatro documental. A nova geração performava agora a história do grupo, participando e reinventando, enquanto sujeitos da investigação, a própria etnografia. O etnoteatro constituía-se, igualmente, como um modo alternativo de observação participante, na medida em que também eles se veriam representados a si mesmos, enquanto melhor percebiam a herança do grupo que agora faziam viver, de um *ethos* que o caracterizava e agora se (re)produzia. E assim, constituiu-se também como um objecto da etnografia que ajudou a concretizar.

O segundo capítulo é o estado da arte sobre as teorias do jogo, expondo as várias retóricas que as diferentes ciências sociais e diferentes correntes epistemológicas que emergem no seu seio (sobretudo a partir da filosofia, antropologia, sociologia, e psicologia) produziram sobre a possibilidade de definição do que é o jogo. O debate apolíneo e dionisíaco sobre a natureza do jogo estrutura a divisão do pensamento, entre a racionalidade e a pré-racionalidade, entre a mimese-imitação e a mimese-jogo. É através deste debate que se sustenta a definição de jogo dramático, o conceito operacional para o empreendimento global do argumento da tese. Assim se chega às qualidades estruturais e funcionais do jogo dramático e das suas possíveis conexões parciais com a vida sociocultural. Interferindo no corpo, na géstica de cada um, se explicita o temperamento que o jogo dramático tem, na subversão do senso comum, como uma tática questionadora que potencia o *self* ao nível do procedimento. Na verdade, trabalha-se o aprender a aprender (Bateson, 1987), uma potencialidade que se entende poder ser incorporada; trabalha-se ao nível dos mecanismos da incorporação, da forma como podemos entender os processos de inscrição no corpo que definem a pessoa, o *self*. Paralelamente, vimos como este processo se põe em marcha com e através de um colectivo, numa aprendizagem situada ao nível de uma comunidade de práticas (Lave & Wenger, 2009). O jogo dramático torna-se operacional para compreender a aprendizagem e, como tal, os efeitos da partilha da sua experiência, em grupo. A atitude *nonsense* que ele reclama num espaço de liberdade, permite compreender a sua eficácia por via do paradigma da liminaridade, no modo subjuntivo do “como se” (Turner, 1982). E é por via desse temperamento que vamos melhor entender o *ethos* do CITAC desde o início da sua história, geração em geração.

O capítulo terceiro consoma o estudo etno-histórico do grupo em que o espaço criativo induzido pelo jogo dramático pode constituir-se como potência imanente, ao emergir

enquanto experiência, e ter repercussões no modo de estar e ser no mundo social, por se tornar um modo de acção, a produção de um lugar que acaba por configurar um *ethos* de grupo particular. É aqui que nos aventuramos pela história do grupo, geração em geração, procurando perceber como se configura e reproduz esse *ethos* próprio, o que necessita de uma descrição e análise das conexões parciais dos elementos pertencentes ao grupo, e do próprio CITAC enquanto colectivo, com a abertura da janela para o mundo num jogo de escalas de análise entre o território do grupo, a comunidade estudantil, e a nação. Assim, melhor se percebe a relação do teatro com a vida neste grupo de teatro universitário, e do seu papel em projectar as diferentes épocas históricas da sociedade portuguesa. Aqui, a retórica do jogo dramático como construção do *self* na sua dimensão política, serve para dar conta desse espaço-potência, possível pela capacidade de ele permitir a construção de um espaço imaginário livre das forças coercivas, ou à margem delas, onde os significados podem emergir, fora das expectativas do poder opressivo que, por exemplo, um governo ditatorial impõe. Como nos sugere Deleuze (1996), a partir de Artaud, a construção de um corpo sem órgãos necessita da destruição de um organismo, não dos órgãos, mas do organismo enquanto organização estruturada em vista de um qualquer fim empírico, como explica José Gil (2008).

Através do teatro, e por via das várias dimensões teatrais, o CITAC é um exemplo que dá conta do tipo de espaço que o jogo dramático pode produzir perante condições sociais hostis, transferindo esse saber-fazer da sala de ensaio para a vida real, expressando a cidadania com e através da arte. Por via do jogo dramático, os elementos do CITAC provaram a íntima relação do teatro com a vida, ao estarem decididamente envolvidos na resistência estudantil, enquanto activistas políticos, sobretudo no período de resistência a um regime ditatorial, na versão de uma democracia que se afirmou progressivamente como de partido único, um “estado de excepção” (Agamben, 1998; 2005). Antes e depois da revolução de 1974, em Portugal, através do teatro, foram capazes de produzir um espaço marginal (experimentando novas formas teatrais) que radicaliza o processo de emancipação, ao criar uma lógica própria, um mundo possível, capaz de escapar à censura (mais visível na ditadura vigente durante o Estado Novo), ou à estratégia disciplinadora emergente na nova democracia destruindo, de certa forma, “o organismo”.

Assim, argumenta-se que é por via de uma marginalidade sem centro que a emancipação, enquanto prática de resistência, pode acontecer para ser emancipadora. Mais, assim operando, pode igualmente contribuir para a criação de linguagens artísticas alternativas. Esta hipótese está para além do argumento que aqui se pretende construir preparando, apenas, condições para a sua legitimação. O jogo dramático parece potenciar a

possibilidade da formação da identidade num contexto específico, enquadrado numa prática de resistência e isso parece estar na base da inovação artística, algo que se processa, acima de tudo, ao nível do procedimento. Argumenta-se que é por via de uma marginalidade sem centro, uma marginalidade descentrada que a emancipação, enquanto prática de resistência, acontece. Assim, propõe-se a inversão do conceito de Giorgio Agamben (*ibidem*), o “estado de exceção”, a possibilidade da “exceção se tornar regra” mas por via da resistência, através da marginalidade, quando se escapa à lógica do poder, da opressão, e se inscreve enquanto prática de resistência que perdura na sua perpétua potencialidade inovadora.

É então que chegamos ao capítulo quarto em que, à lupa, me permitiu perceber a forma como o jogo dramático opera no seio de uma formação teatral particular, para seriar os seus efeitos através da sua concretização. Independentemente dos mecanismos estéticos de cada produção feita, é na mecânica do processo teatral, na produção de corpos pensantes, que nos vamos situar. Serão nos paralelismos operatórios da prática formativa do performer que iremos perceber as conexões parciais entre a arte e a vida, uma vez que todo este trabalho específico tem repercussões na mobilização dos afectos e nos processos reflexivos da construção do *self*. Deste modo, por via da observação participante numa etnografia do presente, circularemos numa dialéctica entre o transporte da pessoa para outros mundos que o jogo dramático produz e a possível transformação do *self*, bem como na composição de uma certa atitude enquanto grupo que, pelo carácter contínuo de experimentação, acaba na produção de um *ethos* particular. Um curso de iniciação marca a passagem normal de hoje fazer inserir os elementos no grupo, e é constituído por vários *workshops* que compõe a diversidade da formação que se imprime aos cursos. É através dele que as gerações do CITAC se reproduzem. Aqui, a atitude transformativa criada na margem, no espaço do processo criativo desvinculado da lógica dominante e que recusa o centro, essa atitude de experimentação parece alimentar a capacidade de mudança, como já se viu no passado, poder alimentar a capacidade de resistência.

Estamos no âmago do território da aprendizagem do *self* se configurar e, de uma forma mais definitiva, se sedimentar. Independentemente da expressão estética apuramos, afinal, uma forma de aprendizagem e de crescimento para que cedo não se torne tarde demais. A educação alternativa que o CITAC proporciona aos seus elementos, na configuração de um trabalho de equipa e no campo da experimentação ao nível do jogo dramático, promove a formação de pessoas mais criativas ou, pelo menos, ajuda na apetência e na compreensão das capacidades de cada um. E desta forma, abre o reconhecimento das capacidades que ficam para a vida. Basta, para isso, tomar com seriedade e responsabilidade as oportunidades que no

seio do grupo se constituem, e se deixar viajar pelo mundo de potencialidades que emanam a partir do jogo dramático.

1. ETNOGRAFIA DO PASSADO: DO FILME ETNOGRÁFICO AO ETNOTEATRO

[Comentário de Marcel Mauss divulgado por Meyer Fortes]

“Ethnology, he said, is like the ocean. All you need is a net, any kind of net; and then if you step into the sea and swing your net about, you’re sure to catch some kind of fish.”

(Fortes, 1973, p. 284).

1.1. Entre a Prática e a Teoria: Etnografia e Comparação

A etnografia é um termo de significados flutuantes, negociados ao longo da história da antropologia, ela carece sempre de um enquadramento com o desenho da investigação. Não nos deteremos nessa história do conceito, mas interessa delinear o denominador comum que norteia o que entendemos por etnografia, de forma a clarificar a metodologia que enquadra a viagem etnográfica desta investigação. Sobretudo, a partir do momento em que se pensa a etnografia enquanto modo de ação (como uma experiência que é vivida, que é registada), e sempre numa relação aberta e íntima com a teoria, isto é, enquanto modo de expressão. É aqui que se podem potenciar relações, conexões possíveis com questões e dimensões mais amplas: seja do jogo de apreensão e percepção das práticas culturais e as perspectivas teóricas que as podem enquadrar e explicar, seja do simples jogo de variação das escalas de análise, das micro às macropercepções, no processo de interpretação de uma determinada experiência. Trata-se de dar conta de como as mudanças sociais e culturais podem emergir das práticas que os dados etnográficos evidenciam e evocam, da experiência registada, e de como a partir de uma microhistória (da experiência vivida com o interlocutor) se podem conceptualizar mudanças mais amplas, ou seja, de como do micro se pode iluminar o pensamento e a compreensão do macro (da experiência de estar e ser no mundo). É dentro da dialéctica entre etnografia e teoria que se produz conhecimento antropológico. Serve este capítulo para dar conta do procedimento construtivista do conhecimento, de como ele emerge e se sedimenta.

Numa primeira acepção, a etnografia deve ser encarada como o produto de um cocktail de metodologias que partilham da suposição que o envolvimento com o sujeito é chave para a compreensão de uma cultura ou moldura social particular. Essa moldura sociocultural possibilita configurarmos um contexto, de onde emergem as questões, os enigmas da investigação, permitindo pensar o modo como o trabalho poderá ser realizado. A componente comum deste cocktail de metodologias é a observação participante, o método favorito da antropologia. Combina entrevistas formais, informais, com uma miríade de histórias, eventos resultantes do encontro localizado no quotidiano, resultante da prolongada estadia no terreno. Nesta investigação realizou-se a etnografia de uma geração do CITAC, a que realizou o curso

de iniciação ao teatro, de Outubro de 2006 a finais de Maio de 2007, onde se praticou observação participante de forma intensiva. O curso de iniciação teatral é uma espécie de ritual iniciático para a entrada no CITAC, a partir do qual se forma um novo grupo geracional que, findado o curso, terá hipótese de integrar a Direcção juntamente com elementos de outras gerações e assim dar continuidade até uma nova geração surgir, por via de um novo curso de iniciação (desde o final dos anos oitenta, acontece com uma regularidade bianual).

Com a geração deste curso a que assistimos, etnografou-se também as actividades do grupo até à realização de um outro curso de iniciação (2008/2009), período que marca a passagem de uma geração no CITAC (alguns elementos poderão ficar por mais uns tempos, fundindo-se duas gerações, embora a maioria dos membros apenas permaneça a trabalhar durante este tempo). O trabalho do grupo neste tempo vem a incluir a produção de um espectáculo teatral com um encenador convidado (Carlos Curto⁴), intitulada *X* (ver apêndice 1, 2007/2008). O projecto acontece depois da realização de um filme documentário sobre a história do grupo e de um espectáculo de teatro documental dirigida por mim, a que chamaremos de etnoteatro, por se tratar de uma performance estética onde se performa a etnografia. Cruza-se a investigação etnográfica ao passado do grupo através da pesquisa documental, sobretudo de entrevistas, de encontros pensados com interlocutores, onde se procura dar conta da vida do grupo ao longo da história partindo, de seguida, para a construção de um espectáculo que tem por base todo esse conhecimento etnográfico.

A etnografia abrange, portanto, métodos que envolvem contacto social directo e continuado com os agentes da investigação. Implica, por isso, um sentido de estar presente. A tarefa etnográfica refere a experiência que se adquire com as práticas incorporadas do encontro dialógico com o outro, que considera o dialógico como um evento⁵, decorrente das interações sociais entre investigador e seus interlocutores. A etnografia pretende explicar e

⁴ Vivendo desde muito jovem ligado ao meio jornalístico, cedo se iniciou em actividades ligadas à cultura de uma forma não especificada nem sistematizada. A criação do Centro Cultural de Setúbal em 1977, permitiu-lhe o início de uma carreira profissional como Animador Cultural e Produtor. Estas actividades cessariam em 1983 com o lançamento de ‘Um Poema Chamado Grândola’, recolha de poesia popular do concelho de Grândola, recolha essa considerada por alguns antropólogos como uma referência. Desde 1984 tem-se dedicado ininterruptamente ao teatro como encenador. Primeiro em Setúbal com o T.A.S. – Teatro Animação de Setúbal, e posteriormente como encenador convidado por grupos cuja actividade é centrada no trabalho de pesquisa teatral e na procura e articulação de novas linguagens, com os quais tem montado inúmeros espectáculos (Lisboa, Porto, Aveiro, Coimbra, Beja e Sines). Paralelamente desenvolve uma carreira de músico/compositor/director musical, sobretudo ligado ao teatro, (dos quais destaca o Grupo de Teatro Hoje/Teatro da Graça. Projecto BUIH!, Inox Take 5) e, em menor escala à realização de concertos. Criou em 1981 o projecto de música popular urbana D’Isto & D’aquilo, que culminou com a edição de um LP com o mesmo nome. Em 1991 inicia o projecto Da Bélio-C, um projecto que desenvolve em concertos/performance de bandas sonoras passando, em 2001 a chamar-se de Projecto GoG. Para além destas actividades, tem intervindo regularmente como actor de cinema e televisão. Lecciona de uma forma não sistematizada dentro destas áreas desde 1983.

⁵ Uma extensa bibliografia aborda a questão da etnografia como um encontro dialógico. Ver, por exemplo, (Castañeda, 2006; Conquergood, 1991; Conrad, 2008; Denzin, 2001; Fabian, 1990; Madison, 2005; 2006 a); 2006 b)).

analisar a partir da tradução da experiência resultante com o outro, e reconhece, identifica e regista como essa experiência embarca no fluxo da história. É por isso que requer participação, é aqui que se eliciam e suscitam os dados, o lugar onde emerge e sai informação. É através da participação que se produz informação, induzindo um mais profundo entendimento da realidade estudada. Ao induzir-se, leva-se alguém a praticar um acto, mas também, por via desse acto induzido, se deduz e infere outra multiplicidade de dados (podendo, aqui, combinar várias escalas de análise). Esta consciência da participação, enquanto modo de compreensão das outras culturas, foi sempre o âmago da antropologia, já desde Malinowski. A observação participante implica, portanto, a performance, um estar e ser com o outro, de forma a melhor o compreender, enquadrando o seu habitat de significado, o enquadramento da sua vida, ao contexto de análise. A percepção de uma situação é radicalmente influenciada pela personalidade do observador, pelas suas ansiedades, manobras de abordagem (algumas, até, defensivas), as suas estratégias de investigação, as metodologias, as suas decisões que atribuem significado às observações, a própria razão em ter optado estudar este aspecto e não aqueloutro (Devereux, 1967).

De notar que eu próprio pertenci ao CITAC durante os anos de 1995 a 1998⁶. À primeira vista, podemos questionar a faculdade de distanciamento crítico. No entanto, todas as outras gerações do CITAC são, para mim, “um país estrangeiro”. As motivações para criar um desenho da investigação partiram, justamente, da experiência de ter pertencido a uma geração do grupo, onde se processou a minha experiência particular. O CITAC é feito de múltiplas gerações, cada uma delas “o seu país” (mesmo que ao longo de um *ethos* colectivo comum). Ter pertencido ao grupo mostrou-se afinal uma vantagem metodológica. Por um lado, a entrada no campo ao nível da investigação ao passado, nas entrevistas, foi facilitada, obscurecendo a relação entre investigador e interlocutor ao recolocá-la no espaço de pertença de uma identidade comum que nos conectava (e como isso foi importante na realização da entrevista, o conhecimento implícito a ter pertencido ao CITAC!). Facilitou igualmente a entrada institucional na etnografia do presente a uma geração do grupo. Por outro lado, detinha igualmente um conhecimento teatral, de incorporação e inscrição das potencialidades do jogo dramático, por via de um *ethos* que me formava *a priori*. E isso informava o meu corpo e a minha géstica pela experiência de eu próprio ter experimentado o que eles agora faziam. De outro modo, talvez não se tornasse possível o convite que a nova geração me fez

⁶ Foi imediatamente a seguir, em 2000 que completei a licenciatura em antropologia, escrevendo uma tese sobre *workshops* que realizara dentro e fora do CITAC. A tese intitula-se *O Outro e a Descoberta de si próprio: métodos performativos da construção da pessoa*, e foi realizada no Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

para dirigir um espectáculo teatral sobre o grupo, de onde resultou igualmente a realização de um filme documentário (apêndice 2).

Há, portanto, uma dimensão de acaso, de contingência nesta construção da história do CITAC que me envolveu enquanto protagonista. Apesar de não pretender a cristalização do arquivo, e da informação que dele decorre passível de se constituir em conhecimento, acabei por ser agente desse processo, ao ser convidado para dirigir um espectáculo sobre a história do grupo, convite que acabou por também se consumir na realização de um filme etnográfico sobre a história do CITAC (filme que está na base da construção do espectáculo com a nova geração). Tal facto contribuiu para um processo de objectivação patrimonial do discurso da história do grupo, onde eu me incluo. Activou um sentido de comunidade imaginada nos interlocutores e reactivou em mim, novamente, uma espécie de ritual de iniciação de pertença ao grupo, bem como, o imaginário que no grupo se produz em relação a si mesmo, entre os consensos e o conflito das ideias diferenciadas sobre o que significa pertencer ao grupo ou, por outras palavras, que “país é esse o CITAC” que se delinea na multivocalidade de discursos, “dentro de” e “em” diferentes gerações? O livro comemorativo dos cinquenta anos do CITAC acabado de sair (CITAC, 2006) colocava a geração que ia etnografar como a primeira geração “fora da história” do CITAC. Era esse o sentimento prevalecente que o filme e o espectáculo vieram, afinal, recompor, recolocando-os no fluxo da história que se cristalizava agora performativamente e em filme.

A etnografia é igualmente multivocal, procura-se sempre registar as várias interpretações e formas de agir dos vários agentes, um imperativo para a observação participante. Privilegiam-se várias vozes, activa-se o debate e trocam-se pontos de vista com os interlocutores num “verdadeiro diálogo”, onde se trocam e negoceiam pontos de vista em conjunto, com um objectivo claro comum. E neste sentido, não chega “lançar as redes” no local certo e esperar que algo caia nelas (como comentou Marcel Mauss), é necessário ser um caçador activo, conhecedor das marés, e lançar bem ao fundo, conduzir para as redes a sua presa e segui-la até aos esconderijos mais inacessíveis (Malinowski, 2002, p. 7). É a qualidade deste trabalho que legitima a autoridade etnográfica.

A questão da participação torna-se de fulcral importância para a legitimidade que o etnógrafo adquire ao jogar na íntima conexão entre a experiência da vida quotidiana partilhada no terreno, a prática, e a conceptualização da vida que produz pela análise consequente, a teoria. Aqui, a posição epistemológica e metodológica de uma certa perspectiva construtivista das leituras fenomenológicas, existencialistas e pragmáticas, permitiram a afirmação de um empirismo radical herdado de William James (Jackson, 1989). Este,

difere do tradicional, ao recusar reduzir a experiência vivida a modelos mecânicos que representam o essencial da experiência vivida no terreno, “dos” e “com os” interlocutores, em que há um limite definitivo entre observador e observado, entre método e objecto. Na antropologia, esta proposta é sistematizada sobretudo a partir de Michael Jackson (*ibidem*), e advém do regresso do corpo como categoria central na teoria antropológica, por volta da década de oitenta do século XX, onde o método se dilui com a filosofia (num período da crítica pós-modernista). Para Jackson, o foco de interesse privilegiado desta estratégia metodológica, o empiricismo radical, refere-se à importância do encontro etnográfico, da prática no terreno. É no encontro, nas interações com aqueles com quem o antropólogo vive ou estuda que se pode produzir uma espécie de energia empática da participação corpórea do antropólogo, da sua experiência pessoal participada com os outros, os interlocutores. Há uma clara primazia na interação observador/observado, enquanto ponto crucial da etnografia. O contexto que enquadra o encontro entre investigador e interlocutor (em confronto com o desenho da investigação) contém e é afectado por se realizar numa determinada circunstância, demarcado por se realizar num determinado local e num tempo próprio⁷; é no encontro que se situa e acontece a história partilhada, uma intersubjectividade partilhada ao nível do corpo, quando entendido na sua função perceptiva, e que obriga a inclusão dos cinco sentidos na percepção etnográfica. Aqui, o “uso mimético do corpo seria a base para alcançar o sentimento de viver em comum com os outros. (...) Importante é a referência ao esforço de Jackson (...) em desenvolver uma teoria da incorporação baseada no mimetismo: as práticas corporais mediarão uma realização pessoal de valores sociais, uma afirmação com reminiscências de Victor Turner” (Vale de Almeida, 1996, p. 2-6). A antropologia envolve uma actividade de reciprocidade e de inter-experiência (Devereux, 1967). Este posicionamento vai-se mostrar fulcral para as opções metodológicas realizadas em contextos de aprendizagem teatral. Como nos diz Jackson, interessa justamente a experiência resultante da viagem etnográfica:

⁷ O imprevisto mais radical que pode acontecer é a morte de interlocutores fulcrais para a investigação, como aconteceu a vários (ex)citaquianos, ou a morte de Ricardo Salvat, em 2008, enquanto decorria a investigação e se esperava vir a entrevistar. De qualquer forma, refiro-me aqui aos *timings* que existem quando se está no terreno, por exemplo, para se ter uma determinada conversa com determinado interlocutor, sobre determinado tema; ou no decorrer de uma conversa ou entrevista, se levantar uma qualquer questão que indica um caminho e que requer uma decisão repentina por parte do investigador para se incitar por esse caminho; ou quando se tem de tomar uma decisão sobre determinada questão que ocorre no terreno, no decorrer da vida quotidiana dos interlocutores, e que implica a tomada de uma posição para a acção; quando em contexto teatral, no fazer teatro, pode estar em causa fazer-se ou não determinado exercício, entrar em determinada improvisação ou não com determinado interlocutor, e isso poder ter como consequência a oportunidade ou a ausência de perspectiva em se poder eliciar determinada conversa posterior com ele ou, enquanto director de uma cena, tornar-se mais difícil conseguir o que se quer de um actor para determinado efeito no espectáculo, etc.

“A radically empirical method *includes* the experience of the observer and defines the experimental field as one of interactions and intersubjectivity. Accordingly, we make ourselves experimental subjects and treat our experiences as primary data. Experience, in this sense, becomes a mode of experimentation, of testing and exploring the ways in which our experiences conjoin or connect us with others, rather than the ways they set us apart.” (Jackson 1989, p. 4)

Observar um qualquer jogo dramático veio-se a mostrar ser substancialmente diferente de participar nesse jogo dramático, jogando-o, privilegiando o saber por via do fazer com o corpo, privilegiando a percepção “do” e “no” fazer, integrando a experiência resultante da integração perceptiva dos cinco sentidos, correndo riscos, tomando-se como parte da afectação do encontro, da performatividade do encontro. Tal posição é substancialmente diferente da percepção auferida por via de se estar a assistir, de se estar a ver um determinado jogo a ser jogado. Em certa medida, estes dois modos de participação complementam-se, na medida em que quando se está a jogar mais facilmente se silencia certo tipo de informação que a observação mais distanciada permite, nomeadamente ao nível da observação dos elementos do grupo, dos seus corpos em movimento, das suas opções ao longo de um determinado exercício, etc. De qualquer forma, a relação estabelecida no fazer, coloca a centralidade da pesquisa na experiência física, sensorial, e afectiva do investigador, incluindo-o como agente da investigação, em relação activa com os interlocutores. Tem, igualmente, a vantagem de se poder integrar vários modos de participação.

É, portanto, necessário reflectir o tipo de participação que se imprime à observação, o seu conjunto de características, uma vez que dele decorre o tipo de dados etnográficos relevantes para a investigação. Mais do que o filme ou o espectáculo teatral realizado com o grupo, o destino, o objecto expressivo final, o realmente importante mostrou ser a viagem, o processo etnográfico propriamente dito, em paralelo e decorrente do processo de trabalhar no vídeo e no teatro documental. Durante a investigação, cada tipo de participação trouxe o desempenho de quatro papéis distintos que aqui se complementam. Em primeiro lugar, o papel de investigador-antropólogo que assiste aos *workshops*, toma as suas notas (“que notas serão?” – questionava uma interlocutora durante o processo de trabalho, ironizando performativamente como se se deliciasasse bisbilhotá-las, simplesmente porque sabia que eu haveria de tirar notas). O investigador anda por ali todos os dias (no Teatro-Estúdio, em todos os ensaios), atento, participante, e acaba por criar uma relação afectiva, de amizade, ao ponto

de ter sido baptizado com o cognome de “Deus”⁸. Este papel de investigador-antropólogo decorre do tipo de relação formal do trabalho de campo e cruza-se com todos os outros papéis adjacentes (contingentes ou não) que integraram a observação participada desta investigação.

Em segundo lugar, o papel de investigador-realizador acontece a partir do momento em que se pensa fazer um filme etnográfico. Para o filme, o grupo actual estava envolvido e convocado para participar na pesquisa histórica e, como parte do processo de trabalho, participar nas entrevistas que se viriam fazer aos (ex)citaquianos, também eles protagonistas desta investigação. O pretexto de filmar as entrevistas decorreu do facto de se pensar realizar um espectáculo de teatro documental⁹ sobre a história do grupo, para a qual fui convidado a orientar. Constituiria o material para a escrita do texto dramático e o subtexto para a construção do texto performativo¹⁰. A experiência dos noviços do CITAC terem participado em algumas entrevistas revelou-se determinante para incorporarem uma história do grupo que desconheciam, e que permitia a compreensão de questões mais amplas da identidade portuguesa, da geração dos seus pais, re-localizando, de certa forma, a sua própria posição em relação ao ser e ao estar no mundo (primeiro em relação ao passado, e depois, em relação ao presente histórico). Mais relevante que a compreensão de um contexto histórico geral foi induzir nos elementos actuais uma percepção da forma como o grupo funcionava, as especificidades do trabalho colectivo, de como operavam em grupo para fazer teatro e para tomar posições em relação à vida, no que diz respeito a si próprio, ao grupo e ao que o circundava: a academia, a cidade, o país, a vida em geral; no fundo, a prática de um *ethos* que

⁸ “Deus” foi o nome que me foi atribuído, motivado pelo facto de, por cima dos exíguos camarins da sala de ensaio, onde normalmente opera a técnica de luz, som e vídeo, haver um alpendre. Na perspectiva dos interlocutores estava, portanto, “nas alturas”, e era lá que eu observava e trabalhava as suas experiências, como se fosse onipotente (visível e invisível) em relação ao que faziam. De certa forma, acabou por ser um ritual de iniciação que me colocava também como uma espécie de elemento da nova geração do grupo (e isso demonstra como cada geração é um país estrangeiro), de um elemento diferente mas, de certa forma, do grupo. Mais tarde, de “Deus” passei a “cão”, personagem figurante para a performance X, onde me convenceram a fazer uma aparição especial durante o espectáculo, justamente, a representar um cão. E isto, depois de passar por director-realizador de um filme e de uma peça teatral, embora estes não entrassem no jogo de alcunhas, ou cognomes que sobre mim se abateu protagonizar. Com o tempo, acabei por, finalmente, ter o meu próprio nome, já como amigo.

⁹ O teatro documental faz uso de fontes autênticas da vida real, de documentos, notícias, acontecimentos históricos, testemunhos que são utilizados para a construção do espectáculo, mediado por uma dramaturgia estabelecida pelo dramaturgo. Pavis (2003, p. 387) diz-nos que já no século XIX se podem encontrar dramas históricos com base em fontes reais. Com Piscator, no início do século XX retoma-se este recurso teatral e que se sedimenta nos anos sessenta, na literatura documental enquanto género literário, com o cinema-verdade, e no teatro. Opõe-se de certa forma ao teatro puramente ficcional, como o faz Stefan Kaegi, por exemplo, em que a vida quotidiana é transposta para o palco, revelando temáticas socioculturais monitorizadas no seio de comunidades. Por vezes, pode ser visto como um teatro empenhado, de intervenção, marcado pela tese sociopolítica do dramaturgo.

¹⁰ Uso a definição de Schechner: “Performance texts: everything that takes place on stage that a spectator experiences, from the movements and speech of the dancers and/or actors to the lighting, sets, and other technical or multimedia effects. The performance text is distinguished from the dramatic text. The dramatic text is the play, script, music score, or dance notation that exists prior to being staged” (Schechner 2006, p. 227).

os fazia ser herdeiros de uma memória que se fez incorporar na sua acção, informando-a. Viriam, agora, a desenvolver o seu *ethos*, por via dessa acção.

A experiência geral do projecto a partir das entrevistas aos (ex)citaquianos facilitou e permitiu também uma melhor percepção das mentalidades, do tipo de pessoas que viveram os anos sessenta e setenta, das referências a variados níveis da cultura expressiva da época, as correntes de teatro que estudavam, os livros que liam, a música que se ouvia, os filmes que passavam, a moda dos homens e das mulheres, os padrões de comportamento, o confronto de diferentes ideologias, etc.; mas também do tipo de linguagem usada, até aos princípios norteadores das pessoas em situações de conflito no grupo (a saída inusitada de um encenador, fosse por expulsão policial durante a ditadura, fosse por expulsão dos elementos do próprio grupo, como chegou a acontecer mais recentemente, já depois dos anos noventa); ou ainda do tipo de envolvimento com a comunidade, quer pelas peças que decidia em determinado contexto produzir (diferentes modelos e formas de teatro), quer pelo enquadramento da recepção que essas peças iriam ter junto do público da época. São posições estéticas (das produções teatrais realizadas) e políticas (das posições que tomaram nesse momento da sua vida, fosse na envolvência no activismo estudantil, fosse na postura no seio da AAC, com diferentes perspectivas do que era a academia ou mesmo, a prática da cidadania).

O terceiro papel decorre de um outro tipo de participação, e que envolveu a realização de uma peça de teatro documental. Porque o seu processo de construção envolveu a realização de uma etnografia ao passado do grupo por parte da geração actual (onde se incluiu a participação nas entrevistas que também serviram para fazer o filme documentário), performativizou-se a etnografia, ao que chamaremos de etnoteatro. Este papel implicou um outro tipo de participação, o de investigador-director de uma peça teatral. Na verdade, seria mais correcto falar de um orientador, uma vez que a peça foi escrita em construção colectiva sob a minha orientação, apesar do conceito e da encenação ter sido da minha responsabilidade. Era agora um investigador e encenador da performance da etnografia.

O quarto papel que corresponde a um outro tipo de participação, decorre do facto de em alguns *workshops* etnografados do curso de iniciação, por exigência dos formadores, eu ter de igualmente realizar o *workshop* conjuntamente com todos os elementos, impedindo que observasse apenas assistindo. Revelou-se importante para perceber o que está em causa no trabalho do performer, de como as ínfimas percepções de se jogar clarifica o modo como se amplia a consciência do corpo que se é e se tem, na relação com o outro (contracena), os processos de incorporação que colectivamente se constroem (contribuindo para a

compreensão da domesticação dos corpos). E que, por isso, também esclarece muito das dinâmicas do colectivo que decorrem desta experiência teatral. Por outro lado, permitiu que o grupo me integrasse de uma forma mais inclusiva no seu seio, resultando no convite para realizar uma peça de teatro documental sobre a história do CITAC.

É interessante notar que estes três últimos papéis do investigador assentam no fazer “entre” e “com” o grupo estudado (no *workshop*, no etnoteatro, no filme etnográfico) e que, por isso, se enevoa ou obscurece o papel de investigador propriamente dito, ou a separação clássica investigador/investigado, em que o investigador é simplesmente aquele que inquirir e que detém a autoridade do discurso. Jogando com os diferentes papéis que o investigador pode ter na percepção do encontro etnográfico, há um deslocamento da percepção que se tem do investigador, há uma supressão dessa relação institucional, ela dilui-se, reconfigurando a relação clássica de poder entre ambos, passando a ser quase omissa a relação institucional do investigador para o decurso da prática etnográfica. E este facto contribuiu sobremaneira para a concretização de uma participação dialógica.

Há aqui uma diferença fundamental entre dois tipos de participação: a participação que coloca o antropólogo em posição de público, de se referenciar o interlocutor como actor social observado ou, dito de outra forma, o antropólogo como espectador da realidade social; e a participação que coloca o antropólogo como co-participante, referenciando, agora, a própria relação com o interlocutor, privilegiando a interacção como o foco de percepção do horizonte de uma determinada situação, acção essa que é sempre consequente, induzindo diferentes modos de se envolver na comunidade e, portanto, diferentes meios de se produzir informação. Também o empiricismo radical coloca o foco no fazer em conjunto, na experiência que faz do antropólogo mais um actor do fluxo da experiência vivida do grupo, ou contexto estudado. Foi na relação entre estes diferentes papéis do investigador que o tipo de participação se configurou e foi ditado, revelando os diferentes processos de criação, as diferentes formas de produção de conhecimento e, finalmente, os diferentes modos de expressão etnográfica.

Pela combinação destes diferentes papéis, o antropólogo torna-se uma espécie de “spect-actor”¹¹, como Boal definiu para a metodologia do Teatro do Oprimido. A definição de Boal para “spect-actores” difere um pouco no caso de se fazer o que chama de Teatro Fórum ou se fazer Teatro Invisível. No Teatro Fórum (a técnica talvez mais divulgada do Teatro do Oprimido), são aqueles que “são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente e não apenas usando a palavra, a revelar seus pensamentos, desejos e estratégias

¹¹ O spect-actor é a transformação do espectador que assiste a um determinado espectáculo num sujeito que também age e intervém nele, podendo controlar a direcção do espectáculo (Boal, 2005).

que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas: o teatro deve ser um ensaio para a acção na vida real, e não um fim em si mesmo” (Boal, 2005, p. 19). A equiparação que procuro fazer de spect-actores aproxima-se mais do seu papel na metodologia do Teatro Invisível (e que se relaciona igualmente com o *happening*¹²). Aqui, o público não tem noção da sua condição de espectador e, como refere Boal “todos os presentes podem intervir a qualquer momento na busca de soluções para os problemas tratados” (ibidem, p. 20), qualquer que seja a circunstância da performance (artística ou etnográfica).

Aqui, vale a pena notar que a combinação de vários papéis que o investigador pode criar, em ordem a potenciar o tipo de participação, o coloca mais facilmente na posição clandestina (de “*undercover*”), que burila a condição específica de investigação e o recoloca estrategicamente no território interno da comunidade estudada, mesmo que provisoriamente. Em certo sentido, a dimensão de investigador é ofuscada, fica encoberta por outros papéis que o investigador promove. Bauman (2003) talvez chamasse ao desempenho de um determinado papel pelo investigador, a identidade decorrente de uma “comunidade-cabide” (*cloakroom community*)¹³. Naturalmente que isso só é viável salvaguardando antecipadamente todas as questões éticas que se prendem com a protecção dos interlocutores (caso seja imperativo), a informação clara dos objectivos da investigação, as autorizações institucionais, etc. Os spect-actores constroem um drama da vida real que performam, a partir de temas da comunidade e, onde “atores [como os interlocutores] e espectadores [como o antropólogo] encontram-se no mesmo nível de diálogo e de poder, não existe antagonismo entre sala e a cena, existe superposição” (ibidem, parêntesis meus). Foi Castañeda (2006) que primeiramente propôs esta analogia com o Teatro Invisível, mais que uma metáfora para o trabalho etnográfico. Para ele, a etnografia constitui-se como uma forma específica, um modo ou manifestação de Teatro Invisível, estruturado e concebido a partir da lógica disciplinar e teórica da antropologia.

O spect-actor (antropólogo e interlocutores) são os protagonistas da acção, no sentido de resultar de um acto, de uma situação que precipita um acontecimento, uma acção que causa uma invocação automática de um procedimento, de onde se retém dados e se interpreta a

¹² O *happening* foi cunhado por Allan Kaprow no início dos anos sessenta sendo uma arte directa e participativa, que não precisa de ser revelada a sua ocorrência, uma *assemblage* de eventos performados e apreendidos em mais que um espaço e estendidos no tempo (Kaprow, 1966). Congregando várias linguagens (elementos visuais, sonoros, teatrais), emprega vários modos de comunicação e é sempre uma actividade intencional e com um propósito, contextualizando a realidade seleccionada num “mundo possível”, forçando a atenção dos observadores-participantes para a ambiguidade dessa realidade, dando vida à vida.

¹³ Comunidades-cabide precisam de um espectáculo que apele a interesses semelhantes em indivíduos diferentes e que os reúna durante certo tempo em que outros interesses – que os separam em vez de uni-los – sejam temporariamente postos de lado, deixados em lume brando ou inteiramente silenciados (Bauman, 2001).

integridade referencial, as propriedades que os dados detêm. Nesse sentido, o antropólogo é um “activador” (ibidem): faz perguntas constantemente, anda por ali, conversa, observa, ouve, lembra-se de questões e fá-las emergir, envolve-se com as pessoas, solicita e sugere coisas, elicia, activa, acciona, partilha histórias e experiências, entrevista, etc., uma série de procedimentos que desencadeiam, estimulam, eliciam, ou colocam em funcionamento respostas, tendo em conta os objectivos e desenho da investigação. E assim se recolhe dados, se faz trabalho de campo. O antropólogo tem uma ideia pré-imaginada que produz uma agenda, implicando estratégias de entrada no campo, tácticas, métodos, de forma a intervir activamente no mundo a estudar. Esse envolvimento resulta das questões que põe mas também da sua atitude, da forma como se apresenta a si próprio, da forma como promove a interacção que vai caracterizar a observação participante.

A sensibilidade performativa, como uma prática da interpretação, conduz-nos para a ideia de que vivemos e habitamos numa cultura dramática, baseada na performance. A vida é sempre fazer algo. Não há ser sem o fazer e, por isso, todas as dimensões sociais se definem enquanto se age, actualizando-se constantemente, como a dimensão performativa em Butler dos próprios actos linguísticos, onde o próprio discurso é performativo (Butler, 1993), espaço onde a identidade se constrói. Dito de outra forma, as palavras têm efeitos materiais nas pessoas (falante e ouvinte), constituindo-as através e ao longo dos seus actos performativos, o espaço onde as posições da vida se tomam e as pessoas se definem. Então, não há identidade performativamente produzida sem as suas expressões (do discurso e das acções), aquelas que o antropólogo localiza para responder às suas questões, no limbo das suas próprias posições, também elas performativamente constituídas. Um simples exercício teatral, um jogo com determinado objectivo, pode revelar posições da pessoa sobre uma pletora de possibilidades, contextualizadas no drama que esse jogo esteja a produzir, ou para o fim a que o exercício se destina. Uma simples entrevista pode dar conta de uma miríade de assuntos e de equiparações possíveis, quando se interpreta a partir dos actos performativos a ela inerentes. Dar conta dessa performatividade é, justamente, parte do que se entende por fazer etnografia, da prática para a teoria, e que o filme etnográfico tão bem pode expressar.

Numa segunda acepção, a etnografia refere igualmente um género de texto da ciência social (Clifford & Marcus, 1986). Aqui, a proposta de Geertz, da etnografia poder ser compreendida como um modo particular de inscrever cultura, como um tipo de “descrição densa” (Geertz 1993), proposta que produz a viragem interpretativa na antropologia e que haveria, então, de ser remexida por Michael Jackson. Sem separar de todo, o simbólico do corpo, a ideia do corpo reflectir os valores sociais, Jackson precisa:

“The idea that ‘there is nothing outside the text’ may be congenial to someone whose life is confined to academe, but it sounds absurd in the village worlds where anthropologists carry out their work, where people negotiate meaning in face-to-face interactions, not as individual minds but as embodied social beings. In other words, textualism tends to ignore the flux of human relationships, the ways meanings are created intersubjectively as well as ‘intertextually’, embodied in gestures as well as in words, and connected to political, moral, and aesthetic interests. Quite simply, people cannot be reduced to texts any more than they can be reduced to objects” (Jackson, 1989, p. 184).

Chama-se, por isto, à atenção para a dimensão performática¹⁴ da vida. O etnógrafo tem que ler o “texto da cultura”, tem de o interpretar, vivendo-o em interação participativa. O paradigma da teoria da performance fala-nos nas limitações da visão “textualista” com o despertar para a centralidade da performance na dramaturgia da vida quotidiana. Victor Turner foi, talvez, o primeiro a alertar para as consequências metodológicas deste novo paradigma:

“The movement from ethnography to performance is a process of pragmatic reflexivity. (...) If anthropologists are ever to take ethnodramatics seriously, our discipline will have to become something more than a cognitive game played in our heads and inscribed in – let’s face it – somewhat tedious journals. We will have to become performers ourselves, and bring to human, existential fulfillment what have hitherto been only mentalistic protocols” (Turner, 1992, p. 100-1).

À intertextualidade, acrescentaram-se os fenómenos da incorporação e a inter-subjectividade do corpo¹⁵. Reclamava-se, portanto, pelo reconhecimento da natureza corporal do trabalho de

¹⁴ O adjetivo performático, adoptando a sugestão de Diana Taylor (Taylor, 2007), serve para denotar a forma adjectiva do reino não-discursivo da performance. “Why is this important? Because it is vital to signal the performatic, digital, and visual fields as separate form, though always embroiled with, the discursive one so privileged by Western logocentricism. The fact that we don’t have a word to signal that performatic space is a product of that same logocentricism rather than a confirmation that there’s no there there” (ibidem, p. 6).

¹⁵ Bakhtin viu a dialogia na própria intertextualidade. “Partindo de um texto, perambulam-se nas mais variadas direções, recolhendo-se fragmentos heterogêneos na natureza, na vida social, no psiquismo, na história, que serão unidos numa relação ora de causalidade, ora de sentido, confundindo-se a constatação e os valores. Em vez de designar o objeto real, é indispensável se proceder a uma nítida delimitação das coisas que se prestam a um estudo científico. O objeto real é o homem social (e público), que fala e se expressa por outros meios. Quando se trata do homem em sua existência (em seu trabalho, em sua luta, etc.), será possível encontrar uma abordagem diferente daquela que consiste em passar pelos textos de signos que ele criou ou cria? Será possível observá-lo e estudá-lo enquanto fenómeno natural, enquanto coisa? A ação física do homem deve ser compreendida como um ato; ora, o ato não pode ser compreendido fora do signo virtual (reconstruído por nós) que o expressa (motivações, finalidades estímulos, níveis de consciência). É como se fizéssemos o homem falar (construímos suas asserções essenciais, suas explicações, suas confissões, suas confidências levamos a cabo um discurso interior potencial ou real, etc.). Em toda parte temos o texto virtual ou real e a compreensão que ele requer. O estudo torna-se interrogação e troca, ou seja, diálogo. Não interrogamos a natureza e ela não nos responde. Interrogamos a nós mesmos, e nós, de certa maneira, organizamos nossa observação ou nossas experiências a fim de obtermos uma resposta. Quando estudamos o homem, buscamos e encontramos o signo em toda parte e devemos tentar compreender sua significação.

campo e a importância da experiência, da percepção de algo que se constitui enquanto é expresso, e que por essa via adquire um significado. Turner (ibidem; Turner & Turner, 1982) viu realmente o etnógrafo como um etnodramaturgo e chegou mesmo a realizar *workshops* em que se performativizava a cultura teatralmente¹⁶, como também acabei por fazer. Agora, aqui, trabalham-se as extensões possíveis entre investigador e investigado, distinguindo o conhecimento textual do performativo. Tratava-se de alertar para a importância do modo como o antropólogo lê o “texto performativo da cultura”, por oposição ao modo como lê o “texto dramático da cultura”¹⁷.

Uma outra questão que importa clarificar sobre a dimensão textual da etnografia é a forma como se estabelece a conexão entre a prática etnográfica e a teoria, e de expressar esse conhecimento na monografia. Daí a importância em se separar a etnografia como modo de acção e a etnografia como modo de expressão. James Clifford (2002), discute a ideia de se escreverem etnografias como o modelo de *collage*, de uma reunião de diferentes formas que criam um novo todo. Marilyn Strathern (1991, p. 109) trabalha a proposta de Clifford de forma a evitar a totalização da cultura, enquanto todo orgânico, a ideia de que as partes de que o etnógrafo faz uso são cortadas de um todo pré-imaginado e concebido. De qualquer forma, é sempre pressuposto que os dados de campo arquivariam esse todo em forma de notas de campo (escritas, fotografadas, filmadas, representadas teatralmente), bem como ao nível da experiência incorporada do investigador. Mas seguindo a autora, o problema é que as “partes textuais” são confundidas com as “partes sociais” da realidade.

No que diz respeito às partes sociais, a autora sugere que é por via da comparação, que é por via da analogia, que é por via daquilo a que ela chama de um rompimento, uma separação, um “acto de corte” (*act of severance*), como diz, um acto que tem sempre uma forte dimensão criativa e que, justamente por ser criativa torna absurda a ideia de um todo *a priori* da realidade (ibidem). Ao nível das partes sociais, o acto de corte pode revelar o que a autora chama

O que nos interessa aqui são as formas concretas dos textos e as condições concretas da vida dos textos, sua interdependência e sua inter-relação.” (Bakhtin, 1997, p. 341).

¹⁶ Estas experiências desenvolvem-se no seio da University of Virginia com estudantes de Antropologia, e no Department of Performance Studies da Tisch School of New York, New York University, com estudantes de Drama, onde Victor Turner se encontrou com Richard Schechner, e que veio a resultar no desenvolvimento de uma nova área do saber, os estudos da performance.

¹⁷ Há aqui uma exportação operativa dos conceitos definidos por Richard Schechner para as artes performativas (ver definição na nota 10). 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.

de “extensões” e evocar a percepção de relações resultantes do encontro etnográfico, a que chama de “conexões parciais”¹⁸:

“[E]xtensions – relationships and connections – are integrally part of the person. They are the person circuit. The effect of the ‘same material’ produces a perception of the common background to all movement and activity. Hence the further importance of the creative act of severance, the burst of information that makes one person visible as an extended part of another; that makes mother’s brothers feel they are only partially connected to their sister’s sons, and that differentiates between the locations of the person’s identity. The cutting/extension is equally effective, the figures equal to one another in substance (...)”

(ibidem, p. 118).

É essa erupção súbita, essa manifestação repentina de informação (*burst of information*), essa emergência súbita de informação, que torna a pessoa visível enquanto parte estendida de uma outra, e que resulta do efeito que determinado material etnográfico contribui para o que está a ser trabalhado, da força que se sedimenta na percepção de um plano de sentido comum (conectando diferentes escalas de análise). Segundo Strathern, a própria prática social funciona já pelo processo de corte/extensão. Corte e extensão é já o procedimento de como se dá sentido à vida. Aliás, uma mera entrevista é já esclarecedora deste facto. Um interlocutor pode estar a falar de um espectáculo e produzir uma extensão repentina com a vida social ao nível dos costumes para, de seguida, notar algum pormenor sobre a vida política do país e, logo de seguida, da relação que tinha com a sua família, ou com os professores na Universidade. Os entrevistados constroem igualmente uma narrativa, uma montagem de eventos e ideias por via da colagem, fracturando o tempo, de modo que ele não é propriamente linear e que os momentos temporais podem surgir em colapso, não sendo introduzidos por sequências causais. Como argumenta Denzin: “Time, space and character are flattened out. The intervals between temporal moments can be collapsed in an instant. More than one voice can speak at once, in more than one tense. The text can be a collage, a

¹⁸ Importa aqui primeiro precisar que a autora necessita da ideia de *cyborg* para conceptualizar o que entende por conexão parcial. Para Strathern, o *cyborg* é um circuito de diferentes figuras ou componentes, sendo que o organismo e a máquina não se conectam por via da relação entre parte/todo (ibidem, p. 40). Segue portanto a proposta de Donna Haraway que leva o conceito um pouco mais longe. O *cyborg* (Haraway, 2000) é um exemplo da invenção de uma outra lógica, ser antagónico, utópico, violando as fronteiras animal/humano/máquina, é constituído pela luta teórica e prática contra a “unidade pela dominação” ou “unidade pela incorporação” que determina todas as pretensões de um ponto de vista orgânico ou natural; uma luta contra o único código que traduz todo o significado com perfeição, a história única (como o dogma do falocentrismo); uma luta por significados e por outras formas de poder e de prazer nas sociedades tecnologicamente mediadas. Sendo, o corpo humano, um híbrido natural e cultural, o corpo *cyborg* não é inocente, é múltiplo (simultaneamente tecnológico e orgânico), não é relação entre duas coisas, é a sua simultaneidade, é anti-dualista e não pode ser purificado (justamente aquilo que a modernidade parece ter dito ser impossível). Desta forma, a conexão parcial ocorre por via do *cyborg*, operacionalizado agora na experiência vivida, o *modus operandis* da própria vida.

montage, with photographs, blank spaces, poems, monologues, dialogues, voice-overs, and interior streams of consciousness” (Denzin, 2001, p. 29).

De facto, verificou-se isso mesmo nas entrevistas realizadas nesta investigação, entrevistas trabalhadas por via dos vários papéis que tomava como investigador. Como refere Strathern, tanto o corte como a extensão são igualmente efectivos, igualam-se um ao outro em substância. O acto de corte é um acto criativo que exhibe as capacidades internas das pessoas e o poder externo das relações (Strathern, 1991, p. 114), e que é desta forma que a sociedade parece prosseguir, como uma configuração de sentido sobre um *background* de pessoas e relações que constituem um contexto sociocultural. Sendo assim, a antropologia define-se justamente por via do seu método: a etnografia e a comparação que é feita na própria realidade, constituída por via de conexões parciais. Estas conexões parciais, ao contrário do discurso hegemónico da modernidade na antropologia, operam entre realidades comensuráveis e incomensuráveis e expressam e traduzem questões mais amplas, sobretudo tendo em conta que o encontro etnográfico é um encontro informado e densificado.

Não se pretende, também aqui, a análise da evolução do conceito de comparação na antropologia desde a construção imagética da “sociedade primitiva”, através da separação intrínseca do “Ocidente e o Resto”. Ainda assim, interessa lembrar que a função da antropologia era, enquanto prática, mapear a cultura dispersa por todo o mundo, construindo o mosaico da diferença cultural. Fruto do trabalho etnográfico em diferentes localidades culturalmente definidas, e com a retórica do discurso antropológico baseada na construção de ideias comensuráveis, formaram-se as estratégias localizantes (Fardon, 1990), uma estratégia narrativa de descrever o mundo que ancora conceitos a topografias concretas¹⁹. Elas tornam-se no modo como a antropologia produz a cultura através da comparação produzindo, assim, diferentes contextos (no seu sentido topográfico). Aqui, a comparação torna-se simultaneamente um fenómeno de fixação e circulação de ideias entre diferentes lugares (podendo ser exportadas ou importadas). Acontece que no processo de comparação, frequentemente, essa circulação toma a forma de uma negação ou inversão da relação que existe entre os termos aplicados (da mesma família de significado) e conseqüentemente, se produz uma imagem reprovativa ou pejorativa do conceito (Strathern, 1990, p. 205). Por outras palavras, um conceito que produz asserções eficazes para explicar uma identidade permitiria

¹⁹ Appadurai denomina-as de “conceitos encarcerados” (*gatekeeping concepts*) (Appadurai, 1986), já Strathern prefere chamá-lhes “topografias concretas” (Strathern, 1988). Strathern (1987) explora a comparação antropológica através do conceito de contexto, numa visão tripartida (evolucionismo, estrutural-funcionalismo, pós-modernismo), discutindo as ficções persuasivas da narrativa antropológica. Dir-se-ia que a noção de contexto que conduz à formação das topografias concretas foi uma das conseqüências da ficção persuasiva do estrutural-funcionalismo, ancorada no positivismo.

dizer, no processo de comparação, que uma outra identidade em que isso não se verifica é uma “não-identidade” relativamente ao aspecto que o conceito produziu. Definindo a identidade pela negação enfraquece-se, escusadamente, a sua capacidade analítica²⁰.

Até que ponto é que os conceitos limitam ou não o conhecimento cultural? Serão estes conceitos a tradução de características hegemónicas de determinada cultura, do processo de invenção da cultura, ou serão formações discursivas que se sedimentam a partir de uma ontologia prévia do mundo real? Perguntas como estas produziram uma crise no seio da antropologia, permitindo a crítica a todos os literalismos adjacentes. A “morte do sujeito”, a morte das categorias universais, desmantelaram o argumento comparativista vigente. Contudo, o problema da comparação persiste, ainda hoje, pouco claro. Permanece o perigo em se cometer o erro fundador, a ideia de que a antropologia mapeia culturas, agora num cenário fragmentado, e que agora o trabalho da antropologia seria refazer o mapa na mesma lógica de sentido, apenas num mundo transformado.

Para Bauman (1992, p. 191-193), o conceito de “habitat” ocupa o lugar na teoria social onde a agência opera, produzindo-se no curso dessa operação, sugerindo que a noção de agência deve ser combinada com a ideia flexível de habitat, o habitat em que a agência opera, onde se encontra as suas fontes e os seus objectivos. Então, o habitat oferece à agência os recursos de toda a acção possível. Como argumenta, é o território dentro do qual a liberdade e a dependência da agência são constituídas, o palco onde a acção e o significado se tornam possíveis. Também para Hannerz, esta ideia estende-se a “habitat de significado” (o nome que passamos a usar), e que inter-relaciona o sentido físico (o sentido de presença, da experiência de estar, da energia do fazer que Bauman fala), com as capacidades, as competências e possibilidades interpretativas (Hannerz, 1996, p. 22), uma ecologia do *self*. A produção do habitat de significado só é possível com extensões, relações, conexões parciais que se estabelecem entre si e o outro, entre as múltiplas agências (corpos, espaços, objectos). E aqui, é o corpo físico (e o lugar em que se encontra) que acaba por produzir a ilusão do conceito ser topográfico. O corpo assegura a percepção e a expressão, revela a performatividade da vida. É no cruzamento e sobreposição de vários habitats de significado que se podem formar colectivos, grupos, comunidades. A própria história do CITAC é feita da carga produzida pelos habitats de

²⁰ Em outro texto, Strathern sintetiza disjunções, como: “1) dividing data into domains, such as kinship or economy, which are then collapsed or seen as versions of one another; 2) defining concepts by negation – the X have (say) no concept of ‘culture’ – in order to introduce discontinuities into what are habitual dichotomies in western thought (e.g., the contrast between culture and nature); 3) cross-cultural comparison which rests on an elucidation of similarities and differences but always implies the distinctiveness of units so compared; and 4) internal comparison within the analysis between us and them, now and then (the other being presented as a version of oneself or in antithesis to the familiar self)” (Strathern, 1987, p. 261).

significado de cada membro, da sua relação afectiva com os espaços de ocorrência contextualizados à época, e produto das relações entre os outros elementos do grupo. Assim, o habitat de significado é constituído num processo que conecta o nosso capital emocional, a nossa história, memória afectiva e pensamento, e que se consoma através de um corpo num determinado lugar. Mas também é constituído pela forma como uma pessoa se constrói, os métodos e estratégias que incorpora e de que faz uso para experimentar relações. De facto, tratando-se de um grupo de teatro, esta questão torna-se bastante evidente, tendo em conta que se trabalham modos de representar que fazem uso justamente dessas formas de se produzir relações que se incorporam através do treino do performer. É, portanto, conteúdo (posições ideológicas e éticas, sentimentais e afectivas), mas também modo de operar com ele (competências, motivações, capacidades). Procurou-se sempre ter isto em atenção durante as entrevistas realizadas. A ideia de habitat lembra-nos que apropriamos o espaço construindo um mapa topográfico de significado. Contudo, é antes um mapa impregnado de afectividade, de história que se espalha ao longo das nossas emoções ressonantes, é um mapa simbólico da vida, o habitat de significado.

Para resolver o problema da comparação na antropologia, tem de se procurar na forma como se conceptualiza o conhecimento, como os membros de um determinado grupo objectivam e materializam esse conhecimento. Perceber esta questão é revelar a natureza construída do conhecimento etnográfico e saber relacionar a prática com a teoria. Na verdade, a própria realidade sociocultural, na complexa ilha de significado em que o etnógrafo se move, se constitui já em muito material para o antropólogo comparar, e que se poderá manifestar nas equiparações que a tradução cultural deve fazer. Aqui, continuando com Jackson (1989, p. 4), o método comparativo torna-se mais uma questão de encontrar similitudes e diferenças da nossa própria experiência em conjugação com a experiência dos outros, do que encontrar as similitudes e diferenças “objectivas” entre culturas. Se há um mapa, será um mapa de experiências, o habitat de significado. É a presença e a qualidade da participação que se vê aqui inevitável configurar, para o enquadramento do habitat de significado.

Os modelos de análise cultural proporcionam uma fonte de compreensão que dá sentido à experiência no terreno, no cruzamento entre habitats de significado e a socialidade criada. E por modelo cultural, entende-se um sistema de referência que modela os comportamentos de determinado colectivo, privilegiando valores, compondos e hierarquizando-os, para dar sentido às acções da vida. Qualquer que seja a força motivadora dos modelos culturais, ela é condicionada pela prática, e não por um qualquer código abstracto (Hastrup & Hervik, 1994, p. 7). Deste modo, os modelos de análise cultural valem enquanto interpretações informadas da

experiência, ou seja, enquanto conceptualizações que as diferentes culturas constroem, decorrente da forma como validam o conhecimento na experiência das suas vidas. E como isso só é acessível através das partes sociais que acontecem no encontro etnográfico, são elas que informam o antropólogo no jogo que conecta igualmente a sua própria experiência, e que ele terá de fazer traduzir, enquanto jogo da etnografia. É, por isso, imperativo participar. A comparação deixa de estar na própria cultura para passar a estar na etnografia, no destino que o antropólogo dá aos seus dados etnográficos, às equiparações entre as partes sociais que a sua experiência com o outro permitiu construir ou induzir. Para compreender essas equiparações no processo de comparação, estas partes sociais podem ser comensuráveis ou incomensuráveis entre si e, ainda assim, produzirem uma lógica de sentido.

Michael Lambek (1993; 1997 a); 1997 b); 1998), argumentou que o conceito de incomensurabilidade é distinto de contradição, oposição, incompatibilidade ou incomparabilidade. Ele opõe-se a comensurabilidade e, portanto, à impossibilidade de se poder mediar duas coisas com um instrumento de medida comum. A incomensurabilidade, diz Lambek, pode ser uma potencial de mais-valia da comparação, ao tornar visíveis processos complexos, aparentemente incompatíveis no seio de uma, ou mesmo entre várias culturas. Porque na própria prática social, nos mecanismos culturais de socialização, as partes comensuráveis e incomensuráveis estão sempre a ser comparadas, mesmo que as pessoas não tenham consciência que o fazem, e que configura o habitat de significado. Na performance estética, quando nos situamos no território do jogo dramático, esses incomensuráveis tornam-se, talvez, mais amplificados, porque as partes comparadas envolvem uma situação dramática, performativa e performática, podendo conjugar vários planos de sentido e várias lógicas de pensamento em conjunto. A incomensurabilidade dos discursos e das acções terá de ser sempre articulada pela hermenêutica local, em que um constrói a interpretação do outro (*ibidem*). Assim, as várias dimensões teatrais e das pessoas envolvidas entram em jogo para a sedimentação de um significado geral, aquilo que o antropólogo procura. Não é linear que a realização de um espectáculo seja comensurável com a conjuntura política da época histórica em que se realiza, ou com o facto de, também por causa desse espectáculo, alguém descobrir uma nova vocação para a vida profissional. No entanto, a realização desse processo teatral veio a ser articulada com todas essas possíveis questões levantadas por um interlocutor participante e as incomensurabilidades, de repente, tornam-se a mediação para a compreensão do mundo vivido.

Na actuação, também se conjugam vários planos de sentido: os do tema dramático a ser trabalhado; do jogo entre o imaginário e a realidade trabalhada; o da dimensão propriamente

técnica do trabalho de actor; o das relações implícitas do trabalho colectivo em regime de *workshop*, ou o do processo teatral. A expressão corporal no centro da análise faz perceber a forma das relações entre corpos, bem como a contracena com o espaço e objectos de cena, os processos de incorporação que se trabalham e se compõem durante a performance, e as ideias referentes a um determinado contexto que se trabalha daquela forma, naquele tipo de construção de personagem estabelecido, ou por via daquele género teatral, de uma certa forma de entender o teatro. A prática de formação teatral, mostra-nos que é através de um trabalho corporal e de aprendizagem “na” e “com” a relação do corpo que se tem e que se é, em grupo, nesse sentir-pensar, que se pode entender as mudanças ao nível da experiência de cada um, no processo de preparação do actor, e nas repercussões que pode ter na construção da pessoa, ou na produção de um *ethos* de grupo, ou na tomada de posições políticas perante o mundo. E isso é também demonstrado no processo teatral que constituiu parte desta investigação e que se configurou como a performance da etnografia.

Para exemplificar esta conexão parcial entre modelos que emergem da etnografia, Unni Wikan (1991; 1992), numa etnografia sobre o modo de vida em Bali, revela um possível caminho para a comparação em termos metodológicos. Ao perceber que o “sentir-pensar” (*feeling-thinking*) é o modo de compreensão e inscrição fundamental para validar o conhecimento das pessoas de Bali, produz-se um modelo cultural que não separa a razão dos sentimentos²¹. O modelo em Bali ancora o conhecimento com a experiência de uma forma que questiona a ideia na perspectiva ocidental. Ao se perceber o modo como as pessoas de Bali conceptualizam a forma como se adquire conhecimento, Wikan sugere que talvez o sentir-pensar seja um processo crucial para se adquirir conhecimento sobre si, sobre o outro, e sobre o mundo (em Bali, mas também no Ocidente). O sentir-pensar implica envolvimento, e a consciência que se tem dele parece ser incorporada. O conhecimento ocidental teve sempre a tendência de menosprezar o sentimento, porque subjectivo, e sempre suspeito de nebulosidade racional.

Também o modo como os (ex)citaquianos percebem a prática teatral, bem como aquele período da sua vida social, assenta num sentir-pensar diferente do hegemónico ocidental. As emoções trabalhadas, e os sentimentos ensaiados no jogo dramático, bem como toda a sua operacionalidade (sistematizável em modelos, ou em metodologias teatrais), enquanto mecanismo de produzir extensões, são igualmente um modo de trabalhar posições

²¹ Os recentes trabalhos de António Damásio (1994; 2000) colocam em causa este mito ocidental, da razão estar separada das emoções, precisamente através do discurso das ciências biológicas que o produziram. Curiosamente, é na altura em que Unni Wikan escreve que já prolifera no Ocidente literatura em vários domínios científicos a pôr em causa esta incomensurabilidade.

no mundo, mas também de se sedimentarem essas posições e os mecanismos envolvidos para a acção. A partir das competências do corpo, interfere-se no processo de incorporação ao longo da vida, e que é trabalhado de forma muito intensa no teatro, onde se tem de estar sempre disponível para, a partir da sua experiência, se engajar com mundos outros, outras possibilidades de vida, outros modos de relação. O jogo dramático trabalha e actualiza uma géstica, tendo influência no modo de sentir-pensar a realidade, como uma força, e que se ancora na experiência individual e colectiva. Sendo assim, torna-se possível a equiparação do modelo cultural que caracteriza as pessoas de Bali ao da produção da identidade citaquiana, e em habitats de significado completamente díspares (algo que, aparentemente, pareceria à primeira vista inverosímil). Este passo comparativo é heurístico e apenas serve para compreender a realidade estudada, não tendo qualquer tipo de ambição comparativa essencialista ou universalista.

Em primeiro lugar, há a comparação que opera na realidade social, quer entre comensuráveis, quer entre incomensuráveis, com a qual o antropólogo se confronta no encontro etnográfico porque são imanentes da realidade sociocultural. É ao nível da análise produzida pelas etnografias enquanto prática, dos conceitos operatórios emergentes da lógica de ser e estar local, que as comparações podem ser encetadas, enquanto estratégia de produção do conhecimento. Em segundo lugar, há a possibilidade de importação (e exportação) de modelos analíticos culturais, refinando os conceitos em termos da sua heurística, agora para um novo contexto cultural. Aqui, o trabalho do antropólogo seria, então, a análise dos modelos culturais, podendo importar modos de análise se eles entrarem em diálogo directo com a interpretação da realidade estudada. A interpretação do grupo estudado pode sugerir já similitudes com um modelo cultural já conhecido. E esse modelo conhecido, para o antropólogo, constituiu *a priori* um novo conhecimento de si próprio, de entender a sua própria cultura. Pode então reter, dessa análise dos modelos culturais, conhecimento suplementar para percebermos uma qualquer outra realidade estudada. Se a viagem etnográfica necessita da partida, que seja o jogo teórico analítico e comparativo, o movimento do regresso.

Em relação à tradução cultural, as partes sociais da colagem que traduz uma identidade, e que temos vindo a debater, estão contidos no problema de uma visão monolítica e homogénea da “cultura” e da “sociedade”, desse organismo. Interessa contudo ter em mente que qualquer contribuição positiva para o acto comparativo não pretende *a priori* reificar a realidade, “purificando-a” em conceitos tão abstractos como estes dois. O antropólogo deve, antes, procurar potencializar a capacidade de perceber o carácter processual e dinâmico da

identidade. Susan Stewart (1989, p. 11) diz-nos que teorizar pode ser visto como a criação de uma sociedade possível, querendo afirmar que quando falamos de “nós como membros” se refere mais aos membros de uma situação, de um contexto, que de uma sociedade no seu sentido mais amplo (acrescentaria que de igual modo, de uma cultura).

“‘Society’ is an outcome of our belief in intersubjectivity, in a belief that others are participating in the same approximate stock of knowledge at hand. Society as larger context, does not ‘lie behind’ immediate situations, reflected in them as in a mirror. Rather, the discourse of social interaction resolves situations and accomplishes situations. (...) Society may be seen as an outcome of situations as much, or more than, as a ground for situations (...) Society, as a model of order, production, and connectedness, is an outcome of the common-sense reasoning of everyday life” (ibidem, p. 12).

Esta opção teórica desloca a estratégia de investigação para um processo de operações metodológicas articuladas entre diferentes escalas de análise. Conecta, por isso, diferentes técnicas de pesquisa cruzadas dialogicamente que visam a identificação de domínios de acção e comportamento que permitam a análise empírica e que, como vimos, pode vir a cruzar-se com o entendimento apreendido por modelos culturais específicos, independentemente da topografia ou do objecto de estudo em causa.

Daniel Miller (2007) propõe a extensão do olhar antropológico na sua radicalidade metodológica para compreender, dentro de uma actualização assumida, o “macrocosmo” e a sua interligação com o “microcosmo”. O holismo presente em cada indivíduo leva à proposta desta ideia de comparação que temos vindo a debater (a comparação intrínseca às partes sociais, e a comparação que a análise destas partes sociais permite). Agora, um indivíduo pode ser uma sociedade. O diálogo entre os dois extremos da análise sociocultural, o muito pequeno e o muito grande, impelem à observação microscópica (o indivíduo como elemento de uma sociedade; o “interlocutor privilegiado” dentro de uma comunidade que servia para a antropologia fazer analogias e perceber “o todo”, como se do “todo” a comunidade se tratasse). Segundo o autor, essa observação micro também participou nas “generalizações do mundo”. Contudo (e curiosamente), esse mesmo mundo se tem manifestado numa simultânea maior particularização da identidade. O indivíduo torna-se a possível escala da comunidade que se pode cruzar com o mundo. Daniel Miller propõe “assumir a perspectiva mais holista e englobante que encarcera o indivíduo como uma sociedade, recorrendo ao trabalho de campo” (ibidem, p. 122). Segundo o autor, os mesmos conceitos operatórios e categorias sociais podem ser metodologicamente usados para estudar uma pessoa ou o contexto mais amplo em que se insere, a sociedade. Há uma lógica, uma cosmologia, uma “sociedade autónoma” em cada

indivíduo, expressão de um *habitus* que lhe é peculiar mas que traduz um determinado contexto social e histórico. Os dados biográficos de uma escala micro podem caracterizar uma escala macro, mais ampla. Vamos ver como isso se torna evidente na configuração de um habitat de significado de uma interlocutora e como ele ressoa toda a sociedade e todo um sistema de costumes.

Entre a perspectiva de baixo para cima e a de cima para baixo, para estudar o indivíduo (que é estudar a sociedade), as “tecnologias de objectivação”²² constituem o elo teórico que fazem da prática etnográfica a gênese da produção de modelos de análise. Assim, Miller propõe-nos duas dimensões de análise que, metodologicamente, o etnógrafo terá que identificar. Por um lado, uma dimensão vertical que corresponde ao que os interlocutores, agora “agentes totais”, enquanto pessoa, informam e fundamentam numa ordem ancestral existente (a história da pessoa e seu habitat de significado, o *background* sociocultural, a geração a que pertenceu, o seu papel e a sua visão do grupo, etc.), e que cabe à análise detectar a sua referencialidade. São estas objectivações dos sujeitos sociais/culturais em análise, que nos conduzem, por analogia, ao estado do mundo na sua visão macro. Por outro lado, deve-se ter em conta, para todos os casos etnográficos, uma dimensão horizontal, um campo da vida, “estético”, produtor do *habitus* (como em Bourdieu (2002; 2005)), ou o contexto homólogo interveniente que justifica determinada ocorrência sociocultural coerente, influente na identidade, como viável e produtora de sentido, a que nos referimos aqui como o *ethos* de ser citaquiano. A dimensão de análise vertical apresenta-se como complementar à horizontal. É justamente neste cruzamento que, segundo Miller, se determina, hoje, a produção da identidade.

O foco de estudo deixa de incidir sobre as estruturas, padrões, os produtos sociais, para passar a trabalhar as lutas, as histórias, tensões, os desejos, as nostalgias, símbolos e performances que produzem e são produzidas pelas estruturas, padrões, e produtos sociais, tal como na antropologia que Dwight Conquergood (1991; Madison, 2005; Madison, 2006 a)) defende. O terreno intersubjectivo dos modos de ser e estar num determinado colectivo produz então, as partes sociais que o antropólogo trabalha, dialogicamente, numa observação que decorre da participação activa. O próprio encontro etnográfico expressa isso mesmo, uma justaposição ou colagem em que se compara por níveis de equiparação e, assim, dando sentido à realidade

²² Para Michael Lambek (1993, p. 307), a objectivação é interdependente da incorporação, há uma dialéctica particular entre ambas. A objectivação é encarada como um processo que segue o curso dos corpos e das pessoas “na” e “dentro” da esfera pública. Refere-se às características que são externalizadas e com um certo grau de independência dos corpos, signos, regras, efeitos, ou constrangimentos da construção da pessoa (*personhood*). É a objectivação que permite que o conhecimento incorporado seja perceptível pelos outros. É por isso que, para Lambek, o conhecimento só pode ser entendido no contexto da prática.

vivida. Deste modo, é pela natureza da comparação que se percebe a relação entre a prática etnográfica e a teoria antropológica, no que diz respeito às partes sociais de que o antropólogo se serve no processo do trabalho de campo. Como vimos, na própria realidade, a comparação na vida vivida opera já por via da incomensurabilidade, de informação que aparece conectada e relacionada nos encontros sociais, inseridos num determinado contexto, e decorrentes das extensões produzidas pela pessoa e das conexões parciais que o antropólogo visibiliza.

Para definir o contexto de análise (o constituir e dimensionar) é necessário uma tomada de decisão metodológica acerca do alcance e detalhe que se pretende investigar. Uma mudança de escala implica uma mudança de fenómeno e, cada escala revela fenómenos e omite ou distorce outros (Santos, 1987). Assim, qualquer estratégia de pesquisa, no modo em que o estudo é desenhado e conduzido, deve referir as escalas de análise com que vai trabalhar. É através dessa escolha que se decidem as técnicas ou métodos de investigação, as operações com que se produzem os dados socioculturais. A escala de análise é, sem dúvida, um tópico inviolável da pré-imaginação etnográfica, bem como dos contínuos ajustamentos ao longo da investigação, no caso de se revelar algum contingente que assim o requeira. Tomando com seriedade a articulação entre escalas para o desenho etnográfico, melhor se terá noção do contexto de análise e, provavelmente, a interdisciplinaridade, no domínio das ciências sociais, resultará mais insurgente. A este propósito, Graça Índias Cordeiro diz-nos que “a macro-escala da ‘sociedade global’ faz parte das micro-realidades, territoriais ou outras, constr[uindo] ela também a micro-escala. Só conceptualmente se pode introduzir esta separação artificial, e só como estratégia metodológica se acentua mais a grande-escala, tentando agarrar a perspectiva *emic* do real vivido, ou uma escala mais pequena, mudando a lente de observação para uma perspectiva mais *etic* e distanciada de uma determinada realidade social.” (Cordeiro, 1997, p. 444).

Em primeiro lugar, é necessário olhar o local e o global como duas dimensões da realidade, da reprodução sociocultural. O local é relacional e contextual, uma dimensão da vida social, uma propriedade fenomenológica estruturada em práticas e em modos e formas particulares de as reinventar, produzindo efeitos materiais específicos nas relações colectivas (Appadurai, 1997). Constituem ilhas de significado que organizam e dão sentido à vida partilhada. Já a dimensão global refere-se a tudo o que é produzido para além das relações face-a-face, na vida quotidiana, e opera através das novas tecnologias da comunicação e nas estratégias espectaculares que daí decorrem²³. Com as duas dimensões produz-se o contexto.

²³ O sentido advém da *Sociedade do Espectáculo* de Guy Debord (1991), e do que Chaney (1993), formalizou por sociedade espectacular para referir as novas “encenações” e estratégias que a consciência colectiva usa para a

Em segundo lugar, importam as ferramentas analíticas e mecanismos de que a ciência social se faz munir para capturar, perceber e intersectar estas dinâmicas aceleradas da identidade no seu contexto. E, particularmente, na Antropologia hoje, como alerta Cristiana Bastos (1997), quer na sua capacidade em perpetuar o “engenho metodológico” fundador (malinowskiano), quer no de observar os “imponderáveis da vida social” através da etnografia. Assim, o olhar tem que procurar integrar várias escalas do contexto e seus respectivos campos de visão e possibilidade interpretativa da informação percebida. O que é que pode ser comunicado a partir da posição do observador (que determina procedimentos específicos)? Se qualquer formulação de um objecto de estudo implica escolhas (e exclusões implícitas), também a variação experimental das escalas de contexto (Raposo, 2002, seguindo Bernard Lahire) pode ser determinante para se invisibilizar dimensões do fenómeno sociocultural em análise. E, neste sentido, o contexto existe e é produzido na dependência da escala (ou da articulação de escalas) que se usa para observar. Que limite micro e macro apropriado para a explicação/interpretação dos territórios de influência em que o observador se move, o da diferença cultural? Como os assumir e articular? Passará, com certeza, pela elaboração metodológica, e na determinação de fontes que tenham em conta as duas dimensões da vida sociocultural. É através da combinação das escalas que, por outro lado, se constroem os níveis do espaço de fronteira que constitui o objecto de estudo e melhor se gerem as esferas de controlo metodológico implicadas.

No que diz respeito às partes textuais, são a colagem na escrita e na composição monográfica propriamente dita, que procuram justamente dar uma coerência retórica ao processo experienciado pelo antropólogo, e procuram traduzir as extensões produzidas nesse estar e ser no mundo com a “vida do outro”. No fundo, é o que a vida vivida faz emergir a partir da qualidade do encontro e a partir das múltiplas comparações possíveis decorrentes das extensões entre si e o outro (antropólogo e interlocutor). Trata-se de traduzir as partes, as fracções, os encontros, e apresentar as performances e os momentos particulares, estabelecendo as analogias, as conexões e equiparações necessárias para compreender a imaginação cultural, dentro do contexto em causa. Na prática social, resultante do encontro etnográfico e do tipo de relação estabelecida com o outro, existe já um texto dramático e performativo onde, selectiva ou mesmo assystematicamente, se reconstroem ideias e posições sobre o mundo. Existe já material de sobra para se perceber a integração com o colectivo, e as conexões passíveis de reconhecer a sociedade. Na vida, as ideias do mundo estão sempre a ser

produção de dramaturgias, de uma forma consentânea (o que não quer dizer que não hajam conflitos na negociação), provenientes do imaginário e “da” e “na” cultura popular.

colocadas em jogo. O encontro etnográfico acaba por ser uma construção, uma fabricação, ficção persuasiva que permite a interpretação, arranjo e ordenamento das várias dimensões do mundo estudado. Qualquer forma em que se traduzam os dados etnográficos (monografia, filme documental, ou peça teatral) é já o reflexo dessa disposição.

A partir da crítica à escrita monográfica, por via do paradigma da performance, Conquergood (2002) alertou justamente para os problemas do centrismo da escrita (*scriptocentrism*), das monografias se poderem centrar mais no texto dramático da cultura que no texto performativo da cultura; alertam ainda para o facto de mais facilmente a escrita olvidar, colocar na margem, nas fronteiras, todo esse conhecimento humano tácito e performático, sem esquecer que esta omissão põe em causa a ética da representação. Isto não quer dizer que a tradução possível numa monografia não consiga dar conta das conexões parciais que esse conhecimento possa permitir fazer. Apenas abriu espaço à experimentação de diferentes formas de tradução cultural e, acima de tudo, de uma sensibilidade pertinente para as técnicas de estar e ser na observação participante, nos diferentes tipos de participação possíveis, e no que dos papéis de investigador resultantes pode contribuir para a qualidade da etnografia. Abriu espaço à sensibilidade performativa, e trouxe novas ópticas para a percepção e análise do material cultural. Enquanto forma de tradução e de expressão etnográfica, tanto o filme etnográfico como o etnoteatro surgem como possibilidades para explorar e transformar informação em experiência partilhada, confirmando o facto de que todos somos co-performers nas nossas vidas, devolvendo aos leitores, ao público, ou aos interlocutores, precisamente essa experiência.

E a este respeito há uma escrita própria, com os seus procedimentos característicos, tanto no filme como num espectáculo teatral, como veremos. Quando se trata de uma etnografia do passado, estas duas formas expressivas podem complementar-se à monografia permitindo uma heurística, essa arte de inventar e descobrir a realidade social. As lentes conceptuais da performance pretendem dar conta justamente da articulação das expressões da vida quotidiana, do carácter reflexivo das performances, do facto do homem ser um animal que se performa a si mesmo, o *homo performans* como Turner (1985, p. 187) lhe chamou, no sentido das suas performances serem reflexivas. No domínio da prática, as pessoas pensam-se. E o trabalho etnográfico tem muito a aprender com isto.

O que importa ainda clarificar em relação à etnografia é que ela não é politicamente inocente. A retórica reflexiva da etnografia tem ajudado a politizar a própria etnografia no que diz respeito à posição do antropólogo no processo de construção e tradução do conhecimento cultural. Sem descartar os textos, o paradigma da performance questiona a representação do

outro ao trazer para o debate a performance dialógica como um imperativo ético. Ela assume-se como um modo alternativo de saber, responsabilizando o etnógrafo quanto à qualidade do seu testemunho sobre o outro, e impondo a necessidade de uma vigilância epistemológica decorrente da responsabilidade inerente à representação que produz a razão da etnografia. O que daí resulta é que a etnografia constitui-se como o modo epistemológico da antropologia. É isso que determina o conhecimento produzido, e que legitima a produção de teoria, pela comparação intrínseca à interpretação e análise das partes sociais que se convertem em partes textuais, não só aquelas que a monografia trabalha, mas também as partes resultantes do encontro etnográfico filmado, ou das equiparações possíveis que esse material completa e permite compor. No filme, por exemplo, pode-se justapor imagens representativas (do arquivo), adensando a descrição; ou ainda as partes sociais que se utilizam para se fazer etnoteatro, quando se entra no processo de construção de um espectáculo teatral, no domínio do “como se”, e se trabalha a representação de modos de estar e ser no mundo historicamente determinados criando, por isso, um texto dramático e performativo particular. Estas três formas de expressão etnográfica (monografia, filme etnográfico, e etnoteatro) envolvem lógicas de pensamento, diferentes níveis de interpretação, de percepção, racional e afectiva, determinado por uma experiência etnográfica própria. Elas complementam-se e aperfeiçoam-se umas às outras, quer por via dos seus processos de construção distintos (do seu modo particular de traduzir conhecimento), quer pela possibilidade de se produzirem diferentes campos de percepção para o leitor-espectador. Investe-se na relação com ele, implicando-o a diferentes níveis com diferentes tipos de conhecimento etnográfico. A partir do interior destes diferentes modos de expressão etnográfica crê-se expressar de uma forma mais eficaz a tradução cultural.

Estamos agora em condições em avançar para as metodologias de trabalho etnográfico que esta investigação envolve e de como, pela sua natureza, se afirma a etnografia como uma investigação-acção capaz de revelar as oportunidades que a sensibilidade performativa pode acrescentar ao conhecimento sobre o outro. Afinal, as possibilidades da etnografia advêm da sua própria natureza, convocando-se formas alternativas de expressão etnográfica que dão voz à produção de conhecimento. Mas primeiro, para seguir o desenho da investigação, tem ainda de se tratar as particularidades elementares de uma etnografia ao passado. Ela impossibilita o carácter presencial face aos acontecimentos (porque já aconteceram), modifica o tipo de participação, envolve metodologias específicas. Representa a primeira fase da investigação, e daquilo que veio a resultar em filme (apêndice 2) e em performance teatral, e de como, eles próprios, se constituíram inerentemente como uma metodologia.

1.2. Entre o Arquivo e o Repertório

Em primeiro lugar, dada a dimensão diacrónica desta investigação, distinguimos a metodologia usada para estudar o passado, daquela usada para compreender o presente do CITAC, nas actividades produzidas que caracterizam a vida de uma geração do grupo. Para abordar o presente, foi necessária uma “estadia no campo”, recorrendo à observação participante, com todas actividades e práticas que obrigam a vivência num grupo de teatro em formação. Reservamos a discussão desta parte metodológica para o capítulo 4, quando nos debruçarmos sobre a etnografia do presente, com uma geração do grupo. Para abordar o passado e dentro de outras temáticas, reconstituir a história do grupo, tornou-se importante a distinção que Diana Taylor faz entre o arquivo e o repertório²⁴.

Segundo Diana Taylor (2007, p. 19-23) a memória de arquivo existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, objectos arqueológicos, vídeos, filmes, cds, tudo aquilo que supostamente resiste à mudança. Etimologicamente, do grego, o arquivo refere-se ao “edifício público”, ao “lugar onde se guardam os registos”. De *arche*, significa igualmente o início, o primeiro lugar, o governo. Portanto, o arquivo, enquanto potencial de conhecimento, detém poder. Já o repertório é mais efémero e refere-se à prática e conhecimento incorporado, cria uma memória incorporada. Reporta a experiência de ter participado nos eventos, de lá ter estado, algo que pertence, sobretudo, à esfera do intangível. Durante o processo de trabalho, como veremos, lidar com o arquivo ou com o repertório implica uma ginástica por vezes invulgar de estratégias metodológicas, dada a potencialidade de fazer emergir novas relações, extensões, e tipos de envolvimento entre investigador e investigado. Por outro lado, entre o arquivo e o repertório, melhor se dá conta das dissensões e das divergências que possam emergir através da informação do repertório quando se confronta com a informação do arquivo, o que poderá ser fulcral para melhor compor o que aconteceu. A informação do repertório é já interpretativa à nascença (e que o investigador terá

²⁴ Diana Taylor assume a distinção entre *repertoire* e *repertory* como algo obscuro. Contudo vale-se da definição do Oxford English Dictionary (ver Taylor, 2007, p. 281-282) para explicitar a sua opção terminológica. Assim, para o inglês, *repertory* refere-se mais a um repositório de informações, a um tipo de conhecimento mais arquivista, como um índice, uma lista, um catálogo. Já *repertoire* refere-se ao conjunto de peças musicais e dramáticas que uma companhia teatral ou músico performa. E é esta dimensão da experiência do fazer que marca a distinção que aqui se pretende fazer sobressair. *Repertoire* referir-se-á a essa dimensão experiencial que *repertory* poderá não ter.

Então, para o português, repertório e reportório não têm uma distinção semântica, são duas palavras que significam o mesmo. Para fazer equivaler os fonemas das duas línguas opta-se traduzir *repertoire* por repertório (como também optou o tradutor do livro ainda por editar de Diana Taylor para o português do Brasil, conforme me informou a autora), permanecendo a palavra reportório para significar o conjunto de peças dramáticas de um grupo teatral ou artista no seu sentido mais arquivista.

de reinterpretar), e a do arquivo, como veremos, carece de interpretação (e que definirá o papel do investigador neste respeito). O trabalho de ambos interconecta-se, e cada um deles se reforça mutuamente, ao longo da investigação.

Como nos explica Diana Taylor (*ibidem*), a memória do arquivo trabalha à distância (tempo e espaço), aquilo que o investigador procura recuperar, e reexaminar. Há uma separação entre a fonte de conhecimento que o arquivo detém e que o investigador comenta. Quer dizer, o arquivo está, de certa forma, imune à alteridade. O que muda ao longo do tempo é o valor, a relevância, o significado do arquivo (e a sua capacidade em produzir conexões parciais), em como são interpretados e até incorporados os elementos que o constituem por parte de quem o consulta. Como argumenta Taylor, o arquivo opera da mesma forma que um qualquer texto teatral escrito. *O Avarento*, de Molière, por exemplo, enquanto texto dramático ou peça teatral pode ser representado de múltiplas maneiras (com uma dramaturgia e encenação específica e passível de se constituir como completamente outro), apesar do texto dramático permanecer inalterado, uma estabilidade que decorre do significante que é. Foi importante ao longo da investigação ter em mente este facto, uma vez que se conheciam os textos do currículo dos eventos realizados pelo CITAC, mas isso nunca poderia ser confundido com o conhecimento da dramaturgia e encenação que teve cada peça teatral, isto é, o subtexto que se imprimiu a determinado texto que, como veremos, não se dissocia do contexto historicamente determinado e das motivações conseqüentes para a geração do grupo que o trabalha. De certa forma, esse subtexto dramaturgico também informa o contexto histórico. Para tal, importa ter em mente estratégias para se aceder ao processo de trabalho de um determinado espectáculo teatral. Assim, teve de se cruzar vários documentos, fotografias e edições do grupo (arquivo) para melhor compreender as várias dimensões teatrais de determinado projecto que o grupo tenha feito, a partir do testemunho de um interlocutor que participou nele (e que dá conta do repertório). O arquivo é sempre mediado. O que torna um objecto em arquivo é o processo pelo qual ele é seleccionado e analisado, e que deve ser sempre contextualizado historicamente, nas suas várias dimensões políticas, sociais, económicas, afectivas.

A recolha do arquivo, ou seja, da memória dos documentos existentes no CITAC que objectivam a sua história, ainda que sempre interpretativa, consistiu um trabalho de descoberta em que:

- 1) Dos programas dos eventos que o grupo realizou acedeu-se à informação das produções realizadas, dos encenadores que passaram pelo grupo, bem como da possibilidade de construir o colectivo de pessoas que constituiu cada uma das gerações do grupo. A ficha

técnica de cada projecto informa igualmente os papéis desempenhados por cada interlocutor, sendo possível ter uma noção do percurso de cada um. Por outro lado, os guiões, enquanto base de cada projecto, apesar de também não serem transcrições directas através dos quais podemos aceder às próprias performances (Auslander, 1997, p. 55), eles aproximam-nos das intenções e pertinência que a escolha de determinado texto dramático tem face ao contexto histórico em que é trabalhado, denunciando o carácter resistente ou provocatório que a realização desse texto poderá ter tido em termos da interacção que procurava ter junto da comunidade;

2) Das revistas publicadas (o *Boletim de Teatro*, nos anos sessenta, mais tarde convertido pelo grupo em *Cadernos de Teatro*, nos anos noventa) ficamos a conhecer melhor o trabalho de cada encenador e da sua aproximação ao tema, o modo de trabalhar no teatro e dos processos de construção nas várias dimensões teatrais, bem como as influências que dramaturgos e outros criadores artísticos tiveram em cada produção e na geração que os editou (e para cada geração do CITAC), ou a experiência na participação em determinado projecto;

3) Das fotografias existentes dos espectáculos realizados, cruzada com a informação do respectivo programa e revista do grupo ficou-se com uma maior aproximação à estética de cada espectáculo nas várias dimensões teatrais (cenografia, figurinos, luz), bem como ajuda à compreensão do tipo de actuação;

4) Das notícias de jornais tomou-se consciência da recepção aos espectáculos realizados nas várias épocas. As notícias tiveram que ser adequadamente relativizadas em relação ao tempo em que se inserem. Se na época da censura do regime salazarista a informação era, por definição, filtrada pela Censura, já na contemporaneidade defrontávamo-nos com o quase total desaparecimento de informação sobre o grupo, face à política editorial da imprensa escrita nacional (e até regional), como se a censura agora fosse deixar de ter voz.

5) Dos documentos institucionais (cartas, planos e relatórios de actividade) percebemos as intenções ao nível da actividade teatral produzida por cada geração, assim como no modo de relacionar com a comunidade em cada momento histórico.

Ao nível do arquivo, portanto, faz-se o levantamento documental das várias gerações de encenadores, pessoas que ingressaram no CITAC em vários anos, e das actividades culturais realizadas, compondo as diferentes gerações de citaquianos e citaquianas, os vários elementos do grupo. São memórias de várias dimensões da vida do grupo que são interpretadas a diferentes níveis. Vários artigos de análise crítica teatral e várias traduções de textos seminais de criadores nacionais e internacionais informam uma preocupação estética e ética dos critérios editoriais, o que nos diz igualmente algo sobre o tipo de leituras que participaram na

formação de cada geração. Uma fotografia de um espectáculo (arquivo) comunica múltiplas possibilidades de sentido, dependendo da perspectiva de análise. Informa sobre o texto performativo da peça, a sua estética, mas também sobre um sentir-pensar específico, dessa fracção que congela um determinado momento dramático, enquadrado num contexto histórico que evoca. Emergem igualmente nuances de uma experiência do mundo, produz uma partilha de múltiplos níveis de significado. Uma estátua que representa um prémio num festival de teatro convoca um diálogo entusiasta com esse projecto, impondo igualmente o contacto com essa geração. A relação com o *design* dos programas ou cartazes transporta-nos para o território da estética (e ética) da época. Os documentos tipografados, os fotolitos, fazem perceber os processos de trabalho editoriais. Um relatório de contas dá conta das necessidades dos projectos mas, mais importante, da responsabilidade civil que os elementos têm de ter, de aprender, para fazer o grupo funcionar (sobretudo os relatórios para prestar contas ao principal financiador do grupo em toda a sua história, a Fundação Calouste Gulbenkian). “Aquilo era até ao último tostão!”, dizia um responsável financeiro do grupo nos anos sessenta, referindo-se aos relatórios que tinha a responsabilidade de fazer. Dá conta do nível de organização e revela maior ou menor competência da gestão de uma determinada geração. Tudo integrado, resulta numa atitude específica de estar e ser do grupo.

A experiência de trabalhar o arquivo implica uma relação performativa do investigador com todos esses objectos, revelando múltiplas possibilidades, múltiplos caminhos para se investigar. A documentação da performance que trabalhamos entra na categoria do “documental”, para usar a distinção que Auslander faz com a “documentação teatral”²⁵.

²⁵ Num texto sobre a performatividade da documentação da performance, Auslander (2006) distingue entre a documentação da performance documental (*documentary*) e a teatral (*theatrical*). A primeira corresponde ao modo tradicional de se conceber a documentação de uma performance em que se estabelece uma relação ontológica entre a performance e o documento, isto é, a de que o evento precede e autoriza a sua documentação. Encontra neste modelo e nesta proposição acerca da relação ontológica uma certa ideologia, a ideia de que uma fotografia de um espectáculo cria a ilusão de uma correspondência exacta entre o significante e o significado, a fotografia como uma espécie de conexão ontológica para com o mundo real e que faz com que seja autorizado ser utilizada como um substituto desse real representado (*ibidem*, p. 2). Contudo, Auslander problematiza esta ideia questionando-se, por exemplo, se as recriações teatrais de performances documentadas recriam essas performances ou se, por outro lado, apenas performam a documentação.

É ao nível da arte da performance que Auslander vai encontrar uma segunda categoria de documentação a que chama de teatral (por vezes também chamada de “fotografia performada”) e que se refere ao documento gravar um evento que pode não ter acontecido enquanto performance, que apenas é performance na própria fotografia enquanto tal, perdendo esse carácter ideológico da documentação ser suplementar, secundária, posterior à integridade de um evento que pressupostamente aconteceu e que se pretendeu gravar. Aqui, não é necessário público para tornar o evento uma performance artística mas sim o seu enquadramento enquanto performance através do acto performativo de a documentar enquanto tal (*ibidem*, p. 7). Esta categoria problematiza, por exemplo, a questão da autenticidade quando se contempla a documentação da performance. Usando a concepção de frases performativas de Austin (1962), Auslander sugere “that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: in other words, *the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such*. Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous

Enquanto investigador, constituía-me como um novo público que agora contemplava a fotografia de um espectáculo que o enquadrava enquanto performance que foi mas também tendo em atenção a sua performatividade que, conectada com os testemunhos de quem nela participou, com o repertório, portanto, me ajudava a acordar a “entidade orgânica” que a performance consumava e que o objecto fotográfico projectava.

O arquivo, de certa forma, orienta o desenho da investigação. O levantamento documental foi realizado no espólio do CITAC²⁶, das bibliotecas, museus e arquivos da Universidade, das Repúblicas de Coimbra e do espólio das pessoas (ex)citaquianas contactadas ao longo da pesquisa, a quem se pediu que revelassem tudo o que tinham guardado para se copiar e fazer constar no arquivo. É definida uma amostra significativa para cada geração, tendo em conta os anos de passagem pelo grupo, o tempo de permanência (uma média aproximada de 2,3 anos), o grau de envolvimento (pelos projectos em que participou, se pertenceu ou não à Direcção do CITAC), cruzando a possibilidade de acesso ao contacto da pessoa.

A informação obtida pela recolha do arquivo foi cruzada com a contextualização histórica resultante da pesquisa bibliográfica para cada época. A contextualização histórica é um requisito fundamental para perceber o modo que a experiência de passagem pelo teatro universitário, desta formação através do jogo dramático, teve para a constituição do grupo, e para a sua acção junto da comunidade local, permitindo o jogo de escalas, de baixo para cima e vice-versa, quando na prática etnográfica. Assim se reflecte e melhor percebe a mudança da mentalidade cultural da sociedade portuguesa, a partir das várias gerações estudadas. Teve-se a preocupação, tanto quanto possível, em ter uma representatividade ao nível do género, apesar de, durante os anos sessenta, a população universitária ser maioritariamente masculina²⁷. A preocupação em dar voz ao grupo minoritário das mulheres universitárias permitiu-nos perceber também o papel da mulher na comunidade estudantil e a sua crescente

performance and state that it occurred: it produces an event as a performance” (Auslander, 2006, p. 5). Mais à frente dirá que a arte da performance “is constituted as such through the performativity of its documentation” (ibidem, p. 7).

²⁶ De notar que o arquivo do grupo fora desfalcado aquando o encerramento das suas instalações pela PIDE-DGS (Polícia Internacional e de Defesa do Estado – Direcção-Geral de Segurança), em 1970, não voltando mais a aparecer. Desta forma, trabalhou-se com o arquivo que fora salvo desta ocorrência e que acabou por voltar ao espólio do grupo, depois de 1974, quando reabriu as suas portas, já em contexto democrático, sobretudo por via das várias comemorações que se fizeram da sua existência enquanto grupo.

²⁷ Em 1955/56 havia 2781 alunos para 1497 alunas a frequentar a Universidade de Coimbra (população estudantil total de 4032), ou seja, as alunas eram aproximadamente metade do número total de alunos. Esta proporção começa a esbater-se na segunda metade da década de sessenta chegando apenas à igualdade, ou ultrapassando ligeiramente, nos anos setenta. A título de exemplo: em 1965/66 havia 4032 homens e 3166 mulheres a estudar na Universidade de Coimbra (total de 7198 estudantes); em 1968/69, 4940 homens e 4112 mulheres (total de 9052 estudantes); no ano da revolução democrática, havia 5173 alunos e 5169 alunas na Universidade de Coimbra (uma população total de 10342 alunos e alunas) (Gomes em Cardina, 2008, p. 241).

emancipação, revelando sobremaneira as acções que contribuíram para uma mudança de mentalidades na sociedade portuguesa, por via das acções reais e simbólicas, junto do grupo, da academia, ou em diálogo com a família. A microhistória começa desde logo aqui a revelar a macrohistória, a história no sentido mais amplo.

Assim, com a leitura da documentação disponível, realiza-se a reconstituição da história do CITAC enquanto grupo universitário e, a partir da bibliografia existente, o enquadramento com os movimentos estudantis e a história das mentalidades em Portugal, desde 1956 (ano de formação do grupo) até à pós-revolução de Abril, quando Portugal entra na então chamada Comunidade Europeia (que aconteceu em 1986). A segunda metade dos anos oitenta corresponde igualmente à estabilização do modelo de funcionamento do grupo, com um curso de iniciação bianual que marca e estabiliza o tempo de duração de uma geração, no fundo, toda a dinâmica do grupo²⁸. O papel das crises académicas dos anos sessenta, pelo envolvimento que as pessoas do grupo, individualmente, encetam no seio delas, como também pela acção do CITAC enquanto grupo, e da posição que colectivamente toma em cada momento, revelou-se determinante para perceber as consequências cívicas de se pertencer a um grupo como o CITAC (como vamos ver, apresentam-se espectáculos teatrais de grande índole contestatária, alguns deles censurados pelo regime). E aqui, o drama estético consumado nos espectáculos teatrais que cada geração faz, vem a cruzar-se com os dramas sociais vividos no seio do movimento estudantil, durante os anos sessenta e setenta do século XX.

Seguindo Diana Taylor (2007), o repertório representa a memória das performances incorporadas, todos aqueles actos usualmente encarados como efémeros, pertencentes ao domínio do fazer, um conhecimento que implica presença, participação numa performance que não é reproduzível, o território onde a experiência acontece. O repertório, segundo a autora, possibilita à agência individual encontrar criativamente modos novos de jogar, quer ao nível do processo de trabalho, quer na arena da prática social, e combina processos de objectivação desse conhecimento incorporado, aquando o encontro etnográfico. Há sempre um espaço de invenção nas pessoas que participam na produção e reprodução do conhecimento “estando lá”, sendo e fazendo parte da transmissão, e ainda para mais, quando reproduz aquilo que se passou, na entrevista, por entre os selectivos processos de memória. O que o repertório acrescenta à informação do arquivo é essa fenomenologia dos eventos que o grupo criou, desde as várias dimensões teatrais das peças produzidas, ao envolvimento em

²⁸ Foi igualmente por esta altura que se intercala o curso de iniciação ao teatro feito pelo CITAC com o realizado pelo TEUC (os dois cursos, bianuais).

dramas sociais (no âmbito do movimento associativo), a todas as dimensões da vida que marcaram uma determinada época. Revela por isso, também, o modo como a experiência dos preponentes se conecta com as questões mais amplas na sua dimensão afectiva, cognitiva, racional, integrando as várias dimensões que a vida comporta (e que permite o jogo entre escalas de análise). A investigação ao nível do repertório do grupo, isto é, da experiência incorporada dos antigos elementos do CITAC, permitiu igualmente perceber o carácter contíguo, de constância (ou inconstância) dos efeitos da experiência teatral em grupo, da vida do grupo com jovens-adultos e cidadãos em formação, e da construção da pessoa que resulta desta experiência. É pela composição destes vários elementos que chegamos à construção de um *ethos* próprio, do que é ser um citaquiano.

De forma oposta aos supostos objectos estáveis do arquivo, as acções do repertório não permanecem as mesmas, elas são contingentes. A memória da experiência é subjectiva. Contudo, não invalida ou tira poder aos dados etnográficos, e ao possível conhecimento emergente. Como nos diz Taylor (*ibidem*), o repertório mantém e transforma as “coreografias de significado”, permitindo traçar diferentes tradições e influências. Relaciona-se igualmente com o modo de funcionar da memória de cada proponente, quando se procura reproduzir um passado que não foi registado. Por via da experiência, o corpo do interlocutor integra energias e sensações que não podem ser descuradas pelo investigador, são a matéria da experiência incorporada, “o peixe” que o antropólogo minuciosamente pretende capturar. O repertório é justamente a memória dessa experiência que se objectiva outra vez. Essa memória surge intimamente relacionada com a documentação da performance documental que os interlocutores frequentemente se faziam apoiar.

O arquivo, em vários aspectos é mudo, por exemplo, quando não existe uma legenda numa fotografia de um espectáculo ela torna-se impossível de identificar, a não ser que algum testemunho o faça²⁹. Mas também, por vezes, os testemunhos que constituem o repertório são induzidos por via das imagens dos espectáculos, abrindo espaço para considerações sobre o espectáculo que, de outro modo, poderiam ficar omissos. O arquivo informa e elicia o repertório. Em caso de divergências ocorridas pelo cruzamento de dois testemunhos, tornou-se importante a documentação escrita, como relatórios de actividades, ou cartas institucionais

²⁹ O problema da consulta de alguns arquivos fotográficos respeitantes a esta época é o de carecem justamente de uma legendagem que permita uma consulta mais eficaz. Praticamente todo o arquivo do CITAC encontrava-se nesta situação. Mas mesmo em alguns arquivos depositados em instituições sofrem do mesmo problema. Por vezes, mesmo os funcionários do arquivo pouco poderão ajudar quando não há conhecimento mais aprofundado do que existe por via de uma legendagem inexistente. Por outras palavras, enquanto investigadores, teremos de estar despertos para este problema na consulta que pretendemos num determinado arquivo, procurando completar a informação do arquivo o mais completo possível, com o intuito de lhe dar voz.

mas, também aconteceu o contrário, isto é, certa informação decorrente de um relatório ou carta ser insuficiente para apurar alguma sutura que se procurava perceber e somente o testemunho de um interlocutor permitir desvendar essa articulação que faltava fazer. Neste sentido, o arquivo e o repertório contaminam-se, há uma fluidez e uma constante comunicação entre os dois. No fundo, o conhecimento auferido numa etnografia do passado está entre o arquivo e o repertório.

Observamos, contudo, e mais uma vez, os pontos de contacto do grupo no seio do movimento estudantil, sobretudo até à revolução democrática em Portugal. A capacitação para a acção e intervenção no espaço público caracterizam estas gerações do CITAC. O significado geral desta envolvência revelou formas de construção da subjectividade e de uma memória colectiva com um imaginário próprio. Através da informação obtida por via do arquivo do grupo, cruzada com a história dos movimentos estudantis da década de sessenta a oitenta, do contexto sociopolítico e cultural de cada época, prepararam-se as entrevistas com os antigos elementos do CITAC. Aqui procurou-se, por um lado, perceber o trabalho teatral que cada geração realizou, os espectáculos e a forma de os construir e, por outro, como é que o grupo se foi constituindo ao longo do tempo, na sua relação com o resto da comunidade estudantil, e da comunidade envolvente, em Coimbra, através do teatro que faziam. A relação com a comunidade estudantil, por um lado, e com a cidade e o país, por outro, foi feita quer através do conhecimento da recepção aos espectáculos e eventos realizados, quer no que diz respeito ao posicionamento do CITAC no seio das questões políticas estudantis (e, de uma forma mais alargada, das questões sociopolíticas em Portugal), e isto para cada geração. Através da informação do arquivo, seleccionaram-se os elementos mais participativos (por constarem como preponentes em vários espectáculos), de forma a obter o máximo de informação possível numa entrevista, cruzada com o facto de se saber ou não do paradeiro da pessoa, actualmente.

Foi permitido através de entrevistas aceder ao repertório, revelando-se toda uma géstica particular reveladora de uma certa atitude de estar e ser no mundo, a partir da experiência teatral, no grupo, ao longo dos tempos. As entrevistas, enquanto método de investigação, auferem um sentido de autenticidade ao nível da experiência que, neste projecto, se conectou com a possibilidade de se realizar um filme etnográfico e uma peça teatral produzida a partir desses testemunhos, expressando o conhecimento etnográfico por via do repertório. Estudando o passado, lidamos com construções de construções que aconteceram. O método torna-se sujeito e o sujeito torna-se método (Stewart, 1989, p. 7), uma vez que a própria natureza da investigação se torna objecto de preocupação. Assim, interessam as construções reflexivas do

interlocutor, e os modelos reflexivos dos procedimentos empregues para dar conta dessas construções.

1.3. Filme Etnográfico como Repertório

A decisão em se realizar um filme documentário sobre o CITAC surgiu quando já estava há cerca de 8 meses no terreno, a acompanhar o trabalho da geração contemporânea para esta pesquisa. Terminava, por isso, o curso de iniciação ao teatro desta geração, depois das apresentações do exercício final, uma adaptação d' *O Avarento*, de Molière, com orientação de Pedro Penim. Encontravam-se, por isso, no processo de transição para um maior envolvimento no grupo, alguns dos quais integrando a Direcção, imaginando e gerindo futuros projectos, seriam eles agora a pegar nos destinos do grupo. Nesse momento, o CITAC é convidado para conceber um espectáculo teatral sobre a história do grupo, ideia promovida pela AAC, com o objectivo do CITAC participar na comemoração dos *120 anos da Associação Académica de Coimbra*, durante o ano de 2007. O facto de também ter pertencido ao CITAC (de 1995 a 1998), e agora me ver a etnografar o curso de iniciação e estar por ali há tanto tempo e, ainda para mais, sendo igualmente um performer, levou-os a propor que os ajudasse a conceber e orientar um espectáculo teatral sobre a história do CITAC, uma proposta de teatro do género documental. Propuseram-me, portanto, que os assistisse na realização de uma performance sobre o tema da própria investigação. Foi a partir daqui que nasceu igualmente a oportunidade de se realizar um filme documentário.

Por um lado, era um investigador conhecedor do passado do grupo, com autoridade para dominar o tema, não fosse esse o objecto desta tese. Apesar da recente edição de um livro comemorativo dos 50 anos do CITAC (2006), os membros desta geração do grupo pareciam não conhecer ao detalhe grande parte da sua história, ou da história do grupo enquanto experiência vivida, e isso foi importante para melhor perceber como o *ethos* do grupo se reproduz, a partir da formação teatral e dos modos teatrais de produção de um colectivo, sempre por via do jogo dramático. Por outro lado, era um performer com experiência suficiente para os dirigir e que integrava, na relação com eles, uma nova faceta, um novo papel que veio a produzir toda uma nova energia de encontro inerente ao processo do trabalho teatral, e que se constituía em *modus operandis* do trabalho etnográfico. O “tornar-se nativo” malinowskiano colocou-me no jogo liminar entre os vários papéis que representava enquanto pessoa, o de (ex)citaquiano, o de etnógrafo, o de director de um espectáculo de teatro do género documental, que, como veremos mais à frente, acabou por se constituir como a performance da etnografia e, finalmente, como realizador de um filme documentário sobre a história do grupo.

Para o que agora interessa, era necessária informação etnográfica para a produção desse espectáculo sobre a história do grupo. Dada a escassez de informação do seu repertório, e como estava para realizar todas as entrevistas aos (ex)citaquianos das várias gerações, decidiu-se filmar as entrevistas. A própria etnografia seria o processo de realização de um filme mas, mais importante ainda, seria o sumo, a informação e experiência na primeira pessoa, a inspirar o texto dramático e performativo, as personagens, os eventos, as ideias, para a realização do espectáculo. Paralelamente, com um trabalho de realização e edição das imagens, sobre uma dramaturgia concebida, permitiu fazer-se um documentário sobre a história do grupo, a que se chamou “*Estado de Excepção. CITAC: um projecto etno-histórico (1956-1978)*” (apêndice 2), e que estreou na mesma data do espectáculo. Enquanto o filme faz parte da própria etnografia, sendo parte substancial desta tese, o espectáculo realizado constituiu-se como uma mediação da etnografia que acabou por objectivar na geração com quem trabalhei a construção de um “arquivo” de memórias históricas, do repertório de citaquianos, bem como da consciencialização da herança que isso representava, agora na nova geração que comandava os destinos do grupo.

É comum no trabalho etnográfico os imprevistos do trabalho de campo serem igualmente processos de emergência, o que quer dizer que as próprias questões, relações e propósitos podem mudar ao longo da investigação. A forma de encarar o processo de entrada na etnografia do passado, e explorar o repertório do grupo teria sempre de passar por entrevistas a interlocutores que tivessem vivido esses momentos. A opção de filmar as entrevistas surgiu justamente para dar uma noção dessa experiência vivida através da expressão dos próprios interlocutores sobre a construção das construções que viveram. E isto revelou-se fundamental para se trabalharem as personagens, se imprimir uma géstica particular aos corpos em acção, as objectivações trabalhadas durante o espectáculo de teatro. A memória performada dos (ex)citaquianos (o repertório) serviu, então, de matéria para se performar na produção de teatro documental, uma performance estética da própria etnografia, implicando várias dimensões do próprio trabalho de campo.

A questão de se saber como é que a informação se transforma em conhecimento na antropologia visual requer a compreensão do jogo que se está a jogar. Como disse Walter Benjamin (1987, p. 97), a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar. Existe no filme etnográfico uma estrutura narrativa que procura traduzir, mais que um conjunto arbitrário de acontecimentos, uma relação entre a narrativa do filme, da comunidade estudada, e o conceito que o público tem de narrativa (Alves Costa, 1993). O texto que a imagem do filme

etnográfico pode conter coloca a representação num plano incomensurável com a escrita, num jogo específico que desafia a aparente ambiguidade que um signo pode ter do seu referente.

No filme, há uma relevância dos signos orientados pela indexação³⁰. A significância dos eventos é criada ao se assumir uma relação contígua entre “texto” e “contexto”, entre o significado e a experiência do que aconteceu (Stewart, 1989, p. 9). Da linguagem do discurso (Austin, 1975) retemos, para além do seu significado (acto locutório), a expressão da força dos enunciados (acto ilocutório), bem como os efeitos que o uso da linguagem tem na pessoa (acto perlocutório). E o filme explora com grande eficácia estas três dimensões. Assim, ressoa igualmente um mundo em mudança, muitas vezes passível de se interpretar nas entrelinhas do que está a ser dito.

O filme etnográfico centra-se mais na constituição de relações causais dentro de um qualquer contexto (Banks & Morphy, 1997), ressoando dele padrões e modos de ser e estar no mundo. O filme visibiliza a dimensão fenomenológica da vida, a relação dialógica que a descrição densa do texto também procura, mas que as imagens contêm. A partir da experiência vivida, da microhistória transparece e ressoa a história. É que o filme etnográfico trabalha com um tipo de conhecimento “mais específico que abstracto, mais directo e experiencial, relacionado com os dados sensoriais, a memória e a introspecção, invertendo assim a hierarquia logocêntrica tradicional da passagem da explanação para a descrição e finalmente para a experiência, que a escrita ensaística – não a literatura – reproduz” (Rapazote, 2007, p. 93). A construção de sentido do filme etnográfico diverge da escrita monográfica, é sabido. O modo de representação no filme, e as articulações entre analítico, fictício, poético, narrativo e crítico podem, de facto, conviver lado a lado, e o tangível pode evocar o intangível (Rose cit. em Stoller, 1992, p. 208). O preconceito da hierarquia intelectualista da construção teórica é posto em causa, legitimando um novo modo de expressão para a antropologia. Em certo sentido, o filme etnográfico permite a exploração persuasiva que a escrita performativa também pretende expressar.

A escrita performativa (Phelan, 1998; Pollock, 1998) é uma escrita que se expressa simultaneamente a si própria e a partir do que a motivou (é o que faz a escrita falar como escrita, algo que implica a desconstrução das formações discursivas). Em vez de ser a descrição de um evento performativo como “representação directa”, esta escrita apodera-se

³⁰ Charles S. Peirce define *índex* como um “sign, or representation, which refers to its object not so much because of any similarity or analogy with it, nor because it is associated with general characters which that object happens to possess, as because it is in dynamical (including spatial) connection both with the individual object, on the one hand, and with the senses or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand. (...) Psychologically, the action of indices depends upon association by contiguity, and not upon association by resemblance or upon intellectual operations” (Peirce, 1932, p. 305-306).

novamente da força afectiva do evento performativo. Ela dirige-se a si própria e às cenas que a motivaram, recriando aquilo que descreve, tal como pode acontecer no filme etnográfico. Pollock (1998) sugere que a escrita performativa toma forma no território em que está localizado e que simultaneamente marca, determina, transforma. Segundo a autora, a escrita performativa evoca mundos que de outro modo eram intangíveis, inlocalizáveis, mundos da memória, do prazer, da sensação, da imaginação, do afecto; tende a favorecer as capacidades generativas e lúdicas da capacidade da linguagem e dos encontros da linguagem (entre o autor e o leitor; o autor e os temas abordados), numa produção conjunta de significado. Não descreve como no sentido tradicional um evento ou processo verificado objectivamente. Usa a linguagem como a pintura para criar o que é mais ou menos evidente, uma versão do que foi, ou do que é. Conduz o leitor-espectador para uma imediação projectada (mimeticamente) que nunca esquece a sua genealogia na performance. Ela move-se e opera também através da escrita científica. Ela move-se além, numa fluidez e contingência, imprevisível, características igualmente da experiência performada, do que o repertório, afinal, representa. O escritor e o mundo dos corpos interligam-se na escrita evocativa, numa co-performance íntima da linguagem e da experiência. Segundo a autora, esta escrita é reflexiva, questiona a estabilidade dos significados porque reconhece que eles são ideologicamente constituídos. É metonímica, e na exposição metonímica, na sua própria materialidade, a escrita sublinha a diferença de um fenómeno baseado no impresso, no corpóreo, no afectivo. Ironicamente, a escrita metonímica evoca uma presença do que não está, elaborando aquilo que está. E fá-lo de uma forma parcial, multivocal sendo, igualmente, consequente, no sentido de ser uma atitude estética, ética e política.

Também o filme etnográfico realizado expressa a dialogia do encontro e está igualmente engajado com o tema que o motiva, expandindo-se em mundos sensíveis, permitindo o acesso a realidades do foro da experiência, permitindo uma leitura reflexiva e crítica por parte do público, ao convocá-lo e transportá-lo justamente para a partilha dessa experiência. E assim, o filme também comunica conhecimento etnográfico ao público. O espectador é convocado a interpretar os sentidos subjacentes ao encontro, nas várias dimensões da realidade representada. É como se a memória, pelo discurso produzido, se tornasse tangível. Há uma objectivação da história pelo modo reflexivo de construção discursiva dos interlocutores e que, com a edição, pode resultar numa troca de vozes, relativizando os factos sociais, destrinchando a sua operacionalidade na vida, expressando e acentuando a performatividade da etnografia.

A densidade da informação conduz, então, a uma lógica de análise particular. O filme como “representificação” (Menezes, 2004) coloca os sentidos de análise na presença e na sua qualidade das relações, entre a presença e a ausência do processo de representação no contexto de análise. Contendo o discurso e as reacções emocionais dos interlocutores, intensifica a expressão do encontro etnográfico, entre interlocutor e antropólogo, revelando sentidos que a escrita performativa também quer fazer expressar. O filme produz o seu tipo de conhecimento etnográfico e junta-se à história do pensamento, mostrando o modo como as pessoas vivem no mundo, de onde se poderá discernir os factos sociais, os comportamentos, as mentalidades. Constitui, por isso, um suporte de conhecimento, no seu modo particular de explicar e comunicar a imediação existencial, acentuando o carácter relacional, processual, contextual e negociado da identidade. O filme torna-se uma fonte de dados históricos que pode ser regulado pela edição por via de uma sensibilidade antropológica e performativa.

A simples colagem de uma fotografia de época transporta-nos imediatamente para o passado, dando-nos uma imediação, uma contiguidade existencial de uma vida (como a imagem de um interlocutor, quarenta anos antes de estar agora a relatar esses eventos), da experiência de viver numa determinada época histórica (a imagem de uma manifestação revela uma multiplicidade de outras dimensões sociais da época). A imagética adensa-se. A narrativa construída pelo filme integra a fotografia, na sua vertente documental, ilustrando o mundo e permitindo ao espectador a viagem pelo tempo (um tempo condensado, espesso na possibilidade analítica), reforçando a presença dos assuntos abordados de forma construtiva. A fotografia contextualiza e informa dados históricos, evocando uma realidade tridimensional através da visão. Com a possibilidade comparativa entre diferentes imagens, múltiplas equiparações são possíveis, contextualizando o que está a ser dito pelo discurso do interlocutor, e muitas vezes para além da narrativa que o autor do filme quer imprimir. O poder das imagens induz e reforça esse sentido de experiência vivida, um conhecimento que os entrevistados detinham e que se queria ver expresso. Deste modo, o filme realizado constitui-se como um processo de investigação e uma poderosa fonte de significação na construção de conhecimento antropológico, como um texto que deixa em aberto e que convida o leitor a interpretar, e a negociar significados de um modo dialógico e interactivo (Martinez, 1992). Enquanto modo de expressão distinto, neste projecto, o filme etnográfico é instrumentalizado em ferramenta metodológica da investigação, também para a realização de um espectáculo de teatro e de uma monografia. Tornam-se todos implicitamente complementares embora, cada um, se afirme distintamente enquanto olhar antropológico. A

incomensurabilidade do filme em relação à escrita promoveu também um modo específico de investigação.

Olhar o filme etnográfico como uma metodologia do trabalho de campo, como pesquisa e expressão do repertório, é a assumpção da importância da performance e do olhar performativo na etnografia. Em primeiro lugar, permite explorar o modo de traduzir o repertório do tema de análise, do CITAC e do seu *ethos* e, como tal, constituiu-se como modo alternativo da expressão etnográfica. A revivência de cada testemunho é apresentada como um modo alternativo de saber performativo, enquadrando respostas de um diálogo que é espontâneo e intuitivo, apesar do guião que o investigador tem para a entrevista. Com o filme fideliza-se a tradução do encontro etnográfico, expressa bem a sua intensidade, a sua força em produzir planos de sentido materializados, na formação subjacente de um contexto que se interpreta. O encontro possibilita respostas tácitas, experienciais, dando acesso a um conhecimento incorporado repleto de afectividade (e não simplesmente, de um conhecimento cognitivo).

Em segundo lugar, o filme etnográfico constitui-se inerentemente como ferramenta metodológica da própria etnografia, na medida em que, baseando-se em entrevistas filmadas, implica toda uma preparação e definição das suas condições de possibilidade e da relação interpretativa do mundo que quer ver criado. Não somente dos dados propriamente ditos (e que implicam cruzamento, um diálogo com informação do arquivo), mas do tipo de encontro que permite estabelecer com os interlocutores, pelo objectivo intrínseco desse encontro, a realização de um filme. Trata-se de dar voz a uma identidade, a uma experiência colectiva acontecida por via do teatro, de um grupo de pessoas que produzem uma identidade epidémica com um certo modo de estar e ser no teatro e, por consequência, na vida. O filme promoveu um empenhamento extraordinário dos interlocutores, mobilizando-se para algo que, afinal, é a história de que fazem parte. É verdade que um filme implica sempre selecção, é sempre uma montagem. Mas, enquanto filme, empodera os interlocutores e revela uma energia excedida ao encontro etnográfico.

Como se verá, a própria entrevista constitui-se não somente como “notas de campo”, mas também como uma performance, em que os interlocutores desempenham o seu próprio papel, esforçando-se para uma dramaturgia própria, um esforço de tradução da experiência tida, *personae* numa performance visual que os retrata. No teatro, podemos distinguir a dramaturgia do performer e a dramaturgia global de um espectáculo. A dramaturgia global de um espectáculo refere-se genericamente aos princípios de construção do texto e da acção e da leitura (concreta e conceptual) que a encenação contém por derivação analítica do texto e

acção teatral e do sentido que se lhe quer dar ao espectáculo no seu todo. Já a dramaturgia do performer refere o processo de construção de personagem (ou de um *persona*) por um performer, mediado pelo mundo imaginário construído pela dramaturgia global, e que constitui o subtexto motor para o desempenho do performer em cada momento da acção desempenhada, isto é, cena a cena. A dramaturgia do performer emerge igualmente da conjugação do texto dramático com o texto performativo: a conjugação do trabalho de motivações e ideias, de estratégias de memória (também corporal), de percepção da acção que tem de desempenhar, e que o performer consoma para a configuração da sua personagem (ou *persona*), para a construção da acção que a constitui ao longo do espectáculo. Inclui, portanto, uma dimensão performática, expressa pelo corpo e suas relações, expressa por conexões parciais que se incorporam para a definição da sua personagem (ou *persona*). A dramaturgia do performer contém e contribui para a dramaturgia global, a ideia geral da peça, mas adquire igualmente uma certa independência, dadas as especificidades que a compõe. Analogamente, cada interlocutor, tendo sido informado de uma ideia dramática para o filme final, criou a sua própria dramaturgia pessoal, consumada performativamente na entrevista filmada. E foi justamente a derivação das várias dramaturgias criadas pelos interlocutores, combinada com a ideia inicial para a dramaturgia global, que veio a constituir o trabalho de edição do documentário, e que simultaneamente (a um outro nível) serviu para a construção do espectáculo de teatro.

Metodologicamente, as entrevistas filmadas foram igualmente um bom pretexto para a entrada no campo, desta vez da memória do grupo, permitindo aceder ao repertório com eficácia, pelo forte envolvimento de todos na realização deste projecto. Finalmente, o filme etnográfico serviu de investigação para a construção de um espectáculo teatral com os interlocutores da actual geração, enquanto material que levou à construção de uma performance estética, enquanto performance da própria etnografia. O filme torna-se, portanto, mais do que um simples anexo ou complemento da monografia, uma tradução activa da própria etnografia, e uma metodologia própria para a fazer. Por outro lado, o filme consegue ainda ter a sua individualidade própria, enquanto objecto etnográfico e artístico, e que informa e activa discurso sobre o tema, sobre o grupo e a sua história.

O facto de ter pertencido ao CITAC, já foi dito, revelou-se importante para o acesso aos dados, a facilidade de entrada no terreno, uma noção incorporada do tipo de experiência que constitui a passagem pelo grupo, e uma facilidade de entendimento com os (ex)citaquianos produzindo imediatamente, na entrevista, uma grande empatia. O diálogo deixou de se estruturar na relação nós/eles. Também é através dos momentos autobiográficos em que a

articulação do *self* e da sociedade pode ser trazido à tona, como sugere Michel Leiris, e se pode tornar um processo consciente, em que o indivíduo é indissociável de certas imagens do mundo (Blanchard, 1990). O distanciamento crítico opera com vigilância para a geração a que pertenci. Todas as outras gerações do grupo, para a minha experiência, não tinham sido mais que isso, uma outra geração. Poderia conhecer as próximas da minha, mas apenas pontualmente um ou outro elemento de outras gerações. Mas o facto de ter sido do CITAC eliciou um senso de pertença a uma comunidade imaginada, ao *ethos* que compõe a atitude e o sentido de ser citaquiano que, de alguma forma, pairava no ar no contacto para as entrevistas, mesmo que cada um o definisse à sua maneira. Essa empatia e noção partilhada do que é pertencer ao grupo e que, de alguma forma, era naturalizada, desfez a distância entrevistador/entrevistado tornando-a indistinta.

Desde o primeiro momento em que falei com os entrevistados que se distinguiu a perspectiva e âmbito do empreendimento que teria o projecto do filme quando os informei de que também eu era (ex)citaquiano e de que estava a fazer isto com o CITAC. A recepção foi desde logo entusiasta mostrando, no geral, grande satisfação em se estar a realizar um evento desta natureza no seio do grupo. A edição do livro comemorativo um ano antes (CITAC, 2006) deixara igualmente uma sensação de que a história estava por fazer, e certos interlocutores abordaram aqui e ali certos pormenores que queriam fazer acrescentar, ou mesmo, rectificar. De qualquer forma, serve a nota para dar conta da importância que teve essa dimensão de pertença na entrada no terreno. Partia-se para o projecto de uma base intrínseca ao ser-estar do CITAC e que, curiosamente, se constituía como o tema do filme. E isso, encurtou o distanciamento com os interlocutores, uma vez que nos unia o CITAC. Facilitou, igualmente, a abordagem de certos temas e propósitos na entrevista que de outra forma seriam um pouco mais difíceis. Uma vez que estava a gravar nunca me encontrava sozinho durante a entrevista, estava, em geral, acompanhado com alguém do grupo, e isso deu um ambiente particular à entrevista, a de uma conversa entre citaquianos. Havendo *a priori* essa incorporação, essa dimensão cultural do que é ser do grupo, toda essa experiência incorporada fez com que a participação no filme partisse já de um conhecimento implícito, de um não existir “outro”, e de que portanto, entrevistador e entrevistado, partiam já de um plano de sentido comum, porque partilhado. Como a co-produção envolveu desde logo o CITAC, o filme constituía-se também como mais um projecto do grupo que convocava agora os antigos para a participação na construção de um novo projecto do colectivo. Desta vez, iriam representar-se a si próprios e ver representados, tanto no filme como no espectáculo teatral.

Sabia-se que “falávamos a mesma língua” e havia uma afinidade identitária, “pertencíamos à mesma casa”, facilitando o papel de entrevistador, convertendo a entrevista mais num diálogo, numa conversa, que na possível frieza de uma relação mais formal, independentemente da estruturação prévia que se deu à entrevista. Porém, este facto não olvidou a necessidade da multivocalidade aparecer como a forma de superar os conflitos existentes, por exemplo, na forma como uma geração olha o trabalho da geração seguinte, marcada por diferentes interpretações. Se fosse a uma só voz, perder-se-ia essa tensão, e que obrigou muitas vezes à pesquisa no arquivo de informação que completasse hiatos produzidos (algo que o filme, sempre que possível, também procura expressar). Entre níveis de conflito e de consenso prosseguimos pela viagem etnográfica. Afinal, é essa a própria natureza da etnografia, é para isso que é necessário uma estadia prolongada no campo quando se etnografa o presente mas também se pesquisa o passado.

O efeito persuasivo da câmara, tantas vezes encarado como intimidador, esvaneceu-se, perdendo o seu sentido pejorativo para a “autenticidade” da relação etnográfica. Penso que é aparente o entrave da câmara à pesquisa etnográfica, no sentido de diminuir a qualidade do encontro. Pelo contrário, no contexto em causa, penso que a câmara permitiu adensar o encontro etnográfico, bem como a construção da performance reflexiva dos entrevistados, pelo próprio facto de se estar a realizar um filme sobre o grupo e os interlocutores terem a responsabilidade de traduzir essa experiência, nas várias gerações que o filme retrata.

Vimos há pouco que Daniel Miller (2007) nos propõe duas dimensões de análise que, metodologicamente, o etnógrafo terá que identificar. Sendo ambas complementares, é neste cruzamento que se determina a produção da identidade. Para as entrevistas tivemos isso em conta. No encontro etnográfico entra a lógica dos diferentes campos de acção e a experiência incorporada historicamente determinada, que cria uma ética e uma estética de determinada geração histórica. Devemos “saber ler” os tipos de comportamento de determinado entrevistado que depois se devem projectar para a edição. A conversa com sujeitos de várias gerações de citaquianos, respondendo e abordando as mesmas questões, permitiu percebermos várias semelhanças e relações de contiguidade de uma identidade mais ampla, para os vários períodos históricos, a tal perspectiva vertical de que Miller fala. Revelam-se, no processo, formas de resistência criativa, por via do jogo dramático, no palco e na rua, entre a experimentação de novas formas de fazer e pensar o teatro ao longo dos tempos.

O *ethos* de ser citaquiano é transversal a todos os períodos históricos, independentemente da forma mais ou menos intensa com que se expõe. O “espírito dos anos sessenta”, de uma propensão para o activismo político decorrente do facto de se viver numa

ditadura, foi outra área de consistência que contaminou igualmente (com as devidas diferenças) o espírito do grupo até à actualidade. A própria vontade de experimentação em formas teatrais alternativas, dentro da atitude de uma geração perante a arte da performance foi transversal a várias gerações. Também permitiu deslindar várias marcas distintas entre gerações, como a posição da mulher na sociedade, a ideia de cidadania nas várias gerações, etc.

Tendo em conta que os interlocutores do período em causa são na sua grande maioria pessoas letradas, com curso superior e carreiras mais ou menos de sucesso, contactou-se previamente cada pessoa a entrevistar, explicando a investigação, e informando concretamente sobre o projecto e o que se pretendia. Sendo a memória selectiva, pretendeu-se com isto que fizessem um exercício de memória sobre o passado, pedindo documentos e pequenas histórias do tempo em que frequentaram o CITAC (entre o contacto e a entrevista foram dadas umas semanas). Foi importante esse tempo que mediou a proposta de entrar no projecto e o dia da entrevista. Houve um período de preparação e de maturação de ideias. No dia da gravação da entrevista (para as 19 pessoas formalmente entrevistadas para o filme), os interlocutores tinham já em mente uma pré-imaginação construída. Também vários documentos, fotografias, filmes, foram obtidos desta forma.

Por questões pragmáticas, deslocamo-nos ao espaço de trabalho ou de residência do interlocutor, criando um ambiente intimista e de descontração, de modo a que a presença da câmara, das luzes e do som não interferisse com o modo discursivo formal, próprio da situação de se ser filmado num estúdio. No início da entrevista lembraram-se, de uma forma mais detalhada, os tópicos que se queriam ver abordados no discurso do entrevistado. Esta opção mostrou-se importante para a fase de edição, uma vez que mais facilmente se conseguiu que todos os interlocutores fossem falando de uma forma sequencial dos diversos assuntos, ponto por ponto. Ainda assim, por vezes a conversa assume uma dispersão totalmente rizomática que uma entrevista pode ter e que, na verdade, algumas delas tiveram. Contudo, fez-se por, tendencialmente, travar essa dispersão retomando a montagem prévia para, em tempo oportuno voltar ao assunto pendente. A liberdade discursiva foi, de algum modo, mediada pela entrevista previamente elaborada num modelo, apesar de, em cada tópico, se deixar o interlocutor livremente explicar as suas memórias. Por outro lado, permitiu a expressão polifónica, as versões dos mesmos acontecimentos a várias vozes, o que se mostrou muito importante, tendo em conta que se filmaria um interlocutor apenas uma vez. Tal facto foi fundamental para perceber as semelhanças e diferenças entre os interlocutores das várias gerações. Por outro lado ainda, deu consistência ao tipo de experiência que se estava a

analisar, e que os actores do espectáculo teatral, a ser construído a partir destes dados, teriam de representar.

Na entrevista, foi pedido aos entrevistados que procurassem, mais do que construir uma interpretação conceptual dos factos históricos que se queriam ver abordados, privilegiar antes os exemplos práticos e mundanos, capazes de traduzir a realidade sociocultural da experiência do vivido, do repertório. O encontro etnográfico torna-se desde logo um espaço de significado potencial que agora se encenava para filmar a entrevista. Pretendia-se privilegiar a tradução da experiência vivida em cada época, mais do que dar uma história geral tal como a lemos nos historiadores. No filme, deixaríamos espaço para ser o público, através dos exemplos e das histórias contadas, a interpretar e a reconstruir ou capturar as lógicas de sentido do que é pertencer ao grupo. As entrevistas pretendem, por um lado, perceber a interferência que a experiência da formação teatral teve na formação da pessoa, por outro, reconstituir a história do grupo e da sua acção junto da comunidade envolvente_ tudo aquilo que a constitui e caracteriza como uma comunidade que se imagina.

O modelo da entrevista foi dividido em duas partes distintas. A primeira, respeitante à história do grupo, visava conhecer as motivações e circunstâncias de entrada no CITAC, que espectáculos realizaram, os processos de trabalho, o tipo de curso de iniciação em que participaram, que encenadores trabalharam e que tipo de teatro se fazia. Pretendia-se também perceber como é que o grupo se organizava institucionalmente e que papéis tinham os seus elementos na concretização da programação realizada, bem como as repercussões das actividades feitas no âmbito da comunidade local. Numa segunda parte, abria-se a janela ao mundo e pedia-se o enquadramento sociocultural da sociedade na época. Aqui, queria-se saber como era vivida a vida estudantil, como é que as actividades realizadas eram vistas pelo regime, nomeadamente como se agia e reagia à Censura antes do 25 de Abril 1974 (e de como toma novos contornos no pós-25 de Abril, quando a democracia política e o capitalismo assentam no país). O enquadramento social foi sempre feito a partir das equiparações com a vida do grupo.

Emergia, aqui, a relação do grupo na vida associativa, do que era e é ser um jovem estudante, o envolvimento nos movimentos estudantis, a vida na cidade e o tipo de sociabilidades estabelecidas, nem sempre consensuais. Aqui, a entrevista divide-se entre a escala do CITAC, enquanto grupo teatral, e a da cidade e do país em que se integra, ao longo do tempo. Sobretudo através do cruzamento da história dos movimentos estudantis, percebeu-se a necessidade de construir uma amostra que englobasse os vários momentos que os caracterizaram. Assim, vários momentos históricos foram fundamentais para a formulação de

uma periodização das entrevistas, nomeadamente, a publicação decreto-lei n.º 40.900, de 12 Dezembro de 1956. Este decreto feito pelo regime e que passa a regular as actividades circum-escolares (isto é, extra-curriculares), limita a democraticidade do associativismo estudantil, o que acabou por constituir a razão da contestação estudantil durante toda a década subsequente, expressa nas eleições de Humberto Delgado à Presidência (1958), nas crises académicas de 1961/2, 1964/5 e 1968/9, no fechamento do CITAC pela PIDE-DGS em 1970, na reabertura do CITAC em 1974 e na posterior estabilização do modelo de funcionamento do grupo e do próprio processo democrático, terminado o turbulento processo revolucionário. Finalmente, terminava-se a entrevista com a questão dos ganhos e das perdas que se auferem pela inclusão num grupo de teatro, nesta fase da vida da construção da identidade pessoal.

Pretendia-se inculcar um espírito na entrevista que emanasse o sentido de ser e estar no CITAC, a energia da partilha dessa identidade apesar da especificidade de cada geração. E nesse sentido, sempre que possível, a estruturação da entrevista perdia, de certa forma, a sua formalidade tradicional, procurando-se transformá-la mais numa conversa agradável e informal, a partir do discurso previamente pensado por cada interlocutor, do jogo do diálogo sobre os temas abordados, e tomando partido do facto de entrevistador e entrevistado pertencerem à mesma comunidade moral, transformando a entrevista em experiência partilhada³¹. Nesse encontro, que também é encontro etnográfico, os significados contextualizados (pela estruturação da entrevista) são igualmente improvisados e performativizados, num espaço de liberdade para criar uma lógica particular, uma perspectiva, de construção desse mundo cujo objectivo partilhado é justamente essa pertença. A dimensão performativa e criativa da entrevista cria um dispositivo de arranjo do mundo, nas suas múltiplas dimensões. Neste sentido, a entrevista é um texto performativo, reflexivo e dialógico (Denzin, 2001) que procura a sinceridade nos pontos de vista, a revivência momentânea do fluxo da experiência, compondo-se de partes que constroem o significado da vida quotidiana; de partes reflexivas e críticas em que se analisa a realidade e se tomam posições políticas, éticas, e afectivas, quer por via dos espectáculos teatrais, quer dos actos (também de cidadania) individuais de cada elemento; quer ainda de uma poética particular pelo facto de

³¹ Independentemente do estilo de cada interlocutor, note-se a disponibilidade e entrega afectiva que os interlocutores tiveram para a entrevista. Cada entrevista tem os seus momentos de entrega emocional particulares. Aconteceu várias vezes os interlocutores comoverem-se no decorrer da conversa. Uma dessas vezes, quando se falava das consequências de ter passado no CITAC, chegou mesmo a ser de uma intensidade impressionante. A uma intensidade completamente diferente se expressavam quando está em causa revelar algo do foro mais pessoal e intimista e em que se pensa duas vezes se torna isso público; ou de alguma questão controversa sobre certas tomadas de posição do grupo e que se revelavam incómodas, como revelar publicamente os elementos do grupo que não voltaram para Portugal quando, durante a ditadura, o grupo vinha do estrangeiro com passaporte colectivo, findada uma tournée do CITAC.

ser uma performance de si próprio. Na perspectiva do filme, os interlocutores foram performers que se performavam a si mesmo, *personae* de um filme que era igualmente o da sua vida.

Tal como na monografia, o trabalho de edição resulta de um processo de colagem, localizando os diferentes temas abordados induzidos pela entrevista, privilegiando a polifonia. A selecção dos temas pertinentes, tendo em conta a duração sensata de um filme deste género, bem como a qualidade polifónica da informação recolhida, não esqueceu a importância histórica dos vários momentos que o grupo atravessou, sempre cruzados com a história dos movimentos estudantis. Para se conseguir um efeito persuasivo da mudança histórica ao longo das duas décadas, nas suas várias dimensões, optou-se por constituir a dramaturgia global do filme diacronicamente. Transporta-se o espectador pelo tempo, marcando os eventos teatrais, as acções do grupo, contextualizando as mentalidades, de forma a expressar um retrato de cada época, por vezes apenas através de histórias subtis, de reacções dos interlocutores a determinados temas, ou de momentos mais vibrantes e expressivos da interlocução. As entrevistas, ao serem gravadas, permitem a exploração de uma espécie de etnografia performativa, actores de um filme que procuram uma relação dinâmica e interpretativa do mundo que o próprio filme reafirma. A diacronia permite igualmente a mais fácil e directa percepção das diferenças entre as diferentes gerações, do tipo de conexão entre o grupo e o decorrer da história, bem como o carácter de constância de elementos identificativos do que é pertencer ao grupo, o seu *ethos*.

Todo este percurso contribuiu sobremaneira para clarificar e reforçar um senso de grupo, um *ethos* próprio de que a nova geração se via agora herdeira. O filme despertou ou afectou esse sentimento de pertença na geração que agora revisitava a história do grupo e a ia performar, na implicação que aqueles dados viriam a ter para a construção do espectáculo. Obrigou a partilha de experiências, trabalhadas a nível sensorial, como veremos, mas proporcionou um certo deslumbramento pelas peculiaridades daquela época, promovendo equiparações sobre os direitos e deveres, entre os anos sessenta e hoje. Promoveu, por isso, a reflexividade, fazendo pensar o papel e posição que queriam construir para o grupo e para o mundo.

Uma vez que o filme não foi ainda comercializado, apenas apresentado aquando o espectáculo e em encontros no seio da academia, torna-se difícil falar da reacção do público em geral. Apenas pelas reacções de amigos e colegas, sugere-se que o filme é eficaz em apresentar conhecimento etnográfico e histórico, surpreendendo por vezes a imanência de uma atitude particular na vida, de um *ethos* que é, ao fim ao cabo, o objectivo que o filme

tem. De qualquer forma, o projecto teve o feito das novas gerações se sedimentarem num legado que se tornava agora visível, tangível, imagético.

Os actores do espectáculo que revisitou a história do CITAC foram convidados a participar nas entrevistas, assistindo a parte delas, tornando-os actores cúmplices do encontro etnográfico (espect-actores), e criando uma situação de público (apesar de invisível) no filme etnográfico. Essa empatia produzida ao nível da partilha de experiências que depois se viam representadas foi confirmada na recepção que deram do filme. Também os interlocutores-actores do filme se viram engrandecidos, activando um discurso em redor da “patrimonialização” de um grupo com esta história tão vasta que não se quer ver perdida, e que o filme, de certa forma, ajuda a produzir. Independentemente de alguns interlocutores se verem mais ou menos representados (cerca de 25 horas de filmagens de entrevistas para se condensarem em 1h25m de filme obriga a tomarem-se opções), houve uma reacção muito positiva em relação ao objecto final, como representação daquilo que eles são e pensam ser, no que diz respeito à pertença deste grupo de teatro universitário.

Tanto o documentário como a peça teatral foram mostrados aos antigos elementos do CITAC que, numa cerimónia comemorativa (prolongando a celebração dos 50 anos do CITAC, realizada em 2006)³², se viram representados nas duas formas de expressão (filme e espectáculo). E se o autor integra as partes sociais numa dramaturgia global, no possível jogo entre escalas de análise, também o leitor-espectador as pode fazer derivar. A reacção geral ao filme foi positiva em relação a este ponto, o de passar o espírito do grupo ao longo de duas décadas, por entre a divergência de opiniões em relação a alguns aspectos, sedimentando o essencial dessa experiência partilhada nas várias gerações do grupo. De certa forma, reforçou o senso de comunidade que o CITAC sempre implicou, consumada, por exemplo, na ideia muitas vezes dita, “de que não se deixa de ser um citaquiano”, e que isso ajuda a legitimar a nova geração e a conecta às antigas, dá uma memória histórica – que também acabei por ajudar a construir – e promove um renovado espírito de comunidade que se fortalece por ancoramento.

1.4. Etnoteatro: a Performance da Etnografia

No programa da peça teatral, realizada de 22 a 28 de Novembro de 2007, com estreia simultânea do documentário, constavam dois textos, um escrito por mim, e o segundo, escrito pelos elementos do CITAC que entraram no projecto (ver apêndice 1, 2006/2007). Começou-se a

³² A cerimónia decorreu no Casino da Figueira da Foz no dia 30 de Novembro de 2007. Consistiu num jantar com elementos de todas as gerações, seguido de visionamento de filme e de assistência ao espectáculo teatral.

trabalhar quatro meses depois de ter terminado o curso de iniciação ao teatro, altura em que parte dos noviços entra na Direcção do grupo por sua livre iniciativa passando, por assim dizer, a pertencer definitivamente ao CITAC. Assumia-se, portanto, que o espectáculo se baseava em entrevistas, contextualizadas historicamente (sobretudo para o público que visse igualmente o documentário), e em que se exploravam as “posturas” e as “maneiras de ser e de estar” de cada época. A partir da história do grupo, integram-se igualmente diferentes métodos teatrais, para se referir as diferentes metodologias de pensar o teatro ao longo da sua história: o tipo de dramaturgia, o tipo de actuação, a construção da personagem e sua forma expressiva, o tipo de relação com o espaço criado e com o público, etc. Afirma-se, desta forma, como um espectáculo de teatro documental, baseado em métodos da etnografia.

O etnoteatro³³ relaciona métodos etnográficos, conceitos teóricos dos estudos performativos e metodologias teatrais, sendo um subgénero do teatro documental. O teatro documental cria e produz a partir de documentos e fontes autênticas (seja do arquivo, seja do repertório); a sua composição dramática comporta uma parte de documentário que se reporta ao século XIX, quando certos dramas históricos dão uso literal às suas fontes da realidade sociocultural. Ervin Piscator retoma esta estética, como base da sua metodologia para o teatro épico. Preocupada com as questões sociopolíticas suas contemporâneas, esta estética é trabalhada e difundida teatralmente nos anos 1960s e 1970s (igualmente com a influência do “cinema-verdade”).

Com Piscator, traçam-se as raízes de um teatro documental no Realismo Socialista, como uma técnica de persuasão que se distingue do Naturalismo, ao seleccionar os fenómenos produzindo um ponto de vista do que é essencial, os princípios norteadores necessários para se perceber a realidade tratada. Segundo Innes (1972), a inovação introduzida por Piscator no teatro documental foi uma tentativa de estimular o criticismo político, rejeitando as convenções de encenação aprovadas para a “arte proletária” e do seu significado “partidário” do mundo. Como veremos, a liberdade ideológica (porque sempre debatida entre os elementos, quando se trata da tomada de posição pelo grupo) mostra-se, na acção do CITAC, bastante determinante para a produção de novas formas de resistência. No teatro, Piscator aplica técnicas exportadas do cinema, usando filmes, registos fotográficos e pictóricos, textos projectados, situações históricas conhecidas, diminuindo a importância do diálogo, e tirando partido dos meios tecnológicos da época, enquanto nova forma de comunicar. É tradicional,

³³ Seguimos a distinção de Johnny Saldaña entre etnoteatro que refere a performance propriamente dita, e etnodrama, para se referir ao texto dramático desse mesmo espectáculo (Conrad 2008). Já Norman Denzin não faz essa distinção, definindo o conceito simplesmente como etnodrama (Denzin 2001).

no teatro, o diálogo revelar motivos e relações pessoais, a trama da história, e desviar a atenção dos dados históricos para as personagens. Por isso precisava da estrutura da acção que o documentário imprime, uma sucessão de factos dos dramas ou condições sociais. E é por isso que requer de uma maquinaria que substitua o diálogo como base da forma de expressão, algo que encontra com a projecção de filmes, ou em se basear em notícias da imprensa, em todos mecanismos em que a imagética se expande para além do discurso, em coreografias de significado dadas por fragmentos de diferentes *media*, e apresentados em palco simultaneamente justapostos.

“Instead of intellectual organization, Piscator created physical images to hold together the amorphous and extensive collections of facts that formed the subjects of his documentary dramas. He centred his productions around the acting-structures, forming each into a ‘concept’ (*die Idee*) which was external to the action and unconnected with the characters, while film and loudspeakers extended the range of subject matter that could be directly represented on the stage. But these solutions tended to separate the elements of drama into discrete identity. Theoretically Documentary Drama should be a collection of existing objects akin to the art of Duchamp’s or Rauschenberg (...). In practice, however, it was nearer to the assemblage of existing clichés employed by Pop artists (...).”

(*ibidem*, p. 98)

Procurava, por isso, uma performance objectiva, de actuação e de composição das peças teatrais, centrando a produção em estruturas de actuação da qual se derivaria um conceito, a mesma força ou energia que vem a emanar de um objecto encontrado, ou *readymade*, agora por via da arte da performance. Interessavam os diferentes campos de percepção a que o público acedia por esses diferentes meios, todos eles baseados na força motriz dos factos, e em ordem à compreensão do conceito criado. A ênfase na imediação do texto dramático enquanto parte da realidade, do envolvimento produzido por formas expressivas que pedem metodologias de pensamento, impelidas num processo de leitura das várias dimensões teatrais, convoca a participação, ou o cometimento do espectador, também por via do texto performativo.

Este género teatral havia já sido experimentado e explorado por elementos do CITAC, dirigidos por Ricardo Salvat, em 1968/69 e que foi censurado pelo regime de então, como veremos mais aprofundadamente no capítulo 3. Fazíamos agora uma investigação à história do grupo, onde não há censura política, pensa-se. Embora seja possível perceber vários níveis e tipos de censura na sociedade actual, o que estava em causa neste espectáculo era procurar também construir uma paisagem recriando o território da censura durante a ditadura de Salazar, de fazer passá-la no espectáculo também para as novas gerações. Uma das

constatações deste empreendimento foi a surpresa que os actores mostraram quando, à lupa, representavam isso em cena. Em relação a este tópico, a informação dada pelas entrevistas era abundante. Tomaram, então, consciência dos modos específicos de comportamento público que implica a convivência na Censura, as formas de adaptação às regras impostas, as epistemologias que se constroem marginais às formações discursivas dominantes e repressoras, vigilantes, panópticas, como em Foucault (1999). Tal como para o espectáculo que o CITAC realizou com Salvat – e é mais uma equiparação histórica que caracteriza esta peça enquanto etnoteatro – o género documental da peça que construíamos implicou que se assumisse uma posição ideológica particular, despartidarizada, mas que decorre da postura que o grupo e os seus elementos protagonizaram ao longo da história, uma posição de oposição ao regime (a perspectiva émica). Porque é da natureza da própria investigação apurar esse posicionamento, há uma função pedagógica nos intervenientes do projecto da geração actual, pelas comparações e analogias feitas entre os conteúdos da investigação e a sua posição pessoal sobre esses assuntos, e que passou pela discussão do sentido que se iria dar ao espectáculo, ou seja, a discussão da dramaturgia global que haveria de tomar. E aqui, há um efeito de espelho, de reflexividade no sentido do que se aprende com a história poder ser inscrito na atitude e posturas que se tem no presente.

A este respeito, José Gil diz-nos que a inscrição significa produzir real, “acontece quando o desejo se modificou sob a pressão, a força, de um outro desejo, ou da violência de um outro acontecimento. O encontro com o desejo produz um Acontecimento, é ele que se inscreve” (Gil, 2005, p. 48). Para caracterizar a identidade portuguesa (numa análise que faz para a sociedade contemporânea mas que ressoa com a identidade histórica), diz-nos que os portugueses estão sempre a arranjar álibis para não inscrever, criam simulacros de inscrições, diz, “para que tudo ficasse no meio-termo indefinido, e os portugueses se convencessem de que estavam a inscrever quando estavam precisamente a fugir à inscrição” (ibidem, p. 50). A inscrição faz parte dos mecanismos de incorporação. Para o autor, ela é a condição da produção do desejo e do real, pelo que o português viveria num limbo promovido pela letargia de não inscrever ao longo da sua experiência (verbal e não-verbal), desenvolvendo uma série de características da sua dissidência particular: a pequenez, a inatenção, a discordância, e o movimento saltitante de assuntos, agravada por uma diminuição da capacidade de ouvir (a não ser, no fim, a sua própria voz).

O que observamos nos grupos de jovens ao longo da história do CITAC é justamente o contrário, a procura incessante, em todas as suas componentes, de aprenderem a inscrever. Foi a capacidade de inscrição desenvolvida através do treino teatral, da produção de desejos

desejantes e produtivos, que vão sedimentando as acções da vida, e que impulsionou toda a actividade teatral, e activismo estudantil, mais evidente nos anos sessenta. Aqueles jovens desejavam realmente a mudança de regime. Enquanto no seu Teatro de Bolso (posteriormente chamado de Teatro-Estúdio) imaginavam e exploravam, por via do jogo dramático, mundos outros, inscrevendo e ensaiando a potencialidade de mudança, na rua expressavam colectivamente isso mesmo, num contínuo que vai do teatro para a vida, tomando uma posição e partindo para a acção, e que nos anos sessenta moveu milhares de estudantes no seio do movimento estudantil. Primeiro é necessário imaginar, só depois é possível materializar algo. Do espaço de liberdade dentro da sala do Teatro de Bolso, para a Universidade dentro da cidade, imaginava-se um país diferente para o mundo. O que agora discutíamos para o espectáculo teatral era precisamente esse *ethos*, os princípios do posicionamento que tínhamos de expressar para o público.

O etnoteatro pode, igualmente, ser um modo alternativo de observação participante que gera várias formas de resposta e tipos de participação. Por via de uma etnografia ao passado, pode-se revelar um “acto radical de tradução” (Madison, 2005), porque constitui uma ética, uma responsabilidade da representação que, no teatro, tem de ser traduzido multidimensionalmente para o palco, e que levanta questões de verosimilhança. Madison sugere que a verosimilhança não opera propriamente por replicação, mas se refere mais à metonímia, seguindo a proposta de Conquergood (1991, p. 184), e aquilo que tenho vindo a defender para a etnografia e as suas expressões. Se a metáfora é baseada em relações de similaridade (em todo o seu tipo de equivalências), na linguagem falada (o advérbio “como”, por exemplo), bem como na experiência partilhada, essas relações aparecem numa forma mais simplificada. Já a metonímia (Madison, 2005) é baseada numa relação de contiguidade, associando e combinando por vizinhança temporal ou espacial, ou por adjacência conceptual. O mundo, ou a frase é substituída por outra proximamente associada. As expressões da metonímia são consideradas referenciais, e têm que ver com o modo como representamos as coisas e o mundo, alterando o sentido natural dos termos, ao empregar a causa pelo efeito, o concreto pelo abstracto, o continente pelo conteúdo, a matéria pelo objecto (e vice-versa). Ao nível da teoria cognitiva, sugere-se que a metonímia permite o mapeamento no sentido de “projecção conceptual”, e que se deve ao seu propósito primeiro, a referencialidade (Lakoff & Turner cit. em ibidem). Há uma relação de contiguidade lógica ou material entre as partes, dada a relação de semelhança ou a possibilidade de associação entre elas. A relação é intrinsecamente sintagmática, e difere da sinédoque que se apoia numa relação de contiguidade que é de inclusão, como uma

metonímia que se refere à parte pelo todo, ou ao todo pela parte (ibidem, p. 680-681; Tyler cit. em Conquergood, 1991).

São essas partes sociais que por estes vários mecanismos metonímicos se vêem agora representadas, “encapsulamentos e reverberações”, como diz Madison (2007, p. 22), ecos em diferentes planos de sentido a partir das várias dimensões teatrais, que fazem a assistência poder sentir-pensar um estar presente, em diálogo com a dinâmica experienciada do trabalho de campo, de haver uma ressonância da investigação no espectáculo teatral. Há a possibilidade de usar essas partes sociais como constituintes do texto dramático, mas também dos subtextos e pretextos que fazem a dramaturgia do performer, ou mesmo a dramaturgia global do espectáculo. Há várias formas de procurar conseguir expressar isso na performance: pode ser expresso por um simples apontamento musical, uma tensão ou a sensação de uma suspeita, um prenúncio; pode implicar a análise do comportamento corporal em situações de censura, na produção de subtextos que justifiquem uma acção, ou uma reacção a algum estímulo; ou a análise das analogias metafóricas recorrentemente usadas para se poder falar entre colegas sobre assuntos que haviam de ser embaraçosos, fosse de política, fosse de sexualidade, o que fosse (as epistemologias paralelas ou, como veremos, as transcrições ocultas (*hidden transcripts*) (Scott, 1990)); pode igualmente ser expresso pela inclusão de situações dramáticas e personagens específicas representando actores sociais credíveis (pode-se sugerir um polícia à paisana, um informador, ou um bufo do regime, para que se possa induzir essa relação dramática com a realidade), a recriação de um clima possível de recorrência óbvia à experiência da censura, um *topos*. Incluí-las no desenvolvimento de uma cena (como acontece em várias cenas do espectáculo feito) é fazer aparecer o tema da censura na comunicação teatral.

Durante o processo de trabalho, defrontando várias questões e dificuldades, a questão da censura, foi uma dimensão importante a desenvolver, permitiu a exploração dos processos e mecanismos de incorporação inerentes, e inverosímeis, em toda a sua amplitude, para os actores no início do projecto. Não foi, de facto, imediato, e implicou alguns exercícios de contenção da expressão corporal, bem como de muita repetição da cena, até ao actor, por via da actuação (do fazer), desenvolver uma lógica de sentido com o seu corpo e exprimir a sensação de “corpo censurado” (o lado dos opressores e o dos oprimidos). Naturalmente que os ensaios de uma peça não são comensuráveis com a *mimese* de uma vida, e que constituem os comportamentos restaurados de Schechner (2003; 2004; 2006), comportamentos simbólicos e reflexivos que se recriam independentemente da sua “verdade” ou “motivação” original, e que são trazidos à existência independentemente dos sistemas causais que os produziram (sociais,

psicológicos, tecnológicos) (Schechner, 2004, p. 101). São a característica principal da performance, o material do processo teatral emergente das partes sociais que se colam e se trabalham para a dramaturgia do performer. Esta partiu das entrevistas, de uma sensibilidade performativa que faz das entrevistas textos performativos. O etnoteatro é justamente o veículo de se traduzir o texto performativo da etnografia (Denzin, 2001, p. 25). As entrevistas enquanto eventos reflexivos são traduzidos teatralmente, e a assistência é transportada por essa experiência vivida, pelo tempo e pelo espaço emocional e racional, convocando o sentido analítico das relações de contiguidade que, parte em parte, sugerem igualmente a configuração moral e ética daquele tempo, e o *ethos* do grupo imanente, um sentir-pensar contra-hegemônico, inconformado, crítico e imaginativo, independentemente do sistema político nacional vigente (antes e depois da revolução de Abril).

Da experiência dos *workshops* de performance da etnografia, Victor e Edith Turner, (1982) sugerem que o teatro e outros gêneros performativos são enquadramentos do jogo dramático (*play framing*), ou melhor, um modo de enquadrar que, nos *workshops* de Turner, continha alguns procedimentos do tipo do jogo dramático. Para os autores, estes procedimentos resultantes de se submeter a etnografia a um teatro pedagógico, foi uma forma de os alunos relacionarem o que faziam com o conhecimento etnográfico, de dar sentido aos argumentos que usavam, construídos a partir das monografias, induzindo uma “reflexividade intensificada” em relação à experiência desses momentos, motivando o conhecimento da realidade estudada e levantando questões sobre a representação cognitiva, sobretudo de estruturas cerimoniais e rituais.

“To frame is to discriminate a sector of sociocultural action from the general on-going process of community's life. It is often reflexive, in that, to ‘frame,’ a group must cut out a piece of itself for inspection (and retrospection). To do this it must create – by rules of exclusion and inclusion – a bordered space and a privileged time within which images and symbols of what has been sectioned off can be ‘relived,’ scrutinized, assessed, revalued, and, if need be, remodeled and rearranged. There are many cultural modes of framing. Each of them is a direct or indirect way of commenting on the mainstream of social existence. Some use special vocabularies, others use the common speech in uncommon ways. Some portray fictitious situations and characters which nevertheless refer pointedly to personages and problems of everyday experience. Some frames focus on matters of ‘ultimate concern’ and fundamental ethics; these are often ‘ritual’ frames. Others portray aspects of social life by analogy, including games of skill, strength, and chance.” (ibidem, p. 34).

A performatividade enquanto característica da vida social convidava o jogo dramático a enquadrar um modo empático de se conhecer o texto performativo da cultura. 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, p. 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 (seja no ritual, seja na sociabilidade da vida quotidiana). As pessoas aprendem através da participação, e isso é um imperativo da etnografia, bem como para o teatro. A recriação de momentos permite estudar a experiência vivida, e pensá-la no modo subjuntivo, no plano do “como se”. Performar a etnografia produz uma nova autenticidade, baseada nos processos de incorporação e que actores 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, e resulta do jogo possível entre as escalas de análise. Se para fazer a peça tivéssemos de saber derivar as várias partes sociais que interessavam em cada cena, seria o público que as teria de saber integrar.

O uso de uma maquinaria teatral que recorre à expressão de outros *media* para a construção do espectáculo, como em Piscator, descentra a primazia do texto, embora não o descarte totalmente. A possibilidade de inscrição da mensagem, com toda essa justaposição de meios, aposta na alternativa em se privilegiar o trabalho do texto performativo da cultura. Foi com esta sensibilidade que se partiu para a construção do espectáculo teatral sobre a história do grupo. A feitura do argumento da peça foi realizada em regime de *workshop*, onde se seleccionaram 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. Resultam, deste estudo, várias leituras de textos propostos por todos, no processo de contextualização dos factos históricos (seja ensaio, crónica, notícias, poesia, peças teatrais), sempre em jogo com a pertinência de os fazer incluir ou não no texto dramático do espectáculo, do que se ia criando para expressar um *ethos* e uma atitude consonante com os elementos do grupo, nesse tempo. 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.

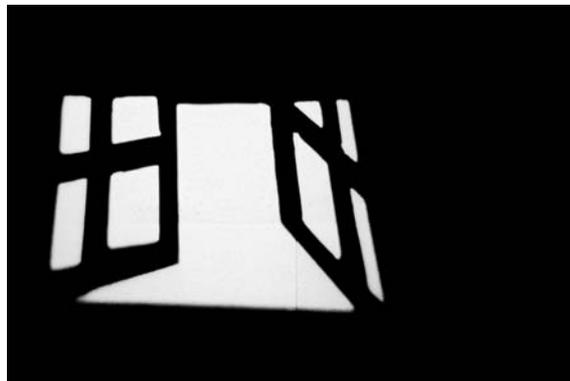
Em primeiro lugar, a construção da cena pode ser enquadrada a partir de factos históricos dados pela investigação (das entrevistas, das fontes, da bibliografia sobre o

assunto), como na cena da “PIDE”, um interrogatório policial, ou a do “Tropical”, uma conversa entre ideologias num café. Em segundo, pode-se recorrer a textos literários que aparentemente nada teriam a ver, mas que se vêm mostrar de passível adaptação na recriação de um determinado episódio verídico ou verosímil para uma determinada época histórica, como a cena da “Brasileira”, uma conversa entre letrados num café, no início dos anos sessenta, um fragmento d’ *As Farpas*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão (2004). Em terceiro, a cena pode-se consistir na recriação do espírito, enquanto entidade orgânica, de um espectáculo teatral do currículo do CITAC, re-encenando-o a partir do modo teatral que se conhece poder ter sido feita, e em diálogo com o contexto histórico de então, como em *Macbeth! O que se passa na tua cabeça?*, uma adaptação livre a partir do texto de William Shakespeare, por Juan Carlos Uviedo, e que está na base do que veio a motivar o encerramento do CITAC pela PIDE-DGS, em 1970 (ver apêndice 1, 1969/1970). Em quarto lugar pode-se construir uma cena performando-se a si próprios (“Entrevistas no Futuro”), partindo da simulação de uma possível entrevista similar a passar-se num tempo futuro, um futuro que fala, afinal, do que se passa no presente. Os próprios performers tornaram-se agentes da investigação e, como tal, representáveis, ou melhor, representificáveis. Aqui, cada performer teve de escrever o seu texto que depois veio a compor a cena a partir dos seus *personae*. Resta, talvez, acrescentar que nos inspiramos nas várias metodologias e tradições de actuação e de expressão teatral que caracterizaram a história do teatro do século XX, dirigindo as cenas em função de cada modo distinto de o fazer, expressando também com isso as várias formas de fazer teatro que passaram pelo CITAC.

Já vimos 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 actual geração em relação ao trabalho que agora realizavam, projectando-o simbólica e reflexivamente no papel que o teatro, afinal de contas, tem na sociedade, situando e dando um sentido à sua acção teatral, entre o teatro e a comunidade. Houve, portanto, um estudo decorrente dos actores se inspirarem em performances das entrevistas filmadas, todas visionadas no início do processo de trabalho (e que em algumas delas tinham participado), bem como nos conteúdos da investigação histórica. Pensava-se o papel que o teatro tem em formar corpos pensantes através do jogo dramático, procurando dar-lhe uma performatividade a vários níveis. Com a dramaturgia global do espectáculo 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 endêmica, por via do jogo dramático.

Ao som da quinta sinfonia de Beethoven, simbolizando as primeiras acções que vieram a originar o CITAC (ouvir música), uma janela abre-se com efeito de luzes, sobre um cenário 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 espectáculo é todo a preto e branco, colocando a cor apenas para expressar o tempo a partir dos os anos setenta), o vídeo, o som. Ao som da música, a janela abriu-se (um efeito de luz feito com o recorte de uma janela que está fechada e se abre, em sombra sobre o cenário), 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.



© Eloísa Valdes

Para a primeira cena, os actores, 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, dando conta das partes sociais e de como o conhecimento etnográfico é construído. Dirige-se a cena com naturalismo, como se houvesse alguém do lado da assistência a questionar, e organizam-se os personagens ao longo do tempo, representando as várias gerações do grupo. Simula-se a apresentação da relação dialógica entre o entrevistador original e o entrevistado e convoca-se o público a participar nessa relação. As várias dimensões da realidade do grupo, da história que a contextualiza, são apresentadas em fragmentos, partes sociais que agora se teatralizam, convocando a entrevista real, e que no filme documentário surgem editadas pela colagem que dá coerência às possíveis equiparações pertinentes, o argumento. Cada personagem constrói o seu argumento colando respostas que são verosímeis de acordo com as partes sociais decorrentes da performatividade da entrevista, e que o actor ora utiliza como texto, ora como géstica particular, seja o modo de falar, seja o tipo de posturas ou atitude perante as coisas. De notar que o processo de ensaios

do espectáculo teatral decorreu simultaneamente ao processo de edição do filme pelo que, os actores, só visualizaram o filme praticamente na estreia de ambos.



© Eloísa Valdes

As entrevistas filmadas foram efectivamente o material principal para a imaginação e estudo da construção das personagens. Há uma mimética mas em vários planos de sentido ao longo da entrevista performada: pode ser uma relação com factos históricos que situam a pessoa representada (uma 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 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, ou o CITAC como teatro de vanguarda, um exemplo de uma peça teatral encenada pelo grupo na época, ou de teatro político directo 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. O guião da entrevista foi construído por cada actor com a dramaturgia geral das entrevistas reais, conseguindo a diacronia em cada actor-entrevistado (quatro actores a cobrir duas décadas de história). Cada personagem fala sobre uma música de fundo, banda sonora que também contextualiza a época a que se refere, e que se relaciona com a personagem. De interlocutor em interlocutor, de situação em situação, dá-se uma muito breve história do CITAC em dez minutos.

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. Promove-se a dialogia e convoca-se uma certa disposição para se prestar atenção a isso mesmo.

A segunda cena, “Brasileira”, reporta a importância dos cafés, no convívio entre alunos e professores, no início da década de sessenta. Já vimos que o texto é composto de extractos 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, adapta-se ao tipo de discurso e géstica da época, as da crítica sociopolítica que requeria uma linguagem cuidada, erudita, embora subversiva e irónica, 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 actores trabalham sem objectos, 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.



© Eloísa Valdes

Em 1961, Luís de Lima encenara *O Professor Taranne* de Adamov, que se debruçava 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 nos cafés, em autênticas tertúlias, e em contextos de censura e respectivo cultivo dos brandos costumes (como acontecia no café Brasileira, na baixa de Coimbra). Para tal interpelam-se num café, entre os transeuntes que passam na rua (no proscénio, limbo entre o palco e a assistência). Do lado de lá de uma vitrina imaginária, dois professores numa mesa e um estudante sentado noutra, que escuta, no momento em que outro estudante aparece junto dele e se senta, e que acaba com o seu colega por continuar a conversa tida pelos professores, recorre-se às extensões possíveis equiparáveis à época e a que o texto se adapta em conformidade. No entanto, 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 a mãe e a filha. Estas acções decorrem em paralelo apenas com gestos e vagas palavras. Também entra um homem suspeito, talvez um PIDE, como comentaria o empregado do café no final da mesma cena com estudantes, quando lhe pedem para ficar a dever o consumo até ao fim do mês. O que faz de quem o quê, e o clima geral criado pela mímica à mesa do café, as luzes picadas a desenharem mesas, os clientes, o empregado, e as pessoas que por vezes passam na rua, os sons recolhidos dos barulhos que um café produz (bater de colheres, a pressão da máquina de café, burburinho de conversas de

mesa), justapostos, pretendiam produzir esse espírito negro, nebuloso, de criar suspeições, conflito entre o que se diz e a forma como se diz, em confronto com aquilo que se faz.

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 activos dessas mudanças que transbordavam para tudo aquilo que se ensaiava e performava. E faziam-no participando em acções 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 directo (Schechner, 1993). E aqui, como veremos, a imaginação ao serviço da prática teatral permitiu a invenção de formas alternativas de resistência, e a sua materialização, a sua objectivação na arena pública. Conduziu à produção de uma marginalidade que não tem centro, veremos, fazendo uso de uma outra lógica do poder, invisível a esse mesmo poder.

A representação no espectáculo 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”). Por agora basta dizer que a crise de 1962 decorre da proibição do *I Encontro Nacional de Estudantes* (agendado de 9 a 12 de Março de 1962) e da comemoração do *Dia do Estudante*, pelo então Ministro da Educação, Lopes de Almeida. Este *I Encontro* acabou por se realizar clandestinamente. No precipitar de meses turbulentos, numa das Assembleias Magnas realizadas, decidiu-se efectuar luto académico e greve às aulas. Em Maio, os estudantes decidem não realizar a Queima das Fitas e aprovam a ocupação permanente das instalações da AAC³⁴. 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. O que se terá passado durante essa noite? Entre a euforia da invasão, a união e solidariedade conjunta num empreendimento com bastantes riscos, se poderia explorar uma certa psicologia dos momentos que levariam à captura dos estudantes por parte da polícia, no dia seguinte, mas também trabalhar as posições que defendiam para o mundo, a ética e ideologia das suas acções ou, por outro lado, as suas dúvidas, a ansiedade, a

³⁴ Houve duas ocupações à sede da AAC (à altura, a sede era no Palácio dos Grilos, na Rua da Ilha) durante esta crise e que decorrem dos avanços e recuos que o movimento estudantil vivia. Perceberemos mais à frente, os contornos que teve no seio do CITAC. Ambas resultaram de opções para os estudantes reivindicarem sempre a sua Associação democraticamente elegível.

sobrevivência no limiar das possibilidades (uma vez que a consequência mais provável seria a prisão, ou incorporação no serviço militar em tempo de guerra colonial). Explorávamos agora no espectáculo as possibilidades da relação entre os dramas sociais e as performances estéticas, tornando credível uma imaginação irreverente que se manifestava culturalmente, e recolocávamos a escala de análise ao nível do movimento estudantil. Temos como subtexto o que nesse drama social se manifestava visivelmente, e que implicava um sentir-pensar individualizado, específico em cada pessoa que viveu esse momento e que agora se representava.



© Eloísa Valdes

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 fraccionado 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 “Cântigo Negro”, de José Régio (em *Poemas de Deus e do Diabo*, de 1925). Por ser um poema facilmente (re)conhecido, facilmente comunicava com o público o território da atitude que lhe está subjacente. Não evitando subjectividades excessivas comunicavam-se conteúdos etnográficos, uma vez que o poema era (talvez mais) conhecido das gerações dos anos sessenta, e caracterizava uma certa atitude na vida. Encenava-se agora poesia, amplamente utilizada na época para resistir (o território predilecto 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 actriz levanta-se e move as atenções para si.

À actriz 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 actor em contracena, passa do monólogo subtilmente ao diálogo (dando a força do colectivo), como um

metacommentário 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 o ouve) ou um secreto convite para ingressar no PCP (o subtexto dele que a pretende mobilizar sem o poder dizer directamente). Mais à frente, na peça, haverá outra situação equivalente, já nos anos setenta, permitindo a interligação por parte do público. Na sala onde todos descansam, instala-se finalmente o pânico nas cabeças de cada um, dada a chegada da polícia, e que é expresso numa sucessão de pensamentos interligados de todos os personagens em palco, permitindo informar das consequências que estavam prestes a sofrer, ir para a prisão e, quiçá, para a guerra colonial (o que não anda muito longe da morte, e que chamaremos de vida nua (Agamben, 1998), o espaço do não-lugar), com as respectivas repercussões dentro da família, na vida em geral. Permitiu, igualmente, “plantar” no grupo, um bufo. Era ao público que os pensamentos se destinavam, confrontando os pensamentos cruzados com os movimentos e a contra-cena, o que se está a pensar e o que se faz numa situação daquelas.



© Eloísa Valdes

A quarta cena, “Interrogatório PIDE”, adensa as consequências para quem se posiciona contra o regime do Estado Novo, da pressão física e psicológica dos interrogatórios à resistência conseguida pela generalidade dos estudantes interrogados, expresso na frase que proferem e que foi dita na realidade pelos estudantes, como resposta ao inquiridor dos processos (para uma pena de expulsão da Universidade a dois anos de exclusão de todas as escolas do país): “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, p. 68-69). O interrogatório prossegue até à exaustão. Agora, as consequências são reais pois, apesar da solidariedade colectiva de todos, acabam na prisão. A cena da “Prisão” adensa o trabalho da cena anterior, num contínuo de tensão. Três personagens quedam-se,

dispostos cada um em sua cela (na 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 actor 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 na altura porque era efectivamente um apelo à emancipação da mulher e à colocação da mulher no mesmo plano de igualdade dos homens o que, no seio da academia, fora das primeiras vezes que essa temática tomava contornos públicos.

Houve várias reacções 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. Há, portanto, pelo menos duas versões do texto que correspondem a duas posições que se reflectem da postura diferenciada perante a carta, uma vez que se perpetrava uma discussão que abrangia todas as dimensões da posição da mulher na sociedade, da sua ausência no espaço público mas, sobretudo, da falta de liberdade sexual, um tópico que, no início da década de sessenta, não se podia trazer para a esfera pública.



© Eloísa Valdes

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, reflectindo 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 correcta 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 aos performers de um subtexto que os move para a construção de uma

dramaturgia própria, reagindo criticamente em função: uma de aceitação e resignação perante a carta (o que se traduz em algum sofrimento e, ao longo da cena, de prazer); e outra, face ao paternalismo do texto, uma reacção de revolta, de renegação. Para a criação do subtexto, os performers, ao longo do processo de trabalho, trabalharam uma aproximação ao método do *Actor-Studio*, de Lee Strasberg, no sentido de basearem as suas acções a partir da reacção a memórias experienciadas na vida real, encontradas para fazer cumprir as emoções que ao longo da carta se queriam ver expressas, e que foram trabalhadas nos ensaios em regime de *workshop*.

É então que surge um vídeo, umas imagens inéditas de um vídeo filmado em Super 8 por um interlocutor³⁵, aquando da “operação balão”, uma manifestação de teatro político directo realizada pelos estudantes, em plena crise de 1969. Mais uma vez assistíamos à contaminação invisível das acções visíveis de um dado drama social e em como são informadas, enquadradas e guiadas por princípios estéticos e dispositivos retóricos da performance (Schechner, 2003; Turner, 1985). A manifestação consistiu numa longa caminhada de centenas de estudantes pela cidade, levando balões com hélio nas mãos (nos quais haviam inscrito as suas reivindicações) e que colectivamente 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, mudos, pela mudança. Veremos que politicamente, ensaiavam-se na arena pública, modos alternativos de resistência, acções que o poder não tinha como perceber (e a que, por isso, não reagia violentamente), e que a polícia não interpretou como uma manifestação de contestação (apenas no final da manifestação, por se tratar de um ajuntamento de pessoas que era ilegal, acabou por intervir). Estes modos marginais de resistência tornam as transcrições públicas resultantes da interacção entre oprimidos e dominadores, uma espécie de transcrições ocultas (Scott, 1990), que acontecem quando há uma crítica social que acontece *off-stage* da vida pública. Agora, a performance pública acontece *on-stage* (onde a rua é o palco) facto que contraria o seu carácter oculto. Contudo, uma vez que produz uma lógica fora do sistema que a oprime, e que acontece por via da performance feita, a mensagem acaba por se manifestar *off-stage*. Assim, transforma-se numa transcrição oculta porque se revela invisível ao poder. Resistindo fora da sua lógica, embora sendo expressa publicamente, ela não é detectada, é encoberta.

³⁵ Foram cedidas pelo citaquiano António Lobo Fernandes que amavelmente cedeu para o documentário (apêndice 2).



© Eloísa Valdes

A cena seis que decorre do filme evoca o encerramento do CITAC, em 1970, inspirando-nos no espectáculo *Macbeth! O Que Se Passa Na Tua Cabeça?*, dirigida por Juan Carlos Uviedo. Uviedo introduziu métodos radicais na encenação de um espectáculo de improvisação livre, em que actores e público partilham do mesmo espaço, nos limites da representação (para alguns, a produção de um anti-teatro). Enquanto argentino, fora recomendado pelo encenador Ricardo Salvat aquando da sua expulsão do país pela PIDE, e trazia consigo as experiências contemporâneas do teatro experimental e radical dos anos sessenta americano, já conhecidas um pouco por todo o mundo, muitos deles herdeiros das propostas utópicas ou inacabadas de Antonin Artaud (os *Living Theater* e Grotowski talvez sejam exemplos de referência deste movimento, pela sua antecipação mas, sobretudo, pela sua globalização), marcados por uma grande componente política. O que é certo é que este espectáculo 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 agora importa (discutiremos mais à frente este espectáculo teatral, da qual existem algumas fontes acrescidas, nomeadamente um texto crítico detalhado de Carlos Porto (1973) — ver apêndice 1, 1969/1970)), seria com base na metodologia teatral usada no espectáculo que se desenvolveria a dramaturgia da cena. Depois das imagens da crise de 1969, os actores 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 espectáculo e fazem uma contra-manifestação, objectando aquela forma de fazer teatro, lendo poemas por cima do espectáculo e no seio da assistência, como na verdade aconteceu com elementos antigos do CITAC, durante a performance que se fez no Teatro Avenida.

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 espectáculo,

do Porto para Coimbra, e alguém insulta peregrinos que caminhavam pela estrada em direcção 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 o outro já pertencia a uma outra célula. O facto é verídico, alguns elementos do CITAC pertenceram a células secretas do PCP, partido ilegal durante o regime. Por vezes, nem mesmo os grandes amigos e colegas sabiam desse facto. No grupo, situações como esta repetiram-se ao longo dos anos e o que elas nos informam é que as opções individuais de cada um não se confundiam com as opções que o grupo ia tomando ao longo da história da resistência do movimento estudantil ao regime como, aliás, muitos interlocutores fizeram questão de esclarecer. É preciso esperar até 1974, 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 directivos da Universidade para o fazer), agora num novo país. A janela reabre-se. É então que chegamos à primeira cena a cores, “Tropical”.



© Eloísa Valdes

O Tropical representa um café onde agora se quedam 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, entra no café um grupo de citaquianos que faz uma performance. Sabíamos as opções teatrais que o grupo de citaquianos da altura optou por fazer, fazendo um teatro de rua e de intervenção, *agit-prop*, reflectindo 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 espectáculo.



© Eloísa Valdes

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. A representação teatral é agora feita pela pessoa que o performer é, assumindo a sua agência no processo teatral, trabalhando a partir da sua autobiografia, do seu habitat de significado. Respondem às mesmas questões que se colocaram aos (ex)citaquianos como se lhes fossem colocadas num futuro próximo, como se o presente da contemporaneidade fosse já passado. Reproduzem 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 actualidade. A cena recoloca a peça na performance da etnografia, uma vez que foi pedido aos actores que escrevessem o seu texto a partir das questões que compunham o modelo de entrevista utilizado com os outros (ex)citaquianos, realizando vários exercícios de improvisação, simulando várias vezes, as suas próprias entrevistas. E assim, performava-se a realidade, critica e reflexivamente, recriando o habitat de significado produzido pela experiência que viviam, e inscrevendo a sua acção na história do grupo. Cada um fala na sua voz, e todos compõem e interpenetram experiências polivocais que decorrem do percurso que fizeram no grupo, recriando os momentos em toda a sua performatividade. A cena tornou-se um outro modo de recolher dados 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-interlocutor, e partilhando isso com o público. Neste sentido, o próprio processo teatral constituía-se enquanto etnografia do meu trabalho, produzindo dados etnográficos.

A performance é usada para eliciar, fazer surgir respostas profundas que agitam a consciência de estar e ser no mundo dos intervenientes, interlocutores da etnografia. E assim, o espectáculo de etnoteatro torna-se igualmente uma ferramenta metodológica em que há uma

luta incorporada em estar atento para e com os interlocutores, uma necessidade metodológica e ética para Madison (2006 b)), característica inerente da co-performance que caracteriza a observação participante. Enquanto interveniente do espectáculo, o investigador partilha e trabalha as partes sociais relevantes que o interlocutor representifica. Partilha racional e emotivamente as práticas simbólicas, os desejos, e as experiências que lhes estão associadas. Porque simulam o futuro, induz-se a reflexividade num exercício em que o interlocutor-performer se envolve. Como na caravana de Conquergood (1995), o etnoteatro torna-se um espaço de uma democracia radical onde se ultrapassam as fronteiras e os territórios, em que vários modos performativos permitem pensar-se num conjunto de ideias heterogéneas e métodos em movimento. “The constitutive liminality of performance studies lies in its capacity to bridge segregated and differently valued knowledges, drawing together legitimated as well as subjugated modes of inquiry.” (Conquergood, 2002, p. 151-152). Como defende, a inquirição na observação participante torna-se um modelo e um método, uma óptica ou perspectiva e um operador da investigação, configurando-se como uma tática de investigação (ibidem).

Deste modo, vimos como o etnoteatro se pode constituir como uma dialogia performativa, que vai para além do que é reflectido na realidade social, para passar a resultar numa acção reflexiva partilhada no terreno da investigação, e que descreve um tipo particular de prática etnográfica, colocando investigadores e interlocutores no mesmo plano de acção. O conhecimento reflectido difere do conhecimento reflexivo. Como desenvolve Barbara Meyerhoff (Madison, 2006 b), p. 321), o reflectido é um termo relacionado embora distinto. Refere também um tipo de pensamento sobre nós próprios, mostra-nos a nós próprios, embora sem que se requeira uma consciência explícita das implicações da nossa exposição³⁶. Já a reflexividade, para a autora, necessita de um jogo de espelhos duplos, onde, na interlocução etnográfica, se cria um retorno a si próprio, num perpétuo regresso em possibilidades. O processo teatral passava agora a ressoar com o processo de investigação antropológica, a etnografia. O etnoteatro, ao resultar da etnografia e se constituir como objecto dessa etnografia, cria uma dupla significação que se expande como na escrita performativa. Evoca mundos de outro modo intangíveis, é metonímico, reflexivo, multivocal, onde se marca uma atitude estética, ética e política. Sendo performativo, transporta o leitor-espectador para uma relação imediata, iminência que é presenciada, marcando a identidade através da repetição

³⁶ Meyerhoff dá o exemplo de Narciso: “Narcissus’[s] tragedy then is that he is not narcissistic enough, or rather that he does not reflect long enough to effect a transformation. He is reflective, but he is not reflexive – that is, he is conscious of himself as other, but he is not conscious of being self-conscious of himself” (cit. em Madison, 2006, b), p. 321-322).

(Butler, 1993), mas de uma repetição criativa, que se (re)constrói a si própria e se inscreve no senso que se tem de si próprio, amplificando as possibilidades. De facto, a cena das “Entrevistas no futuro” não foi mais do que, por via da performance da etnografia, os interlocutores serem reflexivos em relação à sua experiência no grupo, procurando dar eco a um *ethos* que se enquadrava agora na história do CITAC. E que juntos comigo, enquanto investigador-realizador-encenador, procurámos produzir. Representando isso performativamente, dava-se conta igualmente das opções éticas, estruturando a sua posição “no” e “para” o grupo. Finalmente, agora, o espectáculo de etnoteatro torna-se igualmente um modo alternativo de expressão antropológico. Pode promover o entendimento da etnografia enquanto método da antropologia, e na potencialidade que ele representa para a produção de conhecimento, de o divulgar criativamente, tornando-o esfera pública. Incita a discussão de temas e análise da vida sociocultural, ao mesmo tempo que dá vida à cultura.

2. A RETÓRICA DO JOGO DRAMÁTICO

“É como uma ideia que tivesse caminhado ao longo de toda a história. Ora simples sonho de uma língua universal agrupada, consoante os tempos, em torno de tal ciência ou tal arte, e com a qual se procura exprimir por sinais sensíveis os valores e as formas. Ora – e já é um grau mais elevado – esse grande jogo em que o espírito se recreia, quer tornar-se o senhor da totalidade dos conhecimentos, das culturas e das obras e, submetendo-os a uma medida comum, traduzi-los num espaço de harmonia onde nascerão novas relações e ao mesmo tempo se afirmará, como um canto, o ritmo oculto, a lei última, ou simplesmente a possibilidade de trocas infinitas.”

(Blanchot, 1984, p. 185)

“Afirmar o devir e o ser do devir são os dois tempos de um jogo, que se compõe com um terceiro termo, o jogador, o artista ou a criança, Zeus-criança: dionísio. O jogador abandona-se temporariamente à vida, o artista coloca-se temporariamente na obra, a criança brinca, retira-se e regressa. Esse jogo do devir é também o ser do devir que brinca consigo próprio. O ser do devir, o eterno retorno, é o segundo tempo do jogo, mas também o terceiro termo idêntico aos dois tempos [anteriores] e que é válido para o conjunto. Porque o eterno retorno é o regresso distinto do ir, mas também o regresso do próprio ir: simultaneamente momento e ciclo do tempo.”

(Gilles Deleuze, 1987 (1962), *Nietzsche e a Filosofia*. Porto: Ed. Rés, p. 10)

2.1. O jogo e as retóricas que lhe estão associadas

Em seu sentido amplo, a retórica está associada ao discurso e ao efeito de persuadir. Independentemente das suas regras, é uma expressão persuasiva por palavras de um argumento que se quer ver construído com eficácia. Trabalha, por isso, num campo de possibilidades que pressupõe a aprendizagem dos procedimentos e mecanismos estratégicos para o pleno domínio do discurso. Implica um conjunto de conhecimentos técnicos, práticos, pedagógicos, metodológicos e analíticos, que derivam das sínteses produzidas pelas ciências sociais e humanas. A síntese retórica assume-se como válida na sua dimensão transdisciplinar (Carron, 2005). Assim, ela alarga-se às artes, onde também se elaboram retóricas extra-discursivas, como nas artes da performance: uma retórica do gesto, da imagem, do som, da luz, mesmo que na combinação com a retórica discursiva que se lhes anexa ou se lhes impõe ou, por outras palavras, pelo jogo de coordenação entre as retóricas performativas e discursivas³⁷. É

³⁷ Filosoficamente, dizer algo é sempre enunciar algo. Austin (1962) mostra-nos a proximidade entre as ordens do dizer e do fazer. Traz para o centro da reflexão sobre a linguagem a performatividade dos seus enunciados. Dizer algo produz efeitos nas outras pessoas, causa coisas, acontecem coisas quando se fala, algo que opera através das convenções da linguagem. Assim, a performatividade da linguagem deriva das implicações sociais dos seus usos. Uma frase pode conter uma acção física mínima (para além do movimento dos órgãos vocais), mas alcança uma extensão indefinida, aquilo que se pode chamar as suas consequências naturais.

Austin (ibidem, p. 108-119) sugere então: 1) em primeiro lugar distinguimos um grupo de coisas que fazemos ao dizer algo. Agrupamo-las expressando que realizamos um acto locutório, acto que numa forma aproximada equivale a expressar uma certa oração, com um certo sentido e referência, o que por sua vez é aproximadamente

justamente no controlo das várias aproximações sobre o mesmo assunto, pelas várias disciplinas do conhecimento (ciência e arte), nesta interacção, que se vem a obter o efeito desejado, independentemente da hierarquia ou tensão que as disciplinas possam ter entre si. Entre o pensamento, a expressão e o estilo, parece que a retórica é já um jogo que se refere a ele próprio, mutante, no conhecimento de que cada disciplina se apropria e imprime ao seu domínio. Entramos, como se vê, na “possibilidade de trocas infinitas” que Maurice Blanchot em cima também refere.

O conceito de jogo³⁸ insere-se na família de conceitos que têm sido trabalhados por várias disciplinas simultaneamente, e ao longo das várias epistemologias e teorias resultantes

equivalente ao “significado” no seu sentido tradicional; 2) Em segundo lugar, dizemos que também realizamos actos ilocutórios, tais como informar, ordenar, advertir, comprometermo-nos, etc., isto é, actos que têm uma certa força (convencional); 3) Em terceiro lugar, também realizamos actos perlocutórios, os que produzimos (trazemos à tona), ou alcançamos por ter dito algo, tais como convencer, persuadir, dissuadir, e até mesmo, surpreender e confundir, e é isto que tem a ver com aquilo que se efectua através dos usos da linguagem, ou seja, com os seus efeitos.

Assim, a linguagem contém frases que se constituem enquanto acção, as frases performativas, que se distinguem das frases constativas. As primeiras não descrevem o que se está a fazer, não dizem o que se está a fazer mas sim, fazem-no. Existe uma série de condições culturais e sociais que permitem a frase ter o efeito dos participantes deterem uma dada experiência (uma série de pensamentos, sensações, intenções, expressões), apropriadas à performance do tipo de acção em causa. O performativo é parte integral da vida quotidiana, mesmo através do discurso. Há aqui a ideia de “comportamento restaurado”, desenvolvida por Schechner (2003; 2006), uma acção que é preparada ou ensaiada mesmo sem a pessoa se dar conta disso, como são as rotinas da vida, os hábitos, o actor em cena, os rituais. Também as performances funcionam como “actos de transferência”, transmitindo conhecimento social, memória, e um sentido de identidade, através de comportamentos reiterados, “duplamente experimentados”. Judith Butler (1988; 1993) elabora as teorias performativas de Austin para argumentar que o género é performativo (e não apenas expressivo) sendo apenas real enquanto é performado e, portanto, construído, reproduzido enquanto “comportamento restaurado”.

³⁸ Traduz-se *play* do inglês por jogo. Em inglês, *play* pode ser um substantivo ou um verbo que, no dicionário, significa: (1) jogo, partida, disputa, ou jogar e disputar; (2) divertimento, brincadeira, ou brincar; (3) folguedo, passatempo; (4) peça teatral ou cinematográfica, o que implica representar, desempenhar podendo, igualmente, ser usado como imitação ou fingimento; (5) execução, interpretação musical (tocar um instrumento); (6) gracejo ou ainda no sentido de vibrar e de oscilar; (7) jogatina, modo de jogar; (8) lance, jogada; (10) actividade, acção, movimento, ou seja, movimentar, accionar. Ora, este, é igualmente o campo semântico alargado da palavra “jogo”, quando interpretado na sua família de significados em português, está ligado ao lúdico.

Como explica Huizinga (2003, p. 45-63), *play* significa ao mesmo tempo *jogar* e *representar*, tanto no sentido de *figurar* como no da representação teatral (tal como em inglês *to play* e no francês *jouer*). Segundo o autor, etimologicamente, a palavra deriva do anglo-saxão *plega*, *plegan*, significando originariamente “jogo” ou “jogar”, “mas também movimento rápido, gesto, agarrar com mãos, bater palmas, tocar um instrumento musical e todos os tipos de actividade corporal” (ibidem, p. 56). Assim, conclui, por exemplo, que o termo inglês *to play*, e o alemão *pflügen* e seus outros equivalentes germânicos são etimologicamente homónimos, sendo derivados de raízes de som semelhante, mas de diferentes origens (apesar do termo alemão realizar-se no campo abstracto, e o termo inglês realizar-se no campo do concreto). A derivação no inglês de “*Play*” a “*game*”, apesar da duplicação, “não deixa de se verificar, para referir a natureza da acção, a necessidade de repetir no verbo a ideia contida no substantivo” (ibidem, p. 55).

Contrastando fortemente com a heterogeneidade e a instabilidade das designações da função lúdica em grego (onde há uma primazia do *agon*, ou competição), o latim cobre todo o terreno do jogo com uma única palavra: *ludus*. “*Ludus* engloba os jogos das crianças, a recreação, a competição, as representações teatrais e litúrgicas e os jogos de azar” (ibidem, p. 53). Pode igualmente significar, “dançar”. Como sugere Huizinga, parece estar no primeiro plano a ideia de “simular”, “fingir”, ou de “assumir o aspecto de”. Nas línguas românicas, desde cedo, “*ludus* foi suplantado por um derivado de *jocus*, que alargou o seu sentido específico de gracejar, chalacear, para ‘jogo’ em geral.” (ibidem, p. 53). É aqui que se situa a palavra portuguesa “jogo” e que daqui em diante se faz equivaler à noção de *play*. É igualmente daqui que vem a palavra francesa *jeu* que acaba por ter igualmente

que lhes estão subjacentes. O jogo é transdisciplinar. Dentro delas há uma espécie de batalha que já vem da era helénica, entre Dionísio e Apolo. A síntese de Spariosu (1989) sobre a forma como o conceito tem sido entendido nas várias correntes filosóficas ao longo da história, diz-nos isso mesmo, ao adjectivá-lo como sendo um conceito anfíbio, uma vez que se projecta simultaneamente em duas direcções. Por um lado, a ideia de jogo como algo pré-racional, aleatório, a fantasia agonística dos deuses, onde Dionísio impera; por outro lado, a ordem racional vinda de Apolo, deus irmão que complementa de forma antitética e que determina, por assim dizer, o que o senso comum deve saber incorporar³⁹. O problema é que ao longo da história das várias correntes filosóficas ocidentais, como Spariosu no mesmo texto adverte, tem sido difícil produzir uma teoria que conecte os dois caminhos.

Esta primeira dificuldade teórica obrigou, metodologicamente, a um trabalho intertextual exploratório das várias retóricas do jogo que contaminam o pensamento teórico das várias disciplinas, e que necessitamos de começar a formular para empreender o território analítico do nosso trabalho. Como veremos, o conceito de jogo constitui-se para nós como uma categoria que se quer operatória, apesar (e provavelmente por causa) da sua ambiguidade e complexidade, o que o torna num conceito mais aberto que passível de se estabilizar numa definição segura e aceite em todas as disciplinas. Aparentemente, a sua obscuridade pode deixar-nos impotentes, ao ponto de se tornar mesmo impossível definir “jogo”, o que obrigaria a abandonar o conceito. A mesma obscuridade, como veremos, pode também emergir como a potência heurística e sustentar o que faltava para entender e analisar o fenómeno dramático, quando circunscrevermos o conceito ao de “jogo dramático”. Como nos

influências germânicas, para adquirir também o sentido de “tocar um instrumento” (embora em português se possa jogar com um instrumento, não significa exactamente tocar esse instrumento, mas um certo procedimento que se faz a tocar o instrumento; assim como também não se diz em português que se joga um papel teatral, embora haja um procedimento de jogo no desempenhar de um papel teatral). “O jogo e o perigo, o risco, a sorte, a proeza fazem parte de um mesmo campo de acção em que algo está ‘em jogo’ ” (ibidem, p. 57).

³⁹ Nas palavras de Spariosu: “The major prerational play concepts include play as prerational agon, play as the arbitrary and violent conflict of physical forces or as a manifestation of ceaseless physical Becoming, play as a chance-necessity, mimesis-play, play as an *as if* prerational mode of being, and play as unrestrained freedom. Among the rational play concepts are play as nonviolent, rational agon, play as the rational order of Being, play as the rule-determined interaction of chance and necessity, play as mimesis-imitation, play as an *as if* rational mode of being, and play as rational or limited freedom” (Spariosu, 1989, p. 12). É no mundo helénico que há uma mudança de ‘mimese-jogo’ para ‘mimese-imitação’ que corresponde à passagem para uma mentalidade racional. “Through mimesis-play, power presents itself as the free, spontaneous, and violent play of physical Becoming; through mimesis-imitation it re-presents itself as Being, Reason, and immutable order” (ibidem, p. 19), sobretudo com a influência de Platão e Aristóteles. Segundo o autor, é a partir de Kant e do idealismo germânico que se começa o longo caminho, ou processo, de se restaurar a mimese-jogo no seu alto estatuto cultural pré-platónico, e que culmina em Nietzsche prosseguindo, no século XX com o pensamento de Heidegger, Fink, Deleuze e Derrida. “From a suppressed epistemological prop of philosophy (controlled and regulated by mimesis-imitation), mimesis-play turns once more into an indispensable cognitive tool, a fundamental way of understanding the world of Becoming. In this context, mimesis-imitation also reserves its function: it is no longer an instrument for subordinating mimesis-play to knowledge and truth (as it was in Plato and Aristotle) but is on the contrary an instrument for subordinating knowledge and truth to mimesis-play.” (ibidem, p. 20).

diz Robert Fagen (em Sutton-Smith, 2001, p. 2), o conceito de jogo escarnece-nos com a sua inacessibilidade. Pressentimos que há algo por detrás dele e que desconhecemos, ou então, de que nos esquecemos do modo como “chegar lá!”.

A ambiguidade do jogo emerge, em primeiro lugar, da sua natureza. Gregory Bateson demonstrou o carácter paradoxal do jogo, na medida em que o jogo “é” e, simultaneamente, “não é” o que aparenta ser: “These actions, in which we now engage, do not denote what would be de-noted by those actions which these actions denote.” (Bateson, 1987, p. 140). Deste modo, Bateson, trabalhando o contexto e enquadramento do jogo depreende que, para os animais, uma beliscadura brincalhona indica uma mordidela, mas não designa o que seria denotado pela mordidela que representa. Como a mordidela é ficcional, comunica-se algo que não existe. Aqui, Schechner (em Sutton-Smith, 2001, p. 1) sugere que uma beliscadura brincalhona não é apenas uma não-mordidela, é igualmente uma não-não-mordidela, sugerindo que é positiva a soma de dois negativos. Conclui-se, então, que uma beliscadura brincalhona pode não ser uma mordidela mas é, de facto, o que uma mordidela significa, a forma de indicar um negativo através de uma acção afirmativa que é claramente desigual ao que representa. Assim, para Bateson, a natureza paradoxal do jogo é que ele não é somente jogo, é igualmente uma mensagem sobre si próprio, uma metamensagem e que, simultaneamente, pertence ao mundo e não é deste mundo. O jogo é um tipo de comunicação, na medida em que a mensagem “isto é jogo” é percebida e, com ela, os comportamentos que lhe estão subjacentes. Sutton-Smith (ibidem, p. 23) acrescenta ainda que o jogo, para além do tipo ou modo de comunicação, é igualmente um tipo de acção, uma categoria distinta do comportamento.

Erving Goffman (1986, p. 10-11) sugeriu que o enquadramento é um método fundamental para organizar a experiência. Por um lado, há princípios de organização que compõem os eventos, por outro, há um envolvimento subjectivo decorrente do envolvimento neles. O enquadramento é indispensável para definir uma situação. Mais, o enquadramento é uma actividade comum na vida quotidiana, tem efeito em vários domínios da realidade, e na forma como eles podem ser observados ou experimentados por um observador. O enquadramento tem que ver com a determinação do contexto e dos procedimentos específicos do contexto, em ordem à interpretação (Stewart, 1989). O jogo transforma o contexto num movimento que vai de um domínio da realidade para o outro. O jogo dramático envolve essa mudança que (continuando com Bateson) compreende a manipulação das condições e dos contextos das mensagens. E é neste território que se descobre em novas possibilidades para a codificação de mensagens novas, de poder, inclusive, como ser base para a emancipação, ou para a descoberta de formas alternativas de resistência na esfera pública, individual ou

colectivamente, como iremos perceber. Com o jogo, o comportamento indica o que não aconteceria na vida real, porque é jogo. Ele leva consigo a mensagem que os signos, a representação dos actos não existem, são imaginação e estão fora da vida real. O que vamos ver é que este mecanismo paradoxal que o jogo instaura (de ser e não ser realidade) se constitui como um poderoso dispositivo crítico para se reavaliarem as mensagens, as ideias, as acções reais. Mais, esta propriedade do jogo pode ser adaptativa, na medida em que permite que as pessoas se munam de mecanismos em que há uma persistente estimulação para testar as estruturas de pensamento, o conjunto de procedimentos, de mecanismos de produzir extensões entre si e o outro, como vimos, relações e conexões que constituem e fazem parte da pessoa, ou da construção da personalidade.

A primeira definição de jogo que vem trazer à ciência social a possibilidade de uma nova abordagem, capaz de ultrapassar as definições mais utilitárias dos psicólogos e biólogos evolucionistas do século XVIII, surge com a tese de Huizinga (2003), de 1938. Apesar de hoje podermos acusar Huizinga de um certo etnocentrismo, e que decorre de uma certa leitura datada e romântica da sociedade, mediada pela oposição civilizadora do mundo ocidental sobre as ditas sociedades primitivas. O mérito do seu trabalho é o de definir jogo como uma actividade que tem um carácter autónomo, “extra-quotidiano”, e que existe apenas por relação a si mesmo. Tal como Bateson vai recuperar, se há alguma coisa a que o jogo está ligado é a ele próprio. Sugere, então, que o “instinto do jogo”, enquanto empreendimento numa energia vital intensa, é fundamental para a aprendizagem, para a obtenção de conhecimento tendo, a uma outra escala de análise, uma inequívoca função cultural de gerar “civilização”. O jogo produz cultura, melhor ainda, a cultura brota de um jogo que se desenvolve jogando. Nas suas palavras:

“Resumindo as características formais do jogo, podemos dizer que é uma actividade livre, conscientemente exterior à vida ‘normal’, um aspecto ‘não-sério’ da vida, mas que, ao mesmo tempo, absorve intensa e completamente o jogador. É uma actividade que não está relacionada com qualquer interesse material, e da qual não advém lucro. Desenrola-se no interior dos seus próprios limites de tempo e de espaço, de forma ordeira e de acordo com regras antecipadamente estabelecidas. Promove a formação de agrupamentos sociais que tendem a rodear-se de secretismo e a sublinhar sua diferença em relação ao mundo exterior, por meio de disfarces ou por qualquer outro processo.

A função do jogo (...) pode decorrer em larga medida dos dois aspectos básicos que nos apresenta: a competição *por* qualquer coisa e a representação *de* qualquer coisa. Estas duas funções podem aglutinar-se de tal maneira que o jogo ‘representa’ uma competição,

ou que se torna numa competição pela melhor representação de qualquer coisa.” (ibidem, p. 29)

Na tese de Huizinga, as características formais e universais do jogo vêm a constituir-se por um paralelismo entre as competições, os jogos que cada cultura produz e a forma conflitual que a política, as artes e a ciência também demonstram ter, uma retórica do poder. Embora esteja fora do âmbito desta tese demonstrá-lo, diríamos que a estrutura e função do jogo são contextual e culturalmente determinadas e objectivadas. Para já, o que nos interessa reter é o carácter voluntário do jogo, em que cada um se entrega a um espaço de possibilidade ficcional, a uma versão do mundo que é mediada por regras específicas. Neste sentido, a liberdade necessária para se jogar não deve ser confundida com a presunção de que no jogo se é livre. Há, por assim dizer, uma liberdade outra, extra-real, ou fora da lógica comum da realidade. Tão pouco o aspecto “não sério” da vida deve ser tomado à letra. De alguma forma, o jogo se dissocia da vida quotidiana, e se desenvolve à margem, como um sistema de possibilidades que comenta a posição que cada um tem na vida, não sendo aparentemente um evento dela, simulando estar fora, se destacar dela. É um espaço onde as consequências, parece, não afectarão directamente as suas vidas fora do jogo. Esse carácter extra-vida-real que o jogo tem, como veremos, é discutível, porque mais parece que o jogo acontece sempre adjacente à vida. O jogo, como artifício e dispositivo que é, projecta, esquematiza e planifica possibilidades outras, estabelecendo os limites dos domínios da realidade que determinado jogo joga. O que para já interessa, é que o jogo se mostra tendencialmente dissociado da vida. Ele convida a isso. Mas isto não significa que não se possa ter seriedade no acto de jogar um jogo, ela é requerida pela exigência do cumprimento das regras que consentimos aventurar. Os jogadores assumiram conscientemente sair da lógica e do curso normal dos eventos, para entrar num mundo outro (tempo e espaço) e entregar-se a ele, submeter-se às suas regras. É enquanto comunidade de práticas (no mínimo, como veremos, ela é provisória) que os jogadores interagem e se identificam mutuamente, num agrupamento que impõe a noção de comunidade, o “nós” que conhecemos as regras e jogamos, e nos encontramos de formas inesperadas, separado por inerência de outros, aqueles que não jogam o jogo. A ideia de competição que Huizinga sugere advém igualmente do facto do jogo ser absorvente e intenso, ser motivador e mobilizador ao se desenvolverem novas estratégias e técnicas, aptidões auferidas para melhorar a forma de jogar.

Com as regras estabelecidas cria-se um espaço/tempo próprio, onde se produzem extensões com outras agências⁴⁰, extensões essas que são experimentadas por via de procedimentos interpretativos e estratégias próprias. O jogo constitui-se como uma actividade que produz uma certa “ordem”, onde se repetem as acções. Há, por isso, uma função de transporte no jogo, ou transferência para um mundo (como há no teatro) e que, na esteira de Schechner, diverge da transformação operada ao nível, por exemplo, do ritual. Para Schechner (1985) as performances em que os performers mudam, denominam-se “transformações” (como acontece de forma evidente nos rituais de passagem), e as performances em que os performers retornam ao seu estado ou espaço inicial, “transportes” uma vez que, durante estas performances os performers são conduzidos a um outro espaço fora do mundo quotidiano voltando, no fim, à sua vida normal, sem qualquer tipo de transformação substancial. Para este tipo de performances, pensa-se normalmente no teatro em que, na perspectiva do performer há um “aquecimento” que o prepara para se separar do quotidiano e, no fim, uma “reposição” (*cool-down*), a transição do mundo da performance para o quotidiano. Schechner (ibidem, p. 117-150) desenvolve, então, um modelo que diz ser aberto, em que a transformação ocorre quando há uma série de performances que transportam, fazendo uma analogia com as impressoras. A performance (e o treino que as leva a ela) é o ponto de contacto entre a “impressora” (transporte) e o “papel” (transformável). Permanentes impressões são impressas pelos transportados, transformando-os. É o que acontece no ritual de passagem. Seriam as múltiplas performances que transportam o performer que, dadas as formalidades rituais que se imprimem permanentemente no transportado, concretizam a sua transformação (de iniciado, transforma-se em adulto; de solteiro, torna-se casado).

Também o jogo transporta os jogadores (a assistência, também, pode convergir nesse transporte) de um mundo para a potencialidade de outro mundo; as pessoas são accionadas,

⁴⁰ Considera-se a agência como uma categoria analítica com diferentes dimensões teóricas. Sem querer entrar na problematização do conceito, notamos apenas que a agência indica liberdade, pensamento e acção estando, a acção, relacionada com relações socioculturais, práticas, estruturas. A agência é um conceito operatório para dar conta dos fenómenos de estruturação, ou da relação que tem com as formas estruturais. Está associada a manifestações de intencionalidade, escolha, de iniciativa, de pessoalidade (*selfhood*). Mustafa Emirbayer e Ann Mische (1998) sugerem três elementos para a agência humana: (1) um elemento “iteracional” ou “habitual” da agência (que se aproxima do conceito de *habitus* de Bourdieu) e, como tal, refere a capacidade de seleccionar e reactivar padrões passados de pensamento e de acção; (2) um elemento “projectivo”, uma capacidade para imaginar possibilidades alternativas, futuras trajectórias da acção; (3) um elemento “prático-avaliativo” que diz respeito à capacidade de contextualizar hábitos do passado e futuros projectos com as contingências do momento, como resposta ao que se apresenta na acção quotidiana.

Por outro lado, importa também sublinhar que a agência pode igualmente significar um “actante”, isto é, um elemento activo ou passivo que participa na acção de comunicação, como é feito na teoria do actor em rede (*actor-network theory*). Na situação que o jogo dramático impõe, também os não-humanos podem ter agência e participar na acção, intervindo igualmente nela, compondo a relação com as estruturas. Naturalmente que um objecto não tem as propriedades atrás descritas para a agência humana.

eliciadas, movidas em outras experiências. À luz da repetição deleuziana, mais do que um fenómeno de mimese-imitação, a repetição conecta-se com o poder da diferença. Há um processo produtivo que produz variação através da repetição, experimentação, criatividade. Na mimese-jogo propriamente dita, não há resistência no processo de replicação, mas a repetição é ainda produtiva, um poder positivo de transformação. Repetição, transformação, mundo regrado “extra-quotidiano”, são características que fazem Huizinga aproximar o jogo ao conceito de ritual num complexo jogo-festival-rito, por ambos marcarem uma atitude e atmosfera semelhante, perante uma estrutura equivalente. Como em Platão, Huizinga liga o jogo ao sagrado, fazendo conectar a “crença” com o “jogo do faz de conta”. Na crença, talvez já haja instituição, uma organização formalizada, e se perca o sentido total do jogo. Retemos para já, apenas, esta dimensão do “como se”, esta subjuntividade (Turner, 1986; 1992; Schechner, 2006) na diluição da fronteira entre jogo e ritual que contamina a definição de jogo, também do jogo como uma espécie de laboratório do possível, de “modelo para” (Geertz, 1993).

Considerando a definição de Huizinga demasiado ampla e demasiado restrita, neste esforço de se poder tratar do jogo como uma experiência generalizada, Roger Caillois (1990), vinte anos mais tarde, em 1958, vem a propor uma sistematização para o conceito de jogo enquanto actividade livre, delimitada, incerta, improdutiva, regulamentada e fictícia, em que todos partem numa situação de igualdade. Propõe para isso quatro categorias que definem tipos de jogos e que se complementam igualmente, em diferentes graus, para um determinado jogo⁴¹. Todos os tipos de jogo traduzem essa luta imensa entre dois pólos antagónicos (entre Dionísio e Apolo, o pré-racional e o racional), entre *paidia* – a possibilidade completa do jogo livre improvisado, fantasioso, coberto de uma energia de alegria, entusiasmo, diversão e

⁴¹ As quatro categorias que classificam o tipo de jogo no seu sentido amplo, permitem ainda a sua tipificação no sentido mais restrito, através da combinação dos diferentes graus que cada uma tem para se referir a um determinado jogo particular. São elas (Caillois, 1990, p. 31-47): (1) o *agon*, ou competição, refere-se aos jogos de ganhar e perder, em que a característica principal é a competição (os desportos). A prática do *agon* supõe uma atenção persistente, um treino apropriado, regularidade, esforços assíduos e vontade de vencer. O rendimento é determinado pela habilidade e perícia dos jogadores, melhorando a experiência, na medida em que se concentra apenas nessa actividade. Implica disciplina e perseverança; (2) a *alea*, ou sorte, refere-se aos jogos de azar, em que a dimensão do acaso e da arbitrariedade prevalece. Apesar de não haver controlo do seu destino por parte do jogador, dá-se a ilusão de ele controlar o seu futuro. De certa forma, surge em oposição ao *agon*; (3) a *ilinx*, ou vertigem, o nome que se dá às actividades que confundem a percepção normal. Há um estado alterado de consciência, desorientação. Consiste na tentativa de destruir por um instante a estabilidade da percepção, de infligir uma espécie de pânico à lucidez, um estontear, uma desorientação. Pode-se tratar de um movimento giratório sobre si próprio, como num carrossel, a queda livre, ou a algum acto de resistência à ordem, numa manifestação violenta de personalidade, como se ampliasse a consciência; (4) a *mimicry*, ou simulação, o fazer-acreditar ou jogo num mundo ilusório, fantasia, fingimento ou disfarce (a experiência ancestral da máscara como expansão de si próprio). Corresponde ao grupo de actividades em que se criam realidades outras alternativas, num exercício de imaginação. Como no teatro (as artes, em geral), requer a adopção de um papel e respectivo comportamento associado. A imitação assume-se como uma estratégia dominante havendo, no entanto, um amplo espaço de invenção, em que as regras não subordinam totalmente o desempenho do papel. Faz-nos sentir mais do que realmente somos.

turbulência – e *ludus*, resultante da tendência disciplinadora, em que as regras e convenções se sedimentam no jogo, controlando os comportamentos possíveis dos jogadores. Pensamos que é desapropriado, ou redutor, o argumento de Caillois quando estabelece um contínuo entre *paidia* e *ludus*, numa perspectiva contígua a um certo evolucionismo, projectando as ideias essencialistas associadas ao progresso ocidental. De qualquer forma, entre jogo livre (*paidia*) e jogo governado por regras (*ludus*), como veremos, esta distinção vem-se a mostrar útil para descrever certos modelos ou formas de expressão performativa, ou dimensões mais ou menos acentuadas no jogo dramático.

Para estruturar o esforço para uma definição de jogo, tal como nos sugere Schechner (1993, p. 25-26; 2006, p. 93), devemos ter em conta a modelação da sua definição tendo em conta: (1) a estrutura do jogo: leva-nos a encará-lo sincronicamente, e a perceber as unidades de comportamento que se constituem e se encaixam num todo coerente, actos que requerem um certo tipo de relações para que o evento se constitua num acto inserido num jogo; (2) o processo do jogo: olhamos agora o jogo diacronicamente referindo-nos às várias fases do seu desenvolvimento, às estratégias empregues e acontecimentos em cada fase do jogo e como elas o vão determinando, em todas as suas consequências, até ao fim do jogo. Segundo Schechner, a estrutura e o processo devem ser encarados como um par relacionado; (3) a experiência de jogar: refere-se aos sentimentos, aos temperamentos dos jogadores e dos espectadores, às suas experiências, e de como é que elas afectam o desempenho, como vão mudando e se chega à conclusão de que o jogo foi bom ou mau; (4) a função do jogo: mostra os propósitos que o jogo serve, a forma como afecta a aprendizagem, o crescimento e a criatividade individual e comunitária; (5) a ideologia do jogo: aponta para os valores políticos, sociais e individuais, que um jogo enuncia, propaga, critica, e expressa (explícita ou implicitamente); (6) o enquadramento do jogo: diz respeito ao que informa os jogadores e espectadores que o jogo começa, acontece, e acaba, e em como a mensagem “agora estou a jogar” é recebida e interpretada, isto é, que meta-jogo enquadra determinado jogo.

Brian Sutton-Smith, no seu estudo seminal, *The Ambiguity of Play* (Sutton-Smith, 2001) diz-nos que o empreendimento de uma definição geral de jogo, que funcione para tudo ao nível da cosmologia e da física, de todas as disciplinas de conhecimento, é impossível de provar cientificamente. Daí que nos proponha um conjunto de metáforas que se foram produzindo em diversas áreas do saber e que fundamentam sete retóricas ou ideologias⁴². É ao longo

⁴² Para Sutton-Smith (Sutton-Smith, 2001), a objectividade científica está sempre contida dentro destas retóricas. De certa forma, elas debruçam-se sobre determinadas formas de jogo e precedem, por assim dizer, as teorias. Podem ser mais amplas (religião, política, moral), retóricas disciplinares (ciências, humanidades, artes), epistemológicas

destas modelações que as diferentes retóricas do jogo se constituem e se formam, produzindo ambiguidades do referente, do sentido, do significado que se dá ao jogo. Contudo, sistematizar a partir de várias ideologias imanentes de cada retórica, permite-nos seriar, ordenar a definição de jogo quanto à sua estrutura e a função que se lhe impõe. A partir daí, perceber então o que determinado enquadramento no processo de jogo imprime à experiência de jogar. Circularemos por entre as várias retóricas que o autor formula ao longo do nosso percurso, uma vez que melhor sistematizaremos o nosso empreendimento: a partir da definição de jogo, e para as várias escalas de análise (a pessoa e a comunidade), definir o “jogo dramático”, tarefa inevitável para perceber a sua política. Vale a pena, por isso, de uma maneira sucinta clarificar o que compreende cada retórica para Sutton-Smith (1995; 2001), cruzando estudos de várias disciplinas científicas, para melhor ir percebendo o que é o jogo, afinal.

1) Retórica do progresso – segundo o autor, provém de disciplinas como a biologia, a psicologia, e a educação, e refere-se aos estudos sobre comportamento animal, de um lado, e sobre o jogo infantil, do outro. Funcionalmente, congrega as ideias de que o jogo gera competências adaptativas, participa na resolução de conflitos enquanto actividade compensatória, desenvolve competências cognitivas e educacionais. Há uma grande atenção prestada à motivação intrínseca associada ao jogo. As características estruturais das várias formas de jogo são o seu carácter estilizado, repetitivo, que tipicamente envolve os seus intervenientes como uma comunidade de práticas, evocando potências para possíveis transformações, como em terapias infantis por via do jogo, ou o simples facto dos jogos, no seu sentido mais amplo, estabelecerem conexões parciais com outras dimensões da vida pessoal e comunitária (sociais, políticas). O jogo parece simular uma extra-quotidianidade mas mostrar-se, no final, adjacente à vida. O jogo, afinal, está presente e interage indelevelmente com a prática social e os vários contextos simbólicos do qual faz parte e em que interfere.

2) A retórica da frivolidade – basicamente, esta retórica, assume que há uma distinção clara entre jogo e trabalho, entre a irracionalidade (Dionísio) e a racionalidade (Apolo). O jogo não é sério, não é utilitário; é leviano, vão. É resultante da influência da ética protestante em pleno ímpeto da industrialização urbana (Sutton-Smith, 2001). Em última análise, o

(conferem validade, segurança, credibilidade), ou de uma ontologia geral (vigilância epistemológica, objectividade), uma retórica sobre uma determinada matéria ou sujeito (o jogo), ou uma retórica pessoal (disposições idiossincráticas, de temperamento, da personalidade do indivíduo). De qualquer forma, Sutton-Smith, para o jogo, divide-as em 7 retóricas: da retórica ocidental ancestral fala-nos na retórica do destino, do poder, da identidade e da frivolidade; da retórica ocidental mais contemporânea, a retórica do progresso (animal e humano), do imaginário e do *self*.

jogo é uma estupidez, uma construção inútil, uma inversão, uma perda de tempo. Há uma negação da tese de Huizinga (2003), em que o jogo é uma função humana fundamental e que (sobretudo a competição) se constitui como característica cultural, e que se expressa na lei, na poesia, na religião, na arte. Na verdade, esta retórica é a negação de todas as outras retóricas aqui abordadas.

3) Retórica do destino – é a ameaça à retórica do progresso, havendo uma ênfase no exercício de liberdade que conduz a uma preponderância da *alea* ou da sorte (de Caillois). A matemática ou a física fazem uso desta retórica. Culturalmente estará ligado aos obscuros territórios da cultura, da sua parte mais caótica, ou violenta, ou indeterminada, dos ancestrais processos de animismo, de adivinhação ou possessão, aos contemporâneos modos de operacionalizar o acaso na produção de arte, como John Cage vem a fazer na vanguarda experimental dos anos sessenta dos EUA. Ao nível da pessoa, o próprio modo de funcionamento do seu cérebro, da interação bivocal corpo-mente, é uma “selva” imensamente complexa e repleta de interações, que age e constantemente se questiona. É como se o jogo simulasse o carácter fluido do processamento da mente, expressando-o, ou transferindo-o para os agenciamentos, actos e cenas da vida. Por exemplo, como no sonho, em que o cérebro se experimenta motivando-se para a vida real (Sutton-Smith, 2001, p. 60-63). Há uma força quando nos damos conta do “descentramento do jogo” (Derrida, 1995; Spariosu, 1989). Derrida, a partir das componentes espaciais e temporais da *différance*⁴³, diz-nos que elas são inseparáveis e têm de ser pensadas no mesmo movimento entre diferença e adiamento. Assim, no jogo, há a possibilidade de não haver um centro estrutural, de haver antes uma função que se cumpre. “O jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo e não inversamente” (Derrida, 1995, p. 248). Em Derrida, há duas interpretações que o jogo permite e incorpora, dependendo do tipo de estrutura que se adopta: “the play of a centered and limited structure,

⁴³ A palavra francesa *différance* é trabalhada por Derrida (1981; 1995) dada a sua dupla significação: por um lado quer dizer diferir, ser diferente, por outro, significa igualmente adiar, postergar. Refere a ideia das palavras nunca poderem designar exactamente o que significam, que se apoiam na diferença que é uma força que distingue elementos distintos e, por oposição, permite sustentar o significado que evoca. Há, portanto, um adiamento da significação da palavra, uma vez que necessita sempre de um apelo a palavras adicionais, numa cadeia sem fim de significados. Derrida chama atenção para a qualidade instável e performativa da linguagem. O significado das palavras ou dos signos é sempre performado, é sempre ensaiado. A sua finalidade é sempre adiada, diferida, provisória, é jogada apenas em circunstâncias específicas, que acontecem. Assim, a *différance* é um efeito e aquilo que produz efeitos, existindo como diferimento; também é um conceito económico. Daí que enquanto produtor da diferença é a raiz de todas as oposições que se disseminam na linguagem; e é produtiva, dessas diferenças que são a condição de toda a significação e de toda a estrutura; mais do que um conceito é um efeito de si próprio.

in which the signifiers are strictly regulated and controlled by a transcendental signified; and the play of a decentered and limitless structure in which the signifiers become emancipated and obey no rule, except for the one of absolute chance” (Spinoza, 1989, p. 157). Assim, o jogo da *différance* opera entre a ideia racional e irracional de jogo, entre o temperamento do senso comum e do *nonsense* (Stewart, 1989), entre o poder das distinções platônicas e as forças activas, físicas e simbólicas, de permutação e intercâmbio entre elementos dentro de uma estrutura descentrada de eventos, de “signos-eventos”. Na linguagem (e na acção) não há significados centrais, essenciais, finais. E é isso que faz o jogo ser livre. A sua natureza é justamente a oportunidade de não ter um centro fixo. Como iremos ver, isso é determinante para a política do jogo dramático, a oportunidade de se poder potenciar transformações quando a resistência se produz através do jogo de forma descentrada, uma marginalidade sem centro, e que se liga ao jogo das “máquinas desejanter” e ao “corpo sem órgãos” repensado por Deleuze e Artaud (Deleuze, 1996), essa profunda e densa força que não é mediada pelo poder; essa teimosa tendência para se assumir como função que recusa a representação (Derrida, 1995). Afinal é esse o próprio movimento que constitui a actividade do cérebro, como sugerem os neurologistas. O cérebro está sempre a jogar, a tagarelar consigo mesmo, entre a sedimentação das estratégias e conteúdos que permitem resolver uma situação, e a expansão ou condições de possibilidade, estratégias de produzir extensões com situações futuras possíveis. As fantasias são como micro-mundos que se manipulam à nossa maneira e que, parece, têm utilidade adaptativa na vida.

Há vários adjectivos que dão conta deste descentramento do jogo, todos eles abordando o mesmo território de significado. Sutton-Smith (2001, p. 56) chama de “jogo cruel”, ou “máscaras do jogo” o que Schechner (1993) chamou de “jogo obscuro” (*dark play*), um conceito que envolve fantasia, risco, sorte, que subverte a ordem e dissolve os enquadramentos, e que quebra as suas próprias regras; é verdadeiramente subversivo; as suas agendas estão escondidas, dissimuladas. Da antropologia, conhecemo-lo como “jogo profundo” ou “jogo absorvente” (*deep play*), por Clifford Geertz (1993), um jogo que envolve riscos, e que não se entende claramente como é possível que as pessoas se vejam envolvidas nele, o joguem quando facilmente se aproximam de sensações de sofrimento, mesmo que haja um indelével prazer que envolve, igualmente, a expressão de valores pessoais, culturais, comunitários. É o território da ousadia, tomar a sorte na potência de um mundo de possibilidades, mas também a prática de uma comunidade que se reinventa, que produz cultura.

4) Retórica do poder – é trabalhada no discurso da história e da sociologia, na tensão entre a ideia do jogo ser uma força positiva, civilizadora (como em Huizinga), e de ser

constituído por forças irracionais (como demonstra Spurius). Por um lado, a compulsão de uma força que define o que significa o jogo cultural e estabelece o modo como as pessoas se devem comportar, por outro, uma força contrária que resiste, reinventa, subverte, procura a mudança de parâmetros ou, mesmo, a reformulação geral desse jogo cultural imposto. Tal como a retórica do progresso, a retórica do poder enfoca nas formas lúdicas e competitivas da cultura, revelando os processos de imaginação e fantasia, mas que influem na esfera pública, como o jogo como mediação do conflito (Turner, 1992), ou dos interesses de poder legítimos intrínsecos às competições interditas mas, ainda assim, determinantes para o decorrer do processo social (Geertz, 1993), ou ainda, do jogo enquanto forma de resistência (Scott, 1990), de transcrições que operam escondidas, fora do domínio visível do encontro com o poder. O jogo é tomado na mediação de relações de poder.

5) Retórica do imaginário – para Sutton-Smith está intimamente ligada às disciplinas da arte, envolvendo a criatividade, a fantasia, a flexibilidade. Encarada como uma herança do Romantismo, está ligada ao jogo dos significantes e ao pós-modernismo. A imaginação participa na mediação entre a razão e as emoções. A criatividade, imanente da imaginação, configura-se por referência à vida sensível quotidiana, é dependente dela. Curiosamente, e isto traduz mais uma vez a natureza paradoxal e metacomunicativa do jogo, a imaginação excede o ordinário, pertence ao mundo mas não é deste mundo, subverte a lógica do mundo, bem como os procedimentos que se empregam às experiências que se vivem, aos mecanismos de produzir extensões que se constituem conexões parciais para a formação da pessoa. As crianças e os adultos distorcem a realidade e jogam a fingir, desconstroem o mundo em que vivem.

Sutton-Smith serve-se do estudo de Greta Fein (Sutton-Smith, 2001, p. 157-159), para referir que o “jogo a fingir” das crianças é frequentemente uma distorção absurda ou ridícula do mundo de expectativas, é extravagante, exagerado, roça o bizarro. O que se sugere é que as fantasias das crianças não são apenas miméticas, no sentido de replicação do mundo, elas servem para criar um outro mundo que segue o seu próprio curso, funcionando também por via da metonímia. E essa experiência da vida própria do “jogo a fingir” excede-se a si própria, confere prazer, motiva, é uma experiência que transcende os seus limites habituais. O que se diz é que, num primeiro momento, o jogo não é baseado na representação dos eventos da vida real. As crianças (provavelmente os adultos também) inventam uma estrutura de jogo que está fora, jogo esse que é vivido e experienciado de um modo intenso. Contudo, o jogo, de uma forma segura, baseia-se ainda na força afectiva do mundo real. A lógica do jogo é a de lidar com emoções (seja raiva, medo, ou aprovação), tem a ver com a forma como podem ser expressas,

como se reagiu a qualquer matéria real ou imaginada que o jogador opta por objectivar e que, pensa-se, pode fazer parte do processo de incorporação.

O jogo traz consigo os seus procedimentos ao serviço das inscrições da experiência vivida. Tem capacidade para se separar do domínio da realidade, transformando-a e rearranjando-a, comentando, questionando ou, mesmo, destruindo-a. O “jogo a fingir” não é mais do que os adultos fazem no carnaval, em festivais, ou no dia dos finados, é o território do teatro e da performance (embora já não o seja em certos tipos de performance estética, como a arte da performance contemporânea que se reclama ser da vida e não do fingimento, ou ilusão teatral), da possibilidade de subversão do mundo real mas também da imaginação de outros mundos possíveis, dissociados da realidade, a palhaçada, o grotesco, a fantasmagoria. Vive-se temporariamente essa experiência numa liminaridade em que não se é nem se deixa de ser. Para Victor Turner (1967; 1992), a liminaridade é um espaço intermédio onde, simultaneamente, há um êxtase, um absorvimento, um transporte, e uma dinâmica intensificadora⁴⁴. Na liminaridade, as pessoas “jogam” com elementos familiares e desfamiliarizam-nos. Há abertura de possibilidades, misturando risco com prazer. No espaço liminar há uma abertura de possibilidades, uma suspensão ao nível das lógicas de sentido da vida quotidiana (dos seus valores e hierarquias sociais); algo se move na fronteira do significado, há uma invasão e uma transgressão das classificações e dos seus limites. É um espaço de desmobilização e de intensificação de práticas, de experiências, da consciência, podendo, também, ser poluidor. Associa-se habitualmente a experiências contraditórias, de risco e prazer, amor e sofrimento; há frequentemente um perigo radical. A liminaridade pode envolver uma sequência complexa de episódios num espaço/tempo sagrado (no ritual), e pode igualmente incluir eventos subversivos e lúdicos (no jogo, a que Turner chama de *liminoid*⁴⁵). Os símbolos são multivocais (com a ajuda de veículos simbólicos), as pessoas “jogam” com elementos

⁴⁴ O conceito de *liminaridade* surge em Victor Turner (1977; 1992) como metodologia para analisar o ritual como performance ou drama. Inspirado na formulação de “ritos de passagem” de Arnold Van Gennep, o ritual compreende 3 fases: separação, transição e reagregação. Na fase intermédia, os sujeitos rituais passam por um período e área de ambiguidade, uma espécie de limbo social em que poucos dos atributos dos estatutos socioculturais (anteriores e posteriores) estão presentes. A passagem de um estatuto para o outro é geralmente acompanhada de uma passagem paralela no espaço, um movimento geográfico de um lugar para o outro (a floresta, o perigo). É esse espaço “entre” que refere a liminaridade. O termo deriva do mundo romano, *lúmen*, que refere a soleira da porta, a fronteira entre o interior e o exterior, a rua e a casa; era onde se encontravam os espíritos maléficos com o espírito protector do interior; tem uma natureza não purificada, um espaço de controlo da ambiguidade, um lugar de encontro entre a mistura e a ambiguidade.

⁴⁵ O fenómeno liminar é colectivo e está relacionado com os ritmos socioculturais, está integrado centralmente no “processo social total”, (formando com todos os aspectos envolvidos um todo completo, e representando a sua necessária negatividade e subjuntividade); o fenómeno *liminoid* pode ser colectivo mas é mais individualizado, desenvolve-se à parte dos processos políticos e económicos centrais, ao longo das margens, nos interfaces e interstícios das instituições centrais, e tem carácter plural, segmentário, experimental (Turner, 1992).

familiares e abrem a possibilidade de os desfamiliarizar. No “jogo a fingir”, ou jogo dramático, há um movimento do “como é” (o modo indicativo) para o “como se” (o modo subjuntivo). Tanto o ritual, como o jogo e a representação teatral se conduzem por formas de acção simbólica liminares. Eles operam no modo subjuntivo, na esfera do “como se” (da possibilidade, do desejo):

“You may have guessed that play is, for me, a liminal or liminoid mode, essentially interstitial, betwixt-and-between all standard taxonomic nodes, essentially ‘elusive’ (...) play is perhaps his [do homem] most appropriate mode of performance (...) play, like other liminal phenomena, is in the subjunctive mood. What does this mean? The subjunctive designates a verb form or set of forms used in English to express a contingent or hypothetical action. A contingent action is one that may occur but that is not likely or intended. Subjunctivity is possibility. It refers to what may or might be. It is also concerned with supposition, conjecture, and assumption, with the domain of ‘as-if’ rather than ‘as-is.’ (Hence, there must be a good deal of left-hemispheric activity in play, linguistic and conceptual activity, but done for its own sweet sake.) ‘As-is’ refers to the world of what culture recognizes as factuality, the world of cause and effect, expressed in the ‘indicative mood’ - which indicates that the denoted act or condition is an objective fact.” (Turner, 1986, p. 31-33)

Se o modo indicativo corresponde ao facto real do senso comum, à forma, ao explicado, já o modo subjuntivo corresponde à possibilidade, à indeterminação. Em última análise, “a sabedoria transmitida na liminaridade sagrada não consiste somente num aglomerado de palavras e de sentenças; tem valor ontológico, remodela o ser” (Turner, 1974, p. 127), e fá-lo por via do espaço liminar, onde há uma invisibilidade estrutural. É, portanto, um espaço de grande potencial transformativo, é onde as mudanças efectivamente se operam, em que somos levados a pensar a liminaridade como uma transformação ontológica, uma metamorfose (Quintais, 2000, p. 987; Olaveson, 2001, p.103). Apesar de jogo não ser o mesmo que ritual, ele é igualmente o território predilecto da liminaridade. A liminaridade, acima de tudo, parece ser produtiva, para poder cumprir o poder transformativo de um projecto de que a continuidade da nossa vida necessita. Não quer isto dizer que ela não possa ser estéril, não possa cumprir a transformação. A liminaridade estéril é aquela que não foi reflexiva, não foi conduzida pelo poder reflexivista. No campo dramaturgico, um mau teatro é uma liminaridade estéril, onde não se cumpriu uma função de passagem. Há uma suspensão que não cumpre, impede ou retarda o “movimento para”.

O lúdico do jogo não acontece apenas na interpretação do mundo real, acontece igualmente ao nível do mundo imaginado, em que se é encenador e performer ao mesmo

tempo. Por outro lado, já sabemos que o jogo dá as regras que enquadram uma forma que, por sua vez, produz potencialmente enquadramentos do mundano. Os tipos de jogo são enquadrados por regras num sistema de expectativas mais ou menos previsíveis. Contudo, a imaginação de outros mundos possíveis pode ainda fazer do jogo um outro propósito: o de simultaneamente, não jogar segundo o enquadramento das regras mas de jogar com as próprias regras que enquadram o jogo (como no humor, na paródia, no *nonsense*). Provavelmente, essa desconstrução tem que ver com as respostas emocionais ou afectivas, uma espécie de adaptação endémica que o jogo permite e tolera.

A ordem e a desordem assola o território do jogo, essa metalinguagem em que o jogo não é somente jogo, está “entre” e está “para além”. Se Heidegger verifica que nós somos o nosso futuro, e que o acto imaginativo de jogar com esta acção ou aquele pensamento é o primeiro passo para o processo de desejar, o jogo torna-se uma forma primordial de se desejar; o jogo torna-se a conação, a consciência motriz, um processo de acção intencional que envolve um estado de espírito que exprime esforço ou ambição, e que é consciente (Sutton-Smith, 1995, p. 290). Há, por isso, uma centralidade no aspecto afectivo e experiencial no jogo do “como se”. As próprias pessoas quando o jogam, independentemente das suas competências, o seu propósito é sempre “fazer acreditar”. Como diz ainda Sutton-Smith (*ibidem*), há uma noção de subjuntivação desejante, ou uma meta-acção, a ideia das pessoas quererem sempre garantir que estão completamente empenhadas com as acções que recriam. E, assim, propõe que o que será adaptativo no jogo podem não ser as aptidões que fazem parte dele, mas a confiança e convicção desejante da sua própria capacidade para um futuro. É como se o oposto do jogo fosse a depressão, a vacilação, o estéril.

6) Retórica da identidade – refere-se à necessidade de haver uma lógica pública que assimila o jogo como uma comunidade de troca. Os laços e sentimentos de pertença dos participantes são, aqui, a chave para definir o jogo. É uma retórica antiga usada por disciplinas como a antropologia que usa o jogo comunitário como material diagnóstico da interpretação cultural. Assim, o jogo compreende questões mais amplas que decorrem da reunião de um colectivo enquanto comunidade de práticas (Lave & Wenger, 2009) que, de uma forma maleável, o jogo produz, seja jogando como se fossem outros, seja jogando para se identificar com os outros, como um jogo ritualizado que comanda o discurso e se constitui como modelo transformativo, celebração ou carnaval, em que as pessoas jogam o jogo pelo jogo. Requer igualmente uma abstracção do jogo ao contexto do grupo que o joga e que, por isso, tem consequências na produção de identidade. E deste modo, mais uma vez, o jogo não pode estar dissociado da vida. Há uma necessidade de uma lógica pública para assimilar o jogo numa

comunidade de troca, de um *ethos* próprio que emana funcionalmente dessa “*communitas*”, como Turner lhe chamou, onde as pessoas se recriam e inventam em espaços de possibilidade sem a hierarquia inerente normal e expectável ao curso da vida quotidiana.

A *communitas* (Turner, 1992) não é simplesmente um “epifenómeno”, isto é, um fenómeno secundário resultante de outra realidade, ela é ontológica, participa no transporte e transformação dos participantes que jogam, sobretudo em situações rituais. Transporte e transformação são distintos, já vimos. Mas agora podemos completar a distinção de Turner para dizer que se os rituais liminares são transformações ao mudarem a pessoa permanentemente (como nos rituais de passagem), já os rituais *liminoid* são transportes (ibidem; Schechner, 1985; 2006). Isto quer dizer que as performances estéticas, as competições desportivas, o jogo, são transportes, no sentido de moverem o performer para uma outra experiência, um outro enquadramento onde passa a agir e operar. O que estará em causa nesta tese é compreender justamente um certo enquadramento da experiência e destino que um grupo de teatro universitário dá ao jogo dramático e daí, se poder perceber como uma forma de enquadrar o transporte para a transformação pessoal e colectiva de quem partilha essa experiência, e de como ela também varia em diferentes épocas históricas. A formação de um *ethos* de grupo envolve a experiência de *communitas*, de Turner, e partilha qualidades semelhantes ao que Durkheim chamou de “efervescência colectiva”⁴⁶. A *communitas* ou efervescência colectiva, nessa equiparação, “produces new symbols, myths, and other mythopoeia, which often go on to form utopian or alternative models, or new symbolic bases for societies. In fact, Turner states that a whole culture structure, embodied in symbols, may suddenly emerge from the creativity of communitas.” (Olaveson, 2001, p. 106). Ambos os conceitos, segundo Olaveson, têm propriedades funcionais equivalentes, têm similitudes nos seus modelos do ritual e do processo social, que aqui descrevem a possibilidade imanente do jogo

⁴⁶ Victor Turner (1992) distingue três diferentes tipos de *communitas*: (1) *communitas* espontânea ou existencial – é uma confrontação directa, imediata, espontânea e total da interacção social. Há nela algo de mágico. Ocorre na empatia dos encontros pessoais, ou nos *happenings* da contra-cultura; (2) *communitas* normativa – o estado existencial da *communitas* é transformado, dada a necessidade de controlo social; (3) *communitas* ideológica – é um conjunto de conceitos teóricos que procuram descrever as interacções da *communitas* espontânea. Podem ser expandidos e concretizados num modelo utópico de sociedade regulado, em grande parte, pela *communitas* espontânea. Já Durkheim refere-se a dois tipos de assembleia colectiva efervescente: (1) efervescência criativa – caracterizada por emoções intensas, num território em que podem emergir novas ideias “morais”, há uma incerteza mas que é passível de se traduzir em novas ideias; (2) efervescência recreativa – também há emoções intensas e excitação mas acaba por ser uma recriação de ideias e códigos elaborados por via da efervescência criativa. Há uma sensação de pertença a uma comunidade, a um grupo, pela unidade estabelecida entre os participantes. É necessária para a vida social, para a reprodução da “estabilidade” da sociedade, na medida em que reforça as representações colectivas que a sociedade é imaginada, sedimentando-se em conhecimento (Olaveson, 2001).

enquanto energia, impulso, mecanismo de direcção ou volição, um fenómeno afectivo, emocional, e que possui um carácter manifestamente irracional enquanto desempenho que acontece colectivamente.

Assim, o autor (*ibidem*, p. 107) assinala tanto para a *communitas* como para a efervescência colectiva que: 1) os conceitos são tendencialmente metafísicos, como um tipo de ‘delírio’ colectivo em que se decide entrar; 2) são realidades sociais, são partes cruciais do ritual e do processo social (não é, portanto, um epifenómeno); 3) têm ambos uma natureza colectiva que é transgressora, des-diferenciadora, em que os agentes sociais se separam das hierarquias impostas pela estrutura social, em que os laços estabelecidos pela comunidade partilhada são igualitários, directos; 4) estão associados a experiências emocionais intensas, expressas performativamente, com um forte conteúdo emocional, que se ligam a processos cognitivos que vêm a formar o conteúdo cultural (normas, valores, ideias, mitos, etc.), ao fazerem uso e se focarem em símbolos bipolares, onde se liga a dimensão sensorial à ideológica, as funções biológicas e a emoção ao ordenamento moral e social (como no mecanismo ritual onde se faz e refaz a comunidade moral) estando, portanto, relacionados com a capacidade de desejar e de afectar (*ibidem*, p. 98); 5) ambos reconheceram igualmente o carácter espontâneo, imediato, do “aqui e agora” que apenas detém uma existência temporária. São, portanto, conceitos trabalhados fora da existência normal da vida social, que aceitam comportamentos que se desviam da tolerância ou aceitação social, como se a sociedade operasse no seio dessa tensão entre a efervescência colectiva ou *communitas* e a estrutura social; 6) ambos os conceitos têm um carácter intrinsecamente criativo. São uma ferramenta de recriação da função ritual e têm igualmente uma função revitalizadora; 7) Finalmente, o autor explicita que ambos os conceitos têm um carácter ambíguo: da mesma forma que podem ter uma força criativa, também podem auferir de uma força predominantemente destrutiva. São, portanto, fenómenos que podem ser encarados como perigosos e poluidores pelas estruturas normativas da sociedade, e conduzir à liminaridade estéril. A possibilidade de inovação acontece, então, ao nível dos fenómenos liminares que podem e, tendencialmente, são trabalhados ao nível da *communitas*, da prática colectiva, onde podem emergir novos valores que passam a ser legitimados socialmente. Assim, o jogo, o ritual, os dramas sociais, as performances estéticas podem constituir-se como mecanismos impulsionadores, accionadores da realidade cultural, um fenómeno predominantemente colectivo que promove a experiência de *communitas*, uma efervescência colectiva.

Como não podia deixar de ser, Sutton-Smith liga a retórica da identidade à do poder, dada a natureza do perpétuo processo de negociação das identidades. Existem, na sociedade,

grupos sociais que persuadem e induzem os jogos hegemónicos aos outros grupos minoritários. O sucesso desportivo, por exemplo, está, como se sabe, ligado ao potencial sucesso político, económico, de prestígio. Os grupos subordinados organizam-se e expressam-se secretamente por via do jogo e do ritual (a luta de galos no Bali, os “Mestres Loucos” de Jean Rouch, o teatro de resistência) e que, de certa forma, conferem poder aos seus membros através dessas práticas. As próprias crianças desfrutam de uma retórica do “jogo ilícito”, quando parodizam ou troçam dos adultos resistindo assim, também eles. Há aqui, todavia, dois níveis para a relação do jogo com o seu interesse material: a ideia do jogo não estar relacionada com qualquer interesse material (como Huizinga na sua definição sugere), e o jogo que se institucionalizou como forma de exploração económica. O primeiro, tendencialmente, é o original, tanto para a forma de jogo que é, como para o percurso de quem o joga. Como iremos ver, o princípio do jogo não ter qualquer relacionamento material para a vida é uma característica que acontece (pela sua natureza ele já oferece recompensas) tendo, portanto, muita importância para perceber como o jogo se apresenta, ou simula que é, e o prazer que se detém dessa actividade (como acontece nas pessoas que ingressam num grupo de teatro universitário). Por outro lado, quando se joga um jogo sem se ser, por exemplo, remunerado, o prazer auferido tende a ser (por assim dizer) mais “autêntico”.

7) Retórica do *self*⁴⁷ – mudamos agora de escala de análise. Esta retórica, para Sutton-Smith (2001), está conectada à história do individualismo e do capitalismo, à fenomenologia existencial, à psicologia da experiência óptima. Ao nível do indivíduo, sabemos que uma segmentação entre o trabalho e o prazer determina, classicamente, tempos e espaços separados e independentes, conectando as ideias essencialistas de jogo (como o faz a partir da retórica da frivolidade). A ideia hegemónica dos atributos do trabalho menospreza a qualidade da experiência em termos da vigilância dos comportamentos, onde é privilegiada a “racionalização” em nome de uma produção eficiente. Não é suposto que o trabalho entre na vida do jogo, onde se expandem desregradamente as possibilidades em outras formas que não as condicentes com a fórmula da eficiência da divisão do trabalho. Acontece que o próprio lazer reflecte essa domesticação do trabalho, quando não se imaginam possibilidades por via do jogo, deteriorando o que *a priori* é suposto, o lazer ser o espaço/tempo para o que é interdito no trabalho. Sem hábito ou motivação para o jogo (e do que é imanente e reforçado por ele), facilmente as actividades para ocupar o lazer são orientadas para as práticas de

⁴⁷ Optamos por não traduzir *self* uma vez que não existe correspondência exacta para o português, apesar da possibilidade de tradução por “si mesmo”. Corríamos, contudo, o risco de perder a densidade que a palavra transporta consigo no seio das ciências sociais e humanas, isto é, enquanto conceito com todo um legado teórico que o caracteriza.

consumo. O jogo torna-se um tipo ideal ou, pelo menos, uma recompensa, uma liberdade de consumo. O lazer, em última análise, paga-se. A liberdade de escolhas sobre os bens de consumo tornou-se consciente e constituiu-se, no fundo, ao que hegemonicamente as corporações e os governos persuadem para que a vida se resuma. Este pressuposto está relacionado com a questão ideológica de saber como se preparam os cidadãos para uma determinada direcção que se quer imprimir à sociedade e, mais concretamente, ao mercado de trabalho. Recentes argumentos em relação aos contextos, ambientes e condições que reformulam a prática de um trabalho eficiente vêm colocar em causa esta visão moderna de trabalho. Aqui não nos deteremos particularmente na análise do que esta questão envolve. Estamos, contudo, conscientes que ressoa igualmente nesta tese, por um lado, uma certa posição perante as questões pragmáticas da eficiência e produtividade no mercado de trabalho, ou na educação para o mercado de trabalho; por outro, uma posição perante as questões de cidadania e da democracia participativa. Implica uma perpétua (re)invenção de novas ideias e procedimentos, respostas a novos e velhos problemas ou, em cada momento, saber o que afinal se trata de ser um cidadão (a cidadania também requer reflexividade).

Colocamos, para já, de fora, a relação entre a natureza da liberdade social e as consequências para os processos de incorporação na pessoa. Primeiro, interessa o estabelecimento do contexto específico onde se constrói o habitat de significado de cada um, e se reconhece o carácter subjectivo do *self*. Os avanços da neurociência têm sido profícuos para explicar que as bases biológicas do *self* são indissociáveis da cultura; a ideia de um *self* corresponder a um corpo que interage num meio sociocultural, num instante e num espaço específico, por um lado, e no desenvolvimento ao longo da vida, na construção da pessoa, por outro. O “*self* que confere subjectividade à nossa experiência, não é um inspector central de tudo o que acontece nas nossas mentes” (Damásio, 1996, p. 235). Há um alicerce de padrões neurais inconscientes⁴⁸ que representam a parte do organismo propriamente dito. É no seu livro, *O Sentimento de Si* que Damásio (2000) propõe uma definição mais completa de *self* introduzindo um mecanismo em que o *self* e a consciência podem emergir antes da linguagem. Há algo

⁴⁸ Para Damásio, o inconsciente são processos e conteúdos que não são conhecidos por nós na consciência nuclear ou alargada, e que incluem: “(1) todas as imagens completamente formadas a que não prestamos atenção; (2) todos os padrões neurais que nunca se transformam em imagens; (3) todas as disposições que foram adquiridas através da experiência, se mantêm adormecidas e podem nunca vir a transformar-se num padrão neural explícito; (4) toda a silenciosa remodelação dessas disposições e toda a sua silenciosa reestruturação de rede dos seus contactos que podem nunca se tornar explicitamente conhecidas; (5) toda a oculta sabedoria e as ocultas aptidões (no inglês, *know how*) que a natureza colocou nas disposições homeostáticas inatas” (ibidem, p. 263).

antes da linguagem que já é *self*.⁴⁹ “O encadeamento de precedências que tenho em vista é muito curioso: a sinalização neural não consciente de um organismo individual gera o *proto-si* que, por sua vez, consente o *si nuclear* e a *consciência nuclear*, que permitem um *si autobiográfico* que, por sua vez, consente a *consciência alargada*. No fim desta cadeia, a *consciência alargada* permite a *consciência moral*” (ibidem, p. 266). Assim, para Damásio, a consciência central é o processo de obter padrões neurais e mentais que reúnem, num mesmo instante, o padrão para o objecto, o padrão para o organismo, e o padrão para a relação entre ambos; já a consciência alargada é um pré-requisito da inteligência, “é a preciosa consequência de duas contribuições que a possibilitam: primeiro, a capacidade de aprender e, conseqüentemente, de reter registos de miríades de experiências previamente conhecidas através da consciência nuclear; segundo, a capacidade de reactivar esses registos de tal modo que, enquanto objectos, também eles possam gerar ‘um sentido do si’ e, conseqüentemente, ser conhecidos.” (ibidem, p. 229).

Detemo-nos nesta concepção de *self* a partir da neurociência para explicitar que é justamente ao nível da passagem do *self* nuclear para o *self* autobiográfico, onde aparece a capacidade de aprender, que o jogo vai operar, inventando novos procedimentos e aptidões para nos relacionarmos com os objectos, o meio ambiente e/ou as memórias autobiográficas

⁴⁹ Damásio elabora uma organização tripartida de *self* para se perceber a forma como a personalidade, a individualidade se constrói:

(1) *proto-self*: é um conjunto interligado e temporariamente coerente de padrões neurais que representam o estado do organismo, a cada momento, em vários níveis do cérebro. Não somos conscientes do nosso *proto-self*, nem a linguagem faz parte da sua estrutura, não tem capacidades de percepção nem possui qualquer espécie de conhecimento;

(2) *self* nuclear: o mecanismo do *self* nuclear requer a presença do *proto-self*. A essência biológica do *self* nuclear é a representação, num mapa de segunda ordem, do *proto-self* a ser modificado. O *self* nuclear pode ser accionado por qualquer objecto (real, do meio ambiente, ou da memória). Somos conscientes do *self* nuclear, e o seu mecanismo de produção sofre mudanças mínimas no decorrer de toda a vida, é “uma referência transitória, mas consciente, para o organismo individual no qual se dão os acontecimentos” (ibidem, p. 231). Há memorização das experiências repetidas no *self* nuclear. “Assim, quando a minha mente diz ‘eu’ ou ‘mim’, está a traduzir, de uma forma directa e sem esforço, o conceito não linguístico do organismo que é o meu, do si [*self*] que é o meu. Se não houvesse uma construção perpetuamente activada da consciência nuclear, a mente não poderia possivelmente traduzi-la por ‘eu’ ou ‘mim’. É necessário que o si nuclear exista para que a tradução possa ter lugar. De facto, poder-se-ia argumentar que o conteúdo consistente da tradução *verbal* da narrativa da consciência nos permite deduzir a presença de uma narrativa *não verbal e imagética* que lhe subjaz e que eu proponho como alicerce da consciência.” (ibidem, p. 218, parêntesis rectos meus);

(3) e *self* autobiográfico: “baseia-se na memória autobiográfica, constituída por memórias implícitas de múltiplos exemplos de experiência passada individual e de futuro antecipado. Os aspectos invariantes da biografia de um indivíduo formam a base da memória autobiográfica. A memória autobiográfica aumenta continuamente através da vida, mas pode ser parcialmente remodelada, de modo a reflectir novas experiências. Conjuntos de memórias que descrevem identidade e pessoa podem ser reactivados sob a forma de padrões neurais e, sempre que necessário, tornados explícitos sob a forma de imagens. Cada uma das memórias reactivadas funciona como ‘uma-coisa-que-está-para-ser-conhecida’ e gera o seu próprio pulso de consciência nuclear.” (Damásio, 2000, p. 206).

O resultado é o *self* autobiográfico do qual somos conscientes e que está parcialmente liberto do determinismo biológico.

que compõem o habitat de significado de cada um. Damásio explica-nos como o desenvolvimento e amadurecimento da memória autobiográfica depende do meio e desenvolve-se na sombra da biologia sendo que “não só depende do meio ambiente como é até regulada por ele” (ibidem, p. 264). Sabemos que a fenomenologia foca a sua atenção do jogo no comportamento humano e assuntos ontológicos, como a liberdade e o desejo, imediatamente aparecem. Trabalham-se directamente acontecimentos e fenómenos, tal como experimentamos e interpretamos, e não tanto os processos neuroquímicos ou os intuitos inconscientes que tornam tais eventos possíveis. A reflexividade faz com que as pessoas respondam a elas próprias tal como respondem a um “objecto” e é enquanto “projecto reflexivo” que o *self* pode e deve ser entendido, um projecto que o indivíduo continuamente procura melhorar e aperfeiçoar (Giddens, 1991).

A este respeito, os teóricos interaccionistas simbólicos elaboraram uma visão do *self* como um actor social, onde os papéis são negociados e colectivamente definidos. E a este respeito, Goffman (1993), identificou várias estratégias da apresentação do *self* na vida quotidiana, elaborando uma perspectiva dramática da realidade social. No jogo social, onde se desenrola o desempenho ou performance, o *self* move-se entre duas regiões: (1) as regiões de fachada (*frontstage*), onde se apresentam de uma forma visível a nossa identidade pública, perante uma assistência que reconhece o nosso papel. Corresponde à performance por via de caracteres sociais públicos visíveis; (2) as regiões de bastidores (*backstage*), corresponde a um espaço privado onde os actores podem relaxar dos seus papéis (e poder, mesmo, no limite, contradizer-se em relação às regiões de fachada), onde se podem largar certos procedimentos, certas formas de estar e ser. Em certa medida, o jogo dramático, enquanto “jogo a fingir”, pode justamente trabalhar estas duas regiões, reenquadrando-as, retocando-as, fazendo uso delas, de uma forma livre e espontânea.

O jogo é um estado de espírito, um modo de ver, de ser e estar, uma atitude, um querer, que se projecta para o futuro (naturalmente que com a tradução em processos neuroquímicos). Contudo, dizer que o jogo é livre e voluntário é insuficiente para o explicar. Gadamer (1999) argumenta que o jogo cumpre o seu propósito quando o jogador se “perde” no seu jogo; por isso, o jogo não pode ser visto na sua exterioridade, nem nunca pode ser encarado como um objecto, uma vez que perderia o seu propósito, a sua seriedade. Do ponto de vista exterior, o jogo não é “sério” embora, uma vez dentro dele, haja uma seriedade intrínseca ao próprio jogo; a seriedade vem de dentro do próprio jogo, é ele que determina a experiência do jogador. Fica, portanto, de uma vez por todas, esclarecida a ambiguidade do jogo quanto à sua seriedade:

“Só se pode jogar com sérias possibilidades. Isso significa, evidentemente, que somente confiamos nelas na medida em que elas podem dominar alguém e se impor. O atrativo que o jogo exerce sobre o jogador reside exatamente nesse risco. Usufruímos com isso de uma liberdade de decisão que, ao mesmo tempo, está correndo um risco e está sendo inapelavelmente restringida.

(...) A partir daí, pode-se precisar um traço geral como a natureza do jogo se reflecte no comportamento lúdico: *Todo jogar é um ser-jogado*. O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador. (...) O verdadeiro sujeito do jogo (é o que tornam evidente justamente essas experiências em que há apenas um único jogador) não é o jogador, mas o próprio jogo. É o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda no jogo, e que o mantém em jogo.” (ibidem, p. 181)

Gadamer demonstra a realidade objectiva do estado existencial que o jogo induz ou elicia. O jogo é uma espécie de resgate, uma energia de pura realização, em que as reacções são mais involuntárias que voluntárias; o jogo toma conta do *self*, é independente dos jogadores e consiste numa espécie de movimento de um lado para o outro, sem outro objectivo que não seja dentro e para o próprio jogo. Evidentemente que cada um se voluntaria para jogar. Contudo, uma vez dentro do jogo, é ele que nos joga, renovando-se em cada permanente repetição. Neste sentido (e mais uma vez), o jogo torna-se uma experiência que transporta a pessoa que experiencia, transforma-a independentemente da consciência reflexiva que se tem ou não disso. O jogo inscreve, opera nos processos de incorporação. É o jogo que determina a atitude do jogador emergindo, portanto, igualmente, uma presença ou auto-(re)apresentação do jogador, para além do jogador “ser jogado” (Spaiosu, 1989, p. 138). Gadamer vai mais longe: “o jogo humano forma sua real consumação em ser arte, de *transformação em configuração*. É somente através dessa mudança que o jogo alcança a sua idealidade, de maneira que, como tal, poderá ser pensado e compreendido. Somente agora mostra-se como que liberto da atividade representativa do jogador (ator) e constitui-se no puro fenómeno daquilo que eles jogam (representam)” (ibidem, p. 187). Também a arte é um modo de ser independente, envolvendo igualmente uma experiência que transforma quem dela usufruir⁵⁰. Daí a natureza da repetição do jogo ser duradoura (mesmo o imprevisível da improvisação, como veremos); ela configura-se e tem o carácter de “obra”, e não somente de “energia”. O

⁵⁰ Gadamer define a arte como um jogo mais elevado e como um modo de ser independente. Arte como jogo é um ordenamento da “transformação na estrutura” de um movimento natural sem propósito, caótico e arbitrário. No entanto, a arte como jogo implica uma assistência e, como tal, implica um sentido ou intencionalidade. O aspecto racional do jogo como arte surge da sua noção de arte: 1) como símbolo, em que o símbolo denota uma relação metonímica – em vez de metafórica ou analógica; em que algo emerge espontaneamente e afirma a sua presença; 2) a arte como festividade que, por inerência, implica estar junto de outros num propósito comum, é a representação da forma perfeita de comunidade (Gadamer, 1999; Spaiosu, 1989).

jogo atinge a representação através do jogador, tem a sua própria essência, independentemente da consciência daqueles que jogam e, por isso, transporta-o e potencialmente transforma-o, trabalhando a construção do *self*.

A partir da ideia do jogo nos jogar e de, a partir dele, se produzir um espaço potencial de transformação (a passagem pelo espaço liminar, o espaço predilecto da mudança), interessa perceber como é que o *self* se impele, realiza e consoma a experiência óptima que o jogo promove, elicia e reproduz. Aqui, o conceito de “fluxo” vem sistematizar a qualidade da experiência quando se joga, quebrando essa distinção falaciosa do jogo livre não poder estar ao serviço do trabalho. Como veremos é por aqui que, por um lado, começa a detenção de experiência e, por outro, a propensão para experiências adjacentes ao jogo jogado (e mais concretamente, do jogo dramático realizado). É o trabalho de Csikzentmihalyi (1975; 2002; Csikzentmihalyi & Selega, 1995) que melhor sistematiza o conceito de fluxo enquanto operacionalidade da construção do *self*⁵¹. As actividades conducentes ao fluxo proporcionam experiências agradáveis, dão prazer. O jogo, a arte, o ritual, os desportos, os festivais são exemplos disso. Os chamados “tempos livres”, por si só, não conduzem a um melhoramento da experiência. É necessário determinação ou implicação em algo para fazer que elicie e conduza a um estado de fluxo. O fluxo envolve o corpo, o pensamento e os sentimentos. Há um sistema simbólico qualquer, uma realidade separada que nos joga, onde se realizam acções que lhe são próprias (as regras) e que só no seu contexto fazem sentido, quer dizer, acontecem apenas no território do jogo.

Segundo Csikzentmihalyi (ibidem; Turner, 1979, p. 486-488; Sutton-Smith, 2001, p. 184-186), no fluxo, a acção e consciência de que se faz são experienciadas como uma só, combinam-se, há uma fusão entre elas. Esta combinação resulta de se entregar a atenção a um campo limitado de estímulos, por via do enquadramento realizado pelas regras que definem o mundo do jogo, excluindo tudo o resto, providenciando os motivos e os riscos que mantém as pessoas motivadas a jogar. É uma característica intrínseca ao próprio jogo (e que o autor chama de “paratélico”). Também por isto, o fluxo induz em direcção a uma perda de autoconsciência

⁵¹ Em meados dos anos setenta do século XX, o conceito de fluxo surge a partir de estudos realizados sobre a motivação e da convicção de que há um conjunto de recompensas no jogo maiores que a psicologia clássica suspeitava. As actividades que se realizam e que tornam um comportamento intrinsecamente motivador vieram a chamar-se de fluxo. A partir de então desenvolvem-se métodos de pesquisa que começam a demonstrar que trabalho e jogo não eram necessariamente opostos. Desenvolveu-se um método de amostragem da experiência (*Experience Sampling Method*) e recolheram-se vários milhares de amostras de peritos (artistas, atletas, cirurgiões, mestres de xadrez, etc.) um pouco por todo o mundo. Este método consiste em medir a qualidade da experiência subjectiva. As pessoas usam uma agenda electrónica onde têm que anotar por escrito como se sentem e no que pensam sempre que a agenda emite um sinal sonoro (oito vezes por dia). São como uma curta-metragem da vida feita de momentos representativos.

durante o jogo, há um desvanecimento de outras realidades, o que quer dizer que o *self* se torna aparentemente irrelevante. O *self* é convidado a “desnudar-se”, a libertar-se para um novo enquadramento onde se habita com relativa segurança de ameaças externas ao próprio jogo. É por isso que, visto de fora, o jogo pode tornar-se perigoso. O significado das acções está já estabelecido, não necessita da intervenção do *self* para se jogar e é por isso que, por norma, se esquecem os aspectos negativos da vida. Exige-se uma total concentração da atenção na performance que se desempenha. Não há necessidade de reflexão uma vez que a acção, dentro do enquadramento do jogo, nos transporta e nos arreda. Por outro lado, e é mais uma característica de uma pessoa em fluxo, quando se joga, pode não se ter consciência disso, mas há um controlo sobre as acções e sobre o meio ambiente, o habitat em que o evento acontece. Só depois de jogar, ao reflectir-se sobre o sucedido, é que se pode vir a reconhecer justamente o nível desse controlo na performance. Por isso mesmo, no jogo dramático realizado em grupo, em regime de *workshop*, é quase uma regra falar-se do que se fez e/ou se viu enquanto se jogava. Seja um jogo em particular, a sessão inteira, ou uma improvisação, comenta-se e reflecte-se sobre o que se acabou de fazer e/ou do que os outros acabaram de fazer.

Opor a atitude de fluxo à consciência reflexiva (*reflexive awareness*) é um erro porque o que o fluxo faz é justamente destruir essa perspectiva dualista fluxo/consciência. Meyerhoff (1991, p. 247) nota que é numa relação dialéctica complexa que a consciência opera quando se está em fluxo. O ritual é um exemplo, está sempre a dizer simultaneamente o que somos e o que não somos; é um estado de transcendência, onde se é simultaneamente consciente de estar em fluxo, e que se pode estar consciente das suas acções. No jogo dramático, também é recorrente acontecer ter-se consciência das suas acções mas não se está consciente que se tem essa consciência. Assim, no teatro como no ritual, as pessoas estão conscientes das suas acções mas não estão conscientes dessa própria consciência (ibidem; Csikzentmihalyi, 1975; 2002). Apenas o treino permite poder haver, simultaneamente, a noção de se estar a performar (quando ocorre um acidente, uma falha, ou simplesmente, do gozo que se está a ter), e deter consciência das acções enquadradas que o jogo determina. Contudo, nesses momentos, há uma sensação de se estar deslocado do jogo, é algo efémero. Faz parte do que poderíamos chamar de uma consciência reflexiva prevenida, ou em alerta, em que o performer é pressuposto trabalhar. Aliás, é justamente isso que o seu treino desenvolve.

Se as aptidões forem maiores que as exigências facilmente o aborrecimento substitui o fluxo; se as aptidões forem inadequadas, e os desafios preponderantes, talvez possa antes vir a despertar a ansiedade; se houver uma falta de aptidões e de desafios, a apatia será o mais certo

(Csikzentmihalyi, 1975; 2002). Para o fluxo acontecer, as exigências para a acção têm de ser claras e não podem ser contraditórias, e proporcionar um *feedback* das acções do jogador de uma forma clara e sem ambiguidade. No enquadramento do jogo, as regras explícitas e coerentes para a acção prescindem da necessidade de se estar a avaliar essa acção, não é problemático, não se põe em questão. A própria possibilidade da batotice fractura a crença no dispositivo que o jogo promete, quebra as regras, mas também contribui para a quebra do fluxo, não se constituindo, como tal, num comportamento alternativo. Finalmente, o autor diz que o fluxo tem uma “natureza autotélica”, isto é, não necessita de objectivos ou recompensas exteriores ao próprio jogo. O fluxo é já a recompensa, o jogo que nos joga é já a recompensa. A experiência óptima do fluxo é recompensadora em si mesmo. Assim, as principais dimensões do fluxo são o envolvimento intenso, a concentração profunda, a claridade nos objectivos e no *feedback* auferido, a perda de sentido do tempo, a falta de auto-consciência e transcendência do sentido de *self*, conduzindo a uma experiência autotélica (que tem um fim em si mesmo), uma experiência intrinsecamente recompensadora (Csikzentmihalyi & Selega, 1995, p. 365).

Para se experienciar o fluxo, não basta saber, é preciso fazer, e repetir, fazer mais. E fazendo mais, melhoram-se as aptidões e aumentam-se os desafios. A atenção e a concentração envolvidas são treinadas, mesmo que as pessoas estejam conscientes das suas acções mas não da própria consciência – o que são, afinal, as características da liminaridade, esses espaços-entre, potenciadores da possibilidade de mudança. A perda de autoconsciência também pode dar prazer, é agradável esquecermos momentaneamente quem somos, de nos transportarmos para uma nova realidade, termos a oportunidade de nos expandir. Há uma sensação de descoberta, produz-se um mundo alternativo de que nos fazemos munir na mente e no corpo. Evidentemente que o jogo simula ser um fim em si mesmo, tornando os comportamentos instrumentais dentro do jogo. Contudo, há consequências individuais e socioculturais envolvidas que se podem achar dentro do grupo de jogo, sobretudo quando se joga o jogo na esfera pública.

Para a escala de uma sociedade ou cultura, o fluxo está ligado ao conceito de sinergia de Ruth Benedict, uma acção combinada que produz um resultado melhor do que o somatório das acções separadas produziria: também os benefícios individuais são igualmente benefícios para a sociedade, na medida em que os dispositivos socioculturais assim o permitem. Na sinergia há uma organização integrada da cultura com a experiência de fluxo individual (e que difere do altruísmo). “I shall speak of cultures with low synergy, where the social structure provides for acts that are mutually opposed and counteractive, and of cultures with high synergy, where it provides for acts that are mutually reinforcing” (Maslow, 1970, p. 326). Há,

portanto, uma primazia da efervescência colectiva ou *communitas*, onde as relações são mais íntimas e produtivas a partir do colectivo sendo, como tal, mais humanistas, por oposição à natureza da existência material auto-centrada em interesses individuais. É esse *ethos* comunitário que os rituais procuram preservar na comunicação cultural das novas gerações. Mas como vamos ver, podemos igualmente inferir que é a partir das comunidades de práticas (Lave & Wenger, 2009) que um *ethos* pode nascer, bem como da sua forma de operar com símbolos que regulam ambigualmente a experiência, ao envolverem estados de efervescência colectiva, ou *communitas*, toda uma máquina que o jogo activa.

A retórica do *self* argumenta, portanto, que o jogo pode ser adaptativo não apenas nas competências que fazem parte dele mas também na crença voluntariosa e determinada de se deter capacidades que se adquirem para o futuro. Sutton-Smith (2001) diz que há uma ontologia entre a dialéctica referencial (entre o mundo mundano e o virtual), e uma dialéctica lúdica dentro da própria forma do jogo (entre o jogo e os temperamentos que ele engendra e promove). O *self* é confrontado com o desejo e a liberdade de escolha, sem constrangimento de ninguém. Não há força exterior social do habitat de significado, da experiência de cada um que se imponha e possa vir a destruir o jogo, uma vez que está arredado da esfera do jogo. Porque o jogo opera no modo subjuntivo, subordina o *self* ao seu enquadramento que afirma o que não existe e é metacomunicativo. Dá prazer, é um escape, elicia experiência óptima, reconfigura e transforma. O jogo está ao nível do “meta”, requer uma meta-acção da teoria da performance. Nesta retórica, o jogo é um estado de espírito, um modo de ser e estar no mundo, é uma atitude, uma força (Schechner, 1993).

Apresentadas as várias retóricas que influenciam as teorias sobre o jogo, Sutton-Smith (2001, p. 214- 231) define, finalmente, o jogo como uma “facsimilização da luta pela sobrevivência”, uma vez que há uma transferência potencial de aptidões do jogo para a vida quotidiana, produzindo assim uma retórica-síntese de todas as outras retóricas, o jogo como variabilidade adaptativa. O jogo reforça a variabilidade do organismo para fazer face a “rigidificações da adaptação bem sucedida”, a um adormecimento dos procedimentos que possa vir a comprometer o futuro. Por isso, o jogo funciona justamente como um laboratório experimental de procedimentos, de mecanismos de produzir extensões. Há, portanto, um potencial adaptativo no jogo. Apoiando-se nos três princípios que Stephen Gould atribui à variabilidade que caracteriza a evolução biológica (*ibidem*), em vez de precisão na adaptação, as várias metáforas do jogo são constituídas num modelo de variabilidade. Em primeiro lugar, estruturalmente, o jogo, tal como a evolução, são caracterizados por mudanças subtis e peculiares, há um potencial latente, uma excentricidade que acontece. Depois, o processo

subjacente a estas mudanças excêntricas do jogo são redundantes, isto é, não são imediatamente requeridas para a adaptação, não têm função imediata, reproduzem-se em estruturas similares potencialmente disponíveis para o futuro. E finalmente, a variabilidade excêntrica e a redundância múltipla são geradas de uma forma flexível, algo que pode estar na base do jogo ser motivante e estimulante. Tanto *nonsense*, tanta replicação, tanta flexibilidade sugere que o jogo só pode ser um primeiro domínio de actualização que o cérebro faz uso sobre quaisquer dos conteúdos que contém (ibidem, p. 226). A função do jogo seria então a de reforçar a variabilidade adaptativa do organismo. O jogo é a potenciação da variabilidade adaptativa. Tal facto é congruente com o papel que tem na variabilidade cultural (e intercultural), na produção de comportamentos alternativos em comunidade. O jogo não tem outro propósito que não o de se referir a si próprio, embora, surpreendentemente, a sua natureza se torne central para a vida real. Abre espaço de possibilidade para a experimentação, retirando-se dos hábitos e do rigor e inflexibilidade da consciência ordinária. É por isso, melhor, pensar o jogo como um advérbio, como nos sugere Susan Millar:

“Nevertheless a certain degree of choice, lack of constraint from conventional ways of handling objects, materials, and ideas, is inherent in the concept of play. This is its main connexion with art and other forms of invention. Perhaps play is best used as an adverb; not as a name of a class of activities, nor as distinguished by the accompanying mood, but to describe how and under what conditions an action is performed.”(Millar, 1971, p. 21)

Como advérbio, o jogo produz possibilidades, junta-se aos verbos, adjetivos e outros advérbios para lhes mudar a significação. Tal facto indica que talvez seja melhor definir o jogo pelo que ele faz, pela sua função, em vez de lhe dar uma definição pelo que significa (Sprioso 1989, p. 3), isto é, olhar o jogo como conceito operatório. É esse o propósito do jogo, a criação de mais possibilidades para ele próprio, a expansão. Isto distingue-o da criatividade, onde se produzem objectos, que implica sempre objectivação e não apenas um universo de possibilidade. Se o jogo não precisa necessariamente de ser criativo, a criatividade precisa do jogo. O jogo está “entre” e “para além”. Como diz Turner, “talvez [o jogo] seja o modo mais apropriado de performance” (Turner 1986, p. 32, parêntesis rectos meus).

2.2. O temperamento do jogo dramático

O jogo dramático opera ao nível da fronteira entre o corporal, o cognitivo e o simbólico, através da experiência participada em grupo. Todos os mecanismos de produzir extensões de que ele se serve são determinados sobre o contexto produzido e emergente em cada jogo. Explora-se a dimensão emocional do trabalho do corpo que traduz, mobilizam-se os afectos, e

assegura-se o envolvimento consciente da pessoa dentro do enquadramento do jogo, no cumprimento das suas regras, e fora do enquadramento convencional do *self*. Vimos já para o jogo as suas características anfíbias (Sprioso, 1989), o que se traduz no habitar do território da liminaridade (Turner, 1992), em trabalhar no modo subjuntivo, no “como se”. Mas, simultaneamente, metacomunicando (Bateson, 1987), referindo-se a si próprio. O jogo que se enquadra fora da vida e que se refere a si próprio. O jogo joga-nos (Gadamer, 1999).

Sintetizando as suas qualidades estruturais, o jogo dramático envolve: (1) voluntariedade para jogar e liberdade no jogo que se joga; (2) o re-enquadramento de mensagens, que implica uma sensação de deslocamento, de transformação do quotidiano; subjuntividade e, por isso, transporte do jogador para uma outra mundividência; (3) um conjunto de regras ou procedimentos para a interpretação que pode não ser consentânea com as da vida real; (4) metacomunicação, uma vez que o jogo começa por se referir a si próprio, introduzindo a possibilidade de se reinventar e reclassificar as acções, e desenvolver novos enquadramentos, mesmo que paradoxalmente; (5) reflexividade, isto é, a acção exerce-se sobre a própria prática do jogo, e sobre o sujeito que o pratica; (6) liminaridade e paradoxo, está no domínio do “como se”; não é aquilo que representa e, portanto, o que representa não existe. Ao ser liminar, inverte e subverte a realidade e a estrutura social mundana, e todos os papéis que nela desempenhamos desconhecem a lógica das hierarquias impostas na esfera pública; (8) expressões, isto é, objectivações, representações, sedimentações que resultam do acto de jogar. Victor Turner (Turner, 1992) serve-se de W. Dilthey para definir experiência (em alemão, *Erlebnis*, literalmente “o que se tem vivido, passado por”), de onde emerge o significado de “expressão”.

Para perceber o sentido que se dá à expressão⁵², é primeiro necessário conhecer as cinco componentes que se dá à experiência, da qual a expressão faz parte. Cada experiência tem uma estrutura processual geneticamente conectada em cinco momentos (ibidem): (1) um âmagio perceptivo; (2) imagens de experiências do passado são evocadas como uma energia de projecção; (3) os eventos passados permanecem “inertes” a não ser que os sentimentos e sensações originais, construídos ao longo deles, possam ser revividos; (4) o significado é gerado pelo pensamento “sentido” pelo efeito das interconexões entre os eventos passados e

⁵² Palmer & Jankowiak preferem designar “*enactment*” (performar, representar, criar) em vez de “expressão”: “has an advantage [...] it allows not only for performances to audiences of others but also for inner enactments, inner performances, which are experienced but not expressed to the outer world” (Palmer & William, 1996, p. 241). Dada a dificuldade de tradução, mantemos o conceito de expressão, ele pode já conter esta ideia de expressão que não é expressa para o mundo exterior na sua família de significados. Na verdade, o “mundo interior” é difícil entender sem ser por relação ao “exterior”. Digamos que a tradução de uma expressão pode não ter público, mas não deixa de ser uma realidade para o *self*.

presentes. É como um caos de harmonias e divergências. Cada um deles é um tom estrutural que preenche o presente, embora ainda não tenha uma relação estavelmente composta entre eles. Então, compor, é trazer o passado e o presente numa “relação musical” no processo de descoberta e de se instituir significado às coisas, à realidade; (5) uma experiência nunca está completa enquanto não seja “expressa”, ou seja, enquanto não seja comunicada em termos inteligíveis para alguém, linguística ou por qualquer outra forma de comunicação. A própria cultura é o conjunto dessas expressões.

A experiência é, ela mesma, um processo em que se “impele para fora”, uma “expressão” que a completa. Turner (a partir de Dilthey) estabelece três classes de expressões (ibidem): (1) as ideias (têm alto grau de generalidade); (2) os actos (cada acto é a execução de um propósito, uma volição e, uma vez que a relação entre acto e propósito é regular e íntimo, o propósito pode ser lido na expressão. O acto foi feito não para expressar o propósito, mas para o preencher); (3) trabalhos artísticos (referem expressões que preenchem propósitos e objectivos que têm uma tenacidade inocente do espaço liminar, onde a vida se revela a si própria com uma profundidade aparentemente inacessível à observação, reflexão e teoria. Portanto, de uma forma genérica podemos dizer que as expressões são unidades de significado, performances, objectivações, representações das experiências das pessoas. As pessoas interpretam as suas experiências através das suas formas expressivas, o que o antropólogo procura interpretar (Bruner, 1986).

Podemos, finalmente, dizer que tudo começa com a liberdade de jogar, uma predisposição para entrar num enquadramento outro, no sentido de uma atitude que se toma para se libertar, se separar da vida quotidiana. É um estado de espírito, uma atitude, uma experiência, uma força que, por ser dramática, paralelamente, dá a ordem da acção e do discurso. Etimologicamente, drama vem do grego *dran*, “fazer, agir”. Significa, primeiramente, acção. Sugere-se que a narrativa emerge dessa acção que implica um conhecimento experimental que é jogável. Há no jogo dramático elementos que estão fora e para além das palavras que têm de ser interpretados como acção que acontece, que é performada no aqui e agora. E, neste sentido, o modo subjuntivo que o jogo opera acaba por ser um elemento de charneira entre o teatro da representação baseada na mimese, no “como se” a ilusão de um mundo, e da arte da performance que pode quebrar a representação ou ilusão teatral e se expressar mais na apresentação que se enquadra no aqui e agora por via da sua forma, do seu procedimento, isto é, sempre através da operatividade de um jogo.

A performance é o requisito essencial do drama, dá a ordem do discurso e conecta com o sistema de representações, tem significância simbólica na construção da realidade. A

performance do jogo dramático está associada ao ritual porque também “passa por entre”, é um espaço de passagem temporário numa acção previsível e regulada, uma forma de interacção social com um sistema de propósitos, um modelo de significado que mantém a eficácia como se da primeira vez se tratasse, como “modelo para”. O jogo dramático, em regime de *workshop* teatral, implica repetição. Nesta repetição, pode haver diferentes graus em relação ao propósito para o qual está a trabalhar. Por graus de relação que o jogo pode ter: (1) ou se joga o jogo apenas por jogar, sem pretexto dramático (a improvisação mais livre que o jogo dramático induz); (2) ou se joga tendo como propósito uma improvisação livre, ou sobre determinado tema, ou objectivo no enquadramento desse tema; (3) ou o jogo participa na construção de uma performance estética, ou de uma cena de um espectáculo teatral, ou do próprio espectáculo teatral no seu todo. É a performance que dá sentido consubstanciado ao jogo dramático. Ela opera na dimensão criativa da vida, tanto na construção individual como do grupo. A performance é parte inerente das expressões de nós mesmos, ao longo da experiência pessoal. No seu dicionário de teatro, Pavis define jogo dramático como uma:

“Prática colectiva que reúne um grupo de ‘jogadores’ (e não de actores)⁵³ que improvisam colectivamente de acordo com um tema anteriormente escolhido e/ou precisado pela situação. [Não há portanto qualquer pretensão de confinar o jogo dramático para o domínio de actores, no sentido teatral do termo, é qualquer um jogador (actor e espectador)] na tentativa de fazer com que cada um participe da elaboração de uma atividade (mais que de uma acção) cénica, cuidando para que as improvisações individuais se integrem ao projeto comum em curso de elaboração. (...) O jogo dramático visa tanto levar os participantes (de todas as idades) a tomarem consciência dos mecanismos fundamentais do teatro (personagem, convenção, dialética dos diálogos e situações, dinâmica dos grupos) quanto a provocar uma certa libertação corporal e emotiva no jogo e, eventualmente, em seguida, na vida privada dos indivíduos.” (Pavis, 2003, parêntesis rectos meus, p. 222)

O jogo dramático é uma prática colectiva que proporciona conhecimentos sobre os “mecanismos fundamentais do teatro”, não se tratando literalmente de um espectáculo (embora haja espectáculos que possam resultar apenas de um, ou da combinação de vários jogos dramáticos). Digamos que o jogo dramático está por trás do espectáculo teatral, ou melhor, participa no processo de construção teatral. O jogo dramático contém determinadas

⁵³ De facto, os performers do jogo dramático não necessitam de ser actores se bem que, todos os actores são performers do jogo dramático. Pavis, sendo francês, quer aqui sublinhar a distinção que necessita fazer por causa da polissemia da palavra *jeu*, que pode ter vários sentidos: pode significar um conjunto de objectos que servem para jogar, ou um jogo como no sentido literal que tem em português; pode ser utilizado como uma actividade intelectual ou psíquica exercida para se divertir, como um passatempo; e ainda, significar interpretação, no sentido de actuação de actores.

regras que enquadram o que é relevante e o que fica de fora e que fornece os motivos e riscos, capazes de focar a atenção, e onde se é livre de atingir o objectivo da maneira como se escolher; é onde a acção e a consciência se fundem, em fluxo, numa complexa relação dialéctica com a consciência que se tem disso, de se estar a ser transportado. O jogo dramático, quando jogado em contextos de um espectáculo necessita que se mantenha um certo grau de alerta para a consciência reflexiva embora, para isso acontecer, seja preciso treino, muita repetição porque, como vimos para o jogo, poderá haver consciência das acções mas mais difícil é ter consciência que se tem consciência disso. Como no fluxo, requer do jogador toda a concentração e focagem para os enquadramentos que são específicos ao jogo, não sobrando capacidade para a consciência reflexiva, no enquadramento do *self*. A plenitude de jogar, de facto, requer entrega total e é assim que também mais se usufrui do prazer que confere. Só em instantes poderá haver um movimento reflexivo para o enquadramento do *self* e, nesse ápice, está-se a aniquilar o jogo, está-se prestes a sair da esfera do jogo. No entanto, o jogo tolera essa brevidade, uma vez que serve agora um propósito outro, a apresentação de um espectáculo, de um sistema delineado, uma organização das acções que se sedimentou a partir do jogo, e que se quer agora ver expressa, que exige essa forma ou procedimento particular imposto. Há um controlo sobre as acções, joga-se com o próprio jogo que, ao jogar-nos, por via dele, e das expressões que implica, acaba por nos reflectir.

O jogo dramático envolve uma aprendizagem, um treino de capacidades, uma experimentação entre o real e o virtual, por via de um “corpo pensante” que se projecta num outro enquadramento que se comenta. Transita-se dos procedimentos interpretativos da vida quotidiana para os procedimentos próprios do jogo em que se reorganiza a hierarquia das mensagens e contextos da interacção social quotidiana. “In most play activities, the two major features of common-sense interpretative procedures, context and hierarchy, are transformed. All play involves a detachability of messages from their context of origin, the creation of a new play-specific space/time with its own rules of procedure, and a rearrangement of the hierarchical relationships characterizing common-sense discourse”⁵⁴ (Stewart, 1989, p. 37). O jogo dramático contém, por isso, as ideias de limite dentro de uma máquina que conjuga, combina, adapta e procura operar em harmonia (mesmo que no caos), mas também as ideias que consoma de criatividade, de liberdade e de invenção na margem de movimentos possíveis que objectiva. O jogo dramático torna-se, também, o território que trabalha no sentir-pensar

⁵⁴ Apesar da análise de Stewart (1989) ser sobre os discursos e a intertextualidade na literatura (sobretudo a popular), acrescentaríamos, aqui, que é igualmente válido para as acções do quotidiano que formam a gística do senso comum, os seus conteúdos e procedimentos, aqueles que configuram o *habitus*.

próprio de cada um que o joga, que experimenta sentidos e horizontes de compreensão de estar e ser no mundo, onde as potencialidades são libertas. O carácter lúdico do jogo, ao confinar os jogadores a um mundo próprio, fora de qualquer condicionante externa pode, portanto, ser veículo emancipador, um espaço de possibilidade, como veremos, fora da opressão da vida. E assim provocar mais do que uma “libertação corporal e emotiva na vida privada dos jogadores”, de que Pavis fala, como o vai demonstrar a vida do CITAC na esfera pública. Por outras palavras, a vida que um grupo de jovens-adultos experienciam num grupo de teatro revela que o jogo dramático contribui para uma aprendizagem que, com o tempo, aquilo que o jogo ensaia nos seus (re)enquadramentos se transpõe e salta para a vida real em forma de procedimentos e mecanismos de relação,. Como nos diz Barba, os exercícios são uma “forma pura” (e que pode ser usada para a construção do que chamo de dramaturgia do performer):

“There are several categories of exercises, each with different objectives: over-coming obstacles and inhibitions; specializing in certain skills; freeing oneself of conditioning, of ‘spontaneity’, or of mannerisms; the acquisition of a particular way of using the brain and the nervous system. All the different types of exercises involve the development of a scenic bios, which reveals itself onstage through a behavior guided by a ‘second nature’, as Stanilavski and Copeau said.

The exercises do not aim at teaching how to act. Often they do not even aspire to any obvious dexterity. Rather they are models of dramaturgy and composition on an organic, not a narrative level. They are pure form, a linking together of dynamic peripeteias, without a plot, but infused with information which, once embodied by the actor, constitutes ‘the essence of scenic movement’ ” (Barba, 2002, p. 23).

Consideram-se e encaram-se outras realidades e, temporariamente, habita-se e vive-se com elas, proporcionando descrições e observações da vida quotidiana que, no início, são peripécias, modos de produzir extensões com outras agências: a contracena com o espaço da performance, com os objectos ou adereços, ou com outros jogadores-performers. No centro de dinamismo do jogo dramático há uma dialéctica entre a criação performativa que as regras do jogo impõem e a ligação que a consumação da criatividade produz relativamente às referências quotidianas, ou ao senso comum. O jogo dramático distancia do seu contexto original as mensagens, as experiências, os objectos, o tempo e o espaço, e dá-lhes um sentido em novos enquadramentos. Essas mensagens ou experiências surgem como um rompimento, uma separação (o acto de corte do antropólogo), e que o jogo permite induzir e transformar em acto criativo do jogador, que se consuma e acontece. Cria um novo enquadramento sobre o qual há a segurança da experimentação (das suas eventuais angústias, ou possível

aborrecimento, mas num clima de segurança), de interactividade, de possibilidades criativas múltiplas, de acção espontânea. É nessa liberdade que as conexões parciais com a realidade social são estabelecidas. Também é aqui que se trabalha a possibilidade de constituição das partes teatrais ao longo dos ensaios de preparação de um espectáculo. A pessoa deixa de ter um papel passivo, deixa de ser o objecto escolhido para o evento do jogo, e passa a ser o objecto-sujeito da relação estrategicamente produzida pelo jogo que trabalha com um determinado drama, e que se consuma numa história particular. Em *workshop*, ou nos processos teatrais, corresponde às primeiras improvisações. Num espectáculo, carece-se da produção de uma dramaturgia do performer particular (que se conecta à dramaturgia global da peça teatral), e que o jogo dramático ajuda a produzir. Essa dramaturgia do performer consiste justamente na produção de múltiplos jogos dramáticos que comandam a sua acção em cena, na operatividade da personagem ou de uma *persona*, são como *inputs* de marcações, pretextos e subtextos para a acção que norteiam o performer no seu desempenho.

É neste sentido que o jogo dramático se liga à vida, pela inerência da sua expressão, da objectivação de um drama que trabalha mesmo que, primeiramente, o jogo possa simular ser independente e se distanciar do drama da vida, ou de parecer que a vida se coloca ao serviço do jogo. No jogo dramático impera a improvisação, a adequação interpretativa, rápida, em relação a novas situações, que contem o poder da primeira vez. Há um salto do enquadramento convencional do *self* que é temporário, e que rapidamente se sedimenta, se consuma numa expressão resultante da performance de se estar a jogar. Somos transportados. E nesse transporte se representa mesmo que, de seguida, para continuar a jogar, se tenha de prosseguir no enquadramento que o jogo impõe. Assim, num momento seguinte ao se sedimentar espontaneamente numa expressão dramática, o jogo que se alimenta dela e a devora, implica-a potencialmente em novos enquadramentos. E esta acaba por ser uma função do jogo dramático, comentar a realidade nos seus enquadramentos, questioná-la, jogando igualmente com as novas expectativas que o jogo produz, num jogar que se pode reproduzir infinitamente sem ser mimetismo, ou jogo-imitação, quer dizer, sem ser repetição do mesmo. De salientar que também no teatro pós-dramático (Lehmann, 2007), a representação da vida enquanto mimese é colocada em causa, e a performance se define mais pela forma ou procedimento e menos pelo conteúdo, ou drama, como vamos ver. Também aqui se realiza enquanto expressão performativa por via da estratégia montada a partir do jogo dramático. O jogo dramático pós-dramatiza o teatro, dado o seu temperamento predilecto ser o *nonsense*.

Conservar o espaço de liberdade dentro do jogo dramático é, pois, eliciar ou induzir, é fazer operar uma géstica espontânea para a dramatização. A géstica nasce da infralíngua que o

corpo constitui (Gil, 1980). Segundo José Gil, o corpo é um “transdutor”, a “chave-mestra” dos códigos, ele define o espaço original da metáfora e da metonímia, isto é, fundamenta-se na intersecção de sequências gestuais diferenciadas e pode substituir uma intersecção entre a parte e a metáfora do todo, ou seja, onde em cada parte do corpo está a presença do todo. Para o corpo, tudo são “metaforo-metonímicas em acção”, diz.

“Individuar quer dizer, simultaneamente, individualizar e singularizar (em relação a outras sequências) e totalizar um conjunto de unidades numa sequência *una*. Sem dúvida que o ‘contexto’ reduz a polissemia dos gestos. (...) É a afectividade o modelador global que integra uma multiplicidade de segmentos numa sequência individuada: tem a propriedade de abarcar um conjunto numa totalidade – uma forma – singular. (...) Assim, segundo as próprias categorias das articulações postas em jogo e os gestos implicados, operam-se no corpo as condições de uma ‘articulação’ afectiva que decorre de uma classificação, de cortes, de categorizações.”

(*ibidem*, p. 34)

Assim se abstractiza o corpo, território onde nasce a possibilidade de uma sistematização dos gestos por parte da cultura ou da sociedade, chegando então a uma géstica sociocultural. Em processo e a uma outra escala de análise, se forma a géstica individual de uma pessoa a quem se atribui, por assim dizer, um estilo para quem observa. A géstica, é portanto, uma organização de “gestemas” que, sendo polissémicos, necessita do corpo transdutor para os adaptar ao contexto de uma situação particular. A géstica não é fixa, nem essencializada, vive no mais ou menos intenso processo de comunicação através do corpo, entre o *habitus* (do qual é vector) e a sua possível reinvenção crítica, ou subversiva. Os principais elementos para entrar no espírito do jogo dramático, onde a géstica é trabalhada no sentido da auto-consciência (ou da auto-percepção e consciencialização da sua existência e, por isso, da sua possível manipulação), são a espontaneidade, a participação, a intimidade, o prazer, a flexibilidade, a liberdade e o risco, havendo relações harmoniosas entre a parte e o todo (Spolin, 1999). Vimos já que a originalidade, a flexibilidade, e a redundância podem ser dispositivos potenciadores que o jogo promove (e conduzir à variabilidade adaptativa, biológica e cultural (Sutton-Smith, 2001)). É contudo, neste espaço em que se é convidado a entrar, espaço de disponibilidade para atravessar limites e de, aí, livremente jogar, no prazer intrínseco de nele habitar. Por via do jogar (é intrínseco), nasce um espírito, um temperamento que é associado ao jogo dramático, e de que o jogador apenas aufere jogando. Vejamos: a energia que se liberta para atingir os objectivos, estando restringido às regras consentidas, cria uma explosão ou espontaneidade, de onde se libertam quadros de referência que são

projectados na acção. Viola Spolin diz-nos que a natureza destas explosões é “tudo se poder virar do avesso”, ser rearranjado, desbloqueado e manobrado.

“In spontaneity, personal freedom is released, and the total person, physically, intellectually, and intuitively, is awakened. This causes enough excitation for the student [jogador] to transcend himself or herself - he or she is freed to go out into the environment, to explore, adventure, and face all dangers unafraid. (...) Every part of the person functions together as a working unit, one small organic whole within the larger organic whole of the agreed environment which is the game structure.”

(Spolin, 1999, p. 6, parêntesis rectos meus)

Este “acordar da pessoa total” de que Viola fala, e que a espontaneidade dentro do jogo dramático promove, refere uma atitude, uma força, um temperamento de boa disposição e vivacidade de espírito, uma atitude de brincadeira dentro de um engenho, de uma máquina que conjuga. Susan Stewart (1989) sugere que o *nonsense* (o absurdo, o contra-senso, o sem sentido, a tolice), aquilo que o jogo instaura e que, em última análise (quando confrontado com os procedimentos do senso comum), se apresenta como *nonsense*, é uma forma, uma tática importante na vida e na arte, porque define e limita o quotidiano, o ordinário, o real, é jogo. Sem *nonsense* não há senso comum. Geertz (1983) refere-se ao senso comum como um sistema cultural de interpretação da experiência que olha o *self* como um compósito, uma *persona*, um ponto de um padrão. O senso comum, aqui, é um enquadramento especial do pensamento mundano (e assume-se como uma categoria central no pensamento filosófico), enquadramento esse que, seguindo Geertz (*ibidem*), tem um domínio semântico que é culturalmente determinado, e que apresenta características estilísticas, ou marcas de uma atitude que estampam de uma forma peculiar a realidade (como o faz a arte, o mito, a ciência), ostentando propriedades como: (1) naturalidade, ou conformidade com a natureza, ao representar assuntos e factos tal como eles são. Não podendo ser outra coisa, são descritos como intrínsecos à situação, à realidade, à forma como as coisas são; (2) é uma natureza prática, isto é, há uma praticabilidade, não no sentido pragmático mas da sabedoria que está envolvida, do que se define que é. O senso comum é uma qualidade que se confere às coisas (e não as coisas que determinam o senso comum); (3) tem uma finura ou uma delgadeza (*thinness*) que confere ao senso comum uma sobriedade, uma simplicidade do que se constitui como literal, isto é, representa as coisas precisamente como elas parecem ser, nem mais, nem menos, em que os factos importantes da vida se dispersam abertamente à superfície. Assim, o senso comum é mais realismo, e menos imaginação; o que ele estampa na experiência é “graficamente exacto”; (4) outra qualidade do pensamento do senso comum é a carência de

método, o representar o mundo possessivamente, com propriedade. É a forma paradigmática do vernacular, sendo expressa em provérbios, ditos, piadas, e não propriamente em dogmas, teorias, ou doutrinas formais; (5) finalmente Geertz qualifica o senso comum de acessível, com capacidade em ser alcançado por qualquer pessoa com as suas faculdades razoavelmente intactas. O senso comum representa o mundo como um mundo familiar que todos podem e devem reconhecer. Assim, em primeiro lugar, perante o conhecimento adquirido, no senso comum, há um sistema de expectativas mais ou menos claro no horizonte de uma situação, há um universo de sentido que coordena o esquema possível da interpretação. O senso comum é um mundo organizado, o modelo da ordem, da integridade e coerência da vida quotidiana, das formas e conteúdos, mas também dos procedimentos e mecanismos de lidar com eles sendo, indubitavelmente, histórica e culturalmente determinado.

O *nonsense*, pelo contrário, é visto como o oposto de senso comum, joga quebrando as regras. E neste sentido, equipara-se a uma tática, tal como definida por De Certeau (1998), “A ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. (...) não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (ibidem, p. 100). O senso comum se equipararia à estratégia que “postula um lugar capaz de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças” (ibidem, p. 99). Como Stewart diz (Stewart, 1989), o *nonsense* é “aquilo que não devia estar ali”, é desordem, desorganização e reorganização, é “meta”, um discurso (diríamos igualmente, uma acção) sobre a natureza do discurso (ou sobre a natureza das acções). Assim, o *nonsense* move-se em dois eixos: (1) o eixo metafórico, que implica substituição, reenquadramento, descontextualização e recontextualização; (2) o metonímico, que implica combinação, refere-se à estrutura sintáctica em vez de ao nível de abstracção (ibidem). Refere-se igualmente à géstica resultante de uma acção que se anexa a algum sistema de composição previsível, de corpo em acção. Não é por acaso que as primeiras improvisações em contexto de iniciação teatral, são normalmente realizadas sem texto, sem palavras. A intertextualidade obriga a uma maior complexidade no processo de explodir espontaneamente, e objectivar as expressões dentro do jogo. O *nonsense* funciona questionando, criticando, subvertendo, convida a uma reavaliação (preferencialmente, espontânea), quer seja no outro mundo imaginado, quer seja sobre o mundo real, acima de tudo, através do corpo e da sua expressão, do corpo como transdutor. O *nonsense* é um abrigo para conceitos opostos às regras e expectativas que impregnam a arte e a vida quotidiana. Desta forma, vimos que o jogo, na retórica do imaginário, opera tal como o *nonsense*, através de reenquadramentos, manipulações do contexto e dos sistemas de

referência, dos domínios da realidade. E é metacomunicativo, reflexivo, é ambíguo na representação; habita no espaço liminar, no modo subjuntivo ou do “como se”, entre as criações performativas e as referências quotidianas. Este movimento é determinante para caracterizar a atitude que o jogo dramático reclama, quando é feito colectivamente em contexto de formação teatral num grupo de teatro universitário como o CITAC.

Sutton-Smith (2001) diz-nos que o *nonsense*, tal como elaborado por Stewart, é o mais profundo carácter do temperamento do jogo, a jocosidade (*playful*), ou o espírito de brincalhão, alegre, trocista, paródico, irónico, e/ou ridículo, que é amplamente activado por via dos enquadramentos do jogo dramático. O jocoso é o meta-jogo dramático. Funciona questionando, criticando, convidando a uma reavaliação do fenómeno que introduziu, das regras que o jogo dramático imprimiu e que o *nonsense* reinventa.

“[N]onsense is an outcome of the use of a set of interpretative procedures. (...) [N]onsense are produced by appropriating the vertical and horizontal (or any other) organization of categories common to common sense and traversing that organization through procedures such as reversing or inverting them, shifting their boundaries, repeating them to infinity and/or exhaustion, conjoining them in time, or fracturing them into their members and recombining them according to some ‘contra-sensible’ principle.”

(Stewart, 1989, p. 199)

Tal como para o *nonsense* ao nível do discurso (que a autora analisa), e que complementaríamos o mesmo para o corpo em acção, para a gística do *nonsense*, Stewart argumenta que ele refere (*ibidem*): (1) movimentos de inversão e de reversão em que se evita categorizar os sistemas de categorização, há um evitar da anomalia; (2) o jogo que advém das características intrínsecas à linguagem, da repetição que lhe dá a capacidade de se constituir como um jogo até ao infinito (a diferença e o adiamento de Derrida); (3) Coordenação e subordinação, em que a coordenação permite conectar as realidades numa forma que está em aberto, e a subordinação que as conecta por via de uma forma fechada. São, portanto, procedimentos que podem ser introduzidos pelo jogo dramático em ordem, no limite, a essa atitude jocosa, de entrar no jogo e explorar espontaneamente as suas regras, contextualizadas para um drama e que, por isso, permite descontextualização e recontextualização, o que a autora diz serem movimentos característicos da mudança, da possibilidade de se vir a produzir a mudança. O *nonsense* emerge do próprio senso comum e acaba por ser ele que o sedimenta, ou assegura, num jogo subversivo. O *nonsense* altera o senso comum e joga-o no novo enquadramento engendrado, desestabiliza e verifica os padrões de significado, o que não é mais do que verificar igualmente, por equiparação, os padrões das relações sociais. É por isso

que o jogo dramático, ou o resultado da eficácia da manipulação, se pode vir a reflectir no comportamento individual do jogador e do colectivo que o joga, já na esfera exterior ao jogo dramático *per se*, isto é, na esfera pública. As operações que o caracterizam apresentam um repertório de procedimentos para a manipulação de situações, de experiências incorporadas vividas, que se traduzem igualmente (ou potencialmente) pela manipulação do senso comum. E, portanto, é igualmente o *nonsense* que reforça a estabilidade do senso comum, que o define delimitando-o no jogo que joga no imaginário. Esse procedimento, no futuro, pode vir a ser útil para enfrentar um problema ou situação na vida quotidiana, reflectindo-se no sentido que se dá à vida, muito para além do palco. Estamos, portanto, ao nível da concepção funcional do jogo dramático e da transformação de que ele pode ser indutor, à escala da pessoa e do grupo, por via de um mecanismo de transporte do qual se serve.

A manipulação do senso comum é uma característica do comportamento jocoso, do temperamento predilecto do jogo dramático. E é por isso que Stewart (*ibidem*, p. 203-204), reportando-se ao trabalho de Bateson, vem a sugerir que o *nonsense* acaba por ser uma aprendizagem sobre como aprender. *Nonsense* é aprender a aprender, na medida em que depende da habilidade em se classificarem os contextos; em se libertarem as mensagens da situação e do propósito que se está a trabalhar; em reconhecer e organizar aquilo que forma o contexto, ou enquadra a situação (o do senso comum e o que é criado através do jogo). Bateson chama-lhe aprender a aprender⁵⁵, um fenómeno em que “the stream of action and experience is segmented or punctuated into contexts together with changes in the use of context markers” (Bateson, 1987, p. 213), isto é, na mudança dos sinais cuja sua função principal é a de classificar os contextos. Depende, sublinho, da habilidade em se classificar contextos. A

⁵⁵ Bateson (1987, p. 204-223) propõe uma classificação hierárquica dos tipos de erro que sofrem de correcção por parte dos seres vivos, nos vários processos de aprendizagem, de aquisição de conhecimento através da experiência. Produz, assim, uma aproximação a essa classificação, ordenando-os num modelo que não se pretende unidireccional (de baixo para cima), e que compreende vários níveis de aprendizagem possível: (1) O ponto zero da aprendizagem (aprender 0) é caracterizado simplesmente pela “especificidade da resposta”, corresponde a todos os actos ou experiências que não estão sujeitos a uma correcção do tipo tentativa-erro; (2) aprender (aprender I) é uma “mudança na especificidade da resposta”, quando é apropriado rever a escolha dentro de um conjunto de alternativas que permanece inalterado, é a correcção dos erros dentro de um conjunto de alternativas; (3) “aprender a aprender” ou “transferência da aprendizagem” (aprender II) significa mudança no processo de aprender (aprender I), isto é, quando se produz uma mudança correctiva no conjunto de alternativas da qual a escolha é feita. Por outras palavras, como o autor diz, é uma mudança de como a sequência da experiência é sedimentada, evidenciada, ou pontuada (*punctuated*); (4) aprender a aprendizagem de se aprender (aprender III) é a mudança no processo de aprender a aprender (aprender II), isto é, uma mudança correctiva no sistema dos conjuntos de alternativas da qual a escolha é feita. Um terceiro nível da aprendizagem (aprender III) é raro no ser humano. Do Budismo Zen aos místicos ocidentais crê-se que está para além da linguagem. Se aprender a aprender (aprender II) é a aprendizagem dos contextos de aprender (aprender I), então o terceiro nível de se aprender (aprender III), é aprender a aprendizagem de se aprender, a aprendizagem dos contextos dos contextos de se aprender. Bateson diz que a arte está usualmente preocupada com este tipo de aprendizagem; (5) Um quarto nível da aprendizagem (aprender IV) que será uma mudança no terceiro nível de se aprender (III), talvez não seja já possível ocorrer nos organismos vivos, nem mesmo no ser humano.

ênfase num contexto, ou em sequências de um tipo em vez do outro, ou de um certo tipo de procedimento em vez de outro em determinado contexto, é um hábito que se adquire por incorporação, por se pontuar, “individualar”, e que tem, segundo o autor, a característica de se auto-validar. Quer isto dizer que há uma potencialidade da “pontuação” se inscrever e, portanto, se fazer incorporar. Basta que venha a ter eficácia sempre que requisitado na vida. Assim, aprender a aprender, é uma maneira de se pontuar os eventos, não propriamente do tipo verdadeiro e falso, mas ao nível dos procedimentos. O exemplo que Bateson dá é ver-se uma imagem numa mancha de tinta. Não se trata de saber se está ou não correcta essa representação em imagem da mancha de tinta, apenas se constitui como uma maneira de vê-la e imaginá-la. É como se houvesse marcas pontuadas numa mensagem impressa (o que Bateson chama de sinais metacomunicativos), que o jogo dramático explora e trabalha. E para além disso, aprender a aprender pode igualmente ser adaptativo, no sentido de se verificar que persiste ao longo do crescimento de uma pessoa. Basta para isso, ser correcta a expectativa de um padrão experimentado que se passa a inscrever, tornando-se memória incorporada que pode ser usada. Também no jogo dramático se aprende a aprender. Quando em contextos de processo de trabalho artístico, poder-se-ão igualmente aprender os contextos dos contextos daquilo que forma um contexto, ou seja, dos contextos dentro de um sistema de procedimentos alternativos que formam o contexto, e ser possível aprender como aprender a aprender (aprender a aprendizagem de se aprender). Por outras palavras, há vários níveis com os quais o jogo dramático redefine o *self* ou se reformulam os mecanismos de interpretação da realidade, num processo de inscrição e que se crê, de incorporação:

“But any freedom from the bondage of habit must also denote a profound redefinition of the self. If I stop at the level of Learning II [aprender a aprender], ‘I’ am the aggregate of those characteristics which I call my ‘character’. ‘I’ am my habits of acting in context and shaping and perceiving the contexts in which I act. Selfhood is a product or aggregate of Learning II [aprender a aprender]. To the degree that a man achieves Learning III [aprender a aprendizagem de se aprender], and learns to perceive and act in terms of the contexts of contexts, his ‘self’ will take on a sort of irrelevance. The concept of ‘self’ will no longer function as a nodal argument in the punctuation of experience.” (ibidem, p. 220, *parêntesis rectos meus*)

Quando se aprende a aprender está-se ao nível da formação do “carácter”, das qualidades da pessoa, o que já se torna irrelevante no terceiro nível de se aprender de Bateson (ou naquilo que a arte ambiciona). É portanto, ao nível do jogo dramático que a formação da pessoa também acontece. De facto, não interessam tanto os conteúdos que se estão a jogar mas, mais, os enquadramentos, as discriminações e as classificações que permitem a produção

do contexto, a flexibilidade, a liberdade e o risco, perante uma hierarquia de relevância do sentido que se dá às coisas. O que importa no jogo dramático é sobretudo essa sua capacidade de se aprender a aprender, de se reconhecer e organizar as condições da resposta a determinado contexto. Para isso ser possível, o jogo dramático descontextualiza as mensagens, as realidades representadas, liberta a mensagem dos constrangimentos da situação que se está a lidar, reenquadrando-a. Trabalha-se a capacidade de abstracção e, através da reflexividade que a metacomunicação convoca, reenquadra-se pelo processo reflexivo dentro do jogo que joga um drama, que performa uma acção dramática. Ao ser o que não é, ao (re)enquadrar enquadramentos reflexivamente do que não existe, ele é paradoxal. O paradoxo é parte integrante do jogo dramático. O *nonsense*, a jocosidade, é a atitude que no limite o jogo dramático reclama.

Vimos o potencial transformador que o jogo dramático tem na pessoa, falta ainda dar conta das consequências que potencia ao nível do colectivo, como no contexto de um grupo de pessoas que realiza um percurso de formação teatral, e em que o jogo dramático ocupa um lugar fundamental. Em Pavis (2003), o jogo dramático é definido como uma prática colectiva. O jogo dramático reclama pelo colectivo. Mesmo que ele possa ser jogado individualmente (fica-se, contudo, seriamente limitado), o seu propósito geral é o da prática colectiva, o de se realizar colectivamente. Vimos que o jogo dramático tem a função de proporcionar a aprendizagem de procedimentos, comportamentos, formas de acção, uma vez que a aprendizagem não é um acto individualizado, é um processo que ocorre num enquadramento da acção que é participativo. É um acto que contém certas formas de co-participação social, independentemente dos processos cognitivos que lhe estão subjacentes. Para a compreender é necessário interligar a acção colectiva no processo de adquirir conhecimento com as representações mentais desse procedimento e dessa capacidade. Lave e Wenger (2009) alertam-nos para o facto de a aprendizagem envolver um processo de envolvimento numa “comunidade de práticas”, produzindo um modelo a que chamaram de “aprendizagem situada” (*situated learning*). Sendo situada, está associada a um tipo particular de prática, a enquadramentos específicos, o que eles chamam de “participação periférica legítima” (*legitimate peripheral participation*). A aprendizagem torna-se um modo de compreender a aprendizagem. De alguma forma, a estrutura é uma variável que emerge da acção e não tanto uma pré-condição invariável (apesar da “aptidão para” o *self* poder não usufruir dessa competência na prática). Aprende-se fazendo, maximiza-se a aprendizagem, performando, continuamente renegociando significados. As comunidades de práticas são simplesmente formadas por pessoas que “embarcam” juntas num processo de aprendizagem colectiva, num

domínio partilhado de comportamentos e conhecimentos, como acontece com cada uma das gerações do CITAC. São modos de mútuo envolvimento, de participação; é um empreendimento partilhado, um processo que se reflecte em experiências e no desenvolvimento de um repertório de conhecimento comum (rotinas, sensibilidades, vocabulário, etc.), de memória incorporada onde se negociam os significados.

Quando um grupo de pessoas embarca num curso de formação teatral estão cerca de seis meses em contínuos *workshops* que envolvem diferentes abordagens ao teatro e, por isso, formas específicas de enquadrar o jogo com o drama. Envolve, por isso, conhecimento ou competência técnica mas, mais importante ainda, o processo de aprendizagem em grupo faz com que os membros desenvolvam um conjunto de relações (por via do jogo dramático), e que as actividades se desenvolvam à volta daquilo que interessa para os membros que as praticam. Essa partilha conjunta faz emergir um sentido de identidade de onde se configura um *ethos* particular. Pensa-se que o facto de haver, por princípio, a ideia de experimentar os procedimentos teatrais no seio do CITAC, e com isso a possibilidade de se situar ao nível do aprender a aprender de Bateson (talvez até, a possibilidade de se vir a situar ao nível do aprender a aprendizagem de se aprender), está relacionado com a produção de um *ethos* comum e com características muito peculiares que definem a identidade de ser citaquiano. É ao nível da liminaridade que o jogo opera. Por isso, ele constitui uma metalinguagem (fala a si próprio) onde os axiomas mundanos se tornam problemáticos, ou seja, existe reflexividade. Há uma separação simbólica no fenómeno liminar (Turner chamar-lhe-ia *liminoid*) que o jogo dramático permite e que separa mas, nesse processo, visa sedimentar um senso de colectivo, um “nós”, onde se partilha a experiência ou viagem de descontextualização e recontextualização, representando críticas radicais e modelos alternativos ou, pelo menos, constituindo um espaço de reflexão, de pensamento da sociedade. O jogo dramático convoca, no limite, uma atitude de *nonsense*, de jocosidade, que se constitui como um mecanismo meta-jogo-dramático que, no fim, acaba por definitivamente tomar conta de nós, ou do colectivo que o joga.

Quando um grupo de teatro universitário como o CITAC investe na experimentação teatral, convocando encenadores que orientem essa experimentação no âmbito das tendências teatrais que se vão consumando ao longo do tempo, de facto, convoca a (re)criação de novos procedimentos, de ensaio de novos sistemas de construção teatral que se aventuram sobre a transgressão das normas estéticas existentes. E essa experimentação passa em grande medida pela convocação de novos jogos dramáticos, pensa-se, através de uma atitude *nonsense* sobre o tipo de enquadramentos habituais na construção teatral (como acontece na possibilidade do

jogo dramático pós-dramatizar o teatro). É como se a possibilidade da *avant-garde* fosse essa força transgressora que é permitida pelo jogo e o tipo de procedimentos que ele trabalha, de forma a produzir ruptura, mudança constante e expansão de possibilidades. Veremos que no CITAC, a ambição de ruptura com a forma tradicional está relacionada com a vontade de mudança também a nível social, como se o *statment* da sua actividade experimental, o objectivo da “revolução estética” inerente à atitude de experimentação, estivesse ligado à postura política radical que vêm a exercer no âmbito do movimento estudantil dos anos sessenta, ou numa postura de grande questionamento dos valores e consequências que o capitalismo debitou na democracia, e com os quais se viram confrontados os elementos dos últimos tempos do grupo. Esta relação entre o experimentalismo artístico e a postura cívica constituiu-se igualmente como a tentativa de proceder ao rompimento da arte ser autónoma da vida (uma reacção à “arte pela arte”) e, portanto, de colocar a arte intimamente ligada à vida, intuito fulcral da *avant-garde* dos anos sessenta (Bürger, 1993; Kostenatetz, 1968). Os actos de inovação formal, nesse corolário de encontrar novas formas de expressão artística, transportam consigo a atitude de um criticismo social, indissociável da vida. Constituem-se como uma crítica social aos limites da sociedade, alimentando um novo projecto de alternativas sociais (talvez até, utópicas). E este movimento da arte para a vida vem a caracterizar justamente o *ethos* do grupo, ao longo da sua história, mas sobretudo durante a resistência ao regime ditatorial português. Veremos que é ao nível do jogo dramático que pensamos encontrar-se a base de trabalho que se poderá ou não constituir como vanguarda artística mas que, com certeza, transporta consigo uma atitude vanguardista, dada pela irreverência de uma atitude jocosa, ou de *nonsense*, e que tem repercussões no tipo de teatro que se trabalha, bem como no tipo de acção social que se realiza, tudo, por via do jogo dramático. Estamos, então, preparados para perceber como num grupo de teatro universitário se constroem várias gerações ao longo do tempo, ou a forma como esta colectivização proporcionada pelo jogo dramático acontece, e que consequências isso pode ter na construção da pessoa ou, a uma outra escala, na produção de um *ethos* colectivo que permanece epidermicamente, porque em corpos pensantes, num estudo ao longo dos tempos.

3. A CONSTRUÇÃO DE UM *ETHOS* NO ESPAÇO MARGINAL

“I pictured the relations between ethos and cultural structure as being like the relation between a river and its banks – ‘The river molds the banks and the banks guide the river. Similarly, the ethos molds the cultural structure and is guided by it.’ ”

(Bateson, 1987 a), p. 78)

“We refuse to be
What you wanted us to be,
We are what we are,
And that's the way it's going to be.”

Bob Marley, “Babylon System”

3.1. O espaço do *ethos* e o contexto da periodização histórica

Em primeiro lugar, para começar o nosso empreendimento etnográfico propriamente dito, necessitamos de definir aquilo que entendemos por *ethos*, palavra que vem do grego e que Aristóteles, distanciando-se dos retóricos da época, mostra como é referente ao carácter honesto da construção de uma imagem de si, destinando-se a garantir o sucesso do empreendimento oratório. É no carácter moral que o discurso parece ter o seu poder de persuasão (Amossy, 2005). Com Goffman, a partir da análise da performance de si próprio, a imagem de si no discurso torna-se interlocução performativa, onde a “fachada” é o “equipamento expressivo de tipo padronizado, empregue intencional ou inconscientemente pelo indivíduo durante o seu desempenho” (Goffman, 1993, p. 34), numa dada situação. Refere-se, agora, a um *self* performativo (desculpem a redundância). No final do seu estudo, conclui que os actos de comunicação se traduzem em actos morais, na medida em que as “impressões fornecidas pelos outros tendem a ser consideradas pretensões e promessas implícitas, e as pretensões e promessas têm um carácter moral” (ibidem, p. 291). No território da interacção, as pessoas aceitam jogar esse jogo em que o observador forma impressões que visam uma apreciação do outro a partir daquilo que ele mostra que faz. Essas impressões veiculam relações sobre o que o outro possa ser com critérios múltiplos e instáveis, relações válidas a seu respeito a partir da situação ou contexto em que se encontram. Para Goffman há uma dialéctica fundamental de negociação dessa moralidade:

“na qualidade de actores, os indivíduos estão cometidos não com o problema moral da realização dos critérios referidos, mas com o problema amoral da montagem de uma impressão convincente da realização desses critérios. A nossa actividade articula-se, portanto, em larga medida, em termos de questões morais, mas enquanto actores não nos

preocupamos moralmente com essas questões. Enquanto actores somos negociantes de moralidade.” (ibidem, p. 293).

A montagem de “impressões convincentes” que Goffman fala, na negociação de moralidade, é o terreno da experimentação em que a pessoa se reinventa por intermédio da orquestração de possibilidades, da imaginação ao serviço da prática, da produção de enquadramentos onde, em determinado contexto, com o outro, se joga a apresentação de si no quotidiano.

Se assim se passa na escala da pessoa, à escala da cultura de uma comunidade de práticas, importa perceber as configurações culturais distintas que padronizam a existência e a condição dos pensamentos, bem como a forma como se gerem as emoções e se sedimentam os sentimentos das pessoas que compõem essa comunidade, aquilo que, há muito tempo atrás, Ruth Benedict chamou de “configuração” (Benedict, 1960). A configuração cultural é necessariamente local, contextual, e constitui-se como unidade sociológica significativa, na medida em que permite saber sobre a significância de um determinado detalhe de comportamento observado, ao conectar parcialmente com um *background* dos motivos, emoções, e valores que determinada cultura forma, ou (re)produz. Pela interpretação de uma determinada situação, procurar-se-iam perceber quais os dispositivos culturais que actuam em determinado comportamento individual controlando, de certa forma, a construção que se faz das emoções, de uma certa dominância da conduta que delinea uma atitude perante o mundo. Bateson (Bateson, 2006) recupera o conceito e, para o compreender, separa-o em dois eixos, interconectados na vida real e emergentes da função pragmática da cultura: o *eidós* e o *ethos*⁵⁶. O *eidós* refere uma padronização dos aspectos cognitivos da personalidade dos indivíduos no mundo (ibidem), dos enquadramentos que se elaboram das coisas da vida (de si próprio, da natureza e da cultura), ou seja, a sua visão do mundo; expõe uma lógica, para Bateson, no sentido da existência de um tipo de passos que se dão sobre certas premissas culturais, e que são interpretadas de modo diferente em diferentes comunidades de práticas, ou em diferentes culturas. Essas premissas estão naturalmente vinculadas a uma determinada estrutura, constituindo um sistema coerente que permite traçar os processos cognitivos envolvidos e que, vimos já, o jogo dramático trabalha nos seus enquadramentos únicos e

⁵⁶ Gregory Bateson formula cinco categorias para a abordagem dos problemas da cultura e da sociedade, constituindo aspectos afectivos e cognitivos de um único mecanismo, o indivíduo: “(1) Relações *estruturais* ou ‘lógicas’ entre os aspectos cognitivos dos vários detalhes de comportamento cultural: as razões cognitivas para o comportamento. (2) Relações *afectivas* entre os detalhes de comportamento cultural e as necessidades ou desejos emocionais básicos ou derivados dos indivíduos: a motivação afetiva dos detalhes de comportamento. (3) Relações *etológicas* entre os aspectos emocionais dos detalhes de comportamento cultural e a ênfase emocional da cultura como um todo. (4) Relações *eidológicas* entre os aspectos cognitivos dos detalhes de comportamento cultural e o padrão geral da estrutura cultural. (5) Relações *sociológicas* entre o comportamento cultural dos indivíduos e as necessidades do grupo como um todo: a manutenção da solidariedade, etc.” (Bateson, 2006, p. 93).

deslocados da dominância cultural, separando-se deles, pondo-os em causa, trabalhando-os, subvertendo-os, não fosse o *nonsense*, ou a jocosidade, o seu temperamento predilecto. Assim, conclui, as funções estruturais são como a “expressão do *eidós* no comportamento” (ibidem).

Para o autor, *ethos* define-se como a “expressão de *um sistema de organização culturalmente padronizado dos instintos e das emoções dos indivíduos*” (ibidem, p. 169). São traços do carácter, é o jeito, a ênfase emocional. Geertz (1993) diria igualmente, o tom, o seu estilo moral e estético, a sua disposição, no fundo, a atitude subjacente em relação a ele mesmo e à visão do mundo que a sua vida reflecte. O *ethos* refere as atitudes emocionais que configuram os sentimentos em relação ao resto do mundo, de que se faz parte, uma atitude definida sobre a realidade e que se constitui como um factor real na determinação da sua conduta. Desta forma, seguindo Bateson, as funções afectivas do comportamento são como a “expressão do *ethos* no comportamento” (Bateson, 2006). O espaço do *ethos*, na sua relação dinâmica e integrada com o *eidós* (e que resulta, grosso modo, na configuração, de Benedict) refere, pois, um temperamento, um padrão afectivo, um espírito característico, uma tónica predominante dos sentimentos de uma determinada comunidade de práticas, de uma cultura específica, constituindo, para Bateson, uma perspectiva supra-cultural. O *ethos* é uma característica de pequenos grupos segregados. “Na verdade, quando afirmamos que a tradição está ‘viva’, o que queremos dizer é simplesmente que ela mantém sua conexão com um *ethos* persistente” (ibidem, p. 172). Assim, há uma organização das emoções e dos instintos que é produzida no habitat de significado de cada um, no quotidiano, mas que só é passível de ser atribuída tomando a análise cultural no seu todo. É justamente essa a tarefa que se procura, agora, começar a empreender, pesquisando os elementos socioculturais que contribuem para a produção e reprodução de um *ethos* próprio no interior do grupo de teatro que é o CITAC, ou a configuração de um enquadramento que pesquisa os aspectos afectivos do temperamento de ser citaquiano.

Este empreendimento torna-se possível por via do trabalho que esta comunidade de práticas exerce, a produção de espectáculos teatrais em grupo que apenas se tornam possíveis através do jogo dramático. O jogo dramático, já se viu, está na base dos espectáculos propriamente ditos, mas também na própria produção ou formação de um espírito de grupo. É com o jogo dramático que se exercita o corpo e a mente, e em que o *self* se faz transportar (se não mesmo transformar, para usar a expressão de Schechner) segundo a imaginação, impulsionada e revigorada por uma sensibilidade que se exercita, levando a buscas de uma forma livre, despreendida dos enquadramentos quotidianos. É nessa maleabilidade, nessa

flexibilização, que os corpos e o temperamento do grupo se formam, não fosse o jogo dramático um jogo colectivo, indutor de empatias e de descoberta partilhada, descoberta essa que é fruto de um trabalho constante, curioso mas metódico, que leva o seu tempo a sedimentar em identidade.

A função pragmática que o *ethos* e o *eidos* consubstanciam, surge reenquadrada na teoria da prática de Pierre Bourdieu, como componentes do *habitus*, a que Bourdieu acrescenta a “*hélix*”, aquilo que temos vindo a chamar de “géstica”, para referir a importância da expressão corporal, entrando no domínio mais elaborado do paradigma da incorporação, e que nos serve para compreender como o jogo dramático realizado numa comunidade de práticas participa na produção de um sentido de identidade (pessoal e comunitária). Para Bourdieu (2002), o *habitus* é um sistema de disposições que indicam uma predisposição, uma tendência, uma propensão; e essas disposições não são mecânicas ou deterministas, são antes internalizações plásticas, flexíveis, e historicamente determinadas, “são as rotinas corporais e mentais inconscientes, que nos permitem agir sem pensar. São o produto de uma aprendizagem, de um processo do qual já não temos mais consciência e que se expressa por uma atitude ‘natural’ de nos conduzirmos em um determinado meio” (Thiry-Cherques, 2006, p. 33). Para Bourdieu, *habitus* é um sistema de disposições social e culturalmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas (disposições interiorizadas duradouras) e estruturantes (geradoras de práticas e representações), são o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas, de onde emanam as ideologias, características de um grupo de agentes. O *habitus* é um sistema de disposição e, como tal, contém elementos comuns de comportamentos, uma afinidade do “estilo” (no sentido de evocar uma unidade prática) que é partilhada por um determinado número de pessoas. E enquanto disposição que é, caracteriza-se como duradoura, tende a perpetuar-se e a reproduzir-se a si própria, apesar de não ser de uma forma eterna, como uma espécie de destino. *Habitus* é um modo duradouro de ser, de ver, de agir e pensar, de esquemas ou estruturas de percepção, de concepção, de acção (Bourdieu, 2005). O *habitus* gera estratégias, gera uma lógica. Assim, para Bourdieu, ele é composto (Thiry-Cherques, 2006): (1) pelo *ethos*, os valores ou princípios em estado prático, interiorizados, e que guiam a nossa conduta de forma inconsciente, o conjunto sistemático de disposições que regem a moral quotidiana, e que difere da ética concebida como a forma teórica, argumentada, explicitada e codificada da moral, isto é, correspondem-lhe, antes, princípios práticos; (2) pelo *eidos*, um modo de pensar específico, a visão do mundo, a que correspondem princípios pré-reflexivos de valor indiscutível enquanto instrumento da construção da realidade; (3) pela *hélix*, a que preferimos denominar géstica, e a que correspondem os princípios interiorizados pelo corpo, as posturas,

expressões corporais, uma aptidão corporal que é adquirida. Assim, também o *habitus* é infraconsciente, é um sistema de esquemas de pensamento, de percepção, de apreciação, de acção; é um sistema de esquemas internalizados incorporados que existe enquanto comportamento, um padrão cumulativo, sistemático de comportamentos sempre actualizados. Compõe uma unidade sistemática, uma presença vivida.

O que aqui está agora em causa são os processos de incorporação do produto da história que é o *habitus*, produto de práticas individuais e colectivas, “e portanto história, em conformidade com os esquemas engendrados por essa mesma história” (Bourdieu, 2002, p. 178), uma vez que o *habitus* se constitui como um princípio gerador de improvisações reguladas.

“A ilusão da criação livre encontra certamente algumas das suas justificações no círculo característico de toda a estimulação condicional que crê que o *habitus* não pode engendrar o tipo de resposta objectivamente inscrito na sua lógica a não ser na medida em que confira à conjuntura a sua eficácia de detonador, constituindo-a segundo os seus princípios, quer dizer, fazendo-a existir como questão por referência a uma certa maneira de interrogar a realidade.” (ibidem, p. 179)

Bourdieu diz-nos que temos inscrito os princípios geradores de práticas e representações que nos identificam relativamente ao *ethos*, à visão do mundo, e à géstica corporal. A nossa liberdade está enquadrada num campo de forças e de lutas que emanam das disposições adquiridas ou incorporadas pela experiência, pelas regras dominantes do campo em que se insere⁵⁷. Assim, o *habitus* constitui-se na interacção entre as experiências individuais que formam o habitat de significado de cada um, e a experiência histórica colectiva em que se inserem. O que aqui queremos evidenciar, a partir desta ideia de nos transportarmos ao longo da nossa vida com essas disposições profundas que nos “comandam” (porque inscritas), ou que regulam as nossas improvisações, é o processo em que essas disposições se relacionam dialecticamente com acontecimentos que induzem, ou eliciam a capacidade de mudança, de transformação: tanto do *ethos*, como da visão do mundo, como ainda da géstica corporal, apesar destas não serem totalmente independentes, e como Bourdieu prevê na sua teorização.

⁵⁷ Para Bourdieu, o campo é um microcosmo social, ou um espaço de relação objectivo, um produto da história que resulta de processos de diferenciação social, da forma de ser e do conhecimento do mundo, são espaços estruturados de posições num determinado momento. Esta dimensão objectiva é articulada com a dimensão subjectiva do *habitus*. Cada campo cria o seu objecto, o seu mundo (artístico, político, religioso, económico, etc.). O campo estrutura o *habitus* e o *habitus* constitui o campo. Se o *habitus* é internalização ou incorporação da estrutura sociocultural, o campo é exteriorização, expressão, objectivação do *habitus*. É justamente a partir dos interesses que os agentes têm em determinado campo que se constitui, ou põe em jogo a posse de um “capital” específico. Assim, se pode deter capital social, cultural ou simbólico. Os agentes e instituições de determinado campo lutam pela hegemonia no interior do campo, (re)distribuindo o capital que detêm na estrutura que constitui esse campo. Todo o campo desenvolve as suas leis gerais (*nomos*) e o seu senso comum (*doxa*) que contém valores fundamentais, regras específicas para se jogar, uma história que lhe é própria (Bourdieu, 2005; Thiry-Cherques, 2006).

Procuramos, por isso, os processos de “detonação” que se traduzem em mudança, individual e colectiva. Há no conceito de *habitus* uma juntura ou articulação que é preciso compreender. Por um lado, em casos particulares, podemos observar uma espécie de ciclo vicioso em que a estrutura produz o *habitus* que, por sua vez, reproduz a estrutura *ad infinitum* (Bourdieu, 2005, p. 45), crítica mais comum à teoria da prática de Bourdieu, como se fosse aprisionada a este ciclo e nele permanecesse encerrado. Contudo, o autor (*ibidem*) clarifica esta possibilidade, apenas como uma tendência, uma vez que certos atributos de uma estrutura, e que o *habitus* contribui para a sua reprodução, se devem ao facto deles serem incorporados nas nossas mentes e corpos. Mas isto não é negar a possibilidade de mudança, uma vez que o *habitus* nunca é um princípio de repetição, isto é, um mero “hábito”. Bourdieu (*ibidem*) insiste que enquanto sistema dinâmico de disposições que interagem umas com as outras, o *habitus* tem uma capacidade generativa, isto é, um princípio de invenção e de improvisação, apesar de dentro de certos limites (e que o autor diferencia da “gramática generativa” de Chomsky, que é inata e, como tal, se relaciona com a tradição cartesiana de que Bourdieu se quer afastar).

Apesar de ser difícil a mudança, qualquer uma das dimensões do *habitus* pode ser transformada por novas experiências, por educação e treino, através de um processo de consciencialização, e de um esforço pedagógico, algo que implica que certos aspectos que permanecem inconscientes no *habitus* podem, pelo menos parcialmente, tornar-se conscientes ou explícitos na vida de cada um (*ibidem*, p. 45). Há, por isso, uma confrontação dialéctica entre *habitus*, enquanto estrutura estruturada, e as estruturas objectivas. “In this confrontation, habitus operates as a structuring structure able to selectively perceive and to transform the objective structure according to its own structure while, at the same time, being re-structured, transformed in its makeup by the pressure of the objective structure” (*ibidem*, p. 46-47). As três componentes do *habitus* mantêm um espaço de potência, ou possibilidade de uma momentânea reinvenção (passível de acontecer, sobretudo, no espaço liminar), desprendida da lógica que rege a *habitude* incorporada inerente às estruturas objectivas. Como vimos, o espaço do jogo dramático é igualmente um esquema gerador de estratégias. A sua estratégia predilecta é o *nonsense*, o meta-jogo, a subversão do jogo em outros enquadramentos possíveis sendo, portanto, um operador signficante para a possibilidade da mudança.

Evidentemente que não é fácil nem instantânea a transformação do *habitus*, mas o que assistimos na experiência de passagem pela formação teatral no contexto do CITAC, é justamente, em primeiro lugar, à transformação dos corpos dos agentes, formandos de um curso de iniciação teatral com vários *workshops*, à desconstrução e gradual consciencialização da sua géstica particular e, em segundo lugar, da orquestração de novas possibilidades de

mundo possíveis, de novos *eidōs* (visões do mundo), dir-se-ia, bem como da estruturação de um *ethos* particular que vem a caracterizar o grupo ao longo da sua história, reproduzindo-se quase autonomamente, ou melhor, transversalmente, em cada geração do grupo, mas mantendo um carácter contínuo, reprodutor. Diríamos que, num primeiro nível, os formandos se vêem transportados para a constituição da possibilidade de um outro *habitus*, da progressiva consciencialização de dimensões inconscientes do *habitus* que detêm. Ou seja, há uma potencial transformação. A um nível mais profundo, pode realmente acontecer um transporte excedido que se consubstancia em transformação de várias dimensões do *habitus* que os constitui enquanto pessoa, e que acontece em grupo, com e através do jogo dramático. No mínimo, altera a posse de capital necessária para se “libertar” da negociação truncada ao sistema de referências das suas disposições incorporadas. Teoricamente, a teoria da prática não se altera na sua substância, apenas aprendemos a compreender melhor os processos de negociação no interior de um campo, transformando as disposições que determinam o *habitus* que o constitui, bem como, da sua possível influência em alterar outros campos socioculturais.

Como veremos, nem todas as gerações do CITAC conseguiram tal empreendimento ao nível colectivo, tendo em conta a expressão pública dentro da conjuntura social da época a que se reportam, embora, no mínimo, ao nível individual, se demonstre ser mais recorrente acontecer uma transformação, ou reconfiguração de dimensões do *self*. Ainda assim, seguindo Bourdieu (*ibidem*, p. 47), a mudança no *habitus* pode ser contínua, embora dentro dos limites inerentes à sua estrutura originária. De facto, a mudança radical é muito difícil acontecer. O exemplo que o autor dá é justamente a dos estudantes burgueses afectos ao “Maio de 68”, agentes de uma política radical em que, alguns deles, se apresentam posteriormente como adeptos do conservadorismo neo-liberal (e que, de igual forma, se pode observar o mesmo em relação aos agentes da luta estudantil de resistência à ditadura dos anos sessenta, em Portugal). O *habitus*, de facto, nunca deve ser considerado de forma isolada, ele está sempre em relação ao campo que contém um princípio dinâmico em si, e por relação ao *habitus*.

“[A]s a space of *forces* or determinations, every field is inhabited by tensions and contradictions which are at the origin (basis) of conflicts; this means that it is simultaneously a field of struggles or competitions which generate change. In such fields, and in the *struggles* which take place in them, every agent acts according to his position (that is, according to the capital he or she possesses) and his habitus, related to his personal history. His actions, words, feelings, deeds, works, and so on, stem from the confrontation between dispositions and positions, which are more often than not mutually adjusted, but may be at odds, discrepant, divergent, even in some sense contradictory. In

such cases, as one can observe in history, innovations may appear, when people *en porte-a-faux*, misfits, who are put into question by structures (operating through the positions) are able to challenge the structure, sometimes to the point of remaking it. It means that it is possible to understand and explain the most extraordinary intellectual or artistic revolutions on condition that one takes into account (and accounts for) both the *subversive habitus* of the revolutionary agent - as I tried to do with Beethoven in music, Flaubert in literature, Manet in painting or even Heidegger in philosophy - and the field to which they were confronted, and the relation, the tension, the dynamic friction, between them.” (ibidem, p. 47)

Também no interior do campo específico teatral observamos grande potencial de mudança, participando na reestruturação dos parâmetros com os quais o teatro é entendido e praticado, constituindo-se enquanto vanguarda experimental. No mínimo, ajuda-nos a perceber a orgânica dos processos de incorporação envolvidos na prática do jogo dramático em grupo. Aqui, e mais uma vez com Bourdieu (ibidem), temos de saber contornar, ou ultrapassar, o que chama de “inconsciente escolástico”, um princípio de capturar, ver e dividir a realidade para compreender, práticas de essencialização, separação, purificação, totalização, características da modernidade (Latour, 1993), que decorrem (mais ou menos presentes) do método de produção científica. Como refere, há a tendência em se “pôr uma mente escolástica na cabeça de cada um” (Bourdieu, 2005, p. 48), e que parece ser incorporada, ou parte integrante do *habitus* das “pessoas de cultura”. Como em toda a arte, à arte da performance interessa mais uma “mestria prática”: “this manner of doing, this *modus operandi*, this style, in his habitus, his *métier*, his craftsmanship, that is, a practical mastery. The notion of habitus, and the idea of practical mastery, practical logic, and so on, necessitate and effect a radical break with the scholastic bias that threatens most of the analyst of art, as teachers, that is *lectores*, scholars.” (ibidem, p. 48). Na arte da performance há uma lógica prática que se distingue da tendente lógica teórica elaborada pelos “intelectuais escolásticos”. Ela está assente num fazer que se sustenta e trabalha mais o “*corpo e a mente no corpo*”, do que o “*corpo e a mente na mente*” (Lambek, 1998), sobretudo a partir do jogo dramático.

A dicotomia corpo/mente entra num campo de fundamental incomensurabilidade. A mente não é somente a ausência de corpo, nem o corpo a ausência de mente, tal como a racionalidade não se separa das emoções (Damásio 1995, 2000), há uma necessidade de coordenação entre os dois pares que deve ser explorada, uma bipolaridade. Talvez a metáfora adequada para a relação seja o espaço resultante do encontro entre dois ímanes, virados pela face do mesmo pólo, por resultar sempre numa transcendência (um campo magnético por desvendar).

Lambek (1998) sugere que consoante o instrumento analítico vem do corpo ou da mente, diferentes conceptualizações emergem, na medida em que o corpo e a mente são duas incomensurabilidades fundamentais na vida⁵⁸. Por isso propõe a consideração da incorporação como *corpo e mente no corpo* e a imaginação como *corpo e a mente na mente*. Enquanto da perspectiva da mente, corpo e mente são incomensuráveis, da perspectiva do corpo já estão intimamente relacionados, como se demonstra para a experiência e a linguagem (ibidem, p. 430).

Na performance do jogo dramático, exploram-se os modos de sentir, perceber, conhecer e, em última análise, de ser e estar no mundo com variadas possibilidades de enquadramento. Por exemplo, quando se integra a música e a dança na constituição do ambiente sensorial. No comentário ao exercício, as pessoas parecem sentir embaraço e ser complicado descrever uma experiência corporal, emocional, detida de um exercício com essas condições. No momento em que se aplicam palavras já se está a tornar abstracta e a objectivar a experiência, delimitando a sua ambiguidade que na perspectiva do corpo parece ser consentida. Talvez seja por isso que se argumente que a "language is open to the world; in conversation speakers continuously address incommensurables, making an effort to compare their concepts or thoughts, standards or problems, with those of their interlocutors even when, and perhaps especially when, they cannot be submitted to a common measure" (Lambek & Strathern, 1998, p. 21), especialmente nós, os ocidentais, que não possuímos (a não ser muito pontualmente) uma tradição ritual que nos permita experienciar esta transcendência. É também aqui que o jogo dramático vai actuar, ritualizando, ou produzindo momentos de uma vitalidade excedida que lembram a função ritual, e que o grupo explora, experimenta. Considera ainda que na prática, as duas perspectivas, *corpo e a mente no corpo* e *corpo e a mente na mente*, são eminentemente dinâmicas, em permanente dialéctica. Talvez os artistas da performance, os actores e aprendizes, por via dos procedimentos da formação e criação performativa, estejam mais experimentados em negociar pontos de vista sobre o que fazem a partir desse conhecimento incorporado, do derivado pelo *corpo e a mente no corpo* que os "escolásticos",

⁵⁸ Na sua monografia, em Mayotte, Lambek (1993; 1997 a); 1998), argumenta que as disciplinas do conhecimento, nomeadamente, Islamismo (*'ilim fakih*), baseado em textos Islâmicos; o conhecimento da cosmologia (*'ilim dunia*), baseado em textos árabes; e a possessão espírita (*'ilim ny lulu*), baseada numa tradição oral, são incomensuráveis entre si. Incomensurabilidade opõe-se a comensurabilidade e, portanto, à impossibilidade de se poder fazer a mediação entre duas coisas com um instrumento de medida comum. A incomensurabilidade pode ser uma potencial mais-valia da comparação, como vimos no primeiro capítulo, ao visibilizar processos complexos, aparentemente incompatíveis no seio de uma, ou mesmo de várias sociedades. Adianta-se, por isto, que o erro cartesiano não reside propriamente no dualismo *per se*, mas em assumir que a relação entre eles pode ser definitiva e unilateralmente estabelecida, nessa tentativa encarada como conclusiva. Não é isso que o autor verifica na prática social que investiga. O "erro cartesiano" está na separação radical das operações simbólicas da mente e do corpo, e a ausência de qualquer integração dialéctica que o paradigma da incorporação procura resolver.

de que Bourdieu fala, estes talvez mais eliciados pela imaginação do *corpo e a mente na mente*. É também por isto que se optou por uma experiência etnográfica que integrasse, por assim dizer, essas duas perspectivas incomensuráveis. Performar a etnografia, compondo com o etnoteatro, foi um processo que se acrescentou, de forma a melhor procurar diluir esta divisão mas, sobretudo, em confrontar a *habitude* da perspectiva mais escolástica, investigando pelos terrenos da prática, com os interlocutores dessa descoberta, o mesmo fenómeno.

No que diz respeito à periodização histórica adoptada para explicar a aventura de um grupo de teatro universitário, ela prende-se mais com os acontecimentos internos ao grupo que com a conjuntura sociocultural vivida em Portugal, apesar de não se descurar completamente a homologia, isto é, as correspondências que a história do grupo vai tendo, por um lado, com a história do teatro português, por outro, com a história de Portugal, e a conjuntura internacional para cada época, nos seus mais diversos domínios de análise. A este respeito, vale a pena introduzir o período que vai de 1956, ano de formação do CITAC, até ao ano de 1974 que se optou por dividir em subcapítulos apenas devido às circunstâncias que aconteceram no grupo e que, de alguma forma, marcaram viragens importantes, relevantes para a formação de um *ethos* próprio, marcado pela irreverência, inconformismo, experimentalismo e subversão. Por outro lado, separa-se para compreender. Se tivéssemos apenas em conta a conjuntura histórica, em termos de homogeneidade ou identidade dominante ou hegemónica que caracteriza um período histórico, teríamos condensado num só bloco esta década do grupo de teatro. Corresponde ao período a que se chamou os *Sixties*, os Anos Sessenta e que, analiticamente, pertence ao tempo que vai do final dos anos cinquenta até ao final dos anos setenta ou (para a realidade portuguesa) ao início dos anos oitenta do século XX. Em Portugal, corresponde ao período da ditadura do Estado Novo até ao esmorecimento, ou às consequências da revolução, arriscaríamos mesmo, até quando Portugal se prepara para a entrada na então Comunidade Económica Europeia (CEE), o que vem a acontecer em Janeiro de 1986.

Para Jameson (1984), este período dos Anos Sessenta pode-se entender como um conceito, e corresponde a vários níveis de mudança histórica, nomeadamente na história da filosofia, na prática e teoria política revolucionária, na produção cultural e nos ciclos económicos, tanto no primeiro como no terceiro mundo, onde se delineia um espectro de homologias que se cruzam por uma espécie de paralelismo analógico⁵⁹. É possível, por isso,

⁵⁹ Jameson (1984) marca o início da sua periodização dos anos sessenta a partir de uma análise dos eventos que acontecem nos EUA, França e no Terceiro Mundo, nomeadamente com o processo de descolonização da África

fazer equiparações e estabelecer conexões parciais entre as diferentes realidades nas várias partes do mundo uma vez que, também, cada fenómeno revolucionário rapidamente se torna global, contaminando, em parte, outros fenómenos em outras regiões. Os símbolos internacionais, como veremos, têm influência na sedimentação das novas consciências. É justamente por via da analogia que se opta, em Portugal, por culminar este período em meados dos anos oitenta, uma vez que o encarceramento que a ditadura promoveu levou à explosão de todas as características dos anos sessenta mencionadas para o que aconteceu no Primeiro Mundo e que, como em *dégradé*, se desbotam rapidamente com o final do processo revolucionário, se diferem com a crise económica da passagem para os anos oitenta (e que levou mesmo a uma negociação com o FMI – Fundo Monetário Internacional), e se apagam, aparentemente, com a entrada de Portugal na então CEE (Comunidade Económica Europeia), em que a sociedade portuguesa se torna, definitivamente, de consumo. É no final dos anos oitenta que também se estabiliza o modelo de renovação do CITAC, passando a fazer-se um curso de iniciação ao teatro de dois em dois anos, processo a partir do qual a perpetuação do grupo acontece e que, aqui, se optou por etnografar o percurso de uma geração investigando, à lupa, o *modus operandi* do jogo dramático, assunto reservado para o quarto capítulo.

A um outro nível, no campo artístico, curiosamente, a periodização que esboçamos (apesar de, aqui, convenientemente subdividida em diferentes subcapítulos, para uma melhor leitura da especificidade da história do CITAC), é coincidente. Schechner (1982), num texto que se tornou bastante polémico nos EUA, “*The Decline and Fall of the (American) Avant-*

britânica e francesa (de onde vem, mais tarde e em diferentes contornos, ocorrer a portuguesa), ou seja, no final dos anos cinquenta, período que faz findar a meio da década de setenta, quando as tropas americanas saem de Vietname, e que coincide com a crise económica global, marcando o fim da prosperidade que no Primeiro Mundo se viveu, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. Os *sixties* são o período em que os nativos se tornam seres humanos, como diz, e que marca, na teoria social, a emergência dos novos “sujeitos da história”, ou das novas identidades colectivas (os colonizados, marginalizados dos vários sistemas de opressão, a raça ou o género, etc.), com o emergir do pós-estruturalismo e a descoberta do simbólico a partir da linguagem. Quebram-se os hábitos de subalternidade aparentemente inscritos nas classes, ou facções mais desfavorecidas. Também o pós-modernismo emerge (e que também decorre das teorias pós-estruturalistas) reformulando a hegemonia na arte e a produção de novas formas de alta cultura, bem como da cultura de massas. Ao nível económico, há uma dialéctica da combinação entre a descolonização e a neocolonização, sobretudo através da revolução tecnológica agrícola, a chamada “revolução verde” (mecanização da produção, fertilização, experiências genéticas) e que proporcionou a produção massificada. Por outro lado, politicamente, “o pessoal torna-se político”, e o “proletário” vira “revolucionário”, nomeadamente com a revolução cultural chinesa de Mao Tse Tsung, ou a original experiência revolucionária anti-imperialista de Cuba, desconfigurando a esquerda, ou a exclusividade do Partido Comunista. As democracias massificam-se, globalizam-se. No Primeiro Mundo, a sociedade torna-se de consumo, vira pós-industrial, transfigura-se por via dos *media* (de notar, por exemplo, que a guerra do Vietname é a primeira a assistir-se em directo, pela televisão). Segundo o autor, os *Sixties*, ou os Anos Sessenta, caracterizam o período transformativo do capitalismo tardio, em que toda esta reestruturação sistémica acontece ao nível global, um período de libertação universal, um soltar de energias globais. A este respeito ver igualmente o trabalho de Rui Bebiano (2003).

Garde”⁶⁰, situa igualmente a *avant-garde* americana entre o final dos anos cinquenta e o final dos anos setenta. As causas que menciona para sustentar o seu argumento do declínio da *avant-garde*, são várias: (1) a emergência do texto performativo, em linha com uma tradição performativa renascentista marginalizada pela academia (*commedia dell’arte*; *vaudeville*, teatro de rua, circo, etc.), mas mais especificamente com o futurismo, *dada*, e surrealismo, e que acaba por revelar as “contingências” (talvez) de um *habitus* mais escolástico, na sua tradição de menosprezar a perspectiva do “*corpo e a mente no corpo*”; (2) a falha em se ter desenvolvido modos adequados de transmissão do conhecimento performativo de uma geração para a outra; (3) a dissolução dos grupos experimentais e a crescente tendência do trabalho a solo, ou a crescente personalização dos trabalhos; (4) a contracção dos financiamentos; (5) um jornalismo (crítica) incipiente ou ausente; (6) o fim do activismo político da sociedade em geral. Schechner concentra-se no contexto americano. Acontece que no contexto em que nos situamos, um grupo de teatro universitário em Portugal, parte destas questões não se colocam, ou perdem heurística, na medida em que observamos justamente a influência que o teatro experimental americano acabou por ter na formação de várias gerações do CITAC, sobretudo a partir do final dos anos sessenta e início dos anos setenta, nomeadamente com Juan Carlos Uviedo (encenador argentino que apresentaremos mais à frente), que passou por Nova Iorque e que veio encenar o CITAC, ou a influência dos *Living Theater* (e do seu exílio na Europa nos anos sessenta), Jerzy Grotowski, Erwin Piscator, Antonin Artaud, Augusto Boal, ou do *happening* de Allan Kaprow, todos eles protagonistas (de facto presente ou simbólico) do teatro experimental de que Schechner fala, e que contaminam a formação teatral no CITAC.

Afinal, e veremos isso nos próximos subcapítulos, a *avant-garde* pode ser ensinada, e nasce sob efeito da potenciação do jogo dramático. Ela foi ensinada criando as condições para ser feita, realizada, reinventada. Mas isto só se tornou possível dada a lógica ou modelo que este grupo de teatro universitário tem. Por um lado, pelo princípio fundamental da sua existência, realizar teatro experimental, por outro, caracterizando-se nas várias gerações, por um *ethos* particular que se forma a partir das condições estabelecidas pelo jogo dramático, pela forma de funcionar em grupo, e pela constante renovação na continuidade geracional,

⁶⁰ O artigo foi primeiramente publicado na revista *Performing Arts Journal (PAJ)*, em 1981, e logo se fizeram mostrar as reacções em várias edições. Os editores da própria revista *PAJ* decidiram criar, nesse mesmo ano, uma rubrica intitulada “*Backtalk*”, onde se publicam reacções ao artigo de Schechner. A avaliar pelas considerações actuais sobre o assunto, nomeadamente nas aulas de um curso que leccionou no Departamento dos *Performance Studies – NYU*, em 2009, intitulado *USA Experimental Theatre –* e ao qual assisti – Schechner mantém o argumento. Questionou-se ainda e em paralelo, o facto de assistirmos a um voltar, à recuperação do trabalho realizado nessa altura, de *remakes* dos espectáculos ou dos eventos, à experimentação dos mesmos procedimentos, e o sentido que têm na actualidade.

reproduzindo-se epidermicamente, um *habitus* que se acaba por compor. Por outro lado ainda, os seus membros não são assalariados. É antes o tempo de experimentação (desde o final dos anos oitenta há um curso de dois em dois anos), renovando-se e dando lugar a um novo ciclo de experimentação de uma nova geração, no processo de renovação dos seus membros. Também é preciso acrescentar o facto dos encenadores convidados (e que se sedimentou sobretudo a partir dos anos noventa) terem como pré-imaginação a possibilidade de se proporem realizar projectos que, no domínio profissional seriam mais difíceis ou improváveis de se fazer: ou por dificuldade em arranjar financiamento, pela quantidade de actores eventualmente necessários, pelo risco artístico que o projecto poderia representar (sendo num grupo universitário, passaria sempre como um exercício formativo), seja pela simples falta de ensejo ou estrutura para o fazer. E nesse sentido, por via deste modelo de grupo, parte das causas que aniquilaram a *avant-garde* dos Anos Sessenta americana não se aplicam. Mesmo pelo facto das formas experimentais poderem ser incorporadas no circuito *mainstream* do teatro, comercializando-se, não se impede que neste grupo não se possa ter vindo a procurar novas formas, novas técnicas, novas ideias de perceber o teatro, enquadradas ou equiparáveis igualmente ao espírito dos Anos Sessenta que marcou, afinal, as condições de possibilidade da *avant-garde* americana.

As próprias características fundamentais que definem a prática performativa, ou a concepção que se tem de teatro, implementaram-se, isto é: (1) inconformismo com os modelos artísticos hegemónicos vigentes, sobretudo contra o estatuto autónomo da arte, e os seus cânones ou convenções estéticas; (2) trabalho colectivo com uma grande ênfase na expressão corporal – de um corpo político, em que há uma forte tendência em forçar a participação do espectador, de convocá-lo para um papel activo da experiência estética; (3) reinvenção da comunidade e de uma democracia participativa, decorrente de uma diluição da arte na vida, muito para além de uma relação restrita com as instituições culturais e artísticas, bem como uma atitude contestatária em relação à ordem política e cultural (uma atitude de choque, provocação, distúrbio, intervenção). Naturalmente que é mais evidente numas gerações que em outras, contudo não implica a perda do fundamental para se testar novas ideias, ou perpetuar ideias velhas, embora reenquadrando-as em novos sentidos possíveis, também radicalizando-as, não fosse o jogo dramático o gatilho dessas novas potencialidades.

No mínimo, há uma equiparação do tipo de experiências que auferiram, obtiveram e tiraram, do tipo de formação e de trabalho colectivo inerente às várias fases de passagem pelo grupo, em que a partir do final dos anos oitenta se estabilizam e se podem descrever como sendo três: (1) entrada através de um curso de iniciação ao teatro (com duração média de seis

meses, com vários *workshops* orientados por diferentes formadores, de duas semanas cada); (2) inclusão na Direcção do grupo e gestão das actividades futuras, concepção e programação de novas produções, cumprir tarefas de manutenção do espaço, ensaios, etc.; (3) a preparação de um novo curso de iniciação para formar novos elementos, até à saída do grupo, o que normalmente coincide com o terminar dos estudos académicos de cada um, e apesar de a maioria dos elementos do CITAC dizerem, sentirem e pensarem que nunca se deixa de ser um citaquiano. Vimos que a própria identidade estrutural do grupo é já marginalidade em relação ao *mainstream* das associações, instituições, escolas de formação, estruturas de criação existentes em cada época que o grupo atravessa. Tomaremos consciência disto, mais ao pormenor, ao longo da exposição etnográfica.

Finalmente, quanto à questão do activismo político, embora ele nunca tenha propriamente desaparecido do espírito do grupo, é a única razão que nos impele a dizer que se transforma substancialmente na sociedade portuguesa a partir de meados dos anos oitenta, dada a conjuntura social e económica que o país, a partir de então, atravessa. Sobretudo, com fim da ditadura e no processo de construção de uma sociedade democrática há uma mudança no tipo de activismo do grupo, o que não significa propriamente o fim de uma atitude activista, ou contestatária.

Enquanto organismo democrático, sempre existiu, apesar dos momentos em que a AAC é encerrada pelo poder, em plena ditadura, e decorrente do facto de, nessa altura, as suas instalações serem deslocadas do edifício da AAC, o Palácio dos Grilos; ou ainda do facto de ser um Organismo Autónomo, independente (em parte) da Associação, e que se dava ao direito de não deixar de existir como imposição, escapando, de certa forma, ao cumprimento da lei que impedia a Associação de funcionar democraticamente. Havia, de facto, uma democracia participativa, no sentido de se resolverem assuntos do grupo em Assembleias Gerais frequentes. Convocaram-se Assembleias, sobretudo para se resolverem assuntos para a sustentação do grupo, seja na aprovação dos projectos a realizar; na discussão de modos de funcionamento e assuntos internos graves, como o colocar em causa a prestação de elementos incumpridores de papéis que se responsabilizaram executar ou mesmo, no limite, em pôr em causa o trabalho do encenador convidado (como chegou a acontecer e resultar no seu despedimento); ou ainda, assuntos que requerem uma posição colectiva no seio da academia, para além (evidentemente) dos ensaios, em que se reunia parte, senão todas as pessoas activas. É por via da decisão de grupo, estabelecida democraticamente, que se assume o caminho a prosseguir com o CITAC. Aliás, é uma característica da maior parte das Direcções que, sem perder o cargo formal exercido por cada elemento da Direcção, internamente, o modo de

funcionamento directivo abdica da posição hierárquica e resolvem-se os problemas colectivamente, distribuindo tarefas que movem o funcionamento do grupo. Este modo de trabalho que acaba por ser definido e orquestrado por cada geração no momento de passagem da conclusão do “curso de teatro” para o grupo activo, este *modus operandi* vai ser definido por cada geração e vai mostrar-se determinante para a postura política e cívica em relação à sociedade em geral, no que diz respeito à relação com a esfera pública.

Assim, é no final dos anos oitenta que o modelo de funcionamento do grupo também se estabiliza, com um curso de iniciação ao teatro bianual, o que faz com que as gerações se renovem neste prazo (independentemente de alguns membros se manterem por mais tempo no grupo, eles vêem-se sempre incorporados com novos membros de dois em dois anos). Por estas razões, optou-se por condensar a década de noventa até à actualidade num só subcapítulo, ainda que de uma forma menos pormenorizada. Porquê? Porque, para o que interessa à investigação, os Anos Sessenta, enquanto conceito que é, servem de âncora para o *ethos* do grupo que foi o CITAC.

Interessava principalmente ir à génese do grupo para escarpelizar aquilo que entendemos ser o seu *ethos* e que, neste período, dadas as circunstâncias socioculturais portuguesas, bem como pela dinâmica de resistência do grupo, muito activa, em que os citaquianos (como, de resto, grande parte da população universitária) detinham uma politização mais forte que hoje se apresenta, derivado em grande medida ao facto de viverem uma ditadura. Para quem procura perceber a política do jogo dramático, o contexto das relações de poder neste regime permite uma mais clara e visível opressão, bem como o seu contrário, extrair dela as mais inventivas formas de resistência. Por outras palavras, durante a ditadura, nos apercebemos das relações que o teatro, por via do jogo dramático, tem com a prática de uma cidadania que escasseia e que, em última análise, é amordaçada em cânones impostos pelo regime. Há uma radicalidade tanto da força do poder, como da potencialidade da resistência que, por inerência, sobressai, se clarifica mais facilmente, elucidando melhor a operacionalidade do jogo dramático na transformação da vida. Na democracia, há mais facilmente uma invisibilização das forças opressivas, um poder impessoal. Embora nada tendo a ver com a extensão e intensidade dos condicionamentos inerentes à Censura que se viveu na ditadura, na melhor das hipóteses, essas forças anulam-se. Ou talvez se reproduzam por via de outras formas na prática social, talvez por não ter havido capacidade para inscrever a mudança sociocultural para a democracia, num sentido absoluto; ou porque a nova conjuntura sociopolítica reconfigurou as condições de possibilidade da existência de censura.

No caso português, parece maioritariamente, melhor, hegemonicamente, não ter havido essa capacidade de inscrever a passagem de uma ditadura, sustentada nos seus valores básicos que se oprimem panopticamente, para uma democracia, em que a cidadania permite uma abertura participada perante os problemas e questões da comunidade, da sociedade, onde todos poderiam participar nos campos de decisão, sem haver censura. Há uma neblina, ou “medo de existir” sem essa lógica de proceder, de viver, como afirma José Gil (2005), em que o nevoeiro funciona igualmente como um dispositivo de defesa (*habitus*) contra a ausência e, em última instância, o vazio. É uma certa modalidade de consciência que assenta na ausência de si (de procedimentos como a inveja, o queixume, o “chico esperto”, o desenrasca, o adiamento) e que advém do medo, enquanto estratégia para não inscrever. Com a Censura, como veremos, o próprio processo de acusação de algum impropério era legal e forçosamente anónimo e encorajado pelo poder. A própria “revolução de Abril” recusou-se a inscrever nos corpos os quase cinquenta anos de ditadura (depois de séculos de censura herdados – apenas indelevelmente interrompidos durante o liberalismo). Nas palavras de José Gil:

“O poder real, em Portugal, não é o poder económico, nem o poder político, nem é exercido (no seu sentido lato), pela EU [União Europeia], ou pelo governo, ou pelas instituições, grupos e pessoas da sociedade civil. Todo esse dispositivo entrópico de não-inscrição, forma uma rede que a todos apanha e que de todos absorve a energia. Existe, em circulação, no nosso país, muito menos poder do que aquele de que os portugueses são capazes (de possuir, deter, manipular, transformar, criar).

Mas o medo está lá, para tudo regular. Assim se compreende que a zona de comportamentos que escapa à lei, longe de permitir transgressões, incitar ao desacato, fazer eclodir excessos, experiências intensas ou anormais, conduza à resignação, à inércia, à complacência relativa a todas as normas, ao consenso forçado do político e socialmente correcto. Essa zona reduz-se, afinal, a uma zona de submissão.”

(*ibidem*, p. 86-87, parêntesis rectos meus).

Este “entorpecimento da consciência”, que advém da história da mentalidade portuguesa que atravessa as várias gerações do grupo, vive-se na sociedade disciplinar do Estado Novo, e na passagem líquida, para usar a metáfora de Bauman (2001) em que o estado amorfo da liquidez permite moldarem-se as relações sem capacidade para se solidificarem, tornando-se fluidas mas com carência de estruturação, o terreno predilecto da sociedade de consumo. Quando não se inscreve a passagem da sociedade disciplinar do autoritarismo para a democracia, segundo José Gil (2005, p. 116-117): (1) as normas básicas da moral tradicional “disciplinar”, correspondentes às hierarquias políticas e sociais, tendem a ser substituídas por normas únicas de que se desconhece as fontes da autoridade, ou as fronteiras que elas marcam

perdurando, assim, “o fantasma”; (2) enquanto no salazarismo a hierarquia constituía uma rede de pequenos despotismos que se transferiam imaginariamente do ditador para os vários patamares do poder na sua relação com o cidadão, na nova sociedade, a hierarquia tende a desaparecer em benefício de uma norma que emana do sistema tecnológico de controlo, e dos processos da globalização; (3) se nas sociedades autoritárias, o medo é o “princípio da acção”, e que em Portugal era difuso, ubíquo, invadindo corpos e mentes sem que os indivíduos se apercebessem disso, actualmente, num regime cuja disciplina emana do sistema orgânico da funcionalidade tecnológica, há um prolongamento do medo, também invisível e ubíquo, que o autor diz ser uma certa forma transformada de terror. Veremos que, mesmo a democracia, não consegue fazer apagar os vestígios do legado ou *habitus* censor, ou que produziu novas formas de organização que acabam por se traduzir basicamente no mesmo. A título de exemplo, na ditadura, algumas peças e espectáculos foram censurados e impossibilitados de serem representados. Já na actualidade, a falta de financiamento, ou as condições escassas de criação de condições de acesso a espaços de criação, etc., faz com que se traduza facilmente na inviabilização em se realizarem projectos colectivos mais experimentais; um outro exemplo equiparável no seu efeito, no que diz respeito às consequências na vida social, na ditadura, o censor vigiava igualmente as notícias sobre as actividades dos grupos de teatro e, como tal, as críticas teriam de ter em conta o modo de apresentação de conteúdos mais subversivos, omitindo-os ou camuflando-os. O que acontece na actualidade recente é que não há jornalista, tão pouco um crítico, que assista aos espectáculos teatrais do grupo, ou editor que ache relevante divulgar as suas actividades na secção cultural não aparecendo, portanto, na imprensa nacional. Certos jornais, no final do século XX, criaram uma secção local que apenas é vendida nessa região, impossibilitando o conhecimento inter-regiões, promovendo o isolacionismo ou a invisibilidade à escala do país, na medida em que numa região não se informa o que se passa nas outras.

Defrontamo-nos, contudo, com o problema de se investigar o passado, de haver limitações quanto à questão de averiguar a operacionalidade do jogo dramático. Por um lado não estamos lá, por outro, quem lá esteve selecciona experiências incorporadas de uma forma insuficiente para conhecer a fundo os processos de trabalho. O repertório, ainda assim, permite-nos uma aproximação suficientemente credível ou bastante para interpretarmos a partir das consequências resultantes do trabalho do jogo dramático, na sua relação com a história das mentalidades, num processo de mudança do *habitus*. Para averiguar e interpretar o processo de trabalho engendrado por via do jogo dramático, necessitamos, sobretudo, de etnografar uma geração e, à lupa, melhor perceber o seu funcionamento na pessoa e no grupo,

o que, como já prevenimos, só acontecerá no capítulo quarto. Só através da observação participante podemos melhor perceber os processos de incorporação envolvidos e que o jogo dramático induz. Por outro lado, melhor se percebe o porquê do *ethos* de citaquiano ser tão endémico ou, melhor particularizando, epidérmico na sua reprodução.

Podemos, finalmente agora, fazer a retrospectiva e melhor subentender o que permitiu ao CITAC, desde a sua génese, ter-se constituído como um importante grupo vanguardista de teatro em Portugal, bem como vir a perceber melhor a política do jogo dramático, a nível individual e colectivo. De notar, ainda, que a leitura dos próximos capítulos se encontra apoiada pelo apêndice 1 e pelo apêndice 2. No primeiro apêndice realizamos uma fotobiografia do CITAC que permite o conhecimento de todos os eventos que o grupo foi realizando, e da recepção aos espectáculos, por via da crítica teatral, completando o que está em falta no livro comemorativo do CITAC (2006). Sempre que pertinente, remeteremos para a leitura do apêndice 1. O segundo apêndice, para lembrar, é o filme documentário que realizamos e que nos conta a história do CITAC desde a sua fundação até ao final de 1978, recomendando o seu visionamento prévio à leitura porque, mais completamente, se expressa o conhecimento que vem do repertório. Estamos finalmente prontos para realizar a viagem etnográfica à história do grupo.

3.2. O CITAC e o despertar de uma consciência política (1956-1960)

A génese do CITAC remonta ao ano de 1953/1954, a que chamaremos de fase pré-CITAC. Um grupo de alunos do Liceu D. João III⁶¹ (actual José Falcão) reunia-se com frequência para ouvir música erudita e conversar sobre literatura. Tinha um contacto privilegiado com professores, como o professor de inglês, Dr. Leitão Figueiredo, ou o de português, Dr. Costa Marques, contrariando a tendência, na altura, para esta aproximação entre alunos e professores, bem como a ausência de estruturas associativas liceais (exceptuando a Mocidade Portuguesa, a organização juvenil do Estado Novo que reproduzia os seus valores morais, cívicos e militares). É sobretudo relevante a influência de Leitão de Figueiredo, homem de cultura e democrata, chegando mesmo a disponibilizar a sua casa para dar abrigo a estes encontros que superavam a ausência ou fraca formação cultural do liceu. Em 1953, com a criação do Teatro Experimental do Porto (TEP), de António Pedro, a representação da sua primeira peça do reportório com este encenador, *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller, acabou por servir de referência para a ideia do grupo

⁶¹ Nomeadamente Feliciano David, Eduardo Soveral, Raul Mendes Silva, Rui Polónio Sampaio, Yvette Centeno, entre outros.

enveredar por um teatro novo, moderno. À época, havia já em Coimbra um grupo de teatro universitário, o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), existente desde 1938, e dirigido pelo professor Paulo Quintela, mas que se dedicava quase exclusivamente ao teatro clássico⁶².

Como consequência destes encontros, surgiu de seguida, no seio desse grupo de jovens, a vontade de fazer teatro moderno, experimental, o que acabou por acontecer nesse mesmo ano de 1953/1954, com a peça *Código Penal: Artigo...*, de André Brun, uma peça muito ingénua de um dramaturgo conhecido, embora com um grande conteúdo social, como revela, em entrevista, Feliciano David. Sem dinheiro, os ensaios decorreram em casa de Eduardo Soveral que também foi o encenador. A estreia aconteceu na sede da Associação Cristã de Estudantes. Entretanto, o grupo de estudantes resolve formalizar a constituição de um grupo de teatro a que chamam Círculo Académico de Iniciação Teatral (CAIT), fazendo estatutos, emitindo cartões, cobrando quotas, a única fonte de rendimento que passam a auferir. Quando alguns membros do grupo passam dos estudos liceais para os universitários, contactam com a Direcção Geral da Associação Académica de Coimbra (DG-AAC) de forma a obterem uma sala que lhes permitisse fazer os ensaios e dar continuidade ao grupo, o que, apesar das dificuldades, conseguiram, na antiga sede da AAC, o Palácio dos Grilos, possibilitando reunirem-se com maior frequência.

Embora os elementos do grupo não tivessem grande formação política, ela já estava determinada, diz-nos Feliciano David. Talvez por isso, procuram a colaboração de pessoas que se opunham ao regime em que se vivia. Uma delas foi a Dra. Andréa Crabbé Rocha, mulher de Miguel Torga, que tinha sido expulsa do ensino universitário, e que se propôs encenar *O Dia Seguinte*, de Luiz Francisco Rebello. Os ensaios iniciaram-se na nova sala, embora, pela obrigação de o comunicar à Censura, o espectáculo acabasse censurado e proibido. Tal facto acabou por provocar um grande choque nos elementos do grupo e, se alguns deles (a nível individual) já tinham, de certo modo, contactos políticos, a Censura acabou por influenciar para a vida todo o grupo, gerando a indignação e revolta perante as

⁶² O TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra) é o mais antigo teatro universitário de Portugal, fundado em 1938, especializando-se na encenação de clássicos (tragédia grega e Gil Vicente), embora também representando, por vezes, autores portugueses (Raul Brandão, José Régio, etc.). Teve na sua direcção artística Paulo Quintela que encenava a maior parte das peças, impondo um trabalho de actor rigoroso, nomeadamente ao nível do texto, dramaturgia, do trabalho vocal e da dicção do actor. A este nível, conquistou um espaço de respeito na cena teatral portuguesa, apresentando espectáculos em digressão por Portugal e nas colónias, e participando em inúmeros encontros internacionais na Europa. Chega mesmo a organizar uma *Delfhada* (encontro internacional sobejamente conhecido) em Coimbra, no ano de 1961. Paulo Quintela demite-se no ano lectivo de 1968. Curiosamente, depois da formação do CITAC em 1956, o TEUC aventura-se mais pelo teatro moderno, chegando a vir trabalhar com Luís de Lima que, anos antes, havia sido o encenador de serviço do CITAC, marcando indubitavelmente a procura de inovação do seu teatro (Barata, 2009).

condições impostas pelo regime. Por outro lado, este facto acabou por reforçar a vontade de fazer um teatro progressista e de intervenção, como nos diz Feliciano David, activando, de igual modo, uma intervenção política individual dos seus membros, no seio da AAC que, na altura, era dirigida por uma Direcção Geral conservadora, embora eleita democraticamente, o que revela um certo conservadorismo na sociedade que ainda se traduzia na academia⁶³. Na obra *Relatos da Clandestinidade – o PCP visto por dentro* de um membro do CITAC desta época, José Augusto Silva Marques (citada em Garrido, 1996), refere-se que uma das razões para, à época, as DG-AAC serem maioritariamente de direita, se deve igualmente ao sectarismo e isolamento dos principais elementos afectos à esquerda, “cuja estratégia tendencialmente política colidia com a neutralidade requerida pelo trabalho associativo, cerceando-lhes a legitimidade de representação dos interesses académicos” (ibidem, p. 81); junta-se-lhe um certo alheamento dos estudantes pela vida associativa, mais interessados na boémia e na prática da praxe académica, como afirma Silva Marques num artigo publicado na *Via Latina* (jornal estudantil de ampla difusão entre os estudantes), impondo-se “o salto libertador que quebre os vínculos que nos manietam ao passado e à tradição” (Silva Marques, 1959, p. 2), apelando desta forma a uma maior participação na academia. Por esta altura, e vamos ver como isso muda repentinamente, no espaço de três anos, não se pode dizer que houvesse um elemento agregador de resistência ao regime, enquanto espaço politizado da juventude universitária. Ainda assim, sabemos que vários elementos do CITAC, já se mobilizavam para uma acção pragmática política por pertencerem a células do PCP, única instituição formalmente constituída de oposição ao regime, apesar de secreta.

Com a maioria dos seus membros já caloiros no ano lectivo de 1954/1955, decidem dar início à formalização do grupo de teatro no seio da academia. Uma vez que já existia um prestigiado grupo de teatro universitário, o TEUC, tiveram de enfrentar algumas resistências quanto à possibilidade de formar um novo grupo, nomeadamente do professor Paulo Quintela (director artístico e vitalício do TEUC), que argumentava achar injustificado o nascimento de outro grupo de teatro, levantando objecções (e, por isso, também da Direcção do TEUC), uma vez que só contribuiria para dividir a academia, e que já existia um grupo de teatro, suficiente para representar “dignamente” a AAC. Estrategicamente, os membros do CAIT convidam António Pedro, do TEP, que acabou por se constituir como o grande mentor e modelo teatral

⁶³ De notar que existe um lapso na obra de Oliveira Barata (Barata, 2009, p. 173), que se refere às DG-AAC da época como Comissões Administrativas e que, na verdade, não o eram, como veremos mais à frente, uma vez que à época, o decreto-lei que dita as suas condições de possibilidade (decreto-lei n.º 40.900 de 12 de Dezembro de 1956) se encontrava num limbo, ou vazio legal, até à promulgação do decreto-lei 44.357 de 21 de Maio de 1962, na medida em que a lei não vigoraria enquanto não estivessem garantidos os seus pré-requisitos intrínsecos esperando, a Assembleia Nacional, resposta da Câmara Corporativa (Garrido, 1996).

inspirador que o grupo procuraria seguir, para encenar a próxima peça. Na impossibilidade de o fazer, António Pedro recomenda o actor Vasco de Lima Couto (também do TEP) que propôs encenar gratuitamente a *Nau Catrineta*, numa versão sua e de Egito Gonçalves, bem como a peça *Encontro*, de Alexandre Babo (escrita em 1955), e que vieram a ser os primeiros espectáculos realizados pelo então formado CITAC. António Pedro aceita realizar uma conferência que acabou por lotar a sala onde se realizou, na União dos Grémios, juntando vários intelectuais de esquerda em Coimbra, e onde também se chegou a estabelecer um grande debate sobre a criação do CITAC.

No dia 26 de Fevereiro de 1956, em Assembleia Magna da AAC, superados os entraves colocados pelo TEUC, muito provavelmente dada a recente actividade que o grupo tinha feito e que estava a demonstrar vir a fazer, nomeadamente pela vocação assumida em se dedicar ao teatro moderno e experimental, às novas dramaturgias e, por isso, não colidindo com o universo teatral do TEUC (essencialmente teatro clássico e vicentino), o CITAC é constituído como Organismo Autónomo da AAC⁶⁴. Tal facto foi, em grande medida, possível, dada à não oposição da sua constituição por parte do professor Paulo Quintela e da Direcção do TEUC. A 13 de Maio de 1956 estreia a *Nau Catrineta* e o *Encontro*, num Sarau realizado na Faculdade de Letras, depois de um concerto de “fadões e guitarradas” onde, entre outros, tocou José Afonso, conhecido por Zeca Afonso, um cantautor associado a canções de intervenção política durante o regime da Salazar, tendo igualmente revolucionado o fado de Coimbra. O espectáculo da *Nau Catrineta* é recebido com grande entusiasmo, embora o *Encontro* se ter demonstrado menos feliz (ver apêndice 1, 1956).

O curioso é que a Censura havia deixado passar peças com elevado conteúdo político (sobretudo, o *Encontro*), escrito e encenado por opositores ao regime. Talvez pelo facto de não serem assumidamente, ou melhor, publicamente conhecidos enquanto tal (o que não era o caso de Luiz Francisco Rebello), se tenha tornado possível a sua apresentação. Numa entrevista dada por Heitor Gomes Teixeira (Veiga, 1956), divulgam-se os objectivos fundamentais do CITAC: estudar, reflectir, e discutir o teatro, desde a sua filosofia à técnica teatral, seguindo o critério de selecção das peças no repertório moderno e experimental, com o objectivo de educar o “gosto artístico”. Mais do que formar actores (para o qual existia o Conservatório) o CITAC tinha como primordial missão a preparação e elucidação de melhores espectadores. Há um inconformismo em que, independentemente das pretensões artísticas para a produção teatral, se deseja uma criação autêntica com o intuito humanista de

⁶⁴ Os sócios fundadores foram todos contemplados com o n.º1 (ver apêndice 1, 1956).

formação de pessoas (espectadores), imprimindo e projectando o teatro na sociedade. Daí, também a promoção de conferências, de encontros ou festivais de teatro (que virão a resultar nos Ciclos de Teatro) a que, posteriormente, se vem a acrescentar a edição de um *Boletim de Teatro*, onde se sedimentam as discussões sobre o teatro, as suas novas tendências, e se divulgam novas dramaturgias, tudo isso como componente desse estudo que o grupo ansiava fazer. Delineia-se desde logo a vocação pública de um grupo que se pensava na sua função social. O grupo divulgava, por todos os meios, a sua actividade e as suas intenções.

Em 1959, numa entrevista que o mesmo Heitor G. Teixeira dá à *Via Latina* (onde estava igualmente Carlos Morão, Silva Pinto, Lima Bastos, José Luís, Leite da Costa, José Gomes, e outros tantos) (Figueiredo & Carvalho, 1959), percebe-se que não havia “ensaiador” (termo comumente usado para o papel de encenador) contratado no CITAC. Fizeram-se criações colectivas apenas com elementos do grupo. Sabe-se que ensaiam numa espécie de cave, nas traseiras dos Gerais (actual biblioteca da Faculdade de Direito), onde se entra por uma janela (e que todos os que por aí passaram descrevem com arrojados adjectivos bafientos), sala que substituiu a primeira sede do grupo no Palácio dos Grilos (também a sede à época da AAC). Esta mudança espacial permitiu um acolhimento especial do grupo, demarcado agora fisicamente das instalações da AAC. Na noite da entrevista, a luz fora cortada, o que levou, com o ambiente gélido do Inverno, a ter de se procurar acender uma fogueira, não fosse o chão de pedra e haver ali um pouco de madeira para arder. Sem condições mínimas para acontecer, a entrevista mudou de lugar, para o quarto de José Gomes, onde se estaria mais à vontade. Naquelas condições de trabalho, os autores da entrevista, José Valle de Figueiredo e Carlos Pereira de Carvalho, referem aquilo que chamam de “espírito do CITAC” que havia de estar nas veias: “Trabalho-estudo-amizade-espírito de sacrifício.” Questionado pelo que se poderia chamar o “espírito do CITAC”, Heitor sorri e acende um cigarro:

“O CITAC é um organismo com algo de novo. Sente-se que nós trazemos algo de novo. Vocês reparem numa coisa: não temos deslocações de vulto, ao contrário da maioria dos outros organismos; não temos director artístico; não fizemos portentosas realizações. E no entanto, querem crer que, em quinze dias, foram aprovadas as propostas de 110 sócios? (...) Uma entrada de sócios nesta proporção tem de ter uma causa – e é essa causa a tal coisa nova que vamos tentar descobrir – e a que tu chamaste o ‘espírito do CITAC’. Quer-me parecer que o que temos de novo é a representação de teatro de um certo tempo – do nosso tempo, para concretizar. Um teatro humano, um teatro próximo da Vida – poderei mesmo dizer um teatro-vida. Creio que é aí que bate o ponto. Aí e no estudo. (...) Preencheu-se uma lacuna que se fazia sentir no nosso teatro universitário: a tal de teatro moderno. (...) [T]odas as noites temos reunido, fazendo variadíssimos exercícios e

ensaios, por vezes até às duas e três da manhã. E, quanto ao facto de o estudo não ser tão profundo como seria de exigir, reparem que a nossa função não é fazer actores ou encenadores. Para isso existem os Conservatórios. O estudante universitário (...) será – e isso é que se pretende – um espectador com conhecimentos de teatro. Um espectador que sabe o que quer, e distingue o bom teatro do mau teatro, e sabe o que se pretende com determinado gesto, com determinado tom de luz. Isso sim, é que nos interessa. E que, no fim dos nossos respectivos cursos, saibamos algo de teatro. O que interessa a um Centro de Iniciação como o nosso é o estudo, a revelação de obras, de autores novos, de movimentos de teatro, de novos tipos de encenação. (...) Sempre procurando estar em contacto com as novas experiências teatrais. Sempre ensaiando nós próprios essas experiências. E o teatro moderno, o nosso teatro, o dos nossos dias, como mais sentido pelo público, é mais sujeito a críticas, porque mais vivo, do que o que tem o nome feito.”

(ibidem, p. 3)

Um teatro-vida, dizia-se. Mesmo com graves problemas económicos, e em condições de trabalho paupérrimas, há um espírito de trabalho, de camaradagem, de mútua compreensão, de juventude, afirma. E para além das conferências que promoveram, do I Ciclo de Teatro que organizaram, começaram a estudar Camus (ainda antes de haver a tradução portuguesa para *Calígula*), representaram *O Pequeno Passeio* (*Piccola Passeggiata*), de Dino Buzzati (talvez a primeira tradução para português), dão a conhecer Raul Brandão como dramaturgo (*O Doido e a Morte*); planeiam levar à cena pela primeira vez em Portugal, Suassuna, ainda antes de Cacilda Becker chegar a Portugal; estudam William Somerset Maugham, Jean Cocteau (que traduzem), Bertold Brecht (de quem fazem uma edição policopiada), Oscar Wilde, Almada Negreiros. Isto, depois de uma encenação do *Mar* de Miguel Torga, em que o próprio autor colabora com o encenador convidado, o próprio Paulo Quintela que acedera também ele, agora decididamente, apoiar o grupo nesta fase tão crítica da sua sobrevivência, ou possibilidade de emergência. António Lobo Fernandes recorda como ambos, autor e encenador, discutiam activamente o texto dramático, ora Paulo Quintela argumentando a falta de eficácia dos diálogos, ora Miguel Torga arguindo falta de compreensão, ou incapacidade em transpor para o palco aquelas falas. Faziam-no em presença dos formandos, dos jovens actores em formação, neste seu processo de procura de novas formas de teatro, o dito teatro moderno.

Promoviam-se, assim, discussões entre os elementos do CITAC sobre o teatro e o seu processo. No jornal *Via latina* (ver apêndice 1, 1957/1959), um citaquiano, Claro da Fonseca (Fonseca, 1959), chega a publicar um artigo onde põe em questão algumas soluções cénicas do espectáculo, tornando público o anseio e pretensões do grupo em se discutir linguagens

teatrais. Aliás, os espectáculos do Ciclo de Teatro eram discutidas, quer em conversas com os encenadores ou debates realizados também no Teatro de Bolso (a sala de ensaio do CITAC) ou ainda, simplesmente, à saída do Teatro. De facto, a encenação pelo orientador do TEUC, Paulo Quintela, poderia manchar ou confundir o que realmente demarcava, ou se queria ver demarcado entre os projectos dos dois grupos.

Para percebermos como o CITAC aparece como uma alternativa ao panorama geral do teatro nacional, caracterizado por uma dinâmica muito pobre, temos que contextualizar e enquadrar a sua emergência na sociedade portuguesa em geral, e do regime autoritário que se vivia, bem como do teatro em Portugal. Para isso, diminuámos a escala para o Estado Nação (vemos agora o contexto de um mais vasto território). Portugal tinha uma espécie de “governo ditatorial” ou “governo de partido único”, conservador, e crescentemente policial, uma oligarquia de um corporativismo vigiado pelo Estado que visava a autarcia (Rosas, 1994). Desde a sua formação, logo após o golpe militar de 1926, vivia-se numa instabilidade política e com as finanças públicas completamente desorganizadas. Portugal, no período que se veio a chamar de “Estado Novo”, vivia fechado à Europa, projectando-se antes para a gestão das colónias em África (Angola, Moçambique, S. Tomé, Guiné, Cabo Verde), o que se complicou a partir de 1961 (altura em que o regime perde Goa, Damião, e Diu, na Índia), com o início da guerra em Angola, face aos movimentos de libertação, anticolonialistas e independentistas.

O Estado Novo, enquanto democracia de partido único, encerra aquilo que Giorgio Agamben (1998; 2000; 2005) denomina por “estado de excepção”. O termo designa, no seu sentido jurídico, a capacidade de se poder suspender os direitos constitucionais mais elementares (as denominadas medidas excepcionais) aos cidadãos, se disso o sistema político (absolutismo, ditadura ou a democracia) depender, de forma a perdurar. Assim, a declaração de Estado de sítio, ou de emergência, seria aplicado segundo a constituição, no caso de quaisquer ameaças externas (guerra, invasão, suspeitas de terrorismo, etc.), mas também para eliminar possíveis desordens internas (motins, insurreições, guerra civil), ou ser utilizado como mecanismo de intervenção económica, em momentos de crise ou catástrofe. Para qualquer democracia, o estado de excepção não é propriamente uma ditadura, mas um espaço desprovido de lei, uma zona de anomia que é, contudo, previsto pela própria lei, e que guarda em si um artifício anti-democrático. É a suspensão da lei com vista à defesa da própria lei; é um mecanismo essencialmente extra-jurídico de protecção da ordem jurídica; uma suspensão provisória do regime democrático com objectivo de se salvar a própria democracia; a supressão dos direitos individuais como forma de garantir a cidadania; um instrumento de intervenção económica no mercado para garantir a liberdade de mercado Trata-se de uma força da lei num espaço de

indefinição, de produção de um não-lugar absoluto. O que Agamben (2005) descodifica é que o estado de excepção emana da própria génese do Estado Moderno, tendo sido inaugurado pela subversão à ordem estabelecida (1789, em França), resultando de um acto de resistência e de violência contra a lei soberana. Assim, como argumenta, o novo regime foi simultaneamente constituinte e constituído, um resíduo do poder soberano que permanece na democracia.

Agamben parte da constatação de Walter Benjamin, para quem o Estado de Emergência não é a excepção mas a regra, em que o direito inclui no seu interior a possibilidade de vida por meio de uma suspensão:

“A excepção é uma espécie de exclusão. É um caso particular que é excluído da norma geral. (...) *A norma aplica-se à excepção desaplicando-se, retirando-se dela.* O estado de excepção não é, portanto, o caos que precede a ordem, mas a situação que resulta da sua suspensão. Neste sentido, a excepção é verdadeiramente, segundo o étimo, *captada fora (excipere)* e não simplesmente excluída. (...) Não é a excepção que se subtrai à regra, mas a regra que, suspendendo-se, dá lugar à excepção e apenas deste modo, mantendo-se em relação com a excepção, se constitui como regra. A ‘força’ particular da lei consiste nesta capacidade de se manter em relação com uma exterioridade. Chamamos *relação de excepção* a esta forma extrema da relação que só inclui algo através da exclusão.”

(Agamben, 1998, p. 27-28)

Há um paradoxo, na medida em que a “*excepção é o que não pode ser incluído no todo a que pertence e não pode pertencer ao conjunto em que está desde sempre incluído*” (ibidem, p. 33). Enquanto entidade paradoxal, cria-se uma zona de indiferenciação em que “dentro” e “fora” não se excluem um ao outro, diluem-se antes um no outro. A suspensão da norma não significa a sua abolição, nem significa que essa zona de anomia que se estabelece não existe (ou não reclama existir) sem relação com a ordem jurídica (Agamben, 2005). O estado de excepção separa a norma da sua aplicação, introduzindo uma zona de anomia na lei, criando um espaço liminar, em ordem a tornar efectiva a regulação do real possível. O que está em causa é justamente a “força da lei” sem lei e, daí, a produção de um não-lugar. Ora, na teoria antropológica, Marc Augé (1994) define “não-lugares” como aqueles que não são identitários, nem relacionais, nem históricos (características definidoras dos lugares, por excelência), criando apenas solidão e similitude. Por esta via, o autor cataloga os novos lugares da vida social como não-lugares. São exemplos destes espaços, as auto-estradas, as cadeias de hotéis, os multibancos, os centros comerciais, as mega-estruturas de hipermercados, os meios de transporte colectivos, as estações, os aeroportos, todos os equipamentos do que chama a sobremodernidade. Podem, eventualmente, ser transformados por elementos de espectáculo (pois, usualmente, são espaços que envolvem de uma forma evidente o apelo ao consumo),

exprimindo, também, prescrições, informações e proibições (códigos pré-estabelecidos como: vire à direita, w/c, aqui não pode fumar, proibida a entrada a estranhos, etc.). Mas será que estes lugares da sobremodernidade, aparentemente neutros (isto é, sem identidade, arelacionais, sem história), não poderão constituir habitats de significado nas gerações que os utilizam e habitam, incorporando-se nas suas histórias? E que, por isso, sejam passíveis de constituir o espaço de novas “ilhas de significado” para a análise social? Não será que pelo próprio facto dos não-lugares serem hoje, sobretudo, espaços “semi-privados”, determine já uma possibilidade (ou não possibilidade) de acesso, por mecanismos de inclusão e de exclusão (e portanto, serem já, de certa forma, relacionais)? Não poderá, só por aqui, entrever-se algum significado cultural? Cremos que é por referência a quem os habita (ou não os habita) que poderemos descobrir se se tratam, ou não, de não-lugares. Detemo-nos um pouco nesta questão porque ela vai-nos servir para caracterizar a condição do não-lugar para a vida, algo que implica a reformulação do conceito, no sentido de o tornar heurístico para qualquer época histórica, e não limitado à sobremodernidade de que Augé fala.

Em primeiro lugar, estes não-lugares vivem muito da imagem como veículo de ilusão, levando as pessoas (eventualmente) a incorporarem movimentos e relacionamentos sociais na utilização destes espaços através do consumo. São, em certo sentido, espaços liminares (Zukin, 1992) mediados entre a natureza e o artifício, o uso público e o privado, o mercado global e o lugar local. Eles talham a expressividade das rotinas quotidianas (entre a casa e o trabalho; entre o bairro, o centro comercial e o hipermercado) e estendem os limites da introspecção, na medida em que, estes espaços, se relacionam com a fantasia colectiva criada pelo espectáculo que o mercado implica. Também por isto, as paisagens destes não-lugares de Augé são, logo *a priori*, socialmente construídas. Sabe-se que a discussão das estratégias de apropriação cultural articula-se com os modelos de consumo desenvolvidos para cada comunidade (que podem envolver a necessidade, o desejo, mas também o controlo). Podem ser lugares que se diluem na vida quotidiana das pessoas, utilizando funções e histórias, e assim serem o espaço de vários habitats de significado e, nesta perspectiva, deixam de ser não-lugares (como seriam em Marc Augé), para passarem a ser lugares. Falo, por exemplo, da ideia de um centro comercial assumir uma função recreativa, muito para além da necessidade, e passar já para o reino estrito da sociabilidade (é onde hoje adolescentes se encontram, alimentando os primeiros namoros; onde a família se passeia ao domingo à tarde); ou ainda, para outras pessoas, que apenas o frequentam para consumir – como espaço de consumo que é produz uma certa necessidade; pode, também, para outras pessoas que não acedem a ele de todo, tratar-se de um não-lugar, está fora do seu habitat de significado.

Um exemplo bastante explícito da dificuldade em olhar o não-lugar como carente de história, de identidade, de sociabilidade, é o estudo realizado por Sharon Zukin (1995) sobre os restaurantes da cidade de Nova Iorque, muitos deles existentes naquilo a que se poderia chamar de centro comercial (não-lugares, para Augé), o que torna urgente também a monitorização do que está a acontecer hoje em Portugal. Zukin argumenta que os restaurantes têm um certo capital cultural que está em estreita relação com o facto de se terem tornado o local de encontro num só lugar de padrões de grandes corporações, executivos da cultura industrial, artistas e imigrantes dos países em despossessão. Visualiza-se desta maneira uma hierarquia da divisão do trabalho que vai no sentido da sala de jantar para a cozinha. Assim, os clientes pertencem às elites; os empregados de mesa são artistas à espera da sua sorte no mercado cinematográfico; na cozinha, os cozinheiros, (Americanos, Brasileiros ou Italianos) e depois, os empregados da copa (na maioria, Vietnamitas e Afro-americanos). E desta forma, os restaurantes sintetizam as culturas globais e locais cruzando diferentes ilhas da cidade, e configurando vários habitats de significado. Como nos diz Zukin, o restaurante, ele próprio, é simultaneamente teatro e performance, e serve e ajuda a criar a economia simbólica que, segundo a autora, caracteriza o nosso mundo de hoje. Ou seja, os restaurantes indicam os modos como diferentes pessoas, com diferentes *backgrounds* sociais, diferentes habitats de significado, se encontram todos no mesmo lugar físico onde se relacionam, e definem o seu lugar na economia simbólica. Neste sentido, torna-se necessário averiguar a possibilidade destes lugares (os não-lugares de Augé) poderem conferir uma identidade, serem relacionais e, eventualmente, tornarem-se históricos, pelo menos para certas pessoas. Um outro breve exemplo, parte do facto de uma amiga conhecida considerar um fetiche em frequentar os restaurantes das estações de serviço (outro “não-lugar” para Augé). Este fetiche, só por si, traduz um certo tipo de relação com o espaço, que faz, com certeza, colocar conscientemente uma estação de serviço de uma auto-estrada no seu habitat de significado, definindo-o como lugar.

Por isto, as paisagens destes aparentes não-lugares são, em parte, socialmente construídas. E neste sentido, parece mais coerente considerar estes aparentes não-lugares como “lugares”, podendo com isso ser o espaço de possíveis “ilhas de significado” com uma determinada significância cultural. Não existem propriamente não-lugares no sentido que Marc Augé lhe dá, lugares sem significado porque sem socialização na sua significação intrínseca, por isso invisíveis de significado na história pessoal, ou mais ou menos irrelevantes para o habitat de significado de cada um. Eles podem não ser relacionais, estarem

“fora da história”, identidades invisíveis ou invisibilizadas, mas a razão de o ser parece ser outra.

Embora percebendo o que Augé quer dizer com os seus não-lugares, na sua definição eles tomam facilmente uma existência exclusiva da sobremodernidade e efémera, uma vez que, com o decorrer do tempo, podem assumir uma história onde se produzem identidades e, como tal, se transformem em lugares. Talvez seja mais heurístico, mais produtivo para a compreensão do social, se considerar o não-lugar (e que coincide com alguns exemplos que Augé dá), como aquele que não se conecta, porque em zona ambígua, com a possibilidade de existência sociopolítica, que está fora; ou, melhor ainda, este espaço profundamente político em que se é exposto ao limiar da esfera-limite da acção humana que se mantém unicamente numa relação de excepção, em que se suspende a lei e se implica assim a vida nua, a ausência de cidadania (Agamben, 1998, p. 83). Embora se expresse topograficamente, o não-lugar deixa de ser topográfico, deixa de se encarcerar no espaço da não-identidade. É neste espaço produzido que Agamben encontra a figura do *homo sacer*⁶⁵, exposto à particular exclusão produzida pelo estado de excepção que se torna regra. A vida nua corresponde ao indivíduo, que apresenta alguma característica peculiar (religião, etnia, género, nacionalidade, comportamento social, etc.), e esta característica fez com que perdesse os seus direitos de protecção dados pelo Estado, ou seja, a sua cidadania, e por isso é uma vida “matável” numa dupla exclusão. O banido não é simplesmente colocado para fora da lei, mas é abandonado por ela, e, paradoxalmente, é nessa situação de “abandono” que esses sujeitos se constituem, no limiar entre a vida e o direito, representam a vida colocada para fora da jurisdição humana.

O não-lugar é o espaço das identidades invisibilizadas pela sociedade e, por isso, elas são aparentemente invisíveis. Neste sentido, a vida nua é uma produção específica do poder que produz um não-lugar (mesmo que, sempre, em nome da defesa geral da sociedade). Agamben chama a este não-lugar de “campo”, remetendo obviamente para os campos de concentração, não-lugar extremado, enquanto espaço da vida nua (e que aqui se insiste em chamar de não-lugar, de forma a não abdicar do termo homónimo para campo de Bourdieu

⁶⁵ Para Agamben, o *homo sacer* é uma figura jurídica do direito romano arcaico que designa aquele que pode ser morto impunemente, com interdição de sacrifício, um conceito limite da ordem social romana, uma pessoa que é posta fora da jurisdição humana sem passar para a divina. A palavra latina surge com ligação à categoria do tabu, removido da região do profano, sem especial referência a divindade, mas “sagrado” ou maldito e abominável, conforme as circunstâncias. Esta morte (uma vida nua) não é classificável nem como sacrifício, nem como homicídio, nem como execução de uma pena, nem como sacrilégio. Há uma dupla exclusão a que se encontra exposto. A sujeição da vida a um poder de morte insacrável implica uma irreparável exposição na relação de abandono. Assim, o *homo sacer*, ou a vida nua, é autenticamente política. Nomeia, aliás, a relação política originária, isto é, a vida que, na exclusão inclusiva, é o referente da decisão soberana (Agamben, 1998).

que se refere a uma outra realidade (ver nota 57)). Assim, o não-lugar refere uma localização deslocalizada que corresponde a uma localização sem ordem, isto é, um espaço de exceção permanente. É um novo regulador oculto da inscrição da vida na ordem, ou o signo da inabilidade do sistema em funcionar, sem se transformar numa máquina letal (Agamben, 2000, p. 43). É necessário um esforço para ser capaz de transformar as dicotomias (da modernidade) em bipolaridades,

“as oposições substanciais num campo de forças percorrido por tensões polares que estão presentes em cada um dos pontos sem que exista alguma possibilidade de traçar linhas claras de demarcação. Lógica do campo contra lógica da substância. Significa, entre outras coisas, que entre A e A se dá um terceiro elemento que não pode ser, entretanto, um novo elemento homogêneo e similar aos anteriores: ele não é outra coisa que a neutralização e a transformação dos primeiros.” (Costa, 2006, p. 132-133).

Este ser banido que constitui a vida nua é ser posto fora da lei, de modo a que esta lhe é indiferente, ficando exposto a um risco limiar em que vida e direito, exterior e interior, se confundem; é uma vida “matável” (Agamben, 1998). O não-lugar, deste modo, é a materialização do estado de exceção, e revela-nos a operacionalidade da biopolítica dos Estados modernos.

O que acontece (sobretudo, agora, nas democracias modernas) é que muito cedo se tornou tarde demais, como disse Marguerite Duras no seu romance autobiográfico, *O Amante* (Duras, 2004), ou seja, cedo, o sistema de expectativas se tornou tardio em concretizar, e a esperança de uma mudança foi estéril. Suspendendo-se a norma, dá-se lugar à força da lei que se dissemina, de seguida, em múltiplas micro-leis reprodutoras da relação de exceção, determinando uma exclusão tendencialmente normalizada e, no seu efeito, truncando as liberdades civis ou, para usar a metáfora de Agamben, despindo a vida. Há, por isso, uma matriz escondida da política em que vivemos e que o autor indicia, mas que urge estudar as suas metamorfoses. Isto, porque a declaração do estado de exceção é progressivamente substituída por uma generalização sem precedentes do paradigma da segurança como técnica normal do governo (Agamben, 2005, p. 14). E é aqui que nos vamos reencontrar com o nosso contexto de estudo, o de uma democracia que não se extermina mas que, por via da relação de exceção, mais se transforma numa real ditadura, o território onde a exceção definitivamente se torna regra. Elaborado pelo Estado precisamente quando os governos são instáveis, facilmente o poder executivo absorve o poder parlamentar (ibidem, p. 16) (decreto-lei, “medidas provisórias”, “pareceres”, tornam-se prática – regra – na resolução dos problemas de Estado que o executivo faz aprovar). O parlamento limita-se a ratificar decretos, emanados do executivo. Aparece assim, um germe totalitário imanente à própria constituição e acção dos

Estados modernos. Desta forma, há um *dégradé* que se produz nas democracias modernas que vai da cidadania activa até à vida nua, a vida matável, o supremo não-lugar (a morte), onde os direitos constitucionais são feridos por uma relação de excepção através de uma máquina que Agamben diz ser de des-subjectivação (Vacarme, 2004). Há, contudo, uma recodificação destas identidades dissolvidas, habitantes do não-lugar, e que Agamben chama de re-subjectivação – esta experiência diária de se aperfeiçoar contra um poder impessoal –, uma re-identificação destes sujeitos destruídos, anulados que estão da sua cidadania (ibidem).

Agamben (1998, 2000, 2005) sugere a identidade de refugiado, os prisioneiros de Guantánamo, os judeus e ciganos vítimas da eugenia do Terceiro Reich nos campos de concentração, como elementos extremados da vida nua, do não-lugar. Podemos estender a lista, já num *dégradé*, aos imigrantes ilegais sem documentação, aos bairros degradados das minorias étnicas, aos “sem abrigo”, aos desempregados sem emprego estável, aos infectados com o vírus da SIDA, aos toxicodependentes, à prostituição, etc. Para o que nos interessa, antes da revolução de Abril, a relação de excepção aplica-se aos perseguidos políticos, como os pertencentes ao PCP, ou toda e qualquer pessoa que poderia ser aprisionada (até 3 meses) sem ver alguma acusação formalmente endereçada, em pleno Estado Novo. O mesmo veio a acontecer aos interlocutores do CITAC com quem falámos, quando foram presos por envolvimento no movimento estudantil, ou como acontecia com algumas mulheres, como veremos, privadas de voto e, por isso, de expressão da cidadania. Em nome da segurança, o paradigma do estado de excepção não encontra obstáculos à sua instauração, na medida em que não se enuncia, mas rompendo o pacto entre Estado e cidadãos. Sujeita-os à sorte da sua privação de direitos em nome de uma necessidade exterior ao direito. Fá-lo eficazmente, não fosse o paradigma hegemónico do pensamento político, pensar que o poder exerce-se mais eficazmente quanto mais os seus mecanismos são encobertos.

A propaganda da ideologia fascista começa o seu projecto disciplinador, “Deus, Pátria, Autoridade, Família, Trabalho” (os chamados “valores de Braga” que vêm a constituir os princípios básicos, imutáveis e apodícticos do Estado Novo), reformando a educação, moldando os jovens e toda a sociedade civil aos valores do nacionalismo. É criado o SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) – substituído por SNI (Secretariado Nacional de Informação) em 1945, não fosse poder ser confundido com o nazismo, ou mal interpretado internacionalmente, dada a nova configuração política mundial do final da Segunda Grande Guerra - e controlam-se as artes e todas as formas de expressão, no seio de uma sociedade predominantemente pobre e analfabeta. Graça dos Santos, no seu estudo *O Espectáculo Desvirtuado* (Santos, 2004) dá bem a noção, por um lado, dos mecanismos usados pela Censura

em Portugal no controlo da vida social embora, mais particularmente, das artes do espectáculo, e por outro, da dinâmica e/ou condições de possibilidade do teatro em Portugal durante o Estado Novo, no interior do qual o teatro universitário, mais especificamente, o CITAC, teve grande relevo no experimentalismo e ruptura com os cânones vigentes quanto aos princípios de produção, ou de consumação vanguardista na história do teatro em Portugal⁶⁶.

À luz do argumento de Agamben, uma gradual profusão de leis vem, a partir de 1927, com a instauração da Inspecção-Geral dos Teatros (decreto 13-564 de 6 de Maio) a fiscalizar os espectáculos e “promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes” (citado em Santos, 2004) regendo, igualmente, o comportamento dos espectadores que não deveriam manifestar-se durante as apresentações como, por exemplo, patear (o que não significa que não pudesse vir a acontecer, como sucedeu aqui e ali em espectáculos do Ciclo de Teatro (Barata, 2009, p. 303-304) ou, como veremos, numa autêntica revolta do público ao espectáculo do CITAC, *MacBeth, o que se Passa na Tua Cabeça?*, em 1970). Curiosamente, nunca mais viria a ser hábito em Portugal este tipo de manifestação de descontentamento por parte do público, para demonstrar o seu desagrado com o espectáculo, matando, portanto, uma expressão da interactividade pública crítica entre o público e a performance. De notar que, a partir de 1936, este órgão de vigilância dependerá do então formado Ministério da Educação Nacional. Em 1933 (lei 22-469 de 11 de Abril), ano da nova constituição que legitima o Estado Novo, são criadas Comissões de Censura que passam a ter o papel da vigilância. E em 1959, a lei é novamente remexida (decreto-lei n.º 42-660, de 20 de Novembro) cujo artigo 40 afirma que a:

“comissão de exame e classificação dos espectáculos não poderá autorizar o licenciamento de filmes, peças de teatro ou quaisquer outros elementos de espectáculo

⁶⁶ É curioso fazer notar, tal como a autora explicita, que a censura no Estado Novo acaba por não ser muito original, tendo em conta que o *habitus* censório em Portugal se enquadra numa espécie de “genética cultural” que se perde na história do país e que, de alguma forma, afecta as mentalidades, a possibilidade de mudança do *habitus*. Agindo sobre as mensagens, sobre a comunicação, a censura remonta à Censura Inquisitorial (do século XVI ao século XVIII) - e que a obra de Gil Vicente, ou António José da Silva que ficará conhecido pelo “Judeu”, serão vítimas; ou, por exemplo, o facto da presença em palco das mulheres se tornar proibida tendo os papéis femininos de ser representados por homens. À Inquisição, a censura será substituída, em 1768, pela Real Mesa Censória instituída por Marquês de Pombal atribuindo, agora, ao Estado o exercício da censura. Apenas a revolução liberal de 1820 consagrará constitucionalmente a liberdade de expressão em 1822 (altura em que vem a nascer o actual Teatro Nacional, ou o Conservatório Geral de Arte Dramática ou, ainda, a Inspecção-Geral dos Teatros e Espectáculos). Durarão 90 anos de liberalismo e em 1933, com a constituição que vem consagrar formalmente o Estado Novo, se anuncia uma censura preventiva, institucionalizada, simultaneamente afirmada na lei 22-469: “a censura terá somente por fim impedir a perversão pública na sua função de força social e deverá ser exercida de forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade” (citado em Santos, 2004, p. 259).

ofensivos dos órgãos de soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes de Estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, ou que incitem ao crime ou sejam, por qualquer outra forma, perniciosos à educação do povo.” (citado em Santos, 2004, p. 224)

Esta Comissão é presidida pelo SNI, e os seus funcionários estão mesmo autorizados a usar arma durante o seu serviço de inspecção. O carácter subjectivo dos critérios de avaliação é igualmente estratégico: deixam suficientemente abertas as condições de possibilidade do acto de censura. Agora, a vigilância passa a ser feita em dois momentos: (1) primeiro, para apresentar um espectáculo, ter-se-ia de mostrar o texto dramático escrito, a peça teatral, que poderia ser visado, cortado em certas partes ou, pura e simplesmente, proibido na sua totalidade. Teria de se informar sobre a hora e local dos ensaios; (2) e, segundo, no fim do processo de criação teatral, o ensaio geral (ou um dos últimos ensaios) era assistido por censores, os “corvos negros” como alguns lhes gostavam de chamar que, das pessoas com quem se falou, disseram que não eram propriamente pessoas ligadas à cultura, seriam antes “coronéis” ou outros oficiais militarizados. Não estavam lá, portanto, para apreciar e interpretar por via de critérios estéticos, mas antes, por critérios morais (e políticos). Sem um destes procedimentos não se poderia estrear. Em qualquer um destes momentos, os censores poderiam cortar fragmentos, cenas inteiras ou, mesmo, todo o espectáculo, sem necessidade de qualquer justificação por escrito, o que torna extremamente difícil de estudar a lógica que está por trás destes actos de censura.

Vimos que a estratégia de encobrir os procedimentos que executam a via legal é a norma. Assim, a disciplina repressiva é aparentemente invisível, ou sem necessidade de deixar traços na sua operacionalidade, portadora de uma arqueologia sofisticada que tem como resultado o reforço da não-inscrição, reproduzindo o fantasma da experiência. Mas o que observamos através dos elementos do CITAC, é justamente o inverso deste fenómeno. O “fazer” descrito pelas várias gerações, por via do trabalho colectivo induzido através do jogo dramático, o treino prático teatral, trabalha justamente mecanismos (de percepção, experimentação, análise, expressão) que possibilitam e induzem a capacidade de inscrição, promovem a incorporação. É um processo de consciencialização por via do *corpo e a mente no corpo*: os exercícios ou jogos de confiança, de relaxamento, de respiração; e depois integrar com vista à construção, percepção, e tradução de toda uma ginástica afectiva, sempre na convocação de outros enquadramentos impostos ou eliciados pelo jogo dramático, um questionamento, um estudo; de seguida uma discussão do que se acabou de fazer e trabalhar

também na perspectiva da vida, do quotidiano vivido, e de um *habitus* específico e consciencializado mais fortemente nos comentários que se faz no fim de cada exercício, jogo, ou cena. O que medeia a pertinência desta experimentação por via do jogo dramático é justamente um esforço de interpretação feito por esta via da pesquisa, intrínseco a qualquer processo teatral, nos diferentes níveis de equiparação para com a vida, algo que emerge progressivamente e se aperfeiçoa com a experiência da descoberta.

Talvez seja acertado dizer que se trabalha primeiro com o *corpo e a mente no corpo* e apenas depois, com o *corpo e a mente na mente*. O facto do jogo dramático trabalhar com as emoções, procurar a consciencialização de partes inconscientes do *habitus*, não quer dizer que os sentimentos sejam fáceis de articular fora do enquadramento que ele engendra. De facto, há muita vida para além do que se está a trabalhar em determinado momento, e com jogos específicos. Há contudo, uma potenciação da mudança, uma vez estarem criadas as condições para isso acontecer, uma flexibilização. Vários interlocutores falam no desenvolvimento de competências que se vêm a revelar importantes para variadas dimensões da vida: seja na expressão de si na vida quotidiana; seja na posse de requisitos que a profissão futura reclama; e que se vêm munidos de procedimentos e estratégias desenvolvidas através do jogo dramático, que sentem ser bastante úteis (um comum “aprender a comunicar para uma audiência”); seja na mera depuração estética que contamina todas as outras dimensões da vida, da capacidade de sonhar, de se expandir. Já vimos, trabalham-se os processos biológicos das competências adaptativas, da variabilidade adaptativa (Sutton-Smith, 2001), mas por via de gatilhos culturais, de “eliciadores” produzidos na prática colectiva com e através do teatro. O resultado será essa possibilidade de inscrição, ou incorporação.

Fazer espectáculos teatrais ambicionando a experimentação, com a vigilância de um regime opressivo era um risco, tinha possíveis repercussões individuais. Poder-se-ia mesmo tornar muito perigoso. Ainda para mais tendo em conta uma autêntica “tropa civil” de informadores que denunciavam sempre que testemunhavam afrontas ao regime, nem que fosse a troco de algum dinheiro, como explicou Leandro Vale (um citaquiano do final da década de cinquenta), e como se pode verificar na lei 42-664, de 1959, em que a denúncia estava protegida pelo anonimato de quem denuncia⁶⁷. Tratava-se, por isso, de “uma censura preferencialmente preventiva e de um serviço de propaganda vigilante, o Estado começava por filtrar, depois nivelava, à imagem da ideologia que propalava, todas as formas de

⁶⁷ “As reclamações, queixas ou denúncias dirigidas aos serviços de Inspeção são sempre estritamente confidenciais, sendo punido disciplinarmente o funcionário que, por qualquer forma, der a conhecer que a visita ou inspeção é consequência da denúncia, queixa ou reclamação.” (citado em Santos, 2004, p. 278)

expressão ou de criação” (Santos, 2004, p. 40). Esta vigilância, por via da prevenção que se procura omitir enquanto acontece, é indutora de medo e de suspeição, de produção de um regime panóptico (Foucault, 1999), em que o poder do ver sem ser visto induz relações de poder e deve assegurar um funcionamento múltiplo, automático e anónimo. A vigilância reflecte-se nos comportamentos, consequência de uma legislação reprodutora do estado de excepção. Castra a liberdade, a possibilidade de se reinventar produtivamente para o futuro, na medida em que o panopticismo se torna eficaz nos comportamentos sociais. Assim, a relação de excepção incorpora-se nos comportamentos, o espaço em que o trabalho colectivo, através do jogo dramático, vai actuar, contrariando esta força opressora, e trabalhando produtivamente na sua contrariedade.

Para além desta panóplia de legislação crescentemente repressora (e que, aqui, apenas pegamos em alguns exemplos pertinentes para o domínio teatral), havia igualmente os impostos e taxas que tornavam extremamente difícil a possibilidade de existência de companhias independentes e experimentais profissionais, para além do facto de já ser por si só difícil o acesso à profissão de actor, para a qual se tinha de possuir o diploma do Conservatório Nacional. Houve, desde 1950, um Fundo do Teatro (decreto 39-684 de 1954, 13 de Maio) que proporcionava o seu financiamento, mas que era presidido pelo SNI, conjuntamente com várias estruturas corporativas ligadas ao teatro (Santos, 2004, p. 223). Deste modo, a “protecção ao teatro” que este fundo tinha como principal objectivo proporcionar, era gerido justamente por quem mais zelava pela “protecção ao regime”, impossibilitando grandes aventuras teatrais no que diz respeito ao seu experimentalismo (a começar pela dramaturgia). Ainda assim, foi possível, em parte, descentralizar um pouco mais o teatro de Lisboa, onde estavam concentrados praticamente todos os grupos de teatro, e possibilitar a emergência de companhias mais experimentais⁶⁸. Nesse tempo existiam, ainda, uma profusão

⁶⁸ Por exemplo, o Círculo de Cultura Teatral do Porto que se vem a tornar no TEP (Teatro Experimental do Porto) e que com António Pedro se profissionaliza em 1957; ou ainda, o Teatro Experimental de Cascais (criado em 1965), de Carlos Avilez. Ambos estes encenadores vão trabalhar no CITAC. De resto, tudo estava concentrado em Lisboa: O Teatro D. Maria II e o S. Carlos tinham companhias privadas com a sua concessão. No primeiro, a companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, e no segundo, dedicado à arte lírica e coreográfica, representavam, de alguma forma, o teatro apadrinhado pelo regime, os símbolos estéticos promovidos pela “política do espírito” do Estado Novo; ou algumas tentativas de se realizar um novo teatro em Portugal, como o Teatro-Estúdio do Salitre, Companheiros do Pátio das Comédias (criado em 1948), a Casa da Comédia (criado em 1946), Teatro Moderno de Lisboa (criado em 1961, durando até 1965), Teatro Estúdio de Lisboa (criado em 1964), o Grupo dos 4 (criado em 1967), ou o Teatro d’Arte de Lisboa (criado em 1955), a maioria destes com uma existência efémera (alguns destes grupos vão ser convidados para o Ciclo de Teatro organizado pelo CITAC, durante a década de sessenta). Havia ainda o teatro comercial regido, como é hábito no Estado Novo, por corporações culturais, onde a “revista à portuguesa”, apesar de potencialmente subversiva, se reinventa “por caminhos mais fáceis do tipo *music-hall*, com a exibição do corpo feminino” (Santos 2004, p. 154), exclusivamente lisboeta e demasiado popular para vir a ser proibida. Em termos de teatro universitário, para além do TEUC, em Coimbra, já existia igualmente o TUP (Teatro Universitário do Porto), ainda que primeiramente com o nome de

extensiva de grupos de teatro amador, muito limitados na variedade de técnicas teatrais praticadas, e usualmente dirigidos por um “intelectual” local, normalmente ligado ao regime e que orientava todos os propósitos dramaturgicos (o então chamado, “ensaiador”)⁶⁹. A detenção, ou adiamento, ao nível da arte dramática, na emergência do CITAC enquanto grupo, anda associado à ideia teórica hegemónica que se tem de teatro: de que a “partir desta raiz original (a obra de Gil Vicente), o teatro português se divide em dois ramos fundamentais: um teatro de divertimento popular (que leva à revista) e um teatro mais académico e literariamente mais elaborado.” (ibidem, p. 286-287). Parece-nos, hoje, desproporcionado classificarmos desta maneira as formas teatrais, tendo em conta a emergência de outras formas expressivas, mas isso não quer dizer que o senso comum não o faça, ou mesmo áreas da academia os tenha como dado adquirido.

Na expansão da “excepção se tornar regra”, a relação de excepção chegou à Universidade no ano de formação do CITAC, em 1956. O Governo reforma as actividades circum-escolares e associativas do ensino universitário, controlando a livre associação sociocultural dos estudantes. A AAC teria de ver aprovadas as suas candidaturas à eleição de órgãos dirigentes. Caso contrariasse o estipulado no decreto-lei n.º 40.900, de 12 Dezembro de 1956 (sobeiramente conhecido por toda a população universitária dos anos sessenta), decreto esse que passaria a regular as actividades circum-escolares, a AAC era suspensa, e o Ministério da Educação nomeava excepcionalmente uma “comissão administrativa”. Esta lei terminava com a autonomia das acções promovidas pelas associações, bem como com a sua real democraticidade⁷⁰. De imediato se fazem Assembleias Magnas e reuniões inter-

Teatro Clássico Universitário, por volta de 1942; O Grupo Cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa (em 1955); O TAUL (Teatro dos Alunos da Universidade de Lisboa) (criado em 1962), embora com uma muito efémera existência; O Grupo Cénico da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico; o Grupo Cénico de Medicina; ou os grupos de teatro associados às Faculdades de Letras, sobretudo em Lisboa que desde os anos quarenta vão aparecendo, embora de difícil institucionalização, em termos de estrutura associativa; ou ainda, a Oficina de Teatro de Estudantes de Coimbra que nasceu no rescaldo da crise académica de 1962, em 1964, quando a AAC é gerida por uma “Comissão Administrativa” imposta pelo regime, vinculada à direita e ao regime. (Para os vários grupos profissionais e universitários ver a obra de Graça dos Santos (Santos, 2004); para uma história mais aprofundada dos grupos de teatro universitário ver a obra de Oliveira Barata (Barata, 2009)).

⁶⁹ Numa entrevista conduzida por Emílio Rui Vilar a António Pedro, no *Boletim de Teatro n.º 1* do CITAC (1961 a)), António Pedro estima haver cerca de 100 grupos de teatro amadores, uma vez não conhecer algum estudo que apontasse o número real decorrente de uma monitorização efectiva. Curiosamente conhecia os números reais, para alguns anos atrás, de Inglaterra (15.000 grupos para cerca de 300.000 actores amadores) e de França (11.000 grupos para 112.000 actores amadores) o que, proporcionalmente à população portuguesa, perfaria uma proporção vinte vezes menor em Portugal.

⁷⁰ Em primeiro lugar, o decreto 40.900 obrigava a criação da “Comissão Permanente das Obras Circum-Ecolares e Sociais do Ensino Superior”, constituída pelo director-geral, 6 vogais escolhidos entre reitores e professores, e 3 vogais escolhidos entre os alunos das escolas superiores. De facto, estes últimos elementos eram indigitados, e não por si próprios designados, o que levou à recusa dos alunos indigitados, Manuel Pinto Rocha (presidente da DG-AAC) e de Carlos Portas (pertencente à JUC – Juventude Universitária Católica), em integrar

associações (RIA), com as associações de estudantes do país, de forma a conseguir a revogação do decreto. Três dias depois da publicação do decreto, realiza-se uma manifestação em Coimbra, onde os estudantes fazem uma marcha silenciosa e ordeira que sai da Universidade em direcção ao Governo Civil, onde os estudantes foram recebidos. A 16 de Janeiro de 1957, os estudantes conseguem levar à Assembleia Nacional a discussão do decreto, dia em que muitos deles, em Lisboa compareceram, e onde ocorreram alguns desacatos com a polícia, que motivaram a entrega de um documento de protesto. Esta acção conjunta resultou na “ratificação do decreto-lei com emendas pela Assembleia Nacional e o seu envio à Câmara Corporativa (...) para apreciação e parecer” (Garrido, 1996, p. 68), argumentando que se legislava com exagerada pormenorização naquilo que havia de ser remetido para a dimensão estatutária de cada Associação. Acontece que o parecer (ou proposta de lei n.º 48) não chegaria a ser discutido pela Assembleia Nacional, impondo um vazio legislativo que vai durar até 1962, altura em que a primeira crise académica acontece.

De qualquer forma, foi esta restrição à organização democrática estudantil que fez emergir o movimento estudantil dos anos 1960, ao qual os elementos do CITAC não escaparam. A partir de então, sempre que uma Direcção da AAC (depois de conseguir a elegibilidade) vence as eleições, é vigiada, colocada à prova, face à contestação a favor da democratização da universidade. Foi este o motor de arranque das várias crises académicas ao longo de toda a década de sessenta em Coimbra (1962, 1965, 1969), crises que evoluem num contínuo confronto físico entre os estudantes e o poder policial, e num aumento progressivo do número de estudantes envolvidos, chegando, em 1969, a um autêntico movimento de massas, decorrente da mobilização que acompanhou o aumento da população estudantil (equiparável ao que aconteceu em França, em Maio de 1968). Evidentemente que também se traduziu num aumento progressivo da repressão dos estudantes.

a comissão uma vez que não estava garantida a representatividade estudantil, facto que ajudou a protelar a valência do decreto (Garrido, 1996, p. 67). Esta comissão, segundo o decreto 40.900, tinha a competência de “estudar todos os assuntos respeitantes à vida circum-escolar e social dos alunos das escolas superiores dependentes do Ministério da Educação Nacional” (artigo 1.º). Previa o decreto que qualquer conferência, concerto, exposição, destinado a fomentar a cultura teria sempre de ter autorização prévia do director da escola (artigo 5.º), bem como qualquer relação com organismos internacionais teria de ser autorizada pelo próprio Ministro da Educação Nacional (artigo 7.º). Mais grave ainda, qualquer Direcção Geral eleita (constituída por Direcção, Assembleia Geral, e Conselho Fiscal) só seria reconhecida após o sancionamento da eleição ou nomeação (artigo 12.º). Mais, teria de ter no seu corpo um “delegado permanente do director da escola”, nomeado por este, e que poderia assistir a qualquer uma das reuniões dos órgãos da Associação, constituindo a ponte entre a Associação e o Conselho Escolar, “bem como velar pelo cumprimento da lei e dos preceitos estatutários e pelo respeito da ordem social estabelecida e da disciplina”, como refere o artigo 13.º. O controlo definitivo estava assegurado pelo artigo 14.º. Aí, “Quando as associações e organizações se desviarem dos seus fins estatutários, infringirem as disposições legais aplicáveis ou exercerem qualquer forma de actividade contrária à ordem social estabelecida ou à disciplina, o Ministro da Educação Nacional poderá nomear para a sua gerência comissões administrativas, suspender o seu funcionamento ou extingui-las.” Da mesma forma, seriam nomeadas Comissões Administrativas se após duas eleições sucessivas não se verificasse o sancionamento pelo Ministro de Educação Nacional.

Para o que agora interessa, nesta contextualização histórica que marca a formação e consolidação do CITAC, o decreto-lei 40.900 cria uma discussão acesa no meio estudantil. Sobretudo na *Via Latina*, o jornal académico da altura (constituía uma secção cultural da AAC e tinha uma tiragem aproximada de 1500 exemplares), onde o CITAC vem a ter um pequeno espaço de divulgação permanente das suas actividades, uma série de artigos são produzidos (alguns dos quais de citaquianos), discutindo a lei e, por inerência, o papel associativo dos estudantes, contribuindo para uma consciencialização mais politizada da academia⁷¹. Aliás, a própria composição da redacção tinha elementos do CITAC, entre outros, Eliana Gersão (em 1960). O ambiente ideológico que se vivia era a emergência de uma contracultura, de uma juventude que procurava o espaço dos valores da cultura e da cidadania, destacando-se, desde cedo, o CITAC, enquanto grupo propulsor desse ambiente.

Ainda de referir, para esta contextualização, e que também justifica um crescendo de consciencialização política que vai afectar o comportamento cívico dos elementos do CITAC (e da academia em geral), que foi em 1958 que acontecerem as eleições presidenciais em que surge uma candidatura opositora ao regime opressor, a do general Humberto Delgado, “o general sem medo”, como ficou conhecido. Houve uma grande e surpreendente mobilização dos portugueses em geral, e dos estudantes em particular, de apoio à candidatura, não fosse defender o fim da Censura e a própria demissão de Salazar. Consta que uma citaquiana, Margarida Lucas, passeou-se com um bacalhau debaixo do braço pelas ruas da cidade a gritar “é delgado, mas é bom!” (Lourenço e al., 2001, p. 65). De facto, antecipa em muitos anos um activismo público e performativo que vem a caracterizar a acção de elementos do CITAC dez anos mais tarde. Com estas eleições, algo de essencial começava a mudar na opinião pública, na politização dos portugueses. Contudo, as eleições dentro do regime foram viciadas, quer pela elaboração dos cadernos eleitorais, quer pela fiscalização das votações, quer ainda pela desigualdade de meios envolvidos na campanha⁷² (Rosas, 1994, p. 524). Por isso mesmo, Delgado

⁷¹ Veja-se, por exemplo o artigo de José Óscar Monteiro, “Sobre o 40.900”, citaquiano que não deixa adormecer o protesto e que, no fim da exposição histórica do famigerado decreto, argumenta sobre o “carácter antipedagógico do decreto n.º 40.900, impondo em vez de sugerir, afastando em vez de unir, gorando em vez de propiciar a colaboração que se prevê utilíssima entre Professores e Alunos nas actividades circum-escolares e na universidade integrando e alargando o âmbito e o espírito universitários. (...) [convocando, de seguida, a inclusão da academia:] conscientemente lutemos sem transigências pela salvaguarda do futuro das nossas associações e dos nossos legítimos direitos.” (Monteiro, 1960, p. 13, parêntesis rectos meus).

⁷² Fazer campanha na oposição já apresentava variadas dificuldades. Evidentemente que a mobilização das pessoas para a campanha era difícil, senão mesmo proibida, como era o caso da maior parte dos ajuntamentos públicos (como, aliás, também justifica ainda hoje a cidadania portuguesa apresentar como característica a de não ser civicamente participativa, reflectindo estes longos anos de ditadura). Viciavam-se os resultados, contornando os procedimentos eleitorais, produzindo a vida nua, ou os impossibilitados da cidadania, e que constituía uma considerável franja de população portuguesa. A possibilidade das mulheres votar era muito limitativa permitindo, a lei, apenas que votassem as mulheres chefes de família (viúvas, divorciadas), e aquelas

perde as eleições, chegando a ser assassinado uns anos depois pela polícia política, a PIDE, fruto de um engodo montado em Espanha, sem que tenha sido feita qualquer investigação sobre a sua morte, uma vida matável, o supremo não-lugar. Se em entrevista, Eliana Gersão nos diz que “o Delgado foi um meteoro que passou por aí, mas que não deixou grandes raízes”, o que é certo é que a relação da polícia com os estudantes mudou. António Lobo Fernandes, em entrevista, comentou que, até então, andar com capa e batina era “um passaporte para tudo”, nem a polícia incomodava. Contudo, como diz,

“há uma modificação muito grande quando Humberto Delgado se propõe às eleições para presidente da República. A polícia perdeu-nos o respeito totalmente. Fez cargas sobre os estudantes e começa a perseguição política e policial de segurança pública. Há uma reviravolta muito grande depois das eleições de Humberto Delgado, politicamente. A PIDE a actuar com força. E os estudantes começam a juntar-se. E Coimbra tinha uma coisa que o Porto e Lisboa não tinham: era a Alta de Coimbra que era um ‘castelo’ quase inexplorável...”

Se desta forma, no CITAC, nascia uma certa consciência política a partir do espaço da criação teatral, partindo dos constrangimentos que o regime impunha, não será totalmente correcto afirmar que todos os elementos do CITAC eram potenciais revolucionários, ou pessoas afectas à “esquerda” política. Aliás, muitos interlocutores afirmaram que dentro do grupo não se punha totalmente em causa o quadrante político de cada um. Evidentemente que se protegiam em relação à possibilidade de entrar alguém afecto ao regime e que, maioritariamente, à medida que os anos avançam, teria mais elementos afectos à “esquerda”. Havia, contudo, também, pessoas que não sendo de esquerda, se poderiam considerar “liberais” e, portanto, opositores ao regime, como seriam, por exemplo, aqueles mais “progressistas”, afectos ao Centro Académico de Democracia Cristã (CADC) – da JUC (Juventude Universitária Católica) – que, também eles, gradualmente se politizaram em favor de um movimento de agregação de estudantes no trabalho associativo e de dissensão com a atitude repressora do Estado Novo. De qualquer forma, dizia que vários elementos fizeram questão de mencionar que dentro do grupo não havia clivagens políticas, que se separavam as posições individuais das do grupo e que, antes de mais, se produzia cultura, se preocupavam com o ofício do teatro num espírito criador colectivo, fomentando a liberdade de pensamento internamente.

que estivessem casadas, mas que os maridos se encontrassem no estrangeiro ou nas colónias. Ainda assim, teriam de ter completado o ensino secundário, ou ser detentoras de um curso universitário. Refira-se ainda que a maioria era atingida aos 21 anos de idade. Apenas para dizer que, se as eleições já foram forjadas, elas necessitavam apenas de bem menos votos do que a população portuguesa representava. Esta lei só se transforma em sufrágio universal feminino depois do 25 de Abril de 1974.

Durante a ditadura, nem elementos do CITAC afectos a células do PCP sabiam que um outro elemento do grupo estava, também ele, envolvido numa outra célula (como revelou Feliciano David em entrevista, ou Margarida Lucas (Lourenço et al., 2001, p. 65)). Isto demonstra que no CITAC não estava em causa a selecção de um grupo de jovens sectarista, excluindo com o critério de uma direcção unívoca do pensamento político, apesar de, como dissemos, durante a ditadura haver um especial cuidado em não “abrir as portas” a pessoas afectas ao regime. Tal eventualidade seria, no mínimo, truncar a possibilidade de liberdade nos processos criativos e nos de decisão institucional. Aliás, várias vezes aconteceu, na esfera exterior ao CITAC, a polícia tomar conhecimento de informações que apenas um pequeno grupo de pessoas conhecia, o que levou à desconfiança imediata sobre de quem essa informação tinha escapado, a indução perfeita da estratégia panóptica. Nessa altura, o grupo protegia-se e, olhando de fora, se não o tivesse feito, comprometeria seriamente a sua perpetuação ou, pelo menos, a sua continuidade; para não falar da possibilidade plena do jogo dramático acontecer, em grupo, cuja condição mínima (como vimos) é a predisposição para jogar, entrando livremente no novo enquadramento. Nas gerações posteriores à revolução de Abril, também foi mais ou menos norma procurar a diversidade de elementos, mediado pelo interesse pessoal de cada candidato, evidentemente, não truncando totalmente a entrada pela ideologia, o estilo pessoal, ou a exclusividade da amizade. Demonstra-se, aliás, que as gerações com maior diversidade de elementos internos, em termos de estilo ou diferença sociológica, se mostraram mais produtivas enquanto grupo. Ainda assim, como veremos, com o decorrer da história, por vezes, o próprio grupo dispõe-se a juntar a causas políticas do movimento estudantil.

Coimbra, à época (e, de alguma forma, por equiparação, ainda hoje) é uma cidade cultural pobre. Havia o Teatro Avenida da família Mendes de Abreu (cujos filhos foram elementos do CITAC), espaço em que a maioria das estreias vão ter lugar, assim como todos os espectáculos do Ciclo de Teatro e conferências que o grupo organizava, um “espaço afecto à esquerda”, onde também passavam as companhias de teatro comercial, bem como o cinema comercial e o mais independente⁷³. Tudo o resto que se passava na cidade vinha praticamente das secções e organismos da AAC⁷⁴. O CITAC vem, por isso, acrescentar algo de novo ao

⁷³ Era onde estava sediado o Cineclube gerido, nesta altura, por Orlando de Carvalho que, apesar de aqui ter uma programação muito escassa, não deixava de revelar a sua importância no contexto cultural coimbrão, como referem vários interlocutores. Fazer notar estes poucos eventos comprova precisamente a pobreza cultural da cidade que o CITAC vem, em muito, enriquecer.

⁷⁴ Na época havia as seguintes secções culturais: Centro de estudos Cinematográficos (CEC), Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Círculo de Estudos Literários, Círculo de Estudos Musicais, Danças Regionais, Orfeão Misto, e a *Via Latina*; já organismos autónomos dedicados à cultura, havia o TEUC, o CITAC, e a Tuna Académica da Universidade de Coimbra (Garrido, 1996, p. 87). A diferença fundamental de um organismo e uma

ambiente cultural da cidade, como o artigo denunciava: “sente-se que trazemos algo de novo” (Figueiredo & Carvalho, 1959). As dificuldades financeiras que iam ultrapassando com grande custo, e que obrigaram a produção de algumas encenações colectivas, ou dirigidas por elementos do grupo, e que não constituíram um real desenvolvimento de novas formas de fazer teatro, começam a alterar-se em 1958/1959, quando o grupo consegue o primeiro subsídio da recém-formada Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)⁷⁵. A Direcção do grupo contacta o então Administrador da Fundação, Dr. Ferrer Correia (igualmente professor da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra) e, mediante a apresentação das intenções do grupo, conseguem um subsídio que permitiu a realização do I Ciclo de Teatro (ver apêndice 1, 1957/1959), bem como a montagem da peça *Mar*, de Miguel Torga. É por esta altura que o grupo consegue uma sala por baixo dos Gerais, onde constrói um Teatro de Bolso. Esta nova sala, “por onde se entra por uma janela” acaba por ser o centro, ao mesmo tempo cultural e político, de debate e de fruição criativa que, com o financiamento e o esforço do trabalho colectivo, se torna “minimamente digna”. Pelo facto de se distanciar das salas anexas das outras secções e organismos autónomos conferia, aos elementos do grupo, um sentido colectivo e de alguma exclusividade e autonomia que se virá a mostrar relevante durante as crises académicas, nomeadamente nos momentos em que o edifício da AAC é encerrado pela Universidade, ou pelo Regime, durante os vários cumes da resistência do movimento estudantil. De facto, o CITAC, estando num outro edifício, escapa a todas essas vicissitudes burocráticas opressivas. Arranjavam agora “o seu canto”, onde vem a nascer a força da sua organização, enquanto grupo de teatro. Fazem-se comissões para organizar os Ciclos, constitui-se um “Conselho de Leitura” que virá a organizar as edições do *Boletim de Teatro*, e estabelecem-se equipas técnicas e de actores para as produções propriamente ditas.

O I Ciclo de Teatro supera as expectativas dos organizadores tendo lotações esgotadas no Teatro Avenida, a maior sala de espectáculos da cidade, vendendo-se praticamente todos

secção da AAC é basicamente a independência financeira dos organismos autónomos em relação à DG-AAC coisa que as secções da associação não têm.

⁷⁵ Na página da Internet da Fundação pode ler-se: “A Fundação Calouste Gulbenkian é uma instituição portuguesa de direito privado e utilidade pública, cujos fins estatutários são a Arte, a Beneficência, a Ciência e a Educação. Criada por disposição testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian, os seus estatutos foram aprovados pelo Estado Português a 18 de Julho de 1956” (Fundação Calouste Gulbenkian, acesso em Maio de 2010). A nascença da FCG coincide com o ano de nascimento do CITAC. Podemos dizer que ela vai-se revelar a “mãe adoptiva” do teatro universitário, e do CITAC, em particular, sem a qual provavelmente não existiria o grupo. Desde então e até hoje, é a principal mecenas do grupo, possibilitando a sua actividade anual, e garantindo a grande percentagem do seu financiamento (a que se adicionam os subsídios intermitentes quer do município da cidade, quer da própria Universidade de Coimbra). De certa forma, a história do grupo é igualmente um contributo para a história da própria Fundação.

os bilhetes em dois dias⁷⁶. De notar que o evento é igualmente possível dado o desinteresse material dos grupos envolvidos, tendo a colaboração da DG-AAC que se associa ao evento. No programa⁷⁷, o então presidente da AAC (Manuel Henrique de Mesquita) apelou à defesa dos interesses dos estudantes, no sentido de pô-los a par dos problemas mais importantes da cultura moderna e das consciências da época, bem como ao aperfeiçoamento físico da AAC, e ao enriquecimento cultural estudantil de que o Teatro é apenas um exemplo. No mesmo programa, o presidente da Direcção do CITAC (Rui Polónio Sampaio) define o Teatro como a “expressão mais autêntica da vida social, porque a mais apta a revelar toda a problemática das relações humanas, os seus encontros e os seus conflitos (...) a recriação artística de uma realidade ambiental, coada através dos olhos do poeta”⁷⁸, abordando de seguida a função que o CITAC humildemente tem para converter Coimbra, cidade universitária, num centro de cultura. Apesar da sua fama de mentora da Pátria, “um romantismo beato e uma propaganda fácil (...), a verdade é que Coimbra tem permanecido à margem das manifestações vivas de cultura” (ibidem, p. 10). Também António Pedro, reconhecido director de Teatro, presta a sua homenagem à juventude e ao teatro. Nas suas palavras, “Salvé rapazes! Tudo o que é bom, livre, puro, atrevido, herético e saudável tem o vosso aplauso e por isso o vosso aplauso vale como nenhum outro, pois nada será bom e justo e valerá a pena prosseguir sem a vossa adesão, sem pelo menos o concurso do vosso entusiasmo motor” (ibidem, p. 12-13). A imprensa divulga amplamente o evento (sobretudo em Coimbra, Lisboa e Porto), impulsionando a visibilidade que o CITAC começa a ter.

Assim, logo no ano seguinte, em 1960, o II Ciclo de Teatro reconfirma a vontade e trabalho de um grupo que cresce e se pretende realmente afirmar no fazer. O *Diário Popular* (26 de Janeiro de 1960), por exemplo, noticia que em pouco mais de meia hora ficaram esgotados os bilhetes para os espectáculos, o que revela o entusiasmo provocado na cidade. Vários espectáculos do Ciclo acabaram por ter duas sessões (à tarde e à noite) tal foi a afluência de público, decorrente do esforço do grupo junto das companhias convidadas em o fazer, para proporcionar ao máximo de gente possível a participação no Ciclo (e que demonstra a sede de cultura da população conimbricense). A imprensa cobre o evento, divulgando-o em todo o país, felicitando o êxito da iniciativa, saem críticas aos espectáculos, uma nova dinâmica inaugura-se em Coimbra. No programa que anuncia o espectáculo levado

⁷⁶ De notar que o Teatro Avenida levava cerca de 1000 espectadores, com balcão e camarotes. Para ter uma ideia do preço dos espectáculos, no I Ciclo de Teatro, os estudantes pagavam 12\$50 (escudos) e o público geral 17\$50 (escudos) para assistir nas cadeiras da plateia, sendo um pouco mais caro nos camarotes, frizas ou nos *fauteuils*. O balcão era ligeiramente mais barato que os restantes ingressos.

⁷⁷ Programa do *I Ciclo de Teatro*, CITAC, Abril 1959.

⁷⁸ Programa do *I Ciclo de Teatro*, CITAC, Abril 1959, p. 9.

à cena pelo CITAC no *Ciclo*, sendo a última apresentação do evento, o CITAC afirma a sua posição na vida teatral, assumindo a função pedagógica da iniciativa:

“Por que sentíamos, entre nós, uma necessidade imperiosa de um teatro que nos reconciliasse connosco, com as coisas e o mundo humano das coisas; dum teatro crítico do quotidiano que numa unidade formal e de conteúdo, nos revelasse os aspectos positivos e negativos desse mesmo quotidiano; dum teatro que nos dirigisse, sem artifícios espectaculares, a um optimismo renovado e humanizado – por mais completa identificação com o conhecimento complexo, profundo e contraditório dos nossos dias; dum teatro denunciante da mentira e da violência, que nos ajudasse a destrinçar o *ordinário do extraordinário*, que fosse uma estrada aberta a um autêntico progresso moral; dum teatro que, não usando nem abusando do *herói, da situação, da lógica formal da unidade*, fosse uma expressão directa da Arte pelo acesso fácil ao espectador comum e ao comum do espectador, que actuasse como terreno e semente duma tomada de consciência do real e das contradições desse mesmo real. Estas as premissas dum Teatro Moderno, estas as razões que fizeram surgir o CITAC, estas as preocupações que o anima.”⁷⁹

Por esta altura havia, portanto, a intenção de experimentar um novo teatro mas, ainda assim, fazer um “teatro para o povo”, como também comprova Eliana Gersão. Já com maiores possibilidades financeiras decorrente do financiamento atribuído pela FCG, o grupo convida novamente António Pedro para encenar *Dulcinéa ou a Última Aventura de D. Quixote*, de Carlos Selvagem (texto de 1943), uma peça que trata da inutilidade em se fazer esforços para modificar o que está errado, uma vez que da mudança só se aproveitam os desonestos. A produção envolve 27 actores e 15 pessoas nas várias áreas adjacentes à produção teatral (cenografia – concepção e montagem, figurinos, adereços, caracterização, luz e som, ponto, contra-regra), revelando o crescente interesse que o CITAC entretanto tem, de agregar jovens universitários, numa nova visão da cultura, como novos sócios. Este espectáculo é apresentado no *Ciclo*, como se disse, e representa um passo importante na consolidação do grupo, embora, a avaliar pela crítica, ainda não atingisse um nível superior de excelência (ver apêndice 1, 1959/1960).

Contudo, não se tratando de uma representação por actores profissionais, e dada a quantidade de actores envolvidos na produção, tendo igualmente em conta que o encenador não teve oportunidade de orientar todos os ensaios, podemos afirmar que não se tratou de um fracasso, bem pelo contrário, uma vez que (apesar da também esporádica assistência de encenação de Baptista Fernandes – actor do TEP), o processo teatral acabou por ser

⁷⁹ Programa de *Dulcinéa ou a Última Aventura de D. Quixote*, CITAC, 1960.

sustentado e trabalhado pelos próprios elementos do grupo (os mais experientes, nomeadamente Heitor Gomes Teixeira, dirigindo os menos experientes). Por outro lado, dada a extensão de proponentes no espectáculo, obrigou a um esforço acrescido no que diz respeito à gestão de todos os elementos (e à facilidade de ocorrência de atrasos ou faltas de comparência aos ensaios que tal número de elementos proporcionava). Mário Vilaça, na *Vértice*, falava em “falta de unidade” da encenação, percebendo que o encenador António Pedro nada teria que ver com o trabalho efectivo, que este se deveria exclusivamente aos elementos do grupo (Vilaça, 1960). Numa outra crítica ao espectáculo, reconhece-se o esforço e dá-se mérito ao longo trabalho que o espectáculo envolve, embora criticando igualmente a encenação, referindo-se a erros de marcação, no que diz respeito à lógica concordante de saídas e entradas de certos personagens, em relação às áreas do palco representadas. Esta insistência revela o olhar realista e formal do crítico face à leitura obsessiva que descreve estes “erros” (dando, inclusive, o dito pelo não dito, em adendas que faz à crítica, face a conversas que, inclusive, chega a ter com um elemento do CITAC que o alerta para erros de leitura que o crítico estaria a fazer, e que, em nota, na notícia acaba por isso mesmo reconhecer). Como é hábito nas críticas deste tempo, refere-se a prestação de todos os actores, elogiando “o notável equilíbrio do naipe feminino”, e depreciando alguns “erros técnicos” que se poderiam associar a algumas personagens e que nos podem dar a entender o sistema de expectativas intrínsecos ao público especializado da época.

Achamos caricata a acusação do crítico a um actor, pelo facto de recorrer à construção de uma personagem deste espectáculo, como se tivesse sido inspirada num outro espectáculo (o de Luís de Lima), apresentado dez dias antes da estreia do CITAC, também durante o Ciclo de Teatro. De qualquer forma, das acusações à encenação, ficamos a perceber que tipo de olhar constrói a interpretação do que deve ser um espectáculo teatral. É intrínseca ao teatro a possibilidade de numa apresentação haver contingências que se podem constituir em engano, descuido, ou desacerto, ou aquelas que se consubstanciam em momentos “mal executados” conforme o que foi discutido e ensaiado (como poderia ser o som de se “pisar o palco” por cima do diálogo das personagens que o crítico acusa), de qualquer forma, para o que nos interessa, através da leitura destas críticas, é tentar perceber que tipo de jogo dramático, que exercícios teatrais estariam por detrás dos espectáculos apresentados, de forma a caracterizar a formação teatral nesta época do grupo.

Independentemente do resultado do espectáculo, o que nos interessa perceber é o tipo de trabalho que o grupo poderia fazer durante a formação (e que, nesta altura, se fazia sobretudo por via dos ensaios de peças teatrais), os modelos ou tradições de construção de personagem,

de onde se inferem particularmente os jogos dramáticos praticados. Decorrente disso, e numa outra dimensão, estão os estilos, modelos ou tradições para a construção de personagem que não são mais que formas específicas do actor se relacionar com uma géstica própria (decorrente de trabalho de corpo específico, de regras impostas, de prescrições estéticas). Só assim poderemos começar a perceber o papel que o jogo dramático tem na construção de um *ethos* do grupo, também enquanto marca de identidade dos espectáculos que produziu.

Em relação à *Dulcinéa*, através da crítica, percebemos já que se emaranham vários estilos de construção de personagem (farsa, pantomima, comédia, tragédia heróica, etc.). Tal facto faz perceber que tipo de jogos é que poderiam fazer, de forma a aprimorar o desempenho de cada um, jogos esses que trabalham uma consciência alterada, ou extra-quotidiana e, talvez, mais no processo de criação, em que o actor experimenta justamente o transporte que o jogo induz, com maior ou menor imaginação do que é ser levado por um determinado jogo. Para este empreendimento, são igualmente úteis os *Boletins de Teatro* que o grupo também começa a editar por esta altura (por via do subsídio da FCG). Aí se vê, por um lado, as leituras que faziam, por outro, as análises que fazem do seu trabalho, de onde se pode inferir o tipo de trabalho prático que era realizado, uma vez que é em grande medida esse, o objectivo das edições.

Relativamente ao período em que nos encontramos na história do grupo, apenas dispomos do primeiro número editado, o então prematuramente chamado *Primeiro Acto: Caderno de Teatro*, editado em 1960 (CITAC, 1960). Também as entrevistas que fizemos nos podem dar algumas pistas que, como já dissemos, carecem de pormenorização sobre os processos de trabalho, dada a distância temporal dessas experiências. Para esta época, os entrevistados fazem questão de notar a importância que a voz e a dicção têm para as concepções básicas da construção do actor. Aqui, se focam as dolorosas e difíceis entrevistas que determinavam pela dicção a possibilidade de entrada no TEUC, feitas pelo professor Paulo Quintela. Ironizando este excesso de rigor, algumas pessoas nos dizem (com algum humor) que quem não conseguia passar tais avaliações, tinha sempre o CITAC. Tal facto exprime já algo quanto à abertura que o grupo desde logo tem na angariação de elementos, ou sócios, numa filosofia que permitia fazer incorporar pessoas também para os outros domínios de acção do grupo, em redor do trabalho central do actor, das dimensões técnicas a ele inscritas, mas também de produção, seja no espectáculo teatral, seja no Ciclo de Teatro, seja ainda, simplesmente, no Conselho de Leitura, ou colaborando no *Boletim de Teatro*.

Tomando por base estes factos, pode-se dizer que desde logo há a noção do teatro ser um “jogo colectivo”, como nos diz José Augusto Marques (CITAC, 1960), elemento do CITAC,

que resulta de um trabalho de equipa, apenas eficaz quando “unida e disciplinada”, no sentido da “consciência da função e tarefa de cada um dentro do grupo e a sua observância e cumprimento” (ibidem, p. 11). Tem de haver um esforço sincero de colaboração e um elevado sentido de responsabilidade, diz. Ora, apesar da literatura escrita até então sobre o teatro como um jogo colectivo, esta observação teria de partir, acima de tudo, da experiência, do *corpo e a mente no corpo*. Em contexto universitário, um jovem tem de ter coragem de o ser, como refere, na medida em que o teatro reclama por uma libertação que permita a exploração de “zonas virgens” que se desbrava,

“um jogo onde a vida toma o ritmo da vertigem, realizando-se em planos múltiplos e diversos, acima e abaixo da personalidade própria do actor. A actuação é o desdobramento, o viver, reviver e viver de novo sempre diversamente. (...) O teatro permite, pois, a penetração ou a fuga ao tempo e ao espaço (...). Em contrapartida, ele exige uma entrega sincera e uma dedicação profunda. O sortilégio da multivivência é uma prática de feitiçaria que obriga a um longo e persistente trabalho de aprendizagem de feiticeiro. É necessária coragem, força de vontade, estudo, experimentação, busca, exercício, meditação. Sobretudo meditação, onde o raciocínio se deixa correr livremente, como uma sonda que penetra até ao âmago dos problemas, das dúvidas, na ânsia de encontrar o exacto sentido das coisas e de lhe dar a luz intensa do esclarecimento.” (ibidem, p. 10-11).

Há uma clara percepção da necessidade ou procura de novos enquadramentos possíveis, e do árduo trabalho que tal desígnio implica. Daí, talvez, a metáfora do feiticeiro, como se ele tivesse de apreender uma técnica capaz de o conduzir aos estados de êxtase. A “íntima comunicação com o sofrimento dos desconhecidos heróis do quotidiano, cede à fuga para o sonho e para a luz sideral dos ideais, das construções imaginárias, dos paraísos ansiados” (ibidem, p. 10). Para isso, é preciso liberdade no processo de pesquisa que o actor deve e tem de fazer, até ao âmago dos problemas, das dúvidas, na ânsia de encontrar o exacto sentido das coisas e de “lhe dar a luz intensa do esclarecimento”. Entramos justamente no domínio do jogo dramático. O autor faz uma equiparação, estabelecendo e fazendo corresponder um paralelismo entre juventude/dinamismo, e “sem juventude”/estabilidade, tendo como consequência, respectivamente, a predisposição para a luta ou a conformação e resignação, o “estoliar ou repudiar abertamente essa submissão”, como diz, a redução às dimensões impostas, moldando-se aos quadros existentes, o “retezar das mãos escondidas no fundo dos bolsos”, o “acatamento servil e rendição”, a “abdicação”, isto é, a frustração. A procura de uma afirmação que caracteriza o jovem (e o teatro) impõe a necessidade de uma pesquisa

profunda, de levar os seus sentimentos, consciências e ideias ao limite, de forma a elaborar as suas opiniões e as suas crenças. Por outras palavras, deixar que o jogo o jogue e, no processo, imprimir-lhe um drama fora dos condicionalismos quotidianos, mantendo-se “fora”, embora jogando já com o “dentro” da quotidianidade.

Numa época de repressão e censura, em que o autoritarismo é a força da lei, o argumento usado é arriscado porque bem perceptível, embora conseguindo, subtilmente, discutir o carácter de uma cidadania juvenil, que se projecta a partir do ofício do actor. Essa equiparação feita pelo autor acima citado acaba, portanto, de tornar o texto eminentemente político, sub-repticiamente contestatário de uma atitude para a juventude, e manifestador das intenções do grupo e da forma como entendem o teatro, ou seja, que o teatro pode contribuir para a formação da pessoa, para se ser jovem. Fá-lo subtilmente porque o que vem a discutir é justamente esse ofício, uma vez que argumenta que o teatro nos pode ajudar a ser jovens, e “ser jovem é ter coragem de o ser”. Por detrás do texto, só poderá estar uma atitude promovida a partir e segundo o fluxo do jogo dramático no seu mais pleno habitat.

O teatro é o trampolim que nos permite aceder à fantasia, a imaginar honesta e livremente a possibilidade de outros enquadramentos. Para tal, é necessário um treino, “uma sensibilidade que se exercita”, um esforço que, por isso mesmo (enquanto “sensibilidade”), se vai tornando mais flexível, maleável e susceptível. É isso que resulta da realização de jogos implícitos a esses treinos, resultando numa procura e experimentação que investiga o *habitus* (o *eidos*, o *ethos*, e a géstica corporal) do qual se vê constituído. Na desconfiguração imposta pelas regras do jogo, emergem e traduzem-se as possibilidades. É também, por isso, que tem de haver um ambiente de liberdade no jogo, uma vez que a consciência das regras tem de ser clara e clarificante, “constante e curiosa, levando as suas buscas até às raízes, numa especulação insaciada” (ibidem, p. 11). Aqui, o papel do corpo emerge, o processo de trabalho implica que a expressão corporal acompanhe e reflecta a imaginação. É o mesmo que dizer: pesquisar por via do *corpo e a mente no corpo* para se integrar na sistematização ao nível do *corpo e a mente na mente*, e que pensamos resultar da necessidade do drama, de onde resulta a organização do discurso dramático; no fazer surge a sua explicitação. É necessária toda uma ginástica que promova a “maleabilidade corpórea e psíquica”, como diz, propriedades requeridas pela definição do trabalho do actor. Esta discussão começa a ser tratada nos artigos do Caderno de Teatro que editam⁸⁰.

⁸⁰ Neste Caderno de Teatro (CITAC, 1960) encontramos artigos de Charles Antonetti (*Notes sur la Mise en Scène*), de Henry Demay, director do Théâtre Populaire de Paris sobre o papel do encenador, António Pedro, Nikolai Tcherkasov, Raf Vallone (ver apêndice 1, 1959/1960). A selecção revela como elementos do CITAC recebiam e

A título de exemplo, Charles Antonietti (1960), fala em três regras que caracterizam o jogo dramático, operantes no esforço de criação e experimentação, necessárias ao ofício do actor, as regras que lhe são próprias: (1) a sinceridade, no sentido de ter de se entregar às sensações e sentimentos que são pedidos ou requeridos, ou consequentes de uma determinada prática ou exercício. Mais do que mostrar, tem que se experimentar. Diríamos que se tem de expressar, componente intrínseca à experiência; (2) educação das faculdades de percepção, que decorrem da necessária honestidade perante os exercícios; desde o simples “jogo desportivo” à criação de situações mais complexas se promove a descoberta da fertilidade da sensibilidade de cada um. Sendo dúctil e flexível, a fenomenologia do jogo dramático, trabalhando progressivamente o auto-domínio, decorre dessa descoberta das capacidades de percepção, a propensão para o encontro de uma nova compreensão do mundo, do imaginado e do real, do estar disponível, em alerta, prevenido, de forma a poder-se ver a imprimir o gatilho da consciência; (3) o jogo dramático requer ainda a “afinação das nossas faculdades de percepção”, e um “esforço de tomada de consciência da posição que ocupamos no mundo” (ibidem, p. 14). E aqui, encontramos-nos completamente na definição do jogo dramático.

O objectivo do trabalho de actor é a representação teatral e, como tal, implica igualmente caracterizar os princípios que o norteiam, no processo de caracterização ou construção de uma personagem (válidos para o teatro desta época, ou para a tradição clássica). Para António Pedro (ibidem, p. 18-21), encenador mais influente no grupo durante esta época, esses princípios são:

(1) “a máscara”, no sentido de se referir, através do corpo, a actividade da imaginação, a dimensão do *corpo e a mente no corpo*. Para isto, numa primeira fase, é necessária concentração que se experimenta a partir de jogos ou exercícios – os vários treinos possíveis que fazem uso de determinada exercitação, nos desportos individuais ou colectivos, nas artes marciais ou em rituais de passagem, e que orientam a formação especializada dos treinadores, directores de cena, encenadores, mestres, ou “gurus rituais”, no fundo a panóplia de jogos que animam a performance na cultura popular. A imaginação é activada pela perspectiva do *corpo e a mente no corpo*. Numa segunda fase, esses exercícios mais básicos complexificam-se progressivamente, adicionando mais dados e mais dimensões a cada exercício, bem como, simultaneamente misturando ou fazendo incorporar outros planos de sentido, entrecruzados pelos jogos complexificados que se consomem em jogo dramático. Isso faz-se a partir da

tinham acesso a uma série de revistas e livros (sobretudo da cultura francesa) de teatro e não só (*La Revue Théâtre Populaire, Revue Théâtre dans le Monde, Esprit, L'Express*, etc.), de onde extraem artigos e os traduzem.

simples conjugação das regras de vários jogos, um jogo híbrido, uma vez que “essencializa”, ou pelo menos, se necessita do consentimento das regras que o jogo impõe para se engrenar nas dos outros jogos prévios que agora são conectados. Neste outro jogo, ou jogo que combina outros jogos, se acrescenta a dimensão do drama, da acção apresentada, uma acção que emerge do gatilho que o jogo é, seja por uma história, um tema sob o qual ela deva ocorrer, ou um trecho de um texto dramático.

De certa forma, neste processo, se constrói esse terceiro jogo, ao que se acompanha um processo de consciencialização por parte do agente que experiencia, na medida em que vê nascer outro campo de possibilidades a partir da junção de duas experiências aparentemente díspares, ou distintas, no sentido da progressão que aconteceu por via dos jogos emparelhados. Igualmente determinante é a experiência prévia dos primeiros jogos mais simplificados, a partir da qual o corpo se deixa entrar e se trabalha a consciência, ou se deconstrói o *habitus* ao nível da géstica corporal. É aqui que começam a ser importantes a infinita variação de sensações que se podem experimentar, a partir de cada jogo, no sentido da consciencialização ou, na perspectiva de se “transplantar essas sensações da pessoa do actor para uma pessoa imaginária...” (ibidem, p. 19). Qualquer pessoa que faça essa progressão de exercícios se espanta (*a posteriori*) com o seu próprio desempenho, o que é concordante com a ideia do jogo nos jogar. É aqui que surge a possibilidade do que António Pedro refere como “máscara”, no processo de construção de personagem. Esta construção chama a atenção para o corpo, para uma mímica, uma imitação-mimesis (mas sobre ela, um jogo-mimesis, trabalhando a géstica, diríamos), em que o corpo se sedimenta como possibilidade de uma identificação, ora imediata com situações, emoções, formas de expressão corporais, ora da perspectiva do *corpo e a mente na mente*, da percepção das flexíveis lógicas de pensamento que determinada situação potencia. Aqui, o autor diferencia entre o domínio da géstica da cara e da sua expressão, e a dos gestos inerentes ao movimento do corpo, na sua parcialidade ou totalidade. Esta distinção, apesar de ser importante fragmentar o corpo nos seus membros e órgãos para “gatilhar” a consciência que se pode vir a auferir, também revela a importância que se dá à expressão emocional que resulta de uma “tradição realista”, em que a face assume suma importância, pela sobrevalorização da palavra (e da sua dicção).

(2) Refere ainda António Pedro que, para além das “máscaras”, o segundo princípio básico da construção de personagem é a atitude. Aqui, para além da “ginástica psicológica” que resulta da concentração em relação às regras do jogo dramático que se executa (ao nível das paisagens de significado que emergem das regras e as intenções de se executar determinado jogo) conduz-se, ou “induz-se a” um trabalhar do *habitus*. No fundo, são as

consequências expressivas desta experiência de jogar esse jogo híbrido por detrás de um tema ou texto dramático, capaz de produzir expressões que estilhaçam em várias direcções o processo criativo. Esta experiência, a implicação séria e honesta no jogo, tem repercussões no *self*, nomeadamente a consciencialização de novas formas de percepção, ou desenvolvimento do sistema de alerta em relação a um experimentar perceptivo, sensibilizando os gatilhos da memória afectiva, e dos dispositivos cognitivos, do cérebro e da mente que participam nas extensões de si próprio com o outro (agenciamento), e que se diz poder vir a preparar o *self* para novas situações. Há um fruto da flexibilização que o treino do actor produz. Portanto, o resultado das novas confrontações que o jogo induz ou elicia, a forma em que se define a posição para com o outro, a posição em que o *self* se coloca perante as coisas enquanto joga e é jogado, potencia a consciência de si mesmo (corpo e mente), percepção prevenida, concentrada, requisito do jogo funcional para a vida. É um trabalho de descoberta, essa do progressivo domínio dos movimentos do corpo que se é (e se tem).

O corpo como elemento de expressão é trabalhado também esteticamente, quer dizer, o “conhecimento anatómico do corpo” aliado à ginástica de concentração psicológica expressa-se também esteticamente nesse processo. Por esta altura, no CITAC, discute-se, por exemplo, o naturalismo, mais como forma poética de um realismo que extrai elementos essenciais do real em função das necessidades específicas, e da necessidade de criação de um estilo, em que o natural se desvia do plano da vida quotidiana. Abordam-se as correntes novas, de vanguarda, do teatro simbolista, do absurdo, e revê-se a nova actividade teatral portuguesa.

Pretende-se a consciência da expressão corporal, na composição de formas, gísticas, posições conscientes e tradutoras de atitudes inerentes a dispositivos socioculturais intrínsecos aos quadros de referência da sua identidade, a começar com jogos tão simples como o modo de andar, de olhar, de se quedar. Porque, para o actor, é necessário conduzir-se pela situação dramática sem perder domínio dos seus gestos, da sua respiração, do seu movimento. A este respeito, num outro texto, Charles Antonetti (1960) propõe alguns exercícios dramáticos, de treino corpóreo e atenção colectiva, alertando para a necessidade de se executarem com a máxima simplicidade para se poder experienciar o fluxo, por via do que diz ser “um estado de descontração dinâmica.” Revela ainda desconfiar que são sobretudo os exercícios corporais que mais contribuem para uma coesão do grupo, onde há mais jogos que têm como fim essencial a composição de grupos, um corpo colectivo na perspectiva do *corpo e a mente no corpo*. Aliás, a própria natureza do jogo dramático reclama essa coesão. Por exemplo, quando um actor esboça uma representação imprevista, todos os outros o devem seguir e ajudar (mesmo que num primeiro nível se deva trabalhar isolado para, logo a seguir, se incentivar a

contracena); ou quando há “uma branca”, isto é, uma falha de memória do texto, o outro da contracena deve compensar a falha com uma réplica improvisada, diz-nos Antonetti. Este treino do corpo (pessoal e colectivo) era já realizado em várias dimensões, havendo já um investimento claro na pesquisa de várias tradições de construção de personagem, a avaliar pela apresentação pública de uma performance a que chamaram *Pigmalião e Galateia*, um exercício dramático de mímica (também presente na *Dulcinéa*). Vários modelos de construção de personagem exigem uma panóplia de jogos dramáticos diferenciados (emergentes de cada uma das tradições) e que, no CITAC desta época, já se procurava integrar e experimentar. Este “espírito de entrega” que o jogo dramático promove, a um nível mais complexo da sua execução, promove justamente a humanização dos elementos do jogo, no sentido da promoção de uma *communitas*, como Turner falava, ou dessa efervescência colectiva durkheimiana. O jogo dramático carece de colectivo congregante, isto é, que se cumpra aquilo que o jogo impõe. É igualmente ele que produz uma comunidade de práticas, como começamos a ter no CITAC.

(3) Finalmente, a voz é o que constitui, para António Pedro, o terceiro princípio de treino do actor, com vista à construção da personagem. Por um lado a importância da colocação da voz, como diz (Pedro, 1960): no peito ressoando e fazendo vibrar, cujos acentos graves são convincentes nas cenas de “amor, de sofrimento ou da séria determinação”; na garganta, “sem ecos e pouco esganada”, e que argumenta ser a melhor forma de traduzir uma expressão angustiada ou simplesmente seca; e a voz na cabeça que, pela sua tonalidade, dá a ilusão de um volume maior sem pedir grande esforço, ou molestação da garganta, é onde a voz se projecta. Evidentemente, que se tem de fazer acompanhar com exercícios de respiração que funcionam melhor em grupo, também eles promovendo a coesão do grupo (como a simples adopção de um ritmo respiratório comum e em uníssono, por exemplo). Os exercícios de ritmo respiratório, feitos em grupo, mostram ser óptimos para um senso ritualista, no mínimo de compenetração, e de um prazer manifesto no acto de execução em grupo. Como vimos, ao combinar a entrega num jogo colectivo e dele experimentar prazer, ficam estabelecidas as condições primárias do fluxo. Por outro lado, é igualmente necessário todo um treino de boa articulação das palavras, de forma a se obter uma boa dicção, sem a qual o actor dificilmente se faz entender em palco. Os exercícios de dicção hibridizam com os jogos de respiração. Também eles vão do mais simples para o complexo, reforçando a importância da mimese-imitação para eliciar a consciência do que se faz (à maneira do ritual). A repetição é, aliás, um processo fulcral no treino do actor. Tal processo, também tem como consequência se ir pensando nas palavras que se diz: a fonética, as sílabas separadas das palavras proferidas,

cuja combinação faz emergir as ideias, a emergência de uma semântica que se vai agregando à acção de uma personagem no espectáculo teatral.

Nestes primeiros tempos de actividade do grupo, vemos já um esforço e anseio de se experimentar novas formas de teatro, quer pela atenção que dão ao novo teatro de vanguarda português (de onde procuram escolher os encenadores com quem trabalham), quer pelo estudo e divulgação de textos dramáticos modernos (o *Boletim de Teatro* edita peças inéditas de elementos do CITAC, bem como traduções que fazem de textos do absurdo), quer ainda pela discussão e divulgação do trabalho de formação do actor. Afastam-se assim, do teatro hegemónico da época, seja o teatro de revista e comercial, seja do teatro declamado e formal, das encenações faustosas dos clássicos, ou do “linear” entendimento do corpo decorrente da percepção estereotipada, como no bailado clássico. Há mesmo um investimento em técnicas de construção de personagem resultantes de modelos teatrais menosprezados nesta época do teatro português (embora já sob a influência da nova abordagem ao corpo do teatro francês e italiano – e que decorre da reinvenção de técnicas teatrais tradicionais como a mímica, o *vaudeville* ou a *comedia dell’arte*).

Gradualmente, também, observamos a acção pública de elementos do CITAC no seio das questões políticas que circundam a juventude, que procuram contrariar o conformismo e a inactividade cívica, cultural, através do teatro. Tal facto surge reforçado pelo crescente confronto com a limitação de liberdades, com uma censura crescente que impedia a liberdade de criação que o teatro exige, por via do seu treino, através do jogo dramático.

3.3. Teatro e cidadania: Entre o teatro e o movimento estudantil dos anos sessenta (1960-1970)

3.3.1. O Absurdo e a Crise Académica de 1962

Em 1960, o CITAC, impossibilitado de contratar encenadores até então, dado o parco financiamento que tinha à sua disposição, vivia da energia dos sócios ávidos de um novo teatro, a condição primeira para o grupo existir. Estava difícil, contudo, a consolidação, e os espectáculos até então realizados não se tinham mostrado suficientemente tradutores da ambição a que o grupo aspirava de inovação do seu teatro. Mas neste ano de 1960/1961 tudo irá mudar de figura, quer ao nível interno, quer ao nível da acção dos seus elementos, dada a nova conjuntura do movimento estudantil que está para acontecer.

Em primeiro lugar, dá-se uma crise interna no CITAC tendo como fundamento a decisão sobre o destino a dar ao seu teatro. De um lado, está um grupo de pessoas lideradas por Heitor Gomes Teixeira. Defendiam

“estruturar uma ‘companhia’ que se dedicasse exclusivamente ao *teatro português de hoje*. O TPH (*Teatro Português de Hoje*) surgia assim em plena ruptura com a prática citaquiana. Com efeito, para além de divisar na iniciativa um embrião de ‘profissionalismo’, percebia-se igualmente que o projecto perfilhava um ideário predominantemente estetizante, em tudo contrária à linha de intervenção que sempre norteava o grupo. Numa Assembleia Geral longa e particularmente agitada, Heitor Gomes Teixeira e mais três elementos que visivelmente corporizavam o projecto do TPH acabaram por ser expulsos.” (Barata, 2009, p. 179).

Do outro lado, uma nova Direcção afirma-se com elementos conotados com uma elite intelectual, de alunos exemplares e eruditos com interesses e preocupações diferentes do comum, não colocando a sua vida estudantil assente na tradição académica, à volta da praxe⁸¹,

⁸¹ As tradições académicas são ancestrais e foram tomando várias formas ao longo dos séculos. Há relatos de encontros sangrentos entre estudantes já desde o século XV, graças à impunidade que o “foro académico” permitia face à justiça real. O foro académico era uma jurisdição universitária, com um tribunal, uma prisão e uma polícia próprios havendo, por exemplo, registos da prática de “canelões” e “palmatoadas” junto da Porta Férrea da Universidade de Coimbra. Existente desde 1309, será várias vezes contestado (fortemente criticado na crise académica de 1907) embora, só em 1910, com a instauração da República, cessem as tradições existentes por contestação de tais actos violentos e ignóbeis, a que se acrescenta, por exemplo, o juramento religioso e a obrigatoriedade do uso da capa e batina (anulação das tradições que vai durar até 1919). É na segunda metade do século XIX que o termo “praxe” emerge como expressão sintética e tradutora de uma relativa unidade semântica, substituindo acções como as “investidas”, ou as “caçoadas”, ou ainda, as “troças”, estando parcialmente relacionado com a “competição universitária” produzida pelas novas instituições de ensino superior que apareciam em Lisboa e no Porto, de forma a Coimbra autenticar uma certa aura própria e evoluindo de forma gradual e informalmente (Cardina 2008; Cruzeiro, 1979; Frias, 2003). É no final dos anos cinquenta que se produz a formalização da praxe no *Código da Praxe Académica de Coimbra* (Andrade & Barros, 1957). No seu artigo 1º, a praxe é definida “oficialmente” como “o conjunto de usos e costumes tradicionalmente existentes entre os estudantes da Universidade de Coimbra e os que forem decretados pelo Conselho de Veteranos” (ibidem, p. 1) - órgão regulador e inspector das actividades da praxe presidido pelo *Dux-Veteranorum* - para, depois, se definirem as várias identidades do estudante, estabelecerem-se as distinções e hierarquias, e ainda todos os preceitos a cumprir das acções mais ou menos ritualizadas de forma cíclica (em cada ano escolar). No fundo, com o Código, reifica-se a tradição, promovendo a sua naturalização e totalização. Com ele, surge uma ampla discussão entre partidários e opositores à praxe, tanto na imprensa como em Assembleias Magnas dos estudantes, entre uma concepção recreativa e lúdica e um centrar da praxe na questão e alcance da intervenção política estudantil (Cardina, 2008). A valorização da incompetência (terá mais poder quem tiver mais matrículas que os anos necessários para terminar o curso), da violência gratuita (os “doutores” basicamente humilham e insultam os “caloiros”, recém-chegados à universidade sendo, nos anos sessenta, praticamente norma rapar-se o cabelo a um caloiro. Essa relação de coacção entre “doutor” e caloiro é assinalada através dos símbolos da moca, da tesoura e da colher de pau), do “machismo” (uma vez que não existia praxe nas mulheres, não se formavam “trupes” – grupos organizados para praxar mulheres), de um certo culto da boémia e da farra (não raro descambando na bebedeira gratuita), seria motivo suficiente para uma pessoa se afastar dessa forma de vida, enquanto estudante universitário. Tal facto não quer dizer que não possam haver componentes positivas derivadas da praxe como a promoção da integração no mundo universitário, do convívio ou, pelo uso do fato académico, da indiferenciação do estatuto socioeconómico do estudante, ou seja, da união estudantil numa comunidade própria, ou do uso da praxe para a tomada de posições políticas pela academia.

Recorrendo à categoria de “objecto social total” de Marcel Mauss, Aníbal Frias (Frias, 2003, p. 81) classifica a praxe académica como a parte mais visível dos actos cerimoniais da comunidade universitária. “Com efeito, este

ou do futebol. Liam bastante em francês, livros, revistas nacionais e internacionais, coisas que não estavam acessíveis à maior parte das pessoas, e que se reuniam à volta do Dr. Orlando de Carvalho (e do chamado grupo da Brasileira⁸²), como nos disse Eliana Gersão⁸³, aqueles que acabam por ditar o futuro do CITAC. Alguns deles tinham-se relacionado com o grupo por serem elementos do recém-formado Círculo de Artes Plásticas (CAP, desde os anos oitenta denominado por CAPC, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra), e que acabaram por se associar ao CITAC. De facto, num grupo caracterizado pela autogestão, as longas discussões sobre os destinos teatrais, ou as posições que se hão-de tomar no seio da academia, são uma constante, por vezes até, saturante realidade. Fazem, contudo, parte da dinâmica e aprendizagem que o CITAC promove pela sua orgânica de auto-gestão, e que vem a constituir parte importante e vitamínica do seu *ethos*, onde as decisões, para serem colectivas, teriam de ser democráticas, discutidas e remoídas até à ideal postura unânime dos seus membros que se cultivava. Assim se reestrutura o grupo, solidificando os projectos fulcrais, como a realização de espectáculos teatrais, organização do Ciclo de Teatro e, graças ao trabalho do implementado Conselho de Leitura, ou de uma comissão para o teatro popular, a importante edição do *Boletim de Teatro*. Há um esforço para a actualização das quotas dos associados e uma comitiva reúne com a FCG, no sentido de apresentar o plano de actividades que tem como fulcral estratégia a contratação do encenador Luís de Lima para director artístico⁸⁴. Ao ser confrontado com a velha e bafienta sala de ensaios que o grupo possuía por baixo dos Gerais, depois de ter recusado ensaiar numa sala daquelas, e dado o esforço do grupo em

fenómeno complexo e multiforme participa do ritual, do lúdico, do festivo, do jurídico, do económico, do artístico, do político; associa práticas, objectos, uma gíria, insígnias, gestos, palavras, literaturas, formas gráficas, elementos sonoros; implica inúmeros indivíduos, grupos, entidades e organismos. A Latada e a Queima das Fitas, que dela fazem parte, são acontecimentos sazonais que regulam o calendário universitário, se não mesmo o da cidade.” (ibidem, p. 82).

⁸² A Brasileira era um café da baixa de Coimbra onde se reuniam frequentemente professores mais liberais, juntamente com alunos universitários, e onde se discutiam os mais variados assuntos da vida política e cultural, em autênticas tertúlias improvisadas (entre eles, Orlando de Carvalho – ligado ao Cineclube de Coimbra, Joaquim Namorado – ligado à revista *Vértice*, Paulo Quintela – ligado ao TEUC, etc.). Consta que, sendo a entrada do café pelo centro, de onde se dispunham mesas para um lado e para o outro, as pessoas afectas à direita que se conotavam com o regime, sentavam-se do lado direito; e as pessoas afectas à esquerda, ou à oposição, sentavam-se do lado esquerdo. Este pormenor da ocupação do espaço vem a ser usado no espectáculo de teatro documental que se fez com a nova geração do grupo.

⁸³ Entre outros, Emílio Rui Vilar, Mário Brochado Coelho, Vasco Marques, António Caeiro, António Barreto, Hélder Costa, Pedro e António Mendes de Abreu, etc.

⁸⁴ Luís de Lima formara-se no Conservatório de Teatro de Lisboa onde trabalhou com Carlos de Sousa, Maria Matos, Gino Saviotti; de passagem pelo Conservatoire National d’Art Dramatique trabalhou com Louis Jouvet, Pierre Renoir, Henri Rollan. Frequentou a escola de mímica de Étienne Decroux fazendo, ainda, um curso de teatro com René Simon. Enquanto actor, trabalhou igualmente com Marcel Marceau e passou muitos anos no Brasil, a divulgar as novas tradições teatrais europeias e a ensinar em vários locais como na Escola de Arte Dramática de S. Paulo, ou no Conservatório de Teatro, em Copacabana, Rio de Janeiro, entre outros. Para esta época, tal formação teatral, rara em Portugal, de certa forma contribuía para um certo vedetismo de que gozava neste país.

restaurá-la, construindo umas bancadas e aprumando o espaço de palco (com baldes de água e creolinas, escovas de piaçá, e muito trabalho), finalmente aceita ser o director artístico do CITAC, revolucionando o grupo enquanto estrutura de formação teatral.

Em dois anos, Luís de Lima realizou dois cursos de teatro abertos à população universitária, no auditório da Faculdade de Letras (hoje, o Teatro Paulo Quintela), iniciativa apadrinhada pela Gulbenkian que acabou, inclusive, por contar, na abertura, com a presença do Dr. Ferrer Correia. Num discurso que este realiza na aula inaugural de um desses cursos, percebe-se o âmago da política cultural desempenhada pela Fundação e que o mérito da iniciativa é concordante com o principal objectivo que, afinal, o CITAC vinha a ter:

“Criar para o estudante universitário as oportunidades, os processos, as condições de ele formar a sua cultura. Essa missão compete, por natureza à Universidade. Mas infelizmente a Universidade dos nossos dias não está habilitada para dela se desempenhar: não pode corresponder a esse apelo. Não decerto por falta de vocação, mas simplesmente por falta da estrutura adequada. (...)”

Dir-se-ia que a formação cultural e humana dos estudantes está hoje fora dos fins concretos da instituição universitária; que a Universidade é uma escola unicamente votada à preparação de técnicos, isto é, de indivíduos capazes de servir a sociedade em missões utilitárias concretas e bem definidas; votada à preparação de técnicos e não à preparação de homens. (...) [M]ais além e mais alto que a Ciência reside a Cultura: a Cultura como visão total do mundo e da vida, a Cultura como compreensão dos problemas fundamentais da Sociedade e do Homem – a Cultura como essencial pressuposto de liberdade, de tolerância, de fraternidade humana.

(...) Caberá nisto à Universidade, totalmente, o principal papel – e todos temos uma ideia, embora porventura imprecisa e vaga, do sentido em que para isso ela deverá encaminhar-se: instituição de cadeiras de temas culturais de maior ressonância abertas à frequência de todos os estudantes; criação em cada Faculdade de pequenos cursos destinados a dar a conhecer aos alunos das outras escolas os princípios fundamentais da respectiva especialidade; criação ou desenvolvimento em cada Faculdade das cadeiras de síntese...”

(Correia, 1961, p. 15-16).

A Gulbenkian sugeria a interdisciplinaridade e apresentava-se como a componente cultural que o Estado não tinha nem promovia, intervindo na complementaridade à formação universitária em défice na educação nacional como, aliás, o vai fazer até aos nossos dias. Por isso, todos os citaquianos de todas as gerações nomeiam esta Fundação como uma espécie de “mãe do CITAC” uma vez que, sem ela, este não existiria. O CITAC surge assim como a consubstanciação destes propósitos enunciados e que poderíamos resumir em duas palavras:

educare e educere. Se *educare* toma o sentido de orientação de um ponto para o outro que se pretende alcançar (programas e currículos de ensino), já *educere* refere antes a promoção e indução de potencialidades que uma pessoa possui, o desenvolvimento de capacidades e a tomada de consciência para a acção cívica, científica, cultural. É neste último nível que se pensa que o teatro, enquanto trabalho colectivo que é, mais influi na construção da pessoa, apesar de um bom actor ter igualmente que trabalhar ao nível do *educare*, uma vez que requer um treino estruturado em objectivos específicos e pré-determinados que implicam um programa de trabalho. É aqui que Luís de Lima veio trazer a diferença, ao conseguir combinar magistralmente estas duas vertentes da educação.

Os cursos de teatro são um êxito, com uma assistência que lotou o auditório da Faculdade de Letras. Inscreveram-se cerca de duzentas pessoas nos cursos. Por um lado havia uma componente teórica, por outro, uma componente prática para a qual se necessitava de voluntários para também executarem os exercícios propostos. Foi assim que se acabou por recrutar muitos elementos do curso para o CITAC, para a produção das peças que Luís de Lima veio a encenar. Na vertente teórica, duas lições foram publicadas mais tarde no *Boletim de Teatro n.º 4*. Sabemos, por isso, que Luís de Lima falou da mímica moderna e do que ela representa no novo teatro.

“Enquanto a pantomima antiga, arte de carácter essencialmente popular, se limitava a acrescentar à acção propriamente dita, como um mudo, uma linguagem de gestos, a mímica moderna aspira a ser acção pura, uma representação silenciosa ao nível das artes mais nobres (...) deixou pois de ser uma arte muda para se tornar a arte do silêncio, com leis próprias que a regem, justificam e impõem. (...) [C]onsiste em, através dos meios mais nobres de expressão que se podem alcançar com o corpo humano perfeitamente articulado, atingir o tom da tragédia. (Lima, 1963, p. 8).

Como refere no seu texto, parafraseando Gordon Craig, “o mestre francês estava criando um novo alfabeto da arte do gesto” (ibidem, p. 10). Apesar de ter trabalhado igualmente com Marcel Marceau, referia-se certamente a Decroux (formador de ambos), mestre que procurou sistematizar um método capaz de fragmentar cada músculo do corpo e, com auto-domínio e independência dessa parte, chegar à sua articulação individualizada, atribuindo-lhe depois, na construção dramática, um valor funcional e artificial. E é assim que a mímica se separa da dança clássica de então, por advir do silêncio e nele fazer sobressair a dimensão humana, na sua projecção dramática. O texto performativo suplanta o texto dramático. Em última análise desaparecem as palavras. Porque a mímica moderna aproxima-se mais da vida que da representação teatral, ou do fingimento. Decroux dizia mesmo que o mimo não finge,

faz. Contudo, o movimento expressivo haveria de ser deslocado dos padrões naturalistas e realistas para o território da vanguarda teatral⁸⁵. Da escola de Copeau (mestre de Decroux) usavam-se máscaras neutras para estudar e melhor explorar as potencialidades do movimento que, agora, se viam desnecessárias (isto é, o corpo abdicando do uso da máscara, mas ressoando a memória da sua existência na sua utilização), por se trabalhar sobretudo em direcção à maior economia de movimento para uma determinada expressão. Como Decroux refere na sua entrevista imaginária, o seu trabalho é empático com o de Artaud, seu contemporâneo, na medida em que ambos eram anti-realistas (Leabhart & Chamberlain, 2008, p. 95-96) e, daí, o seu “mimo corpóreo” se assemelhe à “poesia do espaço” de Artaud (e portanto, mais semelhante ao surrealismo, ou ao expressionismo abstracto). Há uma subjectividade na mímica de Decroux que procura o como é que a performance comunica (ibidem, p. 6). Nas palavras de Artaud (1996), essa “poesia do espaço” pertence à linguagem, através dos signos, que têm um valor ideográfico, como diz, tal como em certas “pantomimas não pervertidas”⁸⁶.

“Por ‘pantomima não corrompida’ entendo a Pantomima directa em que os gestos, em vez de representarem palavras ou frases, como na nossa Pantomima europeia (de cinquenta anos de idade apenas!) que nada mais é do que uma deformação das partes mudas da Comédia Italiana, representam ideias, atitudes do espírito, aspectos da natureza, tudo de uma maneira eficiente e concreta, isto é, por constante evocação de objectos ou

⁸⁵ Marcel Marceau passou por Coimbra em 1959 e foi interrogado também por um citaquiano. Aí, a dada altura medita um pouco sobre esta questão no que diz respeito ao seu trabalho:

“[O] tema principal da minha mímica é a luta do homem com tudo o que lhe é contrário ou o que se lhe apresenta contrário; são os elementos do mundo exterior, fogo, vento, etc. a que não é alheio todo um mundo interior. São de facto os problemas quotidianos da vida que orientam a escolha de peças e a sua representação. É o eterno diálogo do homem com o ambiente. É o que se pode chamar um *diálogo com o visível*. De facto, a minha intenção, no palco, é mostrar a existência dessas circunstâncias contrárias. Quando mimo a *luta contra o vento*, não é só o homem a lutar que quero mostrar; é, principalmente a existência do próprio vento que eu quero fazer sentir a quem me vê. (...) Pode dizer-se que na minha arte há um misto de realidade e de magia. As minhas criações não são no entanto só criações de uma realidade que é apenas material. (...) [Q]uando mimo o homem que tenta vencer o vento, se por um lado faço sentir a existência do vento, por outro não esqueço o estado emocional do homem que está a lutar e luta para vencer.

A mímica nas peças é, como já disse, a representação de uma luta. (...) Depois deste diálogo com o visível é possível que surja um *diálogo com o invisível*. Será a luta directa do homem com o mundo interior, com os seus sentimentos e emoções. (...) [P]odemos mesmo chamar-lhe uma *super-marionette*. É a criação do irreal. É, pode dizer-se, realismo espiritualizado. E isto porque uma imitação fácil não interessaria ao público. Não interessa ser real no palco; para o real o público tem o cabaret. No palco, o público tem uma comunicação da realidade, mas através de elementos criados. Nessa criação, provocadora da emoção, é que está a identificação possível entre o actor e o público.

A mímica tem de criar todo um mundo. Cada gesto em cena tem de valer por si, tem forçosamente de ter uma realidade própria. Lembrem-se de que não é possível uma explicação em mímica. É ela mesma que tem de explicar ao público o mundo que cria e fazer o público compreendê-la.” (Belleza, e al., 1960, p. 7-8).

⁸⁶ De notar aqui que Artaud não distingue ainda a pantomima da mímica, uma vez que é contemporâneo do desenvolvimento daquilo a que temos vindo chamar de mímica moderna, como a mímica corpórea, ou corporal de Decroux. Actualmente faz-se essa distinção. O “mimo tende para a poesia, amplia os seus meios de expressão, propõe conotações gestuais que cada espectador interpretará livremente. A pantomima apresenta uma série de gestos, muitas vezes destinados a divertir e substituir uma série de frases; denota fielmente o sentido da história mostrada” (Pavis, 2003, p. 244).

de detalhes naturais, tal como a linguagem oriental (...). Tal linguagem que evoca no espírito imagens duma intensa poesia natural (ou espiritual) dá uma ideia satisfatória do que uma poesia no espaço, independentemente da linguagem falada, poderia significar, no teatro.” (ibidem, p. 39).

A mímica de que Luís de Lima fala no seu curso remete para este novo tipo de representação teatral, de valorização do texto performativo. Apesar da edição dos escritos de Decroux datarem de 1963, Luís de Lima passara pela sua escola. Em conformidade, afirma que a “mímica simboliza o mito de Prometeu” (Lima, 1963, p. 12), esse profeta e inventor que cria os homens à semelhança dos deuses. “*A mímica é dramática, hesita, reflecte*” (ibidem, p.8). É justamente do silêncio que se cria um instante da mais elevada expressão dramática, um critério rigoroso e absoluto, como diz. O curso do primeiro ano, ao nível prático privilegia a componente vocal. Insistia muito na dicção “E punha-nos a fazer escalas musicais, voz na cabeça, voz no peito. A gente conseguia fazer exactamente as sílabas todas de uma frase”, como comprovou António Lobo Fernandes, citaquiano em praticamente toda a década de sessenta, dado o interregno dos estudos para cumprimento do serviço militar. Já no segundo curso é a expressão corporal que é mais trabalhada. Evidentemente que não se quer aqui afirmar que o curso ou o trabalho nas várias produções que fez no CITAC se consumaram na formação de mimos corpóreos, apenas que parte da formação desta geração passou pela exploração de jogos dramáticos elaborados por esta tradição. Para fazer um mimo corpóreo necessitam-se, certamente, quatro, cinco anos de trabalho intenso.

Pelas aulas práticas do primeiro curso (CITAC, 1961 a), p. 45-46) podemos perceber como se parte de jogos mais simplificados para jogos dramáticos mais complexos, como já afirmamos em relação ao processo de aprendizagem dramática. E como o sumário de uma aula do curso explicita (ibidem) compreendemos, por exemplo que, se em primeiro lugar se fazem vários movimentos com os olhos, como um aquecimento e uma exploração, de seguida se faria um jogo de mímica, o chamado exercício “da bola de ping-pong”, em que se performam os movimentos que a assistência de um jogo de ping-pong faria, nas várias nuances que o jogo permite, ou ainda “da bola de mercúrio”, em que agora temos o mesmo jogo, embora se esteja a jogar imaginando uma bola de mercúrio. Estes simples exercícios permitirão a um observador do executante apreciar o grau de veracidade da execução, de concentração e de envolvimento, acreditando mais ou menos que a bola realmente está ali, e avaliar a aptidão ou consciência do rigor na articulação do seu corpo, algo que o uso da máscara neutra hiperbolizaria, permitindo o estudo do mínimo denominador comum do movimento para se

expressar determinada situação. Depende da forma como uma pessoa se entrega ao jogo e como esse jogo, de certa forma, captura essa pessoa ao seu envolvimento nele.

Evidentemente que a acção possível pode ser, em primeiro lugar, dirigida pelo formador (mais ou menos rápido; defesa arriscada; falhanço na recepção, etc.), embora possa apenas ser mediada pela imaginação de cada um. Ela permite averiguar as partes do corpo envolvidas e os músculos mínimos necessários para expressar aquilo que ao jogo se impõe. Facilita, sem se estar a pensar nisso, a observação das infinitas possibilidades que as expressões produzidas compreendem, em termos de possíveis significados dramaturgicos, e trabalha, em grande medida, a postura em cena. Mas isso, como o jogo joga o jogador, é mais viável para quem observa o jogo a ser jogado. Haverá, eventualmente, reacções desse público (os outros colegas de trabalho que observam o exercício) que servirão para assegurar o jogador da eficácia do jogo a ser jogado. No fim, certamente se fariam comentários ao exercício, aprendendo com ele o que se acabara de teorizar, comentando, criticando, aperfeiçoando. É aqui que o performer tomará maior consciência da sua prestação. Assim, da perspectiva do “*corpo e a mente no corpo*”, se passa para uma perspectiva do “*corpo e a mente na mente*”. Com a prática do treino, aprende-se a melhor consciencializar o movimento do seu corpo, desestruturando a sua gística corporal (do *habitus*), abrindo caminho à reconfiguração de uma outra possibilidade.

De seguida, para um ou outro exercício, e observadas as diferenças de expressão corporal, podem-se anexar subtextos dramaturgicos a este simples jogo de mímica que possibilitarão a expressão, agora, de pequenos dramas, entrando já no domínio do jogo dramático. Hipoteticamente, uma bola atirada “em chapéu”, em câmara lenta, poderá fazer parte da expressão da angústia de um soldado na guerra, assistindo a um desfile de bombas (e que poderá ser explorado com movimentos reproduzidos por outras acções de um simples jogo de ping-pong); podem-se mudar as velocidades, os estados de espírito em função de se observar uma jogada bem ou mal executada, e que agora podem representar os tiros a virem em direcção a ele ou ao inimigo; ou, pura e simplesmente, o jogo poderá servir para retratar a vida de uma velhinha que à janela de sua casa vê todo o bulício da grande cidade: os carros, a azáfama das pessoas, e o transeunte que tropeça, a sua amiga a atravessar a estrada com o sinal a passar para vermelho. Enfim, há uma infinidade de possibilidades dramaturgicas, apenas a partir de um simples jogo. Por cima disto pode-se, igualmente, acrescentar mais jogadores e complexificar a improvisação, entrando na possibilidade de contracena. Normalmente colocam-se os jogadores-performers num primeiro momento sem qualquer tipo

de relação para que se instale um ambiente credível. Apenas depois, se pode provocar ou consentir o relacionamento entre jogadores.

O resumo do curso que se publicou apenas refere exercícios e, por vezes, subtextos de improvisações que fizeram, mas de uma forma muito sucinta, impossível de reproduzir aqui os resultados. Sabe-se, contudo, que num dos dois cursos se abordou a peça *À Descoberta do Novo Mundo*, de Morvan Lebesque, ainda desconhecida em Portugal, e que se vem a ensaiar a primeira cena, já no grupo mais restrito do CITAC. De qualquer forma, foi em redor deste tipo de trabalho que decorreram as sessões. Provavelmente, dada a quantidade de pessoas envolvidas, tornou-se impossível que todos participassem nos exercícios; de qualquer forma, os mais diligentes e bem-sucedidos na sua prestação, acabaram por ser convidados para ingressar no CITAC e entrar agora num trabalho mais moroso e participado, independentemente de outros poderem igualmente participar nas diferentes tarefas dos espectáculos teatrais ou em toda a programação que o CITAC promovia. O grupo, desta forma, abre-se totalmente à comunidade estudantil.

O primeiro exercício teatral mais sério passou pelo estudo de várias peças teatrais que vieram a resultar nas três peças em I acto e sabe-se que, apesar de Mário Vilaça discordar em parte da escolha de peças como as de Adamov (ver apêndice 1, 1960/1961), a reacção generalizada em relação à prestação dos actores e ao espectáculo em geral foi positiva, sedimentando aquilo que o CITAC se vinha a propor a fazer desde a sua fundação. Porque, na verdade, como referem os interlocutores com quem falamos, aqueles autores estavam a ser representados nos grandes palcos europeus. Era tudo novo e na vanguarda do que se fazia na cultura *mainstream* europeia. Enveredando pelo absurdo, colocavam-se na investigação de ponta, ao nível teatral.

Os Ciclos de Teatro continuam a ser um êxito, consolidando-se definitivamente como um evento de grande importância cultural em Coimbra. A maioria dos autores encenados pelas companhias convidadas é da linha de teatro realista. Apenas o Teatro Experimental do Porto e o CITAC encenam autores do teatro absurdo, e isso não será por acaso. Para além da contemporaneidade dos textos, o absurdo consoma a predilecção do jogo dramático. Como abordámos no segundo capítulo, o *nonsense*, a jocosidade, é o mais profundo carácter do temperamento do jogo (Sutton-Smith, 2001). Vimos que, no limite do jogo dramático, estaria a atitude *nonsense*, de jocosidade, que se constitui como um mecanismo meta-jogo-dramático, uma vez que funciona questionando, criticando, convidando a uma reavaliação do fenómeno que introduziu para o jogo (das suas regras, por exemplo), reinventando-o. Joga, portanto, em novos enquadramentos, desestabiliza o senso comum e verifica os padrões de significado. E por equiparação, conecta potencialmente aos padrões da realidade social.

Dentro da história do teatro, território onde o jogo dramático se desenvolve, a

“peça absurda surgiu simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do teatro popular. (...) A cena renuncia a todo o mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. Ao centrar a fábula nos problemas da comunicação, a peça absurda transforma-se com frequência num discurso sobre o teatro, numa *metapeça*.” (Pavis, 2005, p. 2).

Deste modo, o absurdo no teatro incorpora o temperamento limite do jogo dramático, desestabilizando as referências e a lógica de sentido, escapando às conexões lógicas do senso comum. Com Bateson (1987), vimos que, a este nível, entramos no segundo nível da aprendizagem, no aprender a aprender (o espaço do *nonsense*), como vimos, libertando as mensagens da situação e do propósito que se está a trabalhar, aprendendo a reconhecer e organizar aquilo que forma o contexto, ou enquadra a situação. Assim, está em causa a habilidade em se classificarem os contextos. Então, o absurdo acaba por ser um género teatral capaz de comunicar sem o dizer. Talvez por isto, a Censura tolerasse ou consentisse a realização desses textos. No entanto, acabam por ser o veículo que o CITAC encontra para, ao mesmo tempo que se afirma com textos da maior contemporaneidade, fazer uso deles para resistir, para subverter os princípios ideológicos que o regime propala.

No CITAC, a formação teatral dada por Luís de Lima consuma-se na pesquisa e ensaio de várias peças teatrais do absurdo, como *A Lição* de Ionesco, em que Luís de Lima também faz de actor (ver apêndice 1, ano de 1960/1961), consideradas exercícios teatrais que poderiam não ser propriamente apresentados ao público, formalmente. *A Lição* de Ionesco (1998), por via do riso, facilmente se torna risível, ao explorar as relações de poder, do acesso, domínio e valor do conhecimento, explorando o problema da falta de comunicação e do acesso à informação, de uma forma dramática, para não dizer trágica, para os três personagens (professor, aluna e mordomo). Neste teatro aparentemente inocente, a “palavra, privada de conotações psicológicas, de veículo comunicativo torna-se um simples objecto tragicómico. Em *La Leçon* sobressaem as tensões das relações sociais, um mundo em que a filologia conduz ao crime e todos são inconscientemente fracos de mente” (Fadda, 1998, p. 125). Critica-se a irracionalidade e ignorância dos intelectuais pelo seu mascaramento de um universo fechado, projectando afinal, a universidade conservadora e oca que reproduzia o regime em que se vivia.

No *Professor Taranne*, de Adamov (1961), peça pela primeira vez representada em Portugal, o professor, acusado de uma indecência (de aparecer nu na praia), procura limpar a sua reputação. Contudo, à medida que procura fazer prova da sua inocência vê-se cada vez mais incapaz de

demonstrar a sua inculpabilidade (como se fosse incapaz de viver o seu papel social público, friamente objectivo) tornando-se, ironicamente, cada vez mais suspeito, evocando um muro abissal entre os dois domínios considerados (o pessoal e o colectivo). Confina-se, por isso, à tragédia da sua existência. Cada prova, cada palavra que usa é usada para o aniquilar. Usando a lógica absurda do sonho, “numa cidade universitária dominada pela Universidade, o professor, ridicularizado, foi um choque. (...) Era uma alegoria sobre o professor. Mas não tinha nenhum daqueles tópicos ‘calistos’ para a Censura cortar”, como referiu Emílio Rui Vilar. É “o símbolo puro, não impondo qualquer mensagem ao espectador; uma oferta à especulação de cada um. Oferece esta peça a possibilidade de estudo de técnicas visando dar dimensão humana, num domínio de irrealidade, à personagem título” (Azevedo em CITAC, 1961 c), p. 8). Como se não bastasse, apresentou-se no mesmo cardápio *A Rabeca*, também apresentada pela primeira vez em Portugal (uma peça que só vem a ser publicada em 1970).

“Com *A Rabeca* (...) tem-se uma imersão no absurdo tipicamente beckettiano.

O teatro não representa a vida na qualidade do sistema lógico orientado mas na sua ausência de lógica. Assim a acção é praticamente tão inexistente como o entrecho narrativo. As personagens, prisioneiras num tempo e num espaço não identificáveis, vivem os efeitos da confusão e indiferenciação que se pretende focar. (...)

O vazio metafísico, o falhar de todas as tentativas de comunicação, o isolamento como condição irreversível a que o homem está condenado, privado de certezas, a precariedade das relações humanas, a inutilidade e insignificância de todo e qualquer gesto.” (Fadda, 1998, p. 282-284).

Na verdade, por via do *nonsense*, a Censura deixava de ter como censurar, a jocosidade coloca-se ao nível da metacomunicação, produzindo um jogo em que os contextos são reclassificados, na mira de uma crítica social bem concreta. Aqui, fazia-o, não por via do texto em si, mas por causa do contexto sociocultural da sua encenação. Parece evidente a postura crítica e o alcance subversivo destas peças, numa cidade como a de Coimbra em que o professor é uma instituição inabalável, quase soberana, ainda para mais dentro de um regime fascista e opressor que grande parte do corpo docente reproduzia. Para um público atento, o CITAC estava a querer dizer algo, sem propriamente o ter de afirmar. E assim resistia, um pouco à margem da lógica do poder.

Apesar deste corte com um realismo naturalista, por via da formação em mímica moderna, Luís de Lima estava muito ligado ao *Théâtre National Populaire*, do Jean Vilar. Eliana Gersão pensa que, nessa época, era o modelo de teatro que o CITAC seguia, em linha de conta com o rumo que o grupo escolhera depois da crise interna do início dos anos sessenta. O modelo, na altura, não seria propriamente o teatro experimental, no sentido

absoluto da vanguarda. Como nos disse, “O nosso modelo era um bocado fazer teatro para toda a gente, sejam os clássicos, sejam também os autores modernos, mas em encenações e com espectáculos abertos a toda a gente. Era assim um bocado também a intervenção política do CITAC: era o teatro para toda a gente. Não era nada um teatro elitista, numa sala pequenina, só para intelectuais, não, era fazer teatro para toda a gente.” Como vemos, o subtexto programático do CITAC não era apolítico nas suas escolhas, bem pelo contrário, em tudo ressoava uma posição política que se diluía em todo o processo teatral, a começar pelo jogo dramático, na pesquisa e improvisação para os projectos teatrais.

Apesar destas considerações, as escolhas das peças não eram, por assim dizer, do ideário popular. E mesmo os clássicos que fizeram, como o *Tartufo*, eram trabalhados numa perspectiva que actualiza o texto à época a que está a ser feito (quer pela qualidade da interpretação, quer pela força do cenário criado por André Acquart, por exemplo), tendo sido considerado um dos melhores espectáculos do ano. “O CITAC foi uma verdadeira iniciação. Às artes e ao teatro, assim como à política. E aos costumes. No CITAC, cultivava-se o moderno, a vanguarda e o subversivo. Mesmo certas peças clássicas (...) eram por nós representadas com uma tentativa de reinterpretação moderna” (Barreto, 2006, p.56). A escolha das peças é proposta pela Direcção Artística, da qual Luís de Lima fazia parte como mentor. Acontece que, para passar uma determinada peça pelo crivo da Censura, era necessário apresentar uma vastidão de textos. A dada altura e estrategicamente, os elementos do CITAC propunham primeiro textos dramáticos que sabiam de antemão que nunca passariam pela Censura (como Brecht, por exemplo) para poder fazer passar aqueles que tinham vontade de trabalhar e que a Censura, dado o recente barramento de outros textos enviados, se via mais dificultadas na justificação para voltar a proibir. Evidentemente que os elementos da Direcção Artística discutiam os textos propostos também por Luís de Lima, bem como todos aqueles a ser editados no *Boletim de Teatro*. Em entrevista, percebemos por Hélder Costa, como as coisas se passavam a este respeito:

“No ano de 1962 nós temos uma programação nada ingénua, evidentemente, que era fazer o *Auto da Índia*, de Gil Vicente. Porquê? Porque tinha começado a guerra colonial... fácil! Não é? E em que eu ia fazer de Lemos. E aí, a minha primeira grande indignação foi essa: foi o Gil Vicente ser proibido. Foi proibida a peça... E aí, eu e outros, que já andávamos a pensar outras coisas na vida, sobre aquilo. ‘É pá! Isto do teatro é extraordinário, é bom, mas não chega! Tem que haver mais acções’. E aí mete as grandes perturbações gerais que a gente depois aprofunda.

Curiosamente, o Luís de Lima consegue que se autorize o *Tartufo*, de Molière. Como é que é possível autorizar o *Tartufo*? ‘Ó pá! Isto não é possível! O *Tartufo*?’. E autorizaram o *Tartufo*! Nós ficámos completamente... ‘Então os gajos... mas não percebem o que é o *Tartufo*?’. ‘É pá! Pois percebem! Mas, então, deve ser porque... para fingir!’, aquelas coisas...

Lá fomos fazer o *Tartufo*. Eu fazia um dos papéis. E estávamos todos felicíssimos. Porque ele tinha mandado vir o André Acquart, que era um grande cenógrafo francês. Fez uma cenografia maravilhosa do *Tartufo*. E naquela altura as nossas amizades entre nós e o Luís de Lima estavam extremamente acesas e interessantes. Ele mostrava-se um tipo cívico, progressista, antifascista. Não era um propagandista, mas percebia-se a solidariedade, etc.”

De facto, não foi a única pessoa a focar a perplexidade experimentada com a acção da Censura. Na verdade, a própria conduta do regime, por meio da censura, foi em grande medida o que fazia emergir uma consciência política e cívica, neste ambiente criativo, aparentemente deslocado da quotidianidade (uma vez que se fazia teatro), mas que, dadas as características do grupo se ter que auto-gerir, e de ter de se relacionar com um poder opressor que ambiciona o controlo de toda e qualquer acção perpetrada, isso mesmo contribuía para a percepção do que, caso contrário, mais dificilmente os jovens se aperceberiam ou realizavam (sobretudo quem vinha de famílias conservadoras e que era, com certeza, a maioria), do quanto e como eram controlados. Na maior parte dos casos, os citaquianos mencionam frequentemente que foi no CITAC que tiveram os primeiros contactos com a Censura e com a PIDE. Claro que, para fazer teatro é necessário igualmente trabalhar as dramaturgias. Apesar de estas também serem controladas (no ensaio antes da estreia), isso não significava que a sala de ensaio, longe do olhar opressor, não se tornasse igualmente num laboratório de experimentação teatral (a imaginação de mundos outros que o jogo dramático induz) mas, sobretudo, de discussão das realidades que viviam, por oposição às outras realidades, fora de Portugal. E para isso, em muito serviu a contratação de directores artísticos igualmente antifascistas, tolerantes, informados.

Nos ensaios propriamente ditos, “[d]eclamavam-se poemas, diziam-se partes de peças, o Luís de Lima ensinava um pouco de tudo: colocação de voz, presença em cena, movimentos, encenação, ‘acting’ e mímica [tinha-se um ritmo de ensaios quase profissional]. Além disso, discutia-se tudo, teatro, política, cultura em geral e a vida associativa.” (Barreto, 2006, p. 56, parêntesis recto meus). Luís de Lima falava a partir da sua experiência de vida, de Paris, do Brasil, da experiência de fazer cinema. Por outro lado, com ele, como refere Eliana Gersão, para além das técnicas teatrais, aprendem a “exigência e rigor no trabalho, o esforço e a recusa de

amadorismo e das soluções improvisadas, a perseverança na procura de perfeição” (Gersão, 2006, p. 61). Aliás, o subsídio da Gulbenkian provinha justamente da exigência, qualidade e seriedade com que os elementos do CITAC se debatiam por concretizar. E como Eliana acrescenta, através de Luís de Lima, o CITAC acabou por se constituir como uma janela aberta para o mundo, “para além da realidade medíocre, soturna e opressiva do nosso país de então”. Reforçando a mesma ideia, Helena Seabra, conta-nos:

“o CITAC foi um laboratório, para mim foi um laboratório porque a pessoa aprendeu a ser espontânea; aprendeu a falar de assuntos de que não se falava na rua de uma maneira inteligente, coordenada. Limitava-se mesmo a perspectiva. Ali não, ali nós púnhamos problemas. O Luís de Lima que era também, digamos, às vezes, nas suas interpretações, um bocadinho ‘louco’, ia atrás de nós, ou acompanhava-nos e nós íamos com ele também... ou ia ele atrás, ou vinha ele atrás de nós... foi um convívio. A palavra que eu tenho para o CITAC e para aqueles ensaios que na verdade foram feitos artesanalmente por um grupo de carolas e de jovens foi essencialmente o criar em nós uma orientação, cimentar alguma coisa que nos foi extremamente útil na vida adulta, e da qual ainda hoje guardo grandes recordações.”

Quando se anexa o drama ao jogo, começamos a ver que um campo de possibilidades se tornam possíveis, passando a ser necessária uma discussão dos temas, das situações, o que implica uma troca constante de opiniões, num clima de liberdade, e que todo este trabalho começa a ser um produzir e constituir colectivo, a formar grupo, sem o qual não seria possível a realização do espectáculo teatral num grupo que se coordena em equipa, de forma a tornar tudo possível. Há uma aprendizagem de se trabalhar em grupo, revelando a importância do trabalho de equipa, sem o qual as produções não teriam a qualidade atingida. Esse clima de fruição colectivo transfere-se potencialmente para a esfera pública, em vários níveis. Na apresentação das peças, durante os espectáculos, os actores, fazendo uso de actos perlocutórios, que têm a ver com aquilo que se efectua através dos usos da performatividade da linguagem, ou seja, com os efeitos assentes na forma de dizer, de se estar a fazer algo quando algo se diz (Austin, 1962). Os actores, ao vivo, aproveitavam para explorar isso mesmo, os duplos sentidos, contornando assim a Censura. Por exemplo, Eliana Gersão, referindo-se ao *Tartufo*, lembra-se que “às vezes os actores tentavam aproveitar um bocado de texto para fazer segundas leituras. Por exemplo, aquela cena final, quando o polícia diz: ‘Aqui neste país, senhor, ninguém será roubado. A polícia, senhor, está do vosso lado’. Era o António Barreto que disse e tentava dar outra interpretação colada aquelas palavras, e as pessoas riam, e assobiavam. Mas a Censura deixou passar.” Ou ainda, como refere, na deixa em que a

polícia dizia, “aqui podeis viver felizes e contentes, desde que sejais bons, calados, obedientes”, se explorava o “calados” e “obedientes”, provocando grandes manifestações do público. Fazia-se política com estes pequenos nada, já que a tomada de posição mais frontais eram proibidas (Cruzeiro & Bebiano, 2006, p. 44).

Evidentemente que não se fazia nada disso no ensaio de Censura. Aqui, Carlos Avilez (encenador que vem a trabalhar no CITAC uns anos mais tarde) comprovou justamente isso. “Tínhamos que tentar que as coisas passassem. Era muito complicado. Agora, nós tínhamos estratégias, uma peça muito violenta, para a Censura, fazíamos muito divertida. Dizíamos o texto mal dito para as pessoas não perceberem; nunca respeitávamos os cortes...” Várias eram as técnicas usadas para contornar a Censura, no que dizia respeito à denúncia para com a assistência de um regime opressivo, usando o teatro para resistir. O público, prevenido, extraía nas entrelinhas o subtexto e a mensagem passava. Como Rui Vilar explica, era comum as pessoas falarem por via de metáforas, como forma de resistência. Por exemplo, para se referir ao Chefe do Governo (Salazar), falavam de um jogo de futebol, onde “o árbitro tinha procedido mal”, ou fez aquilo em vez de fazer aquele outro. Era comum na sociedade em geral usar-se este tipo de estratégia, como uma epistemologia marginal de se lerem outros significados das coisas. Assim, este hábito social ajudava a extrair significados de outros mundos possíveis, a partir das performances. A produção de grupo é ainda reforçada quer fruto dos longos momentos de partilha que os ensaios exigem, quer na apresentação dos espectáculos.

O processo inerente a uma performance estética é sintetizado pelo trabalho de Richard Schechner. Schechner (1985, p. 16-21; 2003, p. 225-249) esquematiza este processo numa sequência temporal-espacial composta por três fases que, por sua vez, podem ainda ser subdivididas em dez partes. Assim, temos:

1) Proto-performance refere-se a tudo o que precede a apresentação de uma performance, o ponto de partida, todos os impulsos que erguem o acontecimento performativo. Pode ser subdividida entre a) o treino, b) a oficina (*workshop*) e c) os ensaios. O treino reporta-se à aprendizagem de aptidões específicas, podendo fazer ou não parte desta fase. Também pode ser formal ou informal. A dimensão formal representa o trabalho efectuado nos cursos de teatro, podendo, igualmente, imiscuir-se com a parte referente aos ensaios. A dimensão informal alude aos momentos em que a prática de treino acontece espontaneamente, quer individualmente, quer colectivamente, quando os performers decidem reproduzir partes de exercícios para se aperfeiçoarem. No fundo, estas duas dimensões coexistem. É um trabalho lento e repetitivo.

A oficina explora formalmente processos que podem vir a ser úteis para os ensaios. Não parece que, nesta época em que nos encontramos na análise ao trabalho do CITAC, tenha sido muito utilizado, embora, a partir da década de oitenta, sobretudo na de noventa, tenha acontecido frequentemente. Realizam-se sessões especialmente vocacionadas para a exploração de exercícios que vão ser depois importantes no trabalho de actor a desenvolver nos ensaios, ou na pesquisa de materiais pessoais e históricos, ou estéticos, explorações que vão servir de base ou afinar o caminho que se pretende para a construção de determinado espectáculo teatral. No fundo, é o espaço livre para se procurar e pesquisar, de abertura a novas formas e modos de expressão, é um trabalho intenso e frequentemente transformativo.

Finalmente, o ensaio é o processo específico de construção do espectáculo, onde se reúnem os materiais explorados no treino e na oficina. É um processo de convergência das ideias, sequências de acções, improvisações, etc., de forma à possível interpretação ser enquadrada numa dramaturgia global que se pretende fazer expressar. A este nível, há um espaço de eficiência e de produtividade coordenador dos desejos e aptidões colectivas. A dada altura, os ensaios podem tornar-se maçadores e repetitivos, sujeitos a revisões e recomposições macro e microscópicas, requerendo, até ao dia da estreia, de um perpétuo trabalho de interpretação e reflexividade.

2) A performance propriamente dita poderá ser subdividida em a) aquecimento, b) a apresentação da performance (torna-se pública, podendo estar inserida dentro de um contexto de apresentação, como um festival), e c) a reposição ou ressaca (*cooldown*). O aquecimento precede qualquer performance e refere-se a todos os procedimentos executados pelos performers para estarem aptos para desempenhar a sua acção no espectáculo, tais como a concentração, o aquecimento muscular e de voz, e ainda os pequenos rituais que vão da verificação dos figurinos, adereços, ou até de acções mais ou menos supersticiosas que se fazem antes de entrar em cena. Tudo isto prepara o salto da vida quotidiana para o universo da performance. É, portanto, um processo de predisposição, de estar pronto para o cumprimento do seu papel.

É então que acontece a performance pública, o desenrolar do espectáculo que tem um início e um fim marcado, tem o seu enquadramento próprio, entre a “abertura da cortina” e os aplausos (ou pateadas!) dos espectadores. Aqui, há uma espécie de dupla agência do performer (Hastrup, 1998), entre o seu próprio *self* e o *ethos* da personagem (ou da *persona*) representada (ou apresentada), entre o ser e o tornar-se. Emergem emoções, sensações, uma história de vida que não é a sua, embora se esteja consciente (mesmo que num tempo infinitamente fragmentado), de uma certa autocrítica que permite o alerta e possível correcção

do seu desempenho. É um espaço liminar onde a mediação é facilmente ambígua, uma zona dinâmica e indeterminada, em que se está “no meio e entre” (como Turner dizia) de si próprio e de uma extensão de si. Neste tempo-espaço há uma vitalidade excedida que relativiza a percepção pessoal. Naturalmente que esta performance pública pode estar enquadrada num evento mais amplo (como um Ciclo de Teatro, ou numa qualquer comemoração), todo um contexto que separa o performer e o público da vida quotidiana.

Já a reposição, ressaca, ou “arrefecimento” é toda a fase que sucede o findar da performance pública e que traz de volta o performer para o seu *self* habitual e quotidiano. Envolve o arrumo dos figurinos, o tirar da maquilhagem, o comentário do desempenho, a avaliação da sua experiência, e o confraternizar em algum beberete. É todo este processo de voltar a si, à energia, aos níveis de atenção normais da vida quotidiana.

3) A última fase da sequência do processo da performance estética é relativa às suas consequências. Refere-se à vida em que a performance perdura, pela materialidade do seu arquivo documental (programas, guião, figurinos, cenário, fotografias, filmes) e pelas memórias pessoais que perduram, o repertório. Nesta fase podemos igualmente incluir o resultado das relações pessoais no seio do grupo que é o CITAC.

Os citaquianos vivem conjuntamente estas experiências, aquelas que vão configurando um *ethos* próprio e que constituem e reforçam laços de solidariedade específicos desta comunidade de práticas (Lave, 2009). No *Boletim de Teatro* (CITAC, 1961, c) vêm a publicar “o espectáculo do CITAC visto por dentro” destas três peças encenadas por Luís de Lima, e onde podemos perceber o efeito de *communitas* proporcionado pela prática teatral, na voz dos preponentes:

“Ter a responsabilidade de uma série de pequenos nada, que não podia nem devia esquecer, fascinava-me. Talvez até porque nunca até aí me tivesse sentido verdadeiramente responsável por qualquer coisa. (...) O espectáculo passou e ficou afinal o mais importante. As amizades cimentadas por um trabalho de colaboração e camaradagem.” (Maria Marinha de Campos em *ibidem*, p. 10); “É engraçado estar lá dentro, tomar parte daquela actividade e conseguir ‘crer’ aquilo tudo (...). Sobe a angústia, jura-se intimamente que será a última vez. Juras inúteis, na próxima vez lá estaremos, há qualquer coisa mais forte do que nós.” (Maria Isabel em *ibidem*, p. 10); “Como forçado responsável, à falta de outro, experimentei os primeiros problemas de atenção ao espectáculo e controle de nervosismo, aliás explicável pelas singularíssimas situações em que me encontrava. De tudo isto, pois, só tive a lucrar; a bagagem de conhecimentos que este ano me acompanha já, permite-me ultrapassar o limite das elementares noções e tentar outras tarefas que me falta ainda experimentar.” (João Gama em *ibidem*, p. 12); “Digo

experiência maravilhosa referindo-me a dois aspectos: ao artístico e ao social. (...) [N]o aspecto social (...) pude observar e compartilhar ao longo de meses de convívio o magnífico ambiente que ali se respira: boa amizade, franca e leal camaradagem. No aspecto artístico vi o interesse, dedicação, em alguns casos, sacrifício. Constituíamos um grupo de raparigas e rapazes unidos por um ideal – teatro.” (Virgolino Borges em *ibidem*, p. 13-14).

Espreitamos, portanto, as consequências que se operam dentro do grupo em termos da produção de comunidade, de sentido de grupo, através dos processos que têm por base o jogo dramático até à apresentação do espectáculo. Mas se no interior do grupo se possibilitava uma reflexão sobre a pertinência das peças escolhidas para representar, ou dos textos que se escolhiam para publicar, nos ensaios propriamente ditos, por via do trabalho dramatúrgico, falava-se de questões que afectavam a vida de cada um, no contexto do regime em que viviam. O espaço produzido pelo jogo dramático criava justamente essa potência. E essa acção, a um outro nível, parecia não ficar circunscrita ao território do teatro. Os citaquianos procuravam, gradualmente, transferir essa energia e atitude cívica para fora do grupo nos espaços de socialidade. Assim, por exemplo, Hélder Costa confia-nos sobre a criação de um grupo de amigos dentro do CITAC, a que chamaram de “Pequenos Prazeres”, e, “com jantares, copos e risadas, ia desenvolvendo ideias e pensando em várias formas de actuação contra a Censura, ‘bufos’ e Pides” (Costa, 2006, p. 65). Era um grupo boémio que parodiava o regime. Criaram, mesmo, um hino que se cantava de quando em quando, hino esse que fazia referência a um elemento do CITAC que descobriram, a dada altura, se tratar de um bufo infiltrado, um tal de Victor, fazendo crer que nem o CITAC estava livre de ser vigiado internamente.

Com a guerra colonial, começou a crescer de uma forma muito poderosa a ideia de que tinha de ser feito algo para travar o regime fascista e colonialista, e que isso implicava uma luta em direcção à sua derrota. A liberdade e invenção de outros mundos através do teatro pareciam não bastar. A consciência de colectivo e de possibilidade de mudança através do teatro teria de passar por uma acção directa junto do movimento estudantil, expandindo-se para a Universidade, para a cidade e, porque não, para a nação. Para isso acontecer, uma mudança individual de cada um teve de operar. Uma consciência política nascia, numa ambiência de liberdade e de crítica, um contexto proporcionado pela prática colectiva do jogo dramático. A percepção de que a seguir à universidade teriam de cumprir três ou mais anos de serviço militar, combater na guerra colonial (uma vida desnudada) em muito para isto contribuiu. Contudo, como veremos, o discurso contestatário sobre a guerra não entra explicitamente no discurso formal do movimento estudantil (o que só vem a acontecer em

1970, no rescaldo da crise académica de 1969). Tal facto não quer dizer que não fosse um subtexto sempre presente. Para percebermos melhor esta participação para além do teatro temos, contudo, de contextualizar o que se estava a passar na AAC durante estes anos em que Luís de Lima se encontrava a dirigir o CITAC e que contribuiu para que o encenador não voltasse do Brasil para um novo ano na Direcção Artística do CITAC (onde passava o tempo das férias lectivas escolares portuguesas), por ordem da Reitoria, da PIDE, e do Governo.

O ambiente associativo universitário sofre de uma mudança substancial nestes anos. A crescente dinamização proporcionada pela emergência de novos organismos autónomos floresce em actividade cultural, aumentando a participação estudantil na AAC. Por outro lado, a população feminina na universidade, apesar de metade da masculina, continua a aumentar⁸⁷. Como nos contam vários interlocutores, a diferenciação entre o homem e a mulher sentia-se ao nível da sociedade em geral, e ao nível da vida estudantil portuguesa porque os rapazes estavam nas Repúblicas⁸⁸ ou em quartos, e as raparigas viviam nos lares de freiras, ou em

⁸⁷ No ano lectivo de 1961/62 existem 3491 homens e 2253 mulheres a estudar na Universidade de Coimbra, tendência que, como já vimos, tende a esbater-se, gradualmente por toda a década, chegando à igualdade no ano de 1974 (Gomes em Cardina, 2008, p. 241).

⁸⁸ Com base no estudo de Aníbal Frias (Frias, 2003), podemos afirmar que, apesar de já desde o princípio do século XVI haver casas alugadas por estudantes com custo minimizado, crê-se que as Repúblicas estão associadas ao período liberal do início do século XIX (começam a aparecer em textos da época), altura em que se sedimentam os rituais festivos do que se passa a denominar como “praxe”, da participação nas festividades estudantis (algo que vem a mudar nos anos sessenta). “As repúblicas de Coimbra são casas comunitárias de estudantes, autónomas e auto-administradas, cujos membros estão ligados por laços económicos e afectivos” (ibidem, p. 103), sendo exclusivamente masculinos os seus elementos (o que apenas virá a mudar a partir de 1972, com a formação do Solar Rosa de Luxemburgo, hoje já uma República). No código da praxe aparece genericamente definida como “o conjunto de estudantes vivendo em comunidade doméstica” (Andrade & Barros, 1957, p. 79). Detentora de uma renda reduzida, a casa é composta por cerca de 10 pessoas que funcionam rotativamente nas actividades de gestão e as tarefas necessárias ao bom funcionamento da casa (limpeza, alimentação, etc.). Apesar de uma lógica simbólica hierárquica (de certa forma, imposta pelo código da praxe, que também exige que a casa tenha uma cozinha, um emblema e bandeira identificativos da República, uma placa da República afixada na fachada do edifício, assim como, a inauguração tem de ser testemunhada por elementos de outras Repúblicas (Andrade & Barros, 1957, p. 80)). Dizia que apesar da hierarquia formal, em que a pessoa mais antiga (o “Mor”) é o elemento mais respeitado nos momentos de tomada de decisões, na verdade, maioritariamente, tudo funciona com base numa democracia participativa.

Para além dos elementos que habitam a casa, existem “comensais” pessoas que não moram na casa, mas que partilham as refeições colectivamente com os elementos residentes, contribuindo para isso com tarefas e/ou dinheiro. A entrada na casa de um novo elemento carece de uma votação unânime dos seus habitantes tendo, o novo elemento, de ficar à experiência entre seis meses a um ano. Normalmente, a porta da casa está aberta para se hospedarem pessoas ocasionais (viajantes, convidados) durante uma breve temporada. Todos os anos se comemora o aniversário da casa (o chamado “centenário”), altura em que se convidam os antigos elementos da casa e a República se abre, em parte, à comunidade estudantil para participação na festa que realizam. As Repúblicas têm uma tipologia hierárquica que, da mais recente para a mais antiga, se denominam Solar, República, ou Real República (para nascer um novo Solar este terá de ser apresentado e proposto ao Conselho de Repúblicas (CR) por uma República que, assim, apadrinha esse Solar).

O CR, fundado em 11 de Dezembro de 1948, é uma assembleia constituída exclusivamente por delegados de cada uma das Repúblicas, funcionando apenas por unanimidade. É este Conselho que aprova ou não a constituição de novas Repúblicas, ou quaisquer outras decisões tomadas no âmbito da academia, para marcar uma posição colectiva das Repúblicas. Ao longo da sua história, as Repúblicas estão associadas a um radicalismo político, cultural e ideológico. Irão ter uma importância fundamental nos anos sessenta na dinamização e intervenção no âmbito do movimento estudantil. Por vezes, na sua história demarcam-se dos

quartos, embora sempre sob tutela, sob a alçada de alguém. Na AAC não havia, até então, muita participação feminina, o que começa a mudar com o crescimento galopante em diversidade, das actividades culturais. Por norma, as raparigas não saíam à noite. A noite era mais o mundo dos homens (com a ressalva dos caloiros que teriam de ter cuidado depois das 18 horas, para não serem vítimas da praxe). A noite era ocupada pelas trupes (conjunto de estudantes trajados com o fim de “praxar” os caloiros), pelos amantes das tascas, dos copos, das conversas sobre futebol, etc. Nos lares, as raparigas, em princípio não saíam. De facto, até ao início dos anos sessenta, nem a própria AAC oferecia grandes actividades passíveis de integração feminina, a não ser as actividades desportivas, mas que se praticam de dia. As ocupações culturais só agora começavam a aparecer, proporcionando uma alternativa capaz de provocar uma mudança nos hábitos femininos, e na sua relação com o tempo/espço público. As raparigas podiam sair à noite em grupo, apenas no caso de haver um motivo especial. Mesmo de dia, os cafés eram um espaço eminentemente masculino. Era a pastelaria, seu local de socialidade consentido. Tal *habitus* correspondia à ideia propalada pelo regime, quer pela constituição de 1933 que inscreve a igualdade formal dos cidadãos (embora, já vimos, passível de se produzir vida nua), embora ressaltando as diferenças “da sua natureza e do bem da família” (artigo 5.º)⁸⁹.

Para as citaquianas, pertencer ao CITAC constituía uma subalternidade reforçada, na medida em que requeria saídas à noite para ensaios, e o teatro, só por si, enquanto actividade que se exerce, era completamente desconsiderado socialmente, razão suficiente para

comportamentos tradicionalistas impostos pela praxe, algo que começa a ganhar expressão nos anos sessenta – sobretudo a partir de 1969 – chegando (como é norma nos nossos dias), a opor-se aos usos e costumes da praxe académica.

⁸⁹ Depois de uma “libertação” da mulher nos últimos anos da monarquia e na emergência da I República, em que a emancipação da mulher começa a ser uma realidade no que diz respeito à sua cidadania, a sua presença na esfera pública (na consumação da igualdade dos sexos, no termo da obrigatória obediência aos maridos, no reconhecimento dos divórcios, nas mudanças legislativas relativas à filiação e à propriedade), no Salazarismo inverte-se radicalmente esta tendência. Há um esforço do regime na doutrinação também pela propaganda que se vai inscrevendo nos comportamentos. Na escola e no liceu, os géneros são separados incorporando, cada um deles, uma educação e socialidade autónoma, não se privilegiando o convívio e crescimento socializado entre ambos os géneros. A mulher é educada para o seu papel de esposa e mãe sendo, inclusive, subordinada ao marido, o chefe de família (correspondente da cidadania familiar, como vimos, uma vez que, na maior parte das vezes, a mulher se vê impossibilitada de votar). Como Salazar chegou a dizer num discurso, “nunca houve nenhuma dona de casa que não tivesse imenso que fazer”, seja nas lides da casa (e de todos os saberes-fazer inerentes), seja na educação dos filhos, argumentando-se que o lar ficaria desagregado com a libertação da mulher para um trabalho independente. Assim, as revistas femininas (*Modas e Bordados*, por exemplo) da época, hegemonicamente, reproduzem essa imagem do ideal da dona de casa que a mulher deveria aspirar e ser. Por outro lado, quanto à sexualidade, a mulher teria de se conservar virgem até ao casamento. Qualquer suspeita de libertinagem era severamente reprimida no espaço público e privado (uma vez que o marido que cometesse um crime sobre a mulher por suspeitas de adultério teria, segundo o código penal, atenuação da pena) (ver Bebiano, 2003, p. 83-96; Bebiano & Silva, 2004). Assim, a mulher desaparece gradualmente da esfera pública, uma mulher-objecto das fantasias machistas que o regime impunha, defendendo o pilar estrutural da família no comprometimento purificado de uma mulher submissa, naturalizada e oprimida.

humilhações e insinuações desprestigiantes a que se submetiam as suas praticantes na esfera pública (mesmo dentro da família havia uma oposição com que teriam de se confrontar). Os rapazes, por norma, levavam as raparigas a casa depois dos ensaios, de forma a evitar os impropérios (facilmente inscritos na identidade pessoal das raparigas) e, de certa forma, legitimarem a sua ocupação no espaço público. Contudo, em termos gerais, o ingresso nas actividades extra-curriculares possíveis pelas secções e organismos da AAC começaram a aumentar por esta altura. O CITAC, segundo as/os citaquianas com quem se falou, era um lugar onde se encontrava um maior companheirismo entre rapazes e raparigas. Tornou-se facilmente um abrigo, um espaço de liberdade também do quotidiano da vida vivida. Não era categoricamente um factor de diferenciação, nem tão pouco de opressão, como se encontrava na esfera pública, inclusive no meio estudantil. Na socialidade estudantil das Faculdades, os rapazes e raparigas tratavam-se formalmente como “o colega” e “a colega”, evitando a segunda pessoa do singular, do tratamento por “tu”, mais informal. As mulheres, culturalmente, estariam ali na universidade para aprender a ser mais preparadas como futuras mães, e não tanto pelo reconhecimento das suas capacidades intelectuais, na preparação enquanto pessoa autónoma e independente *per se*. A desvalorização era frequentemente parodiada por rapazes com frases do tipo “é demasiado inteligente para ser mulher!” (Gersão, 2000, p. 662), dizendo-o de uma forma risível, mas que transporta consigo o *habitus* hegemónico da época, quer dizer, transportava um fundo ilusório de verdade para quem o dizia.

Já vimos (capítulo 1) que, metodologicamente, subsiste um holismo presente em cada indivíduo capaz de ser analisado como uma extensão da sociedade em que vive (Miller, 2007). O seu habitat de significado pode estabelecer conexões parciais (Strathern, 1991) com a sociedade e a possibilidade de se produzirem comparações no seio do território abordado, com equiparações que se podem estilhaçar em direcção a outros âmbitos da realidade sociocultural, uma vez que fazem parte da pessoa, da sua identidade, em que no microcosmo se vê e percebe o macrocosmo. A vida estudantil de Eliana Gersão, citaquiana da geração em que nos encontramos serve, justamente, de óptica para nos elucidar disso mesmo, à medida que percebemos como a pertença ao CITAC e com o trabalho que aí se realiza pode, realmente, ser o espaço alternativo da possibilidade de existência, enquanto pessoa, e elucidar-nos igualmente do contexto sociocultural nas várias escalas de análise⁹⁰. Através dele, por via das

⁹⁰ Servir-mo-nos do testemunho oral da conversa que tivemos com Eliana Gersão (da qual extraímos fragmentos para realizar o filme documentário (ver apêndice 2), bem como do seu testemunho por escrito em várias fontes: em testemunho pessoal (Gersão, 2000), e em entrevista (Cruzeiro & Bebian, 2006).

lentes antropológicas, damos conta das mudanças que se viveram na academia, neste início dos anos sessenta.

Tirado o liceu em Coimbra, em que recebeu uma educação conservadora rigorosa e severa moralmente, na preparação da mulher que se haveria de tornar, no permanente controlo dos comportamentos com vista à formação da imagem da mulher em que se deveria converter, “anjo do lar, boa esposa e boa mãe”, Eliana entra na universidade em Direito no ano de 1958/1959, num universo de não mais de uma dezena de raparigas a estudar nesta área. Como já vimos, justificava-se a possibilidade da mulher estudar com a ideia de que seria uma mais-valia para a educação dos filhos, ou para a produção de uma independência para o caso de não casar (e mesmo assim, legitimando aquilo que se considerava serem “profissões femininas”, sobretudo a de professora ou enfermeira), ou ainda, para ser possível cuidar da família no caso do marido faltar, uma vez que durante o regime de Salazar não há ainda o Estado Social (segurança social, pensões, etc.). Não se falava, na altura, da produção de uma carreira profissional ou da importância do conhecimento para se ser mulher. Se uma mulher era inteligente seria porque Deus lhe tinha dado essa faculdade, pelo que se incentivava o trabalho social de acção católica, em que muitas enveredavam.

Habituada ao isolamento dos rapazes (nem sequer um vendedor de gelados masculino estava autorizado a aparcas junto do liceu), só arranjando pretextos para ir à Baixa da cidade com alguma amiga era possível ver pessoas na rua, ou serem vistas por eles a passear. A excepção era aberta nos bailes ou saraus, como o de finalistas, embora sempre sob vigilância materna ou tutorial. A própria Mocidade Portuguesa, organização estatal promovida pelo regime, separava os sexos, bem como as organizações católicas, a JUCF (Juventude Universitária Católica Feminina) para as raparigas e o CADC para os rapazes. Entrando na universidade em 1958/1959, a AAC ainda tinha uma actividade muito reduzida e eram poucos os estudantes que a frequentavam. Pouco se falava de política e nem no Bar das Letras (café dentro da faculdade homónima) era bem visto uma rapariga entrar; as pessoas diziam que tinha “má fama”, o que se inscrevia facilmente no corpo das raparigas que o frequentassem, pelo olhar dos outros. Eliana começa a frequentar a AAC (o Círculo de Artes Plásticas, o Centro de estudos Cinematográficos – CEC, e a aparecer no CITAC). Foi igualmente escolhida para presidente da JUCF, enquanto estudante de Direito. De resto, como diz, o ambiente universitário era “um mundo estranho e nebuloso, sem rostos familiares, sem referências, quase intimidante”.

A surpresa mais marcante e que vem mudar radicalmente o panorama do movimento estudantil acontece em Maio de 1960, quando a lista proposta pelo CR, afecta à esquerda e

que, face à gradual dinamização da AAC, decide interferir mais directamente no espaço circum-escolar, com o intuito de promover uma maior humanização da universidade. Nesta lista há um citaquiano, Jorge Aguiar, uma vez que a estratégia passava pela inclusão de dirigentes com alguma experiência e popularidade, nomeadamente dos organismos autónomos. Aliás, a abertura da AAC a todos os estudantes é a prioridade do programa da lista o que, para a altura, se mostrou uma surpreendente novidade. Eliana, neste ano, e fruto do seu envolvimento na JUCF, sem grande consciência da questão política associativa, da marcante dicotomia entre direita e esquerda, “reaccionários” e “progressistas”⁹¹, sem grande convicção acaba por aceitar pertencer à lista da direita, uma vez que eram as pessoas do seu habitat de significado, até então as suas únicas referências. A vitória da lista proposta pelo CR, encabeçada por Carlos Candal, apesar de renhida (ganhou apenas por 60 votos (Garrido, 1996, p. 86)) revela que os (e as) estudantes, agora, se interessavam mais pelo seu espaço associativo, não fosse o crescimento de novos organismos e secções (desportivas e culturais) nos últimos anos. Organizam-se actividades de ordem muito diversa, de conferências a exposições, o jornal *Via Latina* ganha um novo fulgor, ciclos de cinema e de teatro, entre os quais o do CITAC. A assistência a estas actividades aumenta. Reactiva-se a secção social, fazem-se intercâmbios com as outras associações académicas nacionais. A AAC deixava de apenas prestar serviços para passar a ser um pólo cultural importante, reunindo pessoas das várias facções ideológicas. Frequentemente realizavam-se Assembleias Magnas para ouvir os estudantes sobre as mais variadas questões. O papel das Repúblicas mostra-se aqui determinante, como pólo mobilizador. Como disse Hélder Costa, bastava cada República

⁹¹ Várias pessoas nos clarificaram que a distinção entre quem apoiava ou se opunha ao regime (respectivamente, reaccionário ou progressista) estava relativamente bem definida, independentemente de se posicionarem politicamente ao que hoje significa estar à “direita” ou à “esquerda”. Como explica Emílio Rui Vilar: “a direita não era uma coisa uniforme. Mas naquela altura era fácil fazer a divisão situação/oposição. Na situação havia desde pessoas da causa monárquica até às pessoas que eram francamente adeptas do regime, ligadas à União Nacional, e às estruturas do regime. E depois havia uma massa conservadora. E na esquerda havia realmente várias gradações entre as pessoas, membros ou próximas do PCP, até à tradição republicana, jacobina, das oposições herdeiras da Primeira República, divisão que depois viria a ficar mais clara, que já ficou clara nas eleições do General Humberto Delgado, quando a candidatura do Dr. Arlindo Vicente, que era apoiada pelo PCP, desistiu tacticamente em favor do apoio a Humberto Delgado, a qual o PCP sempre teve grandes dúvidas.” Assim, podemos distinguir três grupos de estudantes quanto à posição política adoptada ao longo da crise de 1962 (ver Caiado, 82-96; Garrido, 1996, p. 168-182): os “católicos”, aglomerados na JUC (Juventude Universitária Católica), designação bastante abrangente mas que se refere a pessoas ligados aos grupos cristãos, como o CADC (Centro Académico de Democracia Cristã), vinculado à revista *Estudos*, e que vão tomando posições colectivas ao longo da crise concordante com as motivações da luta estudantil, mas afastando-se dos modos de contestação que foram sendo aprovados; os “direitas” que vão desde os “ultra-direitas” ligados ao *Movimento Jovem Portugal* (na academia estavam mais concentrados na Faculdade de Direito), até à parte do sector católico mais conservador; finalmente os “esquerdas” incluem os membros afectos ao PCP bem como aqueles que não o sendo, se colocaram do lado da DG-AAC que entretanto ganha as eleições em 1960/1961 e do ano seguinte, por via de uma consciência cívica e política (muito devido ao fenómeno Delgado), e que Medeiros Ferreira designou por “humanistas laicos”, um aglomerado heterogéneo de democratas, liberais e de espírito aberto, que não se enquadravam nem na JUC nem no PCP (Caiado, 1990, p. 82-96).

levar a sua namorada e os amigos mais chegados que, multiplicado pelas dez a quinze pessoas em cada República, pelas cerca de dezoito que existiam nesta altura (Denayer em Cardina, 2008, p. 54) e que compunham o CR, para se obter rapidamente várias centenas de pessoas.

Desta forma, há um prenúncio da AAC como movimento sindicalizante, opondo-se ao corporativismo que a caracterizava até então (Cardina, 2008). A AAC cresce tendencialmente como a representação dos estudantes vencendo, a pouco e pouco, a apatia generalizada quanto às dimensões sociais e cívicas, espaço de discussão e debate dos temas, interesses e problemas comuns, ecoando indelevelmente a desconfiança estudantil face à questão do decreto 40.900 que, ainda à espera de resposta do parecer, habitava no limiar perigoso da falta de clareza sobre a democraticidade das associações estudantis. “O sindicalismo nasceu aqui, quando as estruturas associativas toleradas pelo regime conseguiram assegurar para si a legitimidade formal de representação dos estudantes” (Caiado, 1990, p. 112). A influência externa dos elementos mais informados que pertenciam à DG-AAC (alguns deles afectos a células do PCP) com certeza que promoviam esta consciência, nomeadamente, da Carta de Grenoble⁹², um “manifesto” sobre os direitos e deveres do estudante, redigida em 1946 pela União Nacional dos Estudantes Franceses (UNEF) e que defendia a tese do estudante como “jovem trabalhador intelectual”, recolocando o discurso do estudante universitário como parte integrante do discurso sociopolítico, da sociedade, e justificando, por isso, a sua sindicalização. Prova disso mesmo é o convite que é endereçado à AAC para participar no 50.º Congresso da UNEF, em que um dos representantes enviados acaba por ser o citaquiano Jorge Aguiar (Garrido, 1996, p. 102). Contudo, veremos que o movimento estudantil terá acções

⁹² A carta de Grenoble surge transcrita no livro, *Os Estudantes*, de Pierre Gaudez editado pela primeira vez em 1961 (apenas traduzido em português pela Minerva, em 1965). É através da Secção de Intercâmbio da AAC que ele vem a ser imediatamente conhecido na academia (Garrido, 1996, p. 158-162). “Os representantes dos estudantes franceses reunidos em Grenoble em 24 de Abril de 1946, conscientes do valor histórico da época, onde o mundo do trabalho e da juventude lança as bases duma revolução económica e social ao serviço do homem, afirmam a sua vontade de participar no esforço unânime de reconstrução. Constatam o carácter antiquado das instituições que os regem. Definem como base das suas funções e das suas reivindicações os seguintes princípios:

Art.º 1 – O estudante é um *jovem trabalhador intelectual*.

Art.º 2 – Enquanto *jovem* o estudante tem o direito a uma particular previdência social nos domínios físico, intelectual e moral.

Art.º 3 – Enquanto *jovem* o estudante tem o dever de se integrar no conjunto da Juventude Mundial e Nacional.

Art.º 4 – Enquanto *trabalhador* o estudante tem direito ao trabalho e ao repouso nas melhores condições e com independência material, enquanto pessoa social tem direito às garantias para o livre exercício dos direitos sindicais.

Art.º 5 – Enquanto *trabalhador* o estudante tem o dever de adquirir a melhor competência técnica.

Art.º 6 – Enquanto *intelectual* o estudante tem direito à procura da verdade e à liberdade que é a sua condição primeira.

Art.º 7 – Enquanto *intelectual* o estudante tem o dever:

– de definir, propagar e defender a verdade, o que implica o dever de partilhar e desenvolver a cultura e pôr em relevo o sentido da História;

– de defender a liberdade contra toda a opressão, o que, para o intelectual, constitui a missão mais sagrada.” (cit. em Cruzeiro, 1989, p. 44-45).

condicentes com o espírito subjacente à sua sindicalização, embora, na verdade, estivesse longe de ser assimilada pelas massas estudantis (ibidem, p. 163).

É então que Eliana é eleita para dirigir o Conselho Feminino da AAC, órgão até então muito pouco activo. Um pouco surpreendida, pensa ser escolhida por se achar que tinha capacidade para enfrentar os “comunistas” da AAC, como justificavam as pessoas do seu meio. Este Conselho limitava-se a reproduzir o conceito de mulher do regime, promovendo cursos de decoração e de culinária. Eliana e a sua equipa procuram agora inovar. Tinham, contudo, de contornar o sistema de vigilância moral que pairava no *habitus* de todos. Procuraram, acima de tudo, a integração das raparigas na AAC, criando um sistema de delegadas nos lares, acção que acabou por não dar grande resultado por falta de participação. Fizeram cursos. Um deles foi o de “puericultura pré e pós natal”, dado pelo ginecologista Dr. Assis Pacheco e que baralhou o sistema, uma vez que os conteúdos versavam mais sobre a educação sexual, assunto tabu na sociedade de então. O curso foi muito participado e um sucesso. Organizam também conferências sobre a participação da mulher na sociedade. Esta dinamização em diversos eventos obrigou à sensibilização nos lares para a importância da participação nestas actividades e que Eliana, conjuntamente com Carlos Candal (Presidente da AAC eleita da lista CR), começou a fazer. Vestidos de capa e batina, alegavam o interesse cultural dos eventos permitindo que, em grupo, as raparigas pudessem começar a aparecer. Na verdade, segundo Eliana, elas estavam disponíveis para isso, a integração foi fácil. Em certo sentido, a DG-AAC estrategicamente, via na comunidade feminina um potencial aliado. E se Eliana, até então, representava de certa forma o sector da direita, contribuía também para mostrar a confiança da DG, contribuindo para desmistificar a sua conotação de “comunista”, aparentando uma certa instrumentalização por parte da DG-AAC. O ambiente na universidade rapidamente começou a mudar, como se acabasse de nascer algo de novo, face ao vazio que até então a AAC representava.

A 4 e 5 de Fevereiro de 1961 realiza-se o *I Encontro de Convívio* inter-academias e que se veio a realizar em Coimbra, com o objectivo de promover a convivência académica, ao mesmo tempo que se discutiriam os interesses e problemas comuns das condições de vida social e económica dos estudantes, reforçando a importância da autonomia associativa e lançando as bases para a federação das várias associações. À noite, como não seria deixar de ser, acontece a vertente recreativa do evento. E dada a boa afluência de rapazes e raparigas, Eliana conta que no dia seguinte aparecem espalhados por todo o lado panfletos insinuosos da prática de imoralidades durante o Encontro, nomeadamente que as raparigas de Lisboa e do Porto teriam dormido nas Repúblicas, lançando suspeitas de comportamentos sexuais

pecaminosos, lançando boatos que extravasam a comunidade estudantil e se difundem, através da imprensa, por todo o país, nomeadamente n' *A Voz*, um jornal da extrema-direita, ou no *Novidades*, afecto ao patriarcado. “Cancro de imoralidade”, ou a “penetração entre a juventude do ideário comunista, no sentido de a subverter e aliciar aos seus ideais” são a notícia (ver Eliana, 2000, p. 668-669). Desta forma, atacava-se finalmente a AAC, desconsiderando a sua acção. O Conselho Feminino divide-se e muitas raparigas deixaram de aparecer. Começaram os telefonemas para casa dos pais de Eliana, lamentando os passos que a jovem rapariga estava a dar, que precisaria de “endireitar” a sua conduta. Fazem-se Assembleias Magnas, com milhares de estudantes, onde se discutiu o problema que punha em causa a DG-AAC e a dignidade dos e das estudantes. São desmascarados e identificados os estudantes que tinham participado na acção daqueles panfletos⁹³. A DG-AAC tomou uma postura cuidadosa e precavida, uma vez que se radicalizasse o discurso poderia perder o apoio das raparigas que entretanto participavam em toda a dinâmica criada. Apenas uma pessoa, Eveline, teve a coragem de assumir publicamente o “amor livre” numa dessas Assembleias Magnas, diz Eliana.

Pela primeira vez na vida associativa realiza-se uma Assembleia Geral das universitárias (15 de Março), talvez a única do movimento associativo, em que os lares católicos se mobilizaram para estar presentes, reunindo centenas de raparigas e em que apenas duas delas defenderam Eliana. O tema da Assembleia acabou por ser o julgamento público da “colega Eliana”, face a imoralidades, como aquelas que se passam no Jardim Botânico, espaço da cidade em que se deixara de poder passear, argumentos movidos pelo sector católico e de direita, insinuando o pior. O Conselho Feminino levou um voto de censura, face à “forma não independente como estava a agir”. Eliana é encostada à parede e vê-se obrigada a decidir, ou pertencia à JUCF ou aos “comunistas”, como lhe colocaram a questão, e que resultou no seu afastamento da juventude católica. A DG-AAC acaba por dar um voto de louvor ao Conselho Feminino, numa reunião extraordinária entretanto realizada. É neste contexto que em 19 de Abril do mesmo ano sai na *Via Latina* um artigo primeiramente censurado, mas logo a seguir tolerado pela Censura e, como tal, talvez até tenha constituído uma ratoeira que se colocou aos estudantes, a célebre *Carta a uma Jovem Portuguesa*, assinada pelo anónimo A. (é já sabido ter sido escrita por Artur Marinha de Campos, que vem

⁹³ Apesar de terem sido primeiramente suspeitos os membros do CADC, da JUC e da Mocidade Portuguesa que recusaram a autoria do acto, foram punidos e sancionados pelos organismos académicos os estudantes da área de direita nacional-revolucionária e que chefiavam o núcleo nacionalista radical da academia, José Valle Figueiredo, Armando Marques Carvalho e José Vasco Meireles (Marchi, 2008, p. 559).

a ganhar em 1962 o 1.º Concurso de Originais Dramáticos do CITAC). O artigo vai agitar novamente o movimento estudantil no seu todo, gerando uma discussão acesa sobre o papel da mulher na universidade e que ressoa princípios éticos e morais mais generalizados do papel da mulher na sociedade, confrontando igualmente a função que a AAC havia de ter enquanto representação de todos os estudantes. Por detrás de uma linguagem poética, e de uma imagética que faz a análise de um determinismo social que separa os dois mundos, do homem e da mulher, a carta alega a falta de liberdade feminina, e propõe a sua emancipação através da aliança com o homem, colocando ambos num plano de igualdade, “na senda duma completa humanização da sociedade”. Apesar de hoje podermos achar que o faz de uma forma bastante ligeira, o *punctum* da polémica causada pela carta, acaba por ser a apologia da libertação sexual feminina, da afirmação do seu corpo fora da lógica do *habitus* socialmente construído, das inscrições que sobre ele recaíam e o reprimiam, a ponto desse corpo estar impossibilitado de se reconhecer.

“Vou escrever para ti, jovem portuguesa e particularmente para ti, jovem estudante da nossa cidade. (...) Somos jovens. A minha liberdade não é igual à tua. Separa-nos um muro alto e espesso, que nem tu nem eu construímos. A nós rapazes, de viver do lado de cá, onde temos uma ordem social que em relação a vós nos favorece. Para vós, raparigas, o lado de lá desse muro; o mundo inquietante da sombra e da repressão mental. Do estatismo e da imanência. (...)

E eu escolho-te a ti jovem portuguesa. Tu que estás submissa e passiva no canto onde te procuro. Tu que tens os olhos azuis ou negros. Como saber? Tu vens cega e só porque sabes que tens de vir. Tu que coras e me desconheces. Que tremes e que sorris (...) vens abúlica e absorvente para eu moldar; que esperas que eu diga para dizeres; que ingenuamente finges, porque te ensinaram que a verdade é mentir. Tu para quem o amor é passividade, dever e obrigação. (...) Há um determinismo social que te oprime e te define. (...)

Eu sou o senhor a quem obrigatòriamente tens de te ligar para viveres na consideração e na segurança sociais. Sabes que a tua liberdade só pode vir depois de mim. O teu corpo exige-me e repele-me surpreso porque me desconhece. Sou aquele que traz segurança e a satisfação, pelo menos formal, e aquele que não consegues decifrar; um inimigo que não te compreende e só te deseja. Sou afinal para ti o homem. Sou-te imposto, e embora desejado, não sou livremente aceite por ti. Fui-te apresentado durante anos como um príncipe encantado, mas sou na realidade o resultado duma necessidade social. (...)

Queremos amar-nos e conhecermo-nos e não podemos. Há aqueles que não se amam e não querem que se ame. Os que vivem de mentiras e de regras morais que falseiam. Aqueles que com um fanatismo desumano nos querem negar e afastar. (...) Sim aqueles,

que de má fé, negam os que autónoma e independentemente assumem a responsabilidade de serem livres mesmo unidos. (...) Viver dentro da juventude não se ensina, aprende-se vivendo. E a jovem e o jovem português não vivem dentro dela. (...)

Tu queres o meu corpo porque é o meu corpo, as minhas ideias porque são as ideias do jovem que estimas. O que eu penso tu defendes cegamente. A tua liberdade está em aderir à minha liberdade. E o mundo das jovens que te esperam tu o renegas pela acusação fácil. A realidade do que foste é desprezada e não ajudada na sua evolução. Há um universo donde queres fugir e outro onde ainda não chegaste. (...) Dou-te a minha mão e o meu corpo. Sinto os teus dedos e o teu braço. Sinto um corpo jovem junto do meu. Mas não sou um molde; sou um jovem diferente de ti. Um rapaz por quem o amor por ti é a concretização sexual, única diferença nas relações entre o homem e a mulher que devem decorrer no mesmo plano que de homem para homem. Nós temos os dois a mesma liberdade. (...)

Hoje temos mais que nunca necessidade de ti. Necessidade de findar com a mentira e com a falsidade. Necessidade do teu despertar e do teu esclarecimento. Necessidade de nos ajudarmos mutuamente na senda duma completa humanização da sociedade. (...) Tens de fugir ao isolamento e ao mundo fechado e diferente das raparigas entre si. Tens de entrar no nosso mundo errado, mas errado por tu não estares lá. O mundo que te escarnece e te insulta simplesmente por não te ter. (...) Só assim verdadeiramente te conhecerei. Saberei o sabor do teu corpo, a cor dos teus cabelos e dos teus olhos. Só então te poderei amar (...) à luz dum dia jovem, à luz do que nasce e floresce; dentro da colectividade estudantil” (A., 1961, p. 1,4).

Eliana diz que a carta antecipa questões que a mentalidade da época não estava ainda preparada para discutir, e que apenas mais tarde vêm a ser analisadas, no final dos anos sessenta. De facto, o relacionamento afectivo e muito menos sexual era assunto de que não se falava abertamente, pertenciam à esfera estritamente privada. Além da análise certa que faz à situação da mulher, de facto, a mulher corporizava uma vida nua, uma vida matável sem espaço para viver, para ser gente, para andar na rua, como Eliana refere. A estética romântica da carta tinha um tom paternalista que Eliana revela ter sido muito irritante para algumas mulheres que até participavam e aderiam à AAC. Talvez resulte da ideia hegemónica da sociedade em relação à mulher já ser paternalista e que a carta, na perspectiva feminina, reproduzia isso mesmo. “Vocês são todas umas parvinhas que estão aí atrás do muro. Nós rapazes é que temos de ser os vossos salvadores!”, como ironiza. Porque uma coisa é sentir a opressão no corpo, outra foi ver ali escrito tudo aquilo. Assumiu-se a vida nua que a mulher corporizava. A cena da Prisão no espectáculo que realizámos explora performativamente estas

mesmas tensões. Justapõe-se a problemática da *Carta a uma Jovem Portuguesa* materializando no corpo de duas performers as diversas reacções sociais: entre os partidários dos conteúdos que a Carta promove e os mais cépticos, trazendo a retórica subjacente a todo este drama social que agora se via plasmado na performance estética, na performance da etnografia. Por outro lado, mesmo no mundo masculino a emancipação feminina não era uma evidência clarificada. Por exemplo, Celso Cruzeiro diz-nos que chegou a ter várias discussões com colegas Repúblicos, intelectuais e progressistas em que, se lhes perguntassem se casariam com uma mulher que não fosse virgem, na verdade, eles não o fariam. Era um problema sério que não ultrapassavam, reproduzindo a moral que o regime lhes inculcava, contrariando o discurso que a carta vem apregoar. Na verdade, tanto os rapazes como as raparigas viviam atrás do muro, vítimas de uma propaganda ideológica opressiva, epidémica, e que lhes negava um corpo livre. Isto mostra-nos como o poder do *habitus* da sociedade tradicional portuguesa, em que a inscrição nos corpos deriva de uma secular sociedade censória, revela uma grande resistência à mudança.

Eliana diz-nos que a carta não foi propriamente bem recebida por ninguém e que apenas serviu para demarcar campos relativamente ao movimento associativo, tendo igualmente como consequência a necessidade de tomar posições para um e para outro lado, a favor e contra a direcção que o movimento começava a tomar. Por tê-la publicado, enquanto órgão plural que a *Via Latina* afirmava ser, os seus elementos defendem-se justamente com esse argumento, o de que, não tendo sido formulada uma opinião própria, individual, o jornal limitar-se-ia a dar voz a essa pluralidade. Durante uns meses vê os seus números repletos de artigos de opinião discutindo e questionando o conteúdo da carta, por vezes muito para além do que ela sugeria. A DG-AAC, prudentemente não se manifesta sobre o assunto, assim como os argumentos mais progressistas apenas o fazem com muita cautela. Contudo, os sectores mais católicos e reaccionários não pouparam o ataque à carta, que se estendeu, de certa forma, ao jornal que a publicou, ao Conselho Feminino, e até à AAC no seu todo (insinuando novamente uma conduta imprópria das raparigas que frequentavam a Associação). Novamente a polémica salta para os jornais nacionais mais conservadores, indignando-se com a imoralidade e perversão, alertando para os perigos da noção que o convívio dos estudantes universitários estaria a tomar, atacando desta forma a DG-AAC. O *Novidades* escreve “Cautela com os convívios” em nome da “dignidade moral das universidades portuguesas” e na defesa “da cultura ocidental, da cultura latina, da cultura portuguesa” (cit. em Bebian, 2003, p. 95). Fazem-se Assembleias Magnas onde apenas algumas raparigas defendem o “amor livre”, a que se seguiam assobios e risos trocistas, reproduzindo um nervoso miúdo de quem não está à

vontade para lidar com estes assuntos. Ainda assim, a DG-AAC propõe que o CR e o Conselho de Veteranos organizassem o enterro solene dos jornais *A Voz* e *Novidades*, onde surgiram os artigos mais reaccionários, o que não se veio a realizar, dada a intervenção da PSP, no momento do acto. Telegramas de protesto para com a imprensa são enviados aos ministros de Educação Nacional e da Presidência, alegando a falsidade das acusações plasmadas nesses artigos (Garrido, 1996, p. 11). Consequentemente, as posições de direita acusam a DG-AAC de falta de neutralidade ideológica, algo que contribuía para mais dividir a academia.

Na angústia de ter de se pronunciar pelo Conselho Feminino já bastante fragilizado, Eliana (juntamente com a sua amiga Glória Padrão) não têm como desmontar o argumento da carta, dado o estado de tensão com que se viram confrontadas. Assim, como revela, com a ajuda do Padre Miguel Batista Pereira (ajuda que foi omitida na época), professor de Filosofia na Faculdade de Letras, se edita a 18 de Maio o artigo “Considerações” (*Via Latina*, 18-05-1961, p. 1) onde defendem a individualidade e dignidade da mulher, obrigando a uma integração social específica, com base numa “axiologia” (como diz), isto é, um quadro de valores que se deve respeitar, e princípios que permitam o “desenvolvimento harmónico”, reforçando a importância do papel social da mulher, mas distanciando-se da proposta mais emancipadora da carta. Os pais de Eliana andavam muito preocupados com o envolvimento político da filha que, como seria de esperar, sofreria as normais consequências das pessoas que enfrentavam os ideais do regime, das quais havia informações na PIDE, alegando as potenciais dificuldades em vir a arranjar um emprego no futuro. Quando recebe o convite para fazer parte da lista de Carlos Candal para as eleições do ano seguinte, vê-se confrontada com a desautorização dos seus pais (a única vez que o fizeram). Fora substituída por Margarida Lucas que havia sido membro do CITAC, mas agora revelando-se, sobretudo, no TEUC, onde realizara um trabalho assinalável⁹⁴.

É então que Eliana se dedica mais à revista *Via Latina* e ao trabalho no CITAC onde tem uma participação mais activa. Até então era apenas uma colaboradora, uma vez que o CITAC aceitava sócios para colaborar ou, simplesmente, para assistir aos ensaios. Apesar de certos meios conservadores marginalizarem quem trabalhava no CITAC, considerado nos bastidores como sendo realmente de esquerda (“todos do revirinho”, “todos comunistas”, “um alfobre de esquerdistas”, como se dizia para denegrir os seus elementos (Barreto, 2006, p. 56)), isso,

⁹⁴ De facto, Margarida Lucas é uma verdadeira excepção, pelo facto de ter participado nos dois grupos, CITAC e TEUC, coisa que praticamente mais ninguém fez até à actualidade. Nesta época, viria a revelar-se de forma mais preponderante como actriz no TEUC.

não correspondia, de facto, à verdade. Eliana considera que o CITAC era um espaço compensador de todas estas rupturas, dado o grande companheirismo que havia entre todos, “o nosso porto de abrigo, a nossa ilha, onde nos divorciávamos de toda essa sociedade opressiva, sociedade bloqueada onde tudo era proibido, onde tudo era censurado”. Para depois concluir:

“Eu penso que foi o nosso espaço de liberdade. Aqui [no CITAC] era o sítio onde nós podíamos ser autênticos, ter amigos, não estar preocupado com o que é que pensam, o que é que dizem. (...) Simplesmente nós estávamos, conversávamos, ríamos, chorávamos. Depois abriu portas, e nesse aspecto o Luís de Lima foi fundamental. E depois eram pessoas que liam, que se informavam, que queriam outro mundo. Foi a nossa aprendizagem do que é viver em liberdade que foi o CITAC que nos deu. E eu penso que criámos ligações muito fortes.”

De facto, não foi a única pessoa a considerar isto do grupo, o que nos revela justamente as potencialidades do jogo dramático que em muito contribui para sedimentação do colectivo, do contexto em que ele se insere, de um *ethos* específico. A vontade de experimentação impõe um trabalho diferente em relação a um grupo teatral que se limita a reproduzir tradições teatrais hegemónicas. A vontade de experimentação requer um trabalho de reinvenção, de subversão do cânone vigente. E esse trabalho, como temos vindo a ver, alia-se a uma forte construção de colectivo, e extravasa a extra-quotidianidade, diluindo-se em visões do mundo alternativas, induzindo a mudança de consciências.

No artigo “O despertar de uma consciência” (David, 1961), o citaquiano Feliciano David, aborda e reconhece a transformação que se operou na vida académica. Como argumenta, um jovem frustrado, por se impossibilitar a sua revelação, é estimulado, alavancado sobretudo pela diversidade das suas actividades extra-curriculares, e que se deve em muito ao trabalho associativo entretanto desenvolvido pela DG-AAC. Também o decreto 40.900 já se havia tornado um alerta, pela ameaça à tradicional autonomia da AAC, e acabou por resultar num chamamento para as responsabilidades em defender o órgão representante estudantil, a própria DG-AAC agora atacada. Como argumenta, nasce, por isso, uma geração mais séria e preocupada que contraria, finalmente, a educação que o jovem tem já desde o liceu, onde é encorajada a sua passividade e apatia face aos problemas da sociedade onde vive. A verdade é que a lista do Candal, afecta aos Repúblicos, volta a ganhar as eleições em 1961/1962, diz-se, graças ao voto feminino (na maioria afecto à Faculdade de Letras) e que decorre da sensibilização feita desde o ano anterior em prol da sua maior participação.

Fruto das reuniões inter-universitárias, o movimento estudantil consolida-se a nível nacional, programando o I Encontro Nacional de Estudantes (Março de 1962) que acabou proibido pelo Ministro da Educação Nacional, Lopes de Almeida, fazendo o mesmo às comemorações do Dia do Estudante que tinham como tema “a integração do estudante na universidade”⁹⁵. A comemoração da Tomada da Bastilha de Novembro de 1961 já tinha sido agitada em Coimbra, ainda no rescaldo dos ataques feitos à DG-AAC aquando das reuniões inter-universitárias, em que surgiram insinuações de escândalo moral pelo comportamento das raparigas (e rapazes) nesse convívio, pretexto que foi arranjado para atacar a Associação responsabilizando-a, insinuando ser uma consequência das suas acções. Marcando uma posição simbólica, o Conselho de Veteranos decreta a abolição da praxe em solidariedade com a DG-AAC, o que chegou a custar a prisão do *Dux* por ofensas ao chefe do Estado que esse documento também continha (Garrido, 1996, p. 107). Agora, a proibição do Dia do Estudante em Lisboa, merece a solidariedade dos estudantes de Coimbra e foi isto que desencadeou um verdadeiro drama social.

Victor Turner (1985; 1992) define drama social como um processo social que pode ser harmónico ou desarmónico e que emerge em situações de conflito, sendo uma erupção ao nível da superfície da vida social, e que pode ocorrer em todos os níveis de organização, do Estado à família. O drama social é iniciado quando é interrompido o carácter regular e pacífico das normas que governam a vida social pela infracção de uma regra controladora de relações instituídas. Tal facto conduz a um estado de crise que pode dividir a comunidade em

⁹⁵ Em Coimbra, o Dia do Estudante é comemorado a 25 Novembro e denominado a “Tomada da Bastilha” em homenagem ao assalto que, em 1920, um grupo de estudantes realizou ao primeiro andar do Colégio de S. Paulo (onde hoje está situada a Biblioteca Geral) e onde se situava o “Clube dos Lentos”, um dos símbolos de poder e tradição universitárias. Em protesto com a exiguidade das instalações da academia, em comparação com a dos lentes (no piso superior à sede da AAC), o Colégio é tomado e as suas instalações debeladas, passando o Colégio, a ser conhecido como Bastilha e passando a ser comemorado até aos nossos dias, com a manifestação comemorativa, o “cortejo dos archotes”.

Já em Lisboa, a data que comemora o Dia do Estudante não era ainda fixa, embora acontecesse ora em Março, ora em Abril. A partir de 1956, e com a publicação do decreto 40.900, começa a ter um maior interesse das academias, participando o CITAC nas comemorações em Lisboa, dias que transportavam consigo temas sociais relativos ao colectivo estudantil, marcando a união e a solidariedade dos estudantes. No seu programa fazem-se, por norma, actividades de carácter cultural, académico, social e desportivo. Alegando não ter sido entregue previamente o programa do Dia do Estudante de 1962 ao Ministro da Educação, na véspera, decide pela sua proibição, o que vai resultar na crise académica também em Lisboa, com ocupação da cidade universitária pela polícia de choque e resultante prisão de alguns estudantes, bem como a demissão do Reitor da Universidade de Lisboa, Marcelo Caetano que se sentiu desautorizado pelo Ministério, uma vez que não fora informado previamente da ocupação que a polícia logo fez na Universidade. Na verdade, o processo foi mais conturbado pelo facto de, na véspera do Dia do Estudante, 23 de Março, o Ministro Lopes de Almeida ter proibido a sua realização, alguns dias depois recua mas, a 5 de Abril, vê-se obrigado a decretar novamente a sua proibição por não ter tido coragem de assumir o seu recuo perante Salazar, no Conselho de Ministros em que o Presidente, definindo o seu princípio, acaba por dizer: “Como não autorizoo, não autorizamos, se não daqui a 20 anos estão sentados nesta mesa a governar o país” (Lourenço e al., 2001, p. 51). Engana-se redondamente uma vez que hoje sabemos que se deu justamente o inverso, na medida em que um dos líderes, Jorge Sampaio, se veio a tornar Presidente da República.

fracções. Para se evitar isso, medidas reparadoras podem ser tomadas por aqueles que se consideram a si próprios representantes legítimos ou autorizados da comunidade de cada uma das facções. Uma vez que os dramas sociais suspendem o desempenho do normal papel quotidiano, eles interrompem o fluxo da vida social e forçam um grupo a tomar consciência do seu comportamento em relação aos seus valores, podendo conduzir ao próprio questionamento da sua validade para a experiência de cada um. Os dramas induzem e contêm processos reflexivos, e geram padrões culturais nos quais a reflexividade pode encontrar um espaço legítimo.

Assim, Turner formula uma teoria do drama social (inspirada nos rituais de passagem de Van Gennep) onde constam quatro fases principais da acção pública (*ibidem*): (1) “brecha” ou quebra de relações sociais reguladas por uma determinada norma; a transgressão ou violação de uma regra moral, lei, costume ou etiqueta, num qualquer domínio público. Abre-se o conflito e os antagonismos cobertos tornam-se visíveis. As diferentes partes tornam-se facções; (2) “crise”, em que há a tendência de ampliação da brecha criada, expõe-se o padrão da luta das facções, dentro de um grupo social relevante; (3) “acção reparadora” é a fase em que se activam processos de reparação contra a crise instalada, seja por mediação informal ou formal (como a performance de rituais públicos, a arbitragem da maquinaria jurídica e legal, por exemplo, ou qualquer outro modo de resolução legitimado), de forma a resolver certos aspectos da crise. A acção reparadora pode não fazer sair da crise e permanecer estéril até a uma reestruturação radical das relações sociais, por vezes, por via revolucionária; (4) “reintegração” é a fase final que entra em jogo e que envolve soluções alternativas para o problema. A primeira é a reconciliação das partes em conflito, seguindo processos jurídicos, rituais ou militares, consistindo na reintegração do grupo social perturbado; a segunda, o reconhecimento consensual da falha irremediável, seguida geralmente pelo afastamento espacial das diferentes partes, uma reintegração negativa. Aqui, o reconhecimento e legitimação social do conflito são irreparáveis, há uma completa dissidência entre as facções em luta. De notar que Turner considera que a fase de crise e as acções reparadoras têm características liminares por estarem “no meio e entre” as fases mais ou menos estáveis do processo social. O resultado é o aumento da reflexividade social, mais plural, dado o modo como o grupo procura examinar, retratar e compreender a situação, reflectindo-se na visão que tem de si próprio. O drama social tem uma forma processual universal, e representa um desafio perpétuo a todas as aspirações de “perfeição social” e organização política.

Em 1962, a brecha foi a proibição do I Encontro Nacional de Estudantes mas, acima de tudo, do Dia do Estudante (o pretexto substancial fora o decreto 40.900 embora, a esta altura,

ainda não tivesse sido editado, dada a falta do parecer que tardava em surgir). A interdição do Encontro foi desconsiderada pelos estudantes que, ainda assim, viram à entrada de Coimbra barricadas da polícia com o intuito de não deixar entrar os representantes das outras universidades do país. A República Praxistão acaba por ser a anfitriã do evento clandestino. Hélder Costa, do CITAC, está no centro das operações e diz-nos que foi uma semana de reunião discutindo todas as áreas de política nacional (educação, agricultura, indústria, etc.), compondo um programa para o país como se tratasse de fazer a revolução e acabar com o regime. No entanto, o centro dos trabalhos desenvolveu-se em redor dos problemas estudantis relativos à universidade, fazem-se mesas redondas sobre os vários problemas sentidos (alojamento, saúde, pedagogia, etc.) e os princípios aprovados são: (1) a urgente democratização do ensino, através de medidas eficazes; (2) supressão de uma discriminação económica injusta, que atrofia a inteligência nacional; (3) extensão do ensino universitário a todos os estudantes portugueses, independentemente de considerações de ordem política, religiosa, rática, ou de qualquer outra espécie, como refere o comunicado final (cit. em Ferreira, 1999, p. 188).

No dia 24 de Março de 1962, um grupo de estudantes de Coimbra (de algumas secções e organismos culturais da AAC) dirige-se a Lisboa para a comemoração do Dia do Estudante, compromisso feito pela DG-AAC (apesar da proibição), e a camioneta em que iam é intersectada pela polícia, o que resulta na prisão de alguns estudantes. Em reunião com o Reitor de Coimbra, Dr. Guilherme Braga da Cruz, este mostra-se insensível ao sucedido e começa aqui a completa quebra de relações entre as duas facções, o confronto entre a academia e a Universidade (e o regime). Dois dias depois, a Assembleia Magna decreta “luto académico” (as capas da batina usavam-se fechadas e, quando sem traje, usava-se um *pin* de pano preto) e greve às aulas, bem como o pedido de demissão do Reitor, um verdadeiro voto de censura (Garrido, 1996, p. 133). Hélder Costa chega-nos a dizer que o Reitor acaba por levar um par de bofetadas pela sua indiferença para com os estudantes presos que nada haviam feito para o merecer.

“Em Março de 1962 registam-se choques violentos entre as facções antagónicas devido à mobilização das esquerdas contra o Reitor Braga da Cruz. (...) No dia 6 de Abril de 1962, a Assembleia Magna convoca para o dia seguinte uma manifestação frente à Reitoria. Em resposta, os nacionalistas radicais organizam para o mesmo dia e no mesmo sítio uma contramanifestação que termina com cenas de pancadaria entre os manifestantes de esquerda, que pretendiam pontapear o carro no qual o reitor tentava abandonar a

Universidade, e os manifestantes de direita radical, que o tentavam proteger.” (Marchi, 2008, p. 560).

O Senado da Universidade instaura processos disciplinares aos estudantes responsáveis por este pedido de demissão. O luto académico estende-se às secções e organismos desportivos. No início de Maio, os corpos gerentes da AAC são destituídos, apertando-se o estado de excepção com a publicação de mais uma portaria no *Diário do Governo* (7 de Maio 1962), uma acção reparadora por parte do regime, que dava a ordem de exoneração da DG-AAC e alterava o modo e possibilidade de funcionamento democrático da AAC por via das Assembleias Magnas, órgão democrático por excelência, onde se dava voz a todos os estudantes. O Ministério da Educação indigitava agora a Direcção a uma comissão administrativa, substituindo a Direcção democraticamente eleita, convencido que iria restabelecer-se a ordem social, ou operar a reintegração.

Como os elementos indigitados se mostraram indisponíveis para pertencer à comissão administrativa, a AAC é encerrada, ditando a paralisação do trabalho associativo. O CITAC, tendo a sua sede independente do edifício principal da sede da AAC, foi aqui uma excepção. Contudo, há um espectáculo inserido no Ciclo de Teatro que não se chega a realizar, sob indignação do público que comprara o bilhete geral. As Assembleias Magnas, agora clandestinas, passam a realizar-se no Campo de Santa Cruz e reúnem milhares de estudantes, realizando-se quase diariamente em forma de plenário, procurando medidas reparadoras. Numa delas (7 de Maio) rejeita-se a comissão administrativa, e o Conselho de Veteranos e de Repúblicas propõem não se realizar a festa da Queima das Fitas, o que foi votado favoravelmente, bem como suspender todas as actividades da academia (incluindo o abandono da equipa de futebol do campeonato nacional da primeira Divisão). Aqui, vemos como a praxe pode ter um papel integrador, usado como arma para resistir ao regime. Uma vez que a Queima das Fitas movia com a economia da cidade e, de certa forma, era igualmente uma festa do regime, esta decisão causou danos relativos ao Governo porque também se difundia pela opinião pública o que se estava a passar na academia. Os comerciantes de Coimbra não vêem com bons olhos esta irreverência estudantil, falando mais alto o seu prejuízo consequente da não realização da festa. A própria AAC vê cortada grande parte da sua receita. Mas os estudantes rapidamente multiplicam as iniciativas para compensar essa falta de dinheiro e publicam pequenas brochuras que consideravam ser “poesia útil”,

como o fizeram, entre outros, Rui Namorado e José Carlos Vasconcelos⁹⁶ (Lourenço e al., 2001, p. 63-64).

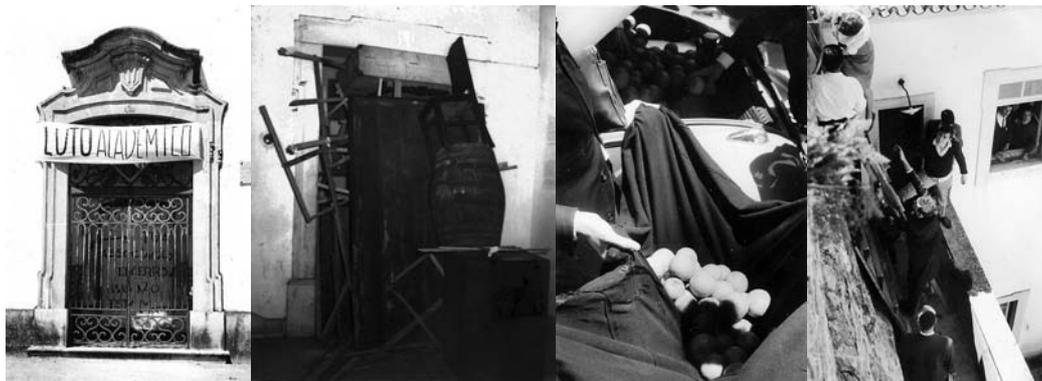
Nesse mesmo dia em que se faz este plenário, a contestação precipita-se, há uma marcha silenciosa com cerca de 4000 estudantes em direcção ao Governo Civil esperando, na Praça da República, um aparato policial inédito até então. Também nesse dia cerca de 500 estudantes ocupam a sede da AAC fechada, em contestação pela sobrevivência da Associação (Garrido, 1996, p. 151). Faz-se “teatro directo”, ou “teatro político directo”, uma vez que é eminentemente político e que, nas palavras de Richard Schechner (1993, p. 82-90), se refere aos fenómenos imaginados conscientemente, em que o espaço público é transformado em teatro e a reflexividade colectiva é performatizada. Mais do que “acerca de”, ele é feito “de” algo. E por isso Schechner argumenta que é mais actual e simbólico do que referencial e representativo. O luto académico, a ocupação da AAC, as manifestações de rua são demonstrativos disso mesmo.

Eliana, nesta altura, e depois de toda a confusão em que se viu envolvida, dedicava-se mais ao CITAC que acabara de estrear o *Tartufo*. Quanto à ocupação da AAC, conta-nos que só teve

“conhecimento dela à noite, quando saí, como era habitual, para ir tomar café ao Mandarim. Falava-se em nomes, quanto aos que tinham ocupado a associação, e havia uma enorme preocupação com o que podia acontecer-lhes. No dia seguinte, quando chegámos à Universidade, encontrámos a polícia de choque no largo das Letras e ficámos ainda mais preocupados. Fomos para as aulas com o coração apertado. Às tantas o sino da torre começou a tocar a rebate. Foi uma enorme perturbação na sala e muitos começámos a pedir para sair. Eu tive sorte, estava numa aula de Processo Civil, com o Dr. Anselmo de Castro, que apoiava os estudantes, até tinha participado na manifestação que pretendia ir até ao Governo Civil. (...) Ficámos pelo pátio da Universidade durante todo o dia, a acompanhar os acontecimentos, numa espécie de reunião permanente. Do muro que fica ao pé da Faculdade de Farmácia conseguíamos contactar com os que estavam na

⁹⁶ A propósito, o citaquiano António Lopes Dias revela-nos que foi por volta desta altura que se dá a origem da editora Centelha. Conjuntamente com outros amigos, criaram uma editora em que editavam por sua conta e risco poesia e livros políticos. Como diz, “Os poemas livres surgiram aí. Aquele conjunto entre os quais estavam integrados o Manuel Alegre, o César de Oliveira, a Margarida Losa, o Rui Namorado, eu, o Manuel Alberto Valente, depois, mais tarde. Publicávamos esses poemas livres que eram poesia de intervenção. Alguns mais do que outros. E publicávamos outros livros e vendíamos. Nós criámos uma cooperativa livreira para conseguirmos obter livros que não eram comercializados aqui em Portugal. Criámos uma editora, a Centelha. O Sobral Martins que chegou a ser assistente na Faculdade de Direito, foi meu colega. Publicou livros importantíssimos, políticos: desde o Marx, ao Lenine, Mao Tsé Tsung, publicou tudo. Vendíamos de mão a mão. De vez em quando sujeitávamo-nos a uma ‘rusgazita’, dentro de casa, ou dentro das Repúblicas, eles entravam. E depois apreendiam o que bem entendiam. E depois, lá íamos passar mais uma temporadazita, alguns...”

associação, fazendo-lhes chegar comida e cigarros e dando-lhes notícias do que estava a acontecer.” (Bebiano & Cruzeiro, 2006, p. 47).



© Museu Académico de Coimbra

Vimos já no capítulo 1.4. como a nova geração do CITAC trabalhou estes dados, compondo uma cena do espectáculo, e como se adaptaram os métodos de trabalho da cena à expressão das tensões vividas, ao nível da pessoa, destes momentos da crise académica, explorando o *habitus* que esta geração começa a querer romper. Permitiu-nos explorar no corpo as tensões psicológicas derivadas da mentalidade da época. Impressionou esta nova geração a realidade difícil de se conviver com a Censura. Aparentemente, era uma realidade de um passado distante, como um completamente outro país, mas que, na verdade, se distancia apenas em cerca de duas gerações. Serviu, igualmente, o trabalho para nos aproximarmos da razão do CITAC ter construído um *ethos* tão particular, e da pertinência do envolvimento político na esfera pública que também eles, agora, questionavam para a sua época, criticamente explorado na última cena em que simulam uma entrevista equiparável à que foi realizada às antigas gerações. Na verdade, este trabalho acabou por trazer uma consciência histórica da razão e significado de se fazer teatro no CITAC.

Hélder Costa diz que era em nome dos estudantes presos que a contestação decorria e que levou, inclusive, a elementos mais afectos à direita votarem igualmente a favor daquelas decisões (A República Pagode Chinês era definitivamente afectada ao regime e também ela se viu “obrigada” a votar a favor). Era a defesa dos estudantes presos. As Repúblicas passam as noites a policopiar comunicados. Os elementos do CITAC estavam completamente envolvidos. Silva Marques, por exemplo, desaparece pura e simplesmente da cidade, ninguém adivinha onde poderia estar, sabendo-se, hoje, que passara para a clandestinidade numa célula do PCP. Outros estão fechados dentro da AAC. Hélder Costa conta ainda que se debatiam sempre com a possibilidade de contra-informação por parte da PIDE. Certo dia, aparece um pouco mais cedo para as aulas e descobre nas secretárias um comunicado: “Grande convocatória, todos em frente à Câmara Municipal de Coimbra”, que era mesmo em frente à

Polícia de Segurança Pública, assinado pelo PCP. Recolheu os comunicados e calou-se. Mais tarde chega-lhe ao ouvido que tinham lançado o boato de que a manifestação tinha sido lançada pela PIDE mas que, na verdade era do PCP. Hélder não queria acreditar. A seguir vêm a saber que um funcionário do PCP tinha sido apanhado pela PIDE, passando a colaborar com eles e, sendo assim, afinal, a acção de Helder tinha sido profícua, evitou o pior. Coimbra está num alvoroço e os estudantes, como nunca, unidos.



© Museu Académico de Coimbra

A ocupação da AAC constitui o centro da crise e acaba por ser mediada por alguns professores, uma acção reparadora do drama social que se estava a passar⁹⁷, procurando a resolução mais benigna do problema estabelecido, criando uma comissão que mediasse a querela. Perante o compromisso desta comissão ficar detentora das chaves da AAC, esta vem a propor a realização das eleições, repor o poder da Assembleia Magna nos seus estatutos, suspender os processos disciplinares entretanto instaurados, bem como o levantamento da suspensão da revista *Via Latina*, que se acompanharia da entrega das chaves à Direcção eleita (Garrido, 1996, p. 153). Acontece que o Governo tinha acabado de nomear uma comissão administrativa para a secção de futebol, fruto da falta de comparência da equipa no jogo contra o Beira-Mar, provavelmente para controlar a difusão da resistência estudantil por todo o país, uma vez que a Académica competia na 1.^a Divisão do campeonato nacional de futebol decretando, agora, outra comissão administrativa na AAC enquanto não viessem, porventura, a acontecer as tão ambicionadas eleições. É então que o citaquiano Francisco Delgado (também República dos Incas), em Maio, e entre outros discursos, no seio de um plenário com centenas de alunos, faz um pequeno discurso no pátio da velha Universidade, mobilizador e persuasivo para, de seguida, cerca de duas centenas de estudantes tomarem novamente a Associação Académica que havia sido fechada pela polícia (*ibidem*). Os que ficam cá fora, manifestam-se nas ruas e são dispersos, à coronhada, pela polícia. Lá dentro

⁹⁷ Mediaram o conflito os seguintes professores: Anselmo de Castro, Eduardo Correia, Ferrer Correia, Guilherme Braga da Cruz e Paulo Quintela que assumiu a liderança da comissão.

discutem-se estratégias de fortificação. Em Lisboa, por esta altura, dezenas de estudantes fazem uma greve de fome nas instalações da cantina da Universidade de Lisboa. Mas em Coimbra, a repressão policial não demora muito a responder e entra violentamente nas instalações da sede da academia onde várias dezenas de estudantes são presos e depois escolhidos pela PIDE quarenta rapazes (enviados para Caxias), e 4 raparigas (que ficaram na sede da PIDE, em Coimbra).

“O inquiridor dos processos, que é também professor, recebe sempre a mesma resposta: ‘Não presto declarações a não ser que a Assembleia Magna [proibida] mo 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’ (...) Alguns evocam total amnésia sobre os acontecimentos, o que lhes valerá uma pena menor: o esquecimento prematuro e repentino não é equiparado à recusa de prestar declarações” (Lourenço e al., 2001, p. 68-69).

Vários citaquianos foram vítimas deste incidente, presos sem qualquer acusação formal, uma vez que o regime se dava ao direito de suspender os direitos de cidadão até 3 meses⁹⁸ (vida nua). As prisões variaram entre 15 dias a três meses, dependia do “currículo” de cada um, como nos disse António Lopes Dias. Apesar de não ter qualquer ligação política à época, António pensa que o facto de ter identidade angolana contribuiu para a sua prisão, tanto que era ainda menor de idade. Aliás, por esta altura, muitos africanos começam a desaparecer da cidade, mais tarde percebendo-se que tinham fugido para os seus países para participar nos movimentos de libertação. Provavelmente, o facto de António ser citaquiano, ou de colaborar em edições clandestinas, também poderá ter ajudado à sua prisão pela PIDE. Na prisão viu e ouviu situações que só poderiam ser resultado de maus tratos, sobretudo ao nível psicológico, diz, revelando que passou horas a ser interrogado na sede da PIDE com um agente, durante todo aquele tempo, a cortar as unhas, e aquele acto foi capaz de o traumatizar, tanto que hoje sente alguma claustrofobia e é incapaz de usar tal instrumento de higiene pessoal. Francisco Delgado é acusado de “mentor da consciencialização colectiva”. Hélder Costa já tinha sido encaminhado para a Companhia Disciplinar de Penamacor (a 13 de Maio 1962, como nos diz na ponta da língua), um lugar onde estavam os mais perigosos criminosos do país, apesar de nos dizer que não estava ligado directamente ao PCP, tendo sido o primeiro estudante a inaugurar aquele espaço. Na sequência da acção reparadora por parte do Governo para repor a ordem, para além dos processos disciplinares, ouve igualmente expulsões (entre seis a dois anos) da Universidade de Coimbra e de Lisboa. Alguns são acusados em processos criminais,

⁹⁸ Entre outros, do CITAC foram presos António Lopes Dias, Francisco Delgado, Jorge de Aguiar, Mário Silva, Marcelo Ribeiro, Octávio Cunha.

sobretudo os membros da AAC destituída e dos organismos autónomos, como do CITAC (Francisco Delgado, por exemplo). Outros ainda viram recusados o seu pedido de adiamento na caderneta militar, restando-lhes a guerra colonial que era facilmente sinónimo de morte.

Para procurar evitar novos confrontos, o Governo avança com nova legislação castradora dos direitos. A 21 de Maio, o decreto n.º 44.357 retira a ordenação de procedimento disciplinar às autoridades académicas para concentrar esse poder no próprio Ministro da Educação, prevendo ser desnecessário julgamento prévio para a aplicação de sanções. A arbitrariedade aproxima-se da soberania do poder. A 15 de Outubro do mesmo ano, constituindo uma acção de reintegração, o decreto-lei n.º 44.632 revoga então o “famigerado 40.900” que passa a prevenir a insurreição estudantil, necessitando os seus estatutos de aprovação ministerial, bem como a legitimação dos seus representantes, recusando a “legitimidade à pretensão manifestada por certas associações académicas de se transformarem em sindicatos de estudantes”, como se refere no preâmbulo do Decreto (cit. em Cruzeiro, 1989, p. 66). Só com aprovação os representantes dos estudantes tomariam posse embora, ainda assim, poderiam ser destituídos no caso de orientarem “a sua actividade contra a disciplina académica, a ordem social, ou os superiores interesses do país” – artigo 15.º – (ibidem), retirando-se da gestão dos estudantes os serviços de convívio e de apoio social. Há uma reformulação do Governo e o Ministro da Educação é substituído por Galvão Teles, o que constitui outra acção de reintegração. O movimento estudantil, incapaz de corresponder a este crescendo de repressão, desmobiliza-se.

Estudantes expulsos, ingresso na guerra colonial, a Associação fechada, o ano lectivo seguinte foi um ano triste. “Havia um clima pesado e bloqueado e todos pensávamos em encontrar uma maneira de ir para o estrangeiro. Achávamos que a vida em Portugal era soturna e insuportável, que era tudo impossível e proibido” (Gersão em Bebiane e Cruzeiro, 2006, p. 50). Alguns citaquianos preparavam a sua fuga do país, o que causava um pesar maior nas despedidas sem tempo para a imaginação do possível reencontro, possível apenas se o regime mudasse (novamente, vida nua). Outros, prosseguem com o plano de angariar uma bolsa de estudo e conseguir legalmente a fuga. Foi o caso de Eliana que conseguiu ir estudar para a Alemanha. Vida matável, como vemos, foi o princípio deste regime que aumentava agora exponencialmente a sua repressão na comunidade estudantil, sobre as mulheres como sobre os homens. Como vemos, a reintegração neste drama social resultou na cisão das facções, confirmando a tese de Turner, de usualmente resultar na aniquilação do espaço de uma das facções, obrigando a um seu afastamento territorial. A reintegração é negativa. Há, portanto, uma separação das facções, uma aniquilando a outra através das suas medidas reparadoras. Na

sua vertente conectada com o movimento estudantil, a própria importância da praxe diminui, consequência desta derrocada na mobilização estudantil. A AAC suspensa acaba por ficar a ser gerida por uma comissão administrativa. Foram obrigados a ocupar o espaço do não-lugar, o lugar da vida matável expresso no destino que as pessoas tiveram de enfrentar: prisão, fuga para o estrangeiro, ou partida para a guerra colonial. O CITAC vive dias negros, há uma carência de renovação uma vez que, por cima destes acontecimentos, viu o seu director artístico, Luís de Lima, impossibilitado de voltar (o que é equivalente a ter sido expulso). Na angústia, teriam de arranjar um novo encenador.

A característica intrínseca ao CITAC que ainda hoje prevalece é essa incessante renovação dos seus elementos: pelo término dos estudos dos mais antigos; pelas contingências como estas, resultantes da crise académica e o abandono da cidade de vários elementos do grupo, resultando sempre num permanente retomar, um incessável recomeço. Desta forma, é apanágio do grupo a perpétua renovação dos seus sócios, o que agora se torna uma prioridade. Sem encenador, mais uma vez, contam com o grande aliado do grupo desde a sua fundação, António Pedro, do TEP que, apesar dos seus compromissos profissionais, acede mais uma vez ao convite para encenar Karel Čapek⁹⁹. De salientar outra dimensão de extrema importância que o CITAC desenvolve, fruto da vontade de encenar peças inéditas em Portugal, o trabalho ao nível da tradução de textos que frequentemente os seus elementos realizam, como aconteceu com esta peça.

O espectáculo foi um êxito, embora o processo contasse com algumas contingências: por um lado, este melodrama requeria bastante da vertente da actuação, do desempenho do actor na construção da personagem (e que, no programa do espectáculo, o encenador assume

⁹⁹ Karel Čapek (Karel Čapek) é um escritor da Checoslováquia (apesar de ter nascido ainda no Império Austro-Húngaro), representante do expressionismo, autor de ficção científica, especulador sobre o futuro possível da evolução humana, discutindo os aspectos éticos das invenções e processos revolucionários, e antecipando conceitos como o de produção em massa, armas atómicas, inteligência pós-humana, ou a introdução do termo robot (derivado de “*robota*” que significa literalmente, trabalho de servo ou escravo), um trabalho que desenvolve juntamente com o seu irmão Josef Čapek (quem se crê ter, na verdade, sugerido este termo). Radiografando a sociedade que se permitira entrar numa guerra mundial, enquanto expressionista e no universo que constrói, aborda os perigos e receios dos poderes ilimitados das corporações, da violência, dos desastres sociais e das emergentes ditaduras, como estava a acontecer na Alemanha com o nazismo, desnudando a realidade redutora do homem à máquina.

É na peça que Čapek escreve em 1921, e que agora o CITAC encena pela primeira vez em Portugal, originalmente intitulada R.U.R. (*Rossum's Universal Robots*), traduzida em Português pela citaquiana Maria Hermínia Brandão – conjuntamente com Mário Pinho) – que Čapek desenvolve as suas ideias sobre a mecanização da sociedade. Na verdade, para Čapek, a aceção de robot aproxima-se da ideia actual de andróide, ou autómato, máquinas baseadas em protoplasma, que têm a capacidade de pensar e de passar por humanos, descobrindo, no decorrer da peça, a capacidade de amar. Estando a sociedade mundial dependente de uma economia baseada nos robots, a peça aborda a luta ética entre os humanos, partidários da mecanização da sociedade a todo o custo, e aqueles que se opõem a isso, no momento em que os robots se revoltam com os humanos, e fazem uma rebelião que acabará por exterminar a humanidade, criando uma sociedade própria.

carecer, apesar do “entusiasmo juvenil e honrado que puseram ao serviço da representação”¹⁰⁰, por outro lado, os ensaios não foram suficientes, pelo facto de António Pedro não estar exclusivamente dedicado a este trabalho, deslocando-se apenas a Coimbra de quando em quando. Ainda assim, a metáfora que encerra não deixa de ser irónica, pela situação que a AAC vive no findar da crise académica. A versão mais oficial (e que transparece do programa no texto do encenador) pontua a esperança do amor nessa luta contra a mecanização protagonizada pelos robots, serviçais do automatismo, mas capazes de se emancipar dessa sociedade opressiva que os atormenta, fazendo a revolução contra quem os poderia levar a perpetuar a descendência. Também o bloqueamento social que o regime impõe em Portugal, uma sociedade obstruída, sem esperança de transformação, censurando o amor livre ou as manifestações mais representativas da sua liberdade colectiva, reclamava a mudança do mundo, aniquilando tudo e todos que (re)produzem a sua sobrevivência, ao nível dos valores morais. Não sendo a leitura directa, muitas vezes fazia-se essa interpretação alternativa das coisas, inerência de uma luta política que o grupo representava, bem como do contexto histórico que os estudantes atravessavam, de uma crise que, apesar de aparentemente estéril na transformação, permitiu expandir as mentalidades e uma consciência cívica e política até então adormecida. Apesar de condicionada pelo extremar da violência repressiva, vê-se que pelo menos em latência, essa consciência começa a nascer na comunidade estudantil, e que estes espectáculos teatrais, metonimicamente, funcionavam ao sugerir o concreto da realidade fascista portuguesa através de equiparações mais abstractas. Como revelou Manuel Valente,

“Nessa altura havia uma grande tendência de procurar ver implicações de natureza política em tudo. Lembro-me do primeiro espectáculo do meu tempo, a *Manufactura*. Vista hoje, aquela peça não tem nada de especial, mas na altura tinha, porque o Chapek era checo. Checo nessa altura fazia parte do grupo de países socialistas. Aquilo era uma revolta dos autómatos. Era uma fábrica de autómatos e eles revoltavam-se contra os homens. Havia aqui uma carga de revolta, de insubordinação que podia ser lida de muitas maneiras. E as pessoas tinham alguma tendência a ler esses textos e essas encenações de uma maneira, se calhar, que o próprio texto não autorizava.”

O CITAC faz apenas uma produção por ano que é acompanhada ininterruptamente pela realização dos Ciclos de Teatro, e a edição do seu Boletim. Justificando os contactos que o grupo vai fazendo com as companhias mais independentes do país, fruto da realização dos

¹⁰⁰ António Pedro, programa de *Manufactura Universal de Autómatos S.A.R.L.*, CITAC, 1963.

Ciclos, em 1964, contratam Jacinto Ramos¹⁰¹ que, por também ser um actor, aparece com uma atitude pedagógica de formação teatral, como se percebe na crítica ao espectáculo (ver apêndice 1, 1963/1964), onde se refere o recurso à mímica enquanto forma de expressão teatral. Faz-se a peça *A Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, um dramaturgo americano que arrecadara o prémio Pulitzer. Apesar de ser politicamente mais ou menos inocente, ou aparentemente conservadora, esta peça, ao retratar a visão de uma rapariga morta (a que entretanto se dá a oportunidade de voltar por um dia à vida terrena) permite que, da análise dos pequenos nada da quotidianidade, ela dê conta da cegueira do mundo dos vivos e da falta de consciência que têm para fruir e dela usufruírem o melhor que a vida pode dar, naquela pequena cidade onde sempre vivera. Vejamos como, a partir desta aparente inocente peça, se podem extrair significados políticos, dependendo do contexto da sua apresentação, quer dizer, da política da sua recepção, e que traduz a visão da história a “contrapelo” (Benjamin, 1996).

Pela primeira vez na sua história, o CITAC internacionaliza-se, participando no XIV Festival Universitário de Erlangen. Como revela no *Caderno de Teatro*¹⁰², António Lopes Dias (1965, p. 29) diz que o espectáculo foi recebido com grande espanto pelo público. Manuel Valente clarificou então que, ao longo da apresentação que fizeram em Erlangen, o grupo teve de enfrentar o progressivo abandono da sala por parte do público. Indignados com tal reacção, perceberam finalmente na conferência de imprensa que houve depois do espectáculo, em que a pergunta fulcral que surgiu era o porquê terem proposto a representação daquela peça. Responderam que era a primeira vez que se representava em Portugal Thornton Wilder. Só aí se deram conta do espanto daquela gente, uma vez que se tratava de uma peça que eles faziam nas “récitas da quarta classe”. Aquilo era uma peça para jovens adolescentes.

Na volta para Portugal, a viagem possibilitou a permanência de uma semana em Paris, onde visitam os bairros dos trabalhadores, emigrantes políticos portugueses, pessoas que escapavam à ditadura do seu país, e tomam contacto com as degradantes condições de vida em que viviam. Também encontram, por exemplo, o citaquiano Manuel Alegre (que os foi receber à estação de comboios), entretanto evadido, ou dão conta de José Mário Branco (que

¹⁰¹ Actor e encenador, Jacinto Ramos estreou-se no teatro na Sociedade Guilherme Cossoul, onde, em 1945, juntamente com José Viana, fundou o Grupo de Teatro da Guilherme Cossoul. Trabalhou com José Viana, Maria Barroso, Carlos Wallenstein e o maestro Lopes Graça, um grupo artístico que percorre os arredores de Lisboa, com espectáculos de teatro, poesia e música dando, frequentemente, um sentido sociopolítico à iniciativa. Trabalhou igualmente no Teatro Nacional D. Maria II, a convite de Amélia Rey Colaço, no TEP – Teatro Experimental de Porto, no Teatro Experimental de Lisboa, e no TNT – Teatro do Nosso Tempo (no geral, companhias mais independentes que participam várias vezes no Ciclo de Teatro organizado pelo CITAC). Dedicou parte da sua carreira à direcção de vários grupos de Teatro Amador.

¹⁰² O *Boletim de Teatro* comportava elevados custos de edição mas, sobretudo, do conseqüente preço de capa. Por isso, a Direcção decide reinventar o *Boletim*, encurtando-o no seu volume, dando o nome de *Caderno de Teatro*. Permitiria, a iniciativa, uma mais fácil divulgação junto da comunidade.

também chegou a colaborar com o CITAC, em 1962) a cantar num pequeno *bistrot* de um antigo mercado da fruta, no centro da cidade. Junto dos emigrantes fazem uma apresentação do espectáculo. “E foi um espectáculo de grande intervenção política que se deve ter sentido cá. Mas por vezes, eles [da PIDE] fechavam um bocado os olhos a estas coisas que eram feitas por meninos mais ou menos da burguesia, que não incomodavam demasiado...”, como esclareceu Manuel Valente. Mudando o contexto de apresentação, a política da recepção é outra. Neste sentido, é necessário tomar em conta que toda e qualquer análise sobre a recepção teatral terá de ter em conta o contexto da sua realização. Penso que a própria variação regional dentro de um país faz com que, em certas produções, poderá tornar significativamente diversificada (senão até, incomensurável) a leitura que se faz do espectáculo. Ainda assim, nesta altura, claramente se vê em como era fácil extrair sentidos e forças significantes equiparáveis. Senão vejamos, nas palavras de Celso Cruzeiro:

“Em 1964 fomos com o CITAC até à Figueira da Foz. Era *A Nossa Cidade*. E havia um narrador. Era um bocado brechtiano. Para criar aquele efeito de distanciação havia o narrador que era o Nestor de Sousa, um dos grandes actores do teatro universitário. Era para ser o Manuel Alegre, depois o Taborda. Então o gajo dizia, na nossa cidade existe, isto e aquilo, tantos sindicalizados, tantos desempregados... E um do CITAC, na plateia, levantava-se e dizia, ‘Então e aí na vossa cidade quantas mulheres têm assistência clínica?’, interpelava-o. Que era o João Nazaré que era um gajo bruto. Na Figueira, levanta-se o Nazaré e remata ‘ei! Então e quantos é que você tem lá do ponto de vista político, sindical...’. Os gajos da Figueira: ‘malcriado!’ Ele era muito grande mas eles ainda se levantaram para lhe chegar. Ele depois saía e batia com a porta. ‘Então se isso é assim...’. Tinha uma reacção contra o narrador, ele colocava a questão em termos de política social.”

De notar ainda, que a viagem que fizeram ao estrangeiro é usada para ajudar a fugir um citaquiano. Conta-nos António:

“Os passaportes eram passaportes colectivos. E quando fomos a Paris, em 1964, havia um responsável, que na altura era o presidente do CITAC, o Dr. Octávio Ribeiro da Cunha. E sei, lembro-me, que um dos nossos colegas ficou em Paris, não regressou. Num passaporte colectivo... Chegamos à fronteira, no comboio, e estava lá a PIDE, sempre para ver os passaportes. Foi um problema ele ter ficado em Paris, e o Octávio só se desenrascou porque realmente o professor Ferrer Correia também tinha a sua influência, e a Gulbenkian também era um pouco uma almofada para nós.”

Apesar de ter de responder em tribunal, desta vez Octávio escapara à aflicção. Como veremos, na cena que se vai passar no ano seguinte, já não terá essa sorte. No regresso, o grupo ainda

tem tempo de fazer com Jacinto Ramos uma outra peça, *O Doido e a Morte*, de Raul Brandão, em que está presente um sentido do burlesco, ou o grotesco levado até às últimas consequências.

“Num contexto marcado pela degradação da vida social e política da república, ‘O Doido e a Morte’ contrapõe à vacuidade ridícula do Governador Civil a crítica da mediocridade e da decadência, através do discurso lúcido e pleno de consciência trágica da Vida produzido pelo alucinado Senhor Milhões” (Brandão, 2001), como se lê na nota introdutória à peça. O texto de Raul Brandão conta a história de um homem que se apresenta como o mais rico de Portugal, o Senhor Milhões, o qual acusa o governador de andar a empatar a revolução, decidindo sacrificar-se, matando-o, uma vez que alega ter em sua posse uma fortíssima bomba pronta a explodir. Após alguns minutos de angústia, descobre-se que o homem transporta algodão encerrando, escandalosamente para a época, com um “Ah! o grande filho da puta!”. De uma forma simples e precisa, insistia-se nessa epistemologia paralela que o reportório do grupo acentua e sugere. Por um lado, o sentimento de morte que paira ameaçadoramente sobre as personagens, onde “a morte se reveste de carácter catártico, purificador, nas palavras do Senhor Milhões, cujas capacidades visionárias penetram nas ambivalências, *nuances*, e contradições do mundo (Fadda, 1998, p. 225); por outro lado, o poder de decisão da vida dos outros que o “doido” faz por deter quando intenciona elevar-se à categoria dos deuses, “quando enuncia o princípio da equivalência que o eleva acima da mediocridade dos homens.” (ibidem); por outro ainda, o “comum sentimento de solidão total, ontológica e existencial, que se identifica com a dos outros e se resgata apenas do sonho.” (ibidem), tudo isto permite traduzir a obra, por equiparação, ao teatro do absurdo que o CITAC por esta altura trabalhava.

O ano seguinte é, novamente um ano duro na AAC. Para este ano, o CITAC contratara agora Carlos Avilez, encenador que começou a habituar o público a espectáculos provocadores e experimentais, mesmo por via de textos mais clássicos. Encenando *Bodas de Sangue*, peça inserida numa trilogia rural de Federico Garcia Lorca (juntamente com *Yerma* e *A Casa de Bernarda Alba*), os ingredientes agora trazidos são o fatalismo, a violência, a angústia, o sangue e a paixão, num teatro poético carregado de simbolismo. Estas peças desenvolvem-se em torno do mesmo tema, a liberdade erótico-amorosa perseguida e reprimida por um código de honra vigente. Aqui, o CITAC aborda mais problemas morais que propriamente políticos. Carlos Avilez, que impusera um ritmo de ensaios quase profissional, convidara Francisco Relógio para fazer o cenário, impondo uma estética arrojada para os cânones da época, bem como Carlos Paredes para fazer a música original do

espectáculo. Avilez conta que num ensaio, ensaiava-se o II acto das *Bodas*, Paredes (juntamente com Fernando Alvim), pega na guitarra e começa a improvisar directamente com a representação da cena, ficando feita a música (intitulada posteriormente *Romance n.º 1*), sob estupefacção de todos. Também na estreia do espectáculo, convidara-se o músico para assistir. Não imaginava ele que a bobine do som se iria quebrar e que não havia maneira de a concertar pelo que o foram abordar, contando-lhe o sucedido. A humildade de Carlos Paredes, juntamente com a sua perseverança musical (e o facto de nunca abandonar a guitarra), fez com que acesse em tocar ao vivo as músicas que sabia de memória, sob indicação do técnico de som, agora convertido em maestro, dando as deixas para entoar a música. Também na história da música o CITAC revolve e actuava. Carlos Avilez ainda trabalha a *Esopaída* de António José da Silva que nunca chegou a estrear.

Ainda se ensaiava na velha sala debaixo dos Gerais onde construíram o seu Teatro de Bolso, justamente no ano em que o novo edifício da AAC foi inaugurado (onde permanece até hoje). Aliás, a distribuição das salas pelos organismos e secções não foi pacífica, ditando um corte de relações entre o CITAC e o Orfeon, afecto à direita do regime, por tomar decisões sobre o assunto da divisão de salas, directamente com o Reitor, Andrade Gouveia, à margem dos outros organismos autónomos, ou da DG-AAC¹⁰³ (em *Comunicado à Academia do CITAC*, 1964). O rescaldo da crise de 1962 levou à reformulação governamental, entrando em funções, para Ministro da Educação Nacional, Inocêncio Galvão Teles. Travado o movimento de rebelião de 1962 com mais medidas excepcionais (afinal, medidas reparadoras do drama social), em Setembro de 1963, já com comissões administrativas a gerir a AAC, sai uma portaria que altera os Estatutos da AAC. Ainda assim, o CR com apoio dos organismos autónomos consegue eleger a sua lista em 1963/1964 e no ano seguinte, onde aparecem na presidência respectivamente dois citaquianos, António Correia de Campos e Octávio Ribeiro da Cunha – que depois disto se exila - (no meio destes mandatos ainda esteve Joaquim Romero de Magalhães, que não era afecto ao CITAC mas ao TEUC). Como diz António Lopes Dias:

“Em 1962, a AAC teve uma comissão administrativa. Tivemos eleições em 1963/1964, foi eleita a lista proposta pelo Conselho de Repúblicas. E havia uma fracção evidente, entre quem era de direita e quem era de esquerda. Nessa altura era fácil. Havia uma posição importantíssima dos católicos de Coimbra, nomeadamente do CADC, que

¹⁰³ Esta quebra de relações vem só a ser resolvida em Janeiro de 1965, altura em que o Orfeon revê a sua conduta e posição quanto à distribuição das salas que, acompanhados da DG-AAC (a única representante legal que o CITAC e restantes Organismos Autónomos sempre exigiram para sua representação – quando democraticamente eleita – com a Universidade), se deslocam todos ao Reitor a fim de, finalmente, aceder às chaves das respectivas salas (em comunicado assinado pelos organismos autónomos – Orfeon, Tuna, CITAC, TEUC, CELUC, Coro Misto, de 23 de Janeiro de 1965).

começaram a fazer uma ligação muito mais estreita com grupos como o CITAC, o Cineclube, em que organizávamos sessões de discussão filosófica sobre o país, sobre nós próprios, sobre o que é que devíamos fazer, como é que nos devíamos ligar. Criou-se mesmo um Ciclo de Cinema Católico Universitário, onde víamos filmes extremamente importantes que não passavam no circuito comercial.”

Nestes anos, a DG-AAC, não tendo hipótese de usar o seu órgão informativo e mobilizador da academia, a *Via Latina* (suspensa desde a crise de 1962), através da sua secção de textos, edita boletins informativos em que informa sobre as actividades culturais e desportivas, bem como dos problemas que vão ocorrendo na academia, tendo em conta o caminho intransigente que a nova DG-AAC assume no sentido da sua autonomia e liberdades associativas. Em Janeiro, o estudante Valentim Alexandre (da República Prá-Kis-Tão) é preso pela PIDE, sem culpa formada (*Boletim n.º 10 da AAC, 1965*), o que merece a indignação do CR e da DG-AAC, denunciando a “desumanidade de tratamento nas prisões da PIDE” (*ibidem*) e o risco em que o estudante se vê, de perder o ano lectivo. Por outro lado, a DG-AAC vê-se confrontada com o problema da Reitoria não reconhecer as secções culturais (como a Fotográfica, a Pedagógica, a de Saúde, a de Textos, etc.), uma vez que não se encontram expressamente referidas nos estatutos da AAC, e todas as secções previstas necessitariam da homologação dos seus directores. A Reitoria é acusada de estar a reduzir a AAC a um “clubes desportivo” (Namorado, 1966, p. 27), demitindo-se da necessária formação cultural. Por outro lado, para desbloquear o problema, a DG-AAC activa as Assembleias Magnas, verdadeiro órgão da voz dos estudantes, legitimador da acção realizada pela AAC.

A partir deste momento, precipitam-se novas brechas, quebras de relações que fazem abrir novamente o conflito face à incapacidade das acções de reparação perpetradas por uma e outra parte. De facto, nunca se legitimaram modos de resolução para resolver os aspectos que desencadearam a crise de 1962, uma vez que a questão central das reivindicações estudantis se centrava na autonomia e liberdade democrática no seio da AAC, e não sobre a questão mais alargada da universidade no seu todo (como acontecerá em 1969). Por isso mesmo, não funcionando as medidas de reparação, reemerge, agora, novamente a brecha, pelas mesmas razões que em 1962 se desencadeara a crise, ampliando-se a brecha, eclodindo novamente a crise.

No dia 5 de Março de 1965, a DG-AAC recebe um ofício da Reitoria que exige não se produzirem

“ ‘nas máquinas da AAC quaisquer boletins, comunicados ou outros escritos que traduzissem desrespeito das leis e das autoridades, incitamento à indisciplina académica

ou à subversão da ordem pública'; que cessassem funções as 'Secções não previstas nos Estatutos e as Secções que embora previstas, não tivessem os seus directores superiormente homologados'; que se entregassem as chaves do 1º piso das instalações académicas; que no prazo de cinco dias 'fossem enviados à Reitoria, para efeitos de homologação superior, os elencos directivos das Secções e conselhos legalmente constituídos' ” (Cardina, 2008, p. 52).

Também o presidente da Assembleia Magna recebe um ofício da mesma proveniência, sendo responsabilizado por tudo o que se estava a passar nas Assembleias Magnas. Não cumprindo nenhuma das exigências do Reitor, a Direcção convoca uma reunião de sócios de emergência que acontece no mesmo dia e que teve a comparência de cerca de 200 sócios (*Boletim n.º 11 da AAC*, 1965), em que se revela o apoio estudantil à DG-AAC. Entretanto, numa outra Assembleia Magna (dia 21 e 30 de Fevereiro), decide-se marcar uma reunião com o Reitor para se poder vir a desbloquear o problema. O mesmo *Boletim* informativo dá conta da caricata peripécia que obrigou os dirigentes associativos a deslocarem-se a casa do “Magnífico Reitor” que, nesse momento, estava a sair de casa; e da perseguição que fizeram de táxi para conseguir uma entrevista, o que acabou por acontecer nessa tarde. Aí o Reitor reafirma as suas posições e diz que o problema não poderia ser resolvido pela Assembleia Magna (*ibidem*).

Numa nova Assembleia Magna, agora participada por mais de mil alunos, no dia 9 de Março, aprova-se por esmagadora maioria uma proposta em que se apoia as decisões tomadas pela AAC, em que nenhuma secção encerraria as suas actividades, e nomeou-se uma comissão formada por elementos dos organismos autónomos, o *Dux Veteranorum*, representantes do CR e da DG-AAC, para mediar este conflito entre os estudantes e as autoridades académicas (*Boletim n.º 12 da AAC*, 1965). Na sequência destes eventos, três estudantes são suspensos da frequência das escolas nacionais (Gary e Barros Moura por um ano, e Mendonça, por seis meses), e a DG-AAC é destituída e os seus dirigentes expulsos (entre os quais o citaquiano Octávio Ribeiro Cunha), respondendo por processos disciplinares, dado o não encerramento das secções culturais como exigia a Reitoria, construindo a medida reparadora usual da Universidade e do regime, aquela que dita a impossibilidade de reintegração. É nomeada uma nova comissão administrativa para o seu lugar¹⁰⁴ (*Boletim informativo*

¹⁰⁴ Segundo Ricardo Marchi (2008), foram chamados para dirigir as comissões administrativas representantes das várias facções de direita, inclusive os nacionalistas revolucionários que, segundo o autor, vêm a compor a terceira geração nacional-revolucionária, essa minoria de estudantes que aparece mais enquanto reacção aos movimentos de esquerda do que propriamente numa “acção para” a mobilização nacionalista (entre os quais José Valle de Figueiredo, Luís Fernandes de Sá Cunha, António C. A. Leite da Costa, Francisco M. R. Seabra Ferreira, Jorge M. da Mota Ponce Leão, ou José Miguel A. Júdice) todos eles integrando as sucessivas comissões administrativas que tomarão conta da AAC até 1968. Ocupam, igualmente, lugares na *Via Latina*, entretanto admitida pelo regime, uma vez que regulada por elementos estudantis radicais de direita, onde estão também

da AAC, n.º 14, 1965; Caiado, 1990, p. 167-171; Cardina, 2008, p. 53). Apesar das razões serem similares, este novo conflito, ou drama social entre a AAC e as autoridades académicas, não movera tantos estudantes como aconteceu em 1962. Desde aí que o movimento associativo estava mais do que nunca hegemonicamente dirigido por grande número de estudantes afectos a células do PCP, e via-se agora completamente debelado. Seguir-se-ão três anos de comissões administrativas, os três anos em que o CITAC vai saltar para a ribalta como o mais vanguardista dos grupos teatrais de Portugal, colocando-se definitivamente no mapa do teatro europeu. Para isso contribuiu o seu novo director artístico, Victor Garcia.

A imposição das comissões administrativas é nova “pedrada no charco” para o movimento estudantil, particularmente para os organismos autónomos que agora se vêem dissidentes na sua própria casa, resistindo também contra a acção da nova DG-AAC que, sendo imposta, não se lhe atribuíra legitimidade para qualquer representatividade dos estudantes. Na verdade, vêem-se confrontados com um ataque à independência estatutária que, enquanto organismos autónomos, detêm. Em Outubro de 1965, já com a AAC a ser gerida pelo que os estudantes consideram ser uma “famigerada comissão”, e fruto de estragos infligidos num piso do edifício da AAC (de que se desconhece a causa), a AAC é encerrada para investigações sobre o sucedido. Passado o prazo dessas investigações, um elemento do CITAC é barrado pelo archeiro (segurança) do edifício que o impede de entrar, alegando ordens superiores. Segundo a exposição que o CITAC veio a fazer ao Reitor (de 23 de Outubro de 1965), quando um dos elementos procurava informar-se da origem dessas ordens, adiantou-se um membro da comissão administrativa (chegado de um dos pisos que estava vedado, onde se situam as instalações do CITAC), e apesar da comprovação da identidade pelos elementos do grupo, ainda assim, ordenou para o archeiro “não deixe passar esse senhor!”. Este episódio obrigou, de imediato, a uma clarificação do estatuto dos organismos face à gestão da AAC, agora pervertida na sua identidade, o que foi feito numa exposição ao Reitor onde, perguntando-se-lhe sobre a que autoridade local, afinal, se têm de submeter os organismos. A resposta foi que apenas à Reitoria deveriam responder. Os organismos autónomos (à excepção do Orfeon Académico que não assina esta carta) conseguem, deste modo, um afastamento inequívoco das comissões administrativas da AAC, legitimando-se autonomamente a elas. São, portanto, a excepção da parte institucional resistente ao regime.

Francisco Lucas Pires e José Carlos V. de Andrade, embora não saindo já com a regularidade com que saía no início da década de sessenta. No final, os seus mandatos mostrar-se-iam estéreis na propaganda política e desanimadores na dimensão cultural.

Durante os anos que se seguem, todos os estudantes dos organismos (e que se estende a grande parte da população juvenil) fazem um boicote às actividades da AAC. Nem tão pouco o novo Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) vem a ser utilizado quer para a realização de actividades, quer na assistência a qualquer um dos espectáculos exibidos. António Lobo Fernandes confirma-nos justamente isso. O TAGV tinha uma comissão administrativa, não era propriamente um teatro académico, diz, nem sequer teatro era, passava mais cinema, funcionava para dar lucro. Os estudantes boicotam completamente a entrada no teatro académico. Lobo Fernandes só veio a conhecer o interior do teatro bem depois da década de sessenta. Aliás, em 1966, há uma tentativa de contrariar a força cultural que emana dos grupos de teatro universitário, através da criação de um novo agrupamento teatral na academia, a Oficina de Teatro dos Estudantes de Coimbra (OTEC), iniciativa que nasce da comissão administrativa, tendo sido chamado para director artístico o ultra-direitista Goulart Nogueira¹⁰⁵. De facto, procurava-se, com a criação deste grupo, competir com os grupos de teatro existentes, numa tentativa de desmobilizar a academia, e que o citaquiano João Rodrigues desvaloriza, dada a forte implantação que o CITAC tinha junto dos estudantes. Estrategicamente, Goulart escreve na *Via Latina* (entretanto reaberta com uma comissão administrativa, dirigida por Lucas Pires), que existem na academia: o TEUC, com trabalho louvável do professor Paulo Quintela, e “existe outro grupo, o CITAC, cuja orientação me escapa, ainda, mas que me parece estar voltado para um compreensível apetite de Teatro moderno ou, talvez, para um desejo de iniciar os estudantes em participação nos espectáculos teatrais.” (Goulart, 1966, p. 14). Esta desvalorização do CITAC contrasta com uma crítica que um ano antes havia feito ao grupo aquando das *Bodas de Sangue*, orientado por Carlos Avilez, onde aí já parece ser conhecedor da actividade do grupo (ver apêndice 1, 1960/1961). A OTEC mostra-se, portanto, um fracasso face à sua instrumentalização pelo regime. Mesmo procurando

¹⁰⁵ Oriundo de meios católicos conservadores, jornalista, poeta, crítico de teatro e tradutor, Goulart Nogueira fez parte do corpo redactorial de várias revistas e jornais, onde escreve artigos de índole cultural, sobretudo de crítica teatral (em *Agora*, *Flama*, *Rumo*, a revista *Política*, *Tempo Presente*, etc.), funções que também exerceu em diversos programas radiofónicos e também na televisão, sempre conotado com a divulgação dos ideais fascistas e de propaganda nacionalista. Também como poeta, utilizou diversos pseudónimos: João de Albuquerque, Lopo de Albuquerque, Renato de Valnegro, Denis Manuel, Manuel Vieira, Manuel S. Vieira, Fausto Madeira e António Last. Completamente ligado ao meio teatral, faz a tradução de vários textos que são representados no Teatro D. Maria II (*O Príncipe de Hamburgo*, de Kleist; *O Pai*, de Strindberg; *Tirésias*, de Apollinaire). Já enquanto director artístico, e com carteira profissional de encenador, esteve à frente deste projecto da OTEC, que veio a sobreviver sem grande sucesso até 1974 sendo, neste ano, destituída a sua existência pela própria Reitoria. Fê-lo por iniciativa de dois membros radicais de direita que comandavam os destinos da comissão administrativa. No período da sua existência dirigiu algumas produções que não tiveram praticamente nenhuma projecção na academia em Coimbra, algumas delas encenadas por Couto Viana (*Médico Apesar Dele*, de Molière; *Sonata dos Espectros*, de Strindberg; *A Rainha Morte*, de Montherlant; *O Livro de Cristóvão Colombo*, de Claudel), fazendo mais acção nas digressões que esporadicamente acontecem pelo país e pelas colónias. Em 1969, durante a crise académica, esta secção será esbulhada da sede da AAC, ocasionando um grande conflito contra a sua existência. (ver Marchi, 2008; Barata, 2008, p. 266-275).

algumas colaborações de elementos do CITAC para eventualmente se aproximarem, uma vez que tinham um teatro e condições ao seu dispor, ninguém mostrou interesse por aquele projecto. A luta destes elementos era bem outra.

No CITAC discutia-se o tipo de teatro que marcaria o seu destino. António Lopes Dias resume estas discussões teóricas teatrais que decorrem no interior do grupo durante este período posterior a Luís de Lima sobre o modelo a seguir para o teatro universitário, e que dão conta do grau de informação que os seus elementos tinham relativamente ao que se passava no teatro mundial:

“Mas deveria o seu teatro ser um ‘teatro político’, um ‘teatro épico’, à maneira de Erwin Piscator? Segundo ele o teatro não seria uma mera distração, ou um fenómeno estético, mas sim uma forma de construção da sociedade; o Teatro não é magia, não é mistério, mas a realidade nos seus múltiplos aspectos, e todos relacionados com o homem e a sociedade. Ideias a que Brecht dá forma e sistematização estética: o realismo épico. (...)

Ou deveria o Teatro, apesar do tom crítico, continuar a representação do homem como ‘sujeito’ (o teatro de absurdo, metafísico, de Becket ou Ionesco e até de sátira social de Adamov), mas mantendo incólume a burguesia como classe? Ou, pelo contrário, o homem devia ser apresentado como ‘objecto’, tal como Sartre defendia, pese embora a utilização da fórmula da ‘pièce bien faite’ na sua obra teatral?

Também não nos podíamos esquecer da dramaturgia americana (...). E também Peter Brook, com o seu ‘US’, sobre a guerra do Vietname.

E depois encontramos as fases do ‘teatro pânico, ritual e cerimonial’, de Arrabal, o ‘teatro da crueldade’, com Artaud: ‘Um teatro de sangue. Um Teatro que em cada representação faça ganhar corporalmente qualquer coisa não só a quem representa, mas também a quem vem representar. Aliás, não se representa, actua-se. O Teatro é na realidade a génese da criação’ (Artaud).

E a possibilidade, ou não, de criar um ‘Teatro Popular’ (...) levado à cena precisamente pelo ‘Piccolo Teatro’ de Milão, em 1966/67.

Eram marcantes, ainda, as experiências teatrais de Grotowski, com o seu ‘Teatro-Laboratório’ em Wroclav (Polónia), em que o actor exprimia livremente todos os seus impulsos e reacções, psíquicas e físicas, corporais, respiratórias e vocais; e em que o espaço cénico se resumia a este conjunto de gestos corporais e sonoros. (...) Concepções que, juntamente com Artaud, influenciaram os espectáculos dos ‘Living Theatre’. (...) E aconteciam os ‘happening’, ou os acontecimentos espectaculares, como continuidade de outras formas artísticas (pintura, escultura), especialmente da Pop Art, que tinha em Andy Warhol o expoente máximo.

E esta discussão sobre o ‘tipo de teatro’ que se deveria fazer: um teatro de autor, um teatro de actor, um teatro de director, consoante a prevalência que fosse dada a cada um desses elementos integrantes do teatro.” (Lopes Dias, 2006, p. 58).

Por um lado, vemos como os elementos se informavam convenientemente sobre as correntes do teatro mais experimental que pairam pelo mundo, o que se tornara mais acentuado à medida que o grupo vai fazendo as suas deslocações ao exterior, na participação de festivais internacionais (oportunamente, discutiremos cada uma dessas opções tomadas, à medida que elas se vão concretizando em espectáculos). O CITAC consolidava-se, sobretudo tendo em conta que os elementos se mantinham na universidade durante vários anos (as licenciaturas têm em média cinco anos, muitas vezes interrompidas, ou pela obrigatoriedade de prestação do serviço militar, ou mesmo devido às suspensões e expulsões que vão ocorrendo enquanto represália das crises académicas). Assim, formam-se actores mais experimentados e sedimenta-se o grupo enquanto estrutura, configurando o seu *ethos* particular, num processo de aprendizagem em que se predispõem a “um auto-julgamento de que se era de vanguarda”, como refere Joaquim Pais de Brito para assinalar a diferença do CITAC em relação aos outros organismos. Veremos como, pela mão de vários encenadores, as metodologias e princípios das vanguardas se ensinam, perdurando no tempo. Carece, contudo, da mão de um encenador que os ponha em prática.

Há, portanto, uma oportunidade para o grupo se alimentar das vanguardas teatrais e experimentar segundo os seus diferentes modelos. Por outro lado, revela como o contacto com outras companhias portuguesas, também de teatro universitário (como a realização do *1.º Festival de Teatro Universitário*, em Lisboa – Abril de 1965)¹⁰⁶ se imbuíam dessas discussões. Faziam-no para além da “efervescência ideológica, e por vezes rivalidades (saudáveis), mas também troca de experiências e colaborações institucionais” (*ibidem*). A propósito, a opinião dos organizadores deste Festival era mais em prol de se “criar, primeiro no seu próprio meio, o académico, depois mesmo na própria população não universitária, o

¹⁰⁶ Neste Festival faz-se uma reunião em que estão presentes os grupos de teatro universitário participantes (Grupo Cénico da Faculdade de Direito de Lisboa – do qual um dos fundadores é o citaquiano Hélder Costa, entretanto libertado da prisão –, Grupo Cénico da Faculdade de Letras de Lisboa, Grupo Cénico da Faculdade de Medicina de Lisboa, Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, Teatro Universitário do Porto, e o CITAC). Aí se discutem os problemas relacionados com a organização do festival, concluindo sobre a necessidade de um maior contacto entre os grupos, organizando uma comissão com elementos representantes de cada um. Também se lançam as bases para a elaboração de um manifesto do teatro universitário. Aliás, o estatuto do teatro universitário, que difere das características do teatro amador, e se desloca completamente das do teatro profissional, é uma discussão que vem até aos nossos dias encontrando-se, ainda hoje, por fazer um estatuto diferenciador para o teatro universitário (nos dias de hoje impede-se, por exemplo, a impossibilidade do teatro universitário fazer candidaturas ao financiamento de projectos dentro dos programas existentes para o teatro profissional podendo, apenas, fazê-lo para os programas de apoio aos grupos amadores, não havendo um estatuto exclusivo).

gosto e a disponibilidade em relação ao teatro”¹⁰⁷, e não tanto a afirmação do teatro universitário através das suas características experimentais. Aqui, pela experiência e prática teatral que o CITAC vai adoptar (dir-se-ia tendencialmente até aos nossos dias), não se verifica bem isto, uma vez que procura, sempre que possível, explorar justamente essa experimentação. E isso não quer dizer, obrigatoriamente, que se esteja a demitir do fomento pelo gosto do teatro, talvez até possa significar o contrário. Quando a novidade é bem recebida tem muito mais poder de persuasão junto do público. De qualquer maneira, todo este debate conduzia a discussão sobre o teatro (o universitário, em particular) nas suas dimensões funcionais pedagógicas, sobre as questões sociais e o modo de as divulgar com uma forma estética adequada: Jorge Strecht, no único *Boletim* que até então se produz ao nível do teatro universitário, o do CITAC, questiona-se: “a quem senão aos grupos de Teatro Universitário compete a missão de difundir o gosto pelo Teatro, e conseqüentemente levar a cabo uma tarefa de elucidação junto do nosso Povo, a fim de lhe facilitar um perfeito juízo de valor sobre a orgânica social, na qual, com uma imposta ignorância, vai vegetando?” (Strecht, 1965, p. 4). Por outro lado, decorrendo “em plena crise de 65, mais uma vez o teatro surgia estreitamente associado ao pulsar da luta estudantil, dando testemunho ao país de que, também nessa frente, os ideais de militância antifascista estavam bem presentes” (Barata, 2009, p. 300).

Nessa relação com a esfera pública, também se desenvolviam, no âmbito do grupo, as actividades paralelas: (1) a constância da realização dos Ciclos de Teatro, produzidos pelos elementos do grupo com o inquestionável apoio e suporte do Teatro Avenida (da família Mendes de Abreu, Maria Judith Mendes de Abreu e seus filhos que também pertenciam ao CITAC). Constituídos por meia dúzia de espectáculos, eram normalmente a oportunidade para o CITAC estrear o seu novo espectáculo, para além de trazer a Coimbra os espectáculos e companhias reconhecidas pela crítica, teatro independente do melhor que se ia fazendo no país, com uma regularidade anual infalível. Sendo praticamente o único evento do género, continuava a marcar a diferença no seio do pobre ambiente cultural de Coimbra; (2) o *Boletim de Teatro* do qual, apesar de intermitentemente, se vai publicando novos números, traduzindo textos e divulgando as novas tendências; (3) a recolha e edição de dramas do teatro popular continuam, havendo uma tentativa de uma encenação colectiva, anos mais tarde, quando Ricardo Salvat é expulso de Portugal, em plena crise académica de 1969, chegando a fazer ensaios em torno do *Romanceiro*. A este nível, tanto o recente lançamento do filme *Acto de Primavera*, de Manoel Oliveira, ou o registo em filmagem destes fenómenos culturais pelo

¹⁰⁷ Programa do 1.º festival de Teatro Universitário, 1965, p. 1.

cinelube do Porto, ou ainda a recolha ao nível da literatura e da etnologia, revelam que o CITAC se impunha nas tendências da intervenção cultural. Como Pais de Brito sublinha, estávamos “na década em que a procura das formas mais entranhadas de manifestações performativas, que não obedeciam aos cânones eruditos, se fazia”; (4) o apoio a grupos de teatro amador constituía igualmente uma intervenção cultural pública. Na zona de Coimbra, eram manifestas as relações mantidas com o Ateneu ou o grupo da Fábrica da Cerveja, a Sociedade de Instrução Taveredense, ou o CETA (Círculo Experimental de Teatro de Aveiro). Trocavam-se experiências, informação, organização conjunta ou apoio a eventos, num processo que se torna integrado de consciencialização do público para o teatro; (5) as várias performances e eventos que realizavam, difíceis de apurá-las todas (sempre que foi possível, colocámos no apêndice 1), e que tomavam a forma de leituras, sessões de poesia, conferências, etc.

Evidentemente que todas estas actividades se constituíam em processo de aprendizagem muito para além da mera actuação, era uma projecção de trabalho cívico em prol da comunidade, e também uma forma de intervenção e de estar na vida que não se compadecia com o imobilismo entorpecido e retrógrado que o regime impunha e que, como uma extensão deste trabalho que não só explodia por via do jogo dramático, mas também destas outras componentes, se prolongava numa tomada de posições firme contra um regime anquilosado, imobilizado e paralisador. Se por um lado, o absurdo constituía a corrente preferida e inovadora do teatro do CITAC, proposta predilecta do jogo dramático, por outro, “o absurdo é a realidade” (como afirmou algures Ionesco), traduzido na progressiva opressão que o regime impunha na AAC.

3.3.2. A Crueldade e a Crise Académica de 1969

Sem encenador, findado o trabalho de Carlos Avilez, vem a Lisboa um espectáculo de Victor Garcia¹⁰⁸ que o citaquiano (então em Lisboa) Adriano Correia de Oliveira viu,

¹⁰⁸ Victor Garcia nasceu em Tucumán (1934), na Argentina e cresceu junto dos pais, ao lado das suas quatro irmãs, uma família conservadora e católica, com tradições vinculadas à terra, dos vastos terrenos que possuíam na província. À revelia do conhecimento familiar, começa a frequentar aulas de pintura e escultura ainda nos estudos liceais (na Escola de Belas Artes de Tucumán). Atende parcialmente ao interesse dos pais, que apostavam ver nele um engenheiro agrónomo, e envereda pelo curso de medicina. Novamente às escondidas, frequenta aulas de arte dramática (no Instituto de Arte Moderna de Buenos Aires) e dança contemporânea (segundo o estilo de Martha Graham). Criou e dirigiu o Mimo Teatro de Buenos Aires.

Desvincula-se da família quatro anos depois, sem o curso de medicina. Newton Souza, que realizou uma ampla pesquisa sobre o seu trabalho no Brasil (lamentavelmente ignorando o trabalho de Victor no CITAC) o ambiente repressivo e católico familiar vem a ter reflexos no seu trabalho de encenador, distinguindo, contudo, os valores do cristianismo da instituição Igreja. A instituição Igreja virá a ter ataques acintosos, “sempre representada de forma monolítica e associada a outros valores ou instituições repressivas ou repressoras” (Souza, 2003, p. 24), embora o dogma religioso por vezes também tenha sido abordado de forma lírica e poética.

juntamente com Alain Oulman (músico dos fados de Amália), de onde partiu a ideia de se poder vir a contratá-lo para trabalhar no CITAC, o que veio a acontecer por mútuo acordo e, mais uma vez, com o patrocínio da FCG. Victor Garcia veio fracturar completamente todas as concepções compartimentadas de teatro que os elementos do grupo vinham a discutir. Traz consigo Michel Lunay, respeitado cenógrafo francês com quem colabora há algum tempo e que o ajuda igualmente nos figurinos. Porque, para Garcia, o cenário, o ambiente teatral, era o princípio do seu processo teatral, a sua preocupação fundamental. Como revelou numa entrevista, das poucas que fez: “Não dá para eu trabalhar com os actores ao mesmo tempo que imagino a encenação, me é pernicioso. Primeiro elaboro o lugar onde vai-se dar este acontecimento, esta peça de teatro. Me interessa ver a relação do ator no ambiente já pronto; como peixes: você precisa de ter um aquário, a água limpa, a cor e temperaturas certas.” (cit em Souza, 2003, p. 26). Joaquim Pais de Brito revela justamente isso, quando num dos anos, e das dezenas de peças que tinham de apresentar à Censura (como já era estratégia usual), decidiu fazer *O Judeu*, de Bernardo Santareno, peça que estaria condenada *a priori* pela Censura.

“Sei que o Victor Garcia andou um período em Coimbra, no último ano em que estive em Coimbra, à procura do tema e não sabia. Andava numa angústia profunda. Estou a vê-lo naquelas escadas no Mandarin, lá no andar de cima onde nos encontrávamos. E um dia... ah! E tinha decidido fazer *O Judeu*, do Bernardo Santareno, peça que forçosamente ia ter problemas com a Censura, como teve, acabou ali, mas pronto. Sei que um dia ele entra: ‘Já sei como é a peça!’ E a peça era uma coisa espantosa. Ele contou-nos a encenação naquela noite. A encenação passava por esvaziar o Teatro Avenida, tirar as cadeiras todas, e meter uma grua lá dentro. O Judeu falava de cima da grua. Era uma coisa, com aquela maquinaria toda, mas claro, a peça foi proibida.”

O que verdadeiramente importava eram os cenários, os figurinos, os sons e movimentos, as criaturas estranhas que deambulam no espaço, oníricas, entre o ser humano e o monstro, como diz Eliana Gersão, entretanto regressada da Alemanha, ainda a tempo de não perder a

Mudando-se para o Brasil, monta uma fábrica de *jeans* e de couro, angariando fundos para vir a chegar à Europa, no mesmo tempo em que no Rio de Janeiro forma uma companhia de *avant-garde*, trabalhando também em televisão e cinema. Chegado a Paris, trabalhou na secção de mimo-dança na secção de “*recherche*” da Rádio Televisão Francesa, frequentando em 1963 a Universidade do Théâtre des Nations, onde obteve os primeiros prémios para o melhor espectáculo, melhor actor, melhor guarda-roupa e melhor cenografia, com a peça *El Retabillo de D. Cristobal*, de Federico Garcia Lorca, peça essa que vem a Lisboa no âmbito do II Festival de Teatro da Casa da Imprensa, com direcção de Rogério Paulo, também trazendo *La Rosa de Papel*, de Valle-Inclán. Encenou ainda *Ubu-Roi*, de Alfred Jarry, ingressando no ano de 1965/1966 no CITAC. Nas férias lectivas volta sempre a Paris, encenando, em Junho, *Cimitière des Voitures*, de Arrabal, peça que foi vista pela produtora de S. Paulo, Ruth Escobar, e que o levou a remontá-la no Brasil, depois de sair de três anos intensivos e gloriosos no CITAC. Esta estada no Brasil estendeu-se até 1974, ano em que apresentou em Cascais a mesma peça que o colocou definitivamente na ribalta do teatro experimental, encenando várias outras peças (de Genet, de Lorca), muitas delas premiadas. Morreu em 1982 (ver Barata, 2006, p. 196-205; Souza, 2003, p. 26; programa do *Grande Teatro do Mundo*, CITAC, 1966).

oportunidade de trabalhar com a genialidade, o mestre da intuição, a força da imaginação sem limites que era esta de Victor Garcia. Era nesses ambientes construídos, ou pelo menos *a priori* idealizados que os actores se viam a improvisar, ou que Garcia os via ensaiar. “Para ele o teatro tinha morrido e era preciso inventar outra coisa que o substituísse, recorrendo a outras fórmulas, a outros actores, usando outros públicos” (Gersão, 2006, p. 61). Por isso, o texto dramático era secundarizado, não constituía o ponto de partida para o seu “teatro total”¹⁰⁹ que pretendia realizar. Já veremos como o consumou, pela ênfase que dava ao texto performativo. Primeiro dizer que, nas suas próprias palavras, o texto é de domínio público e o teatro é uma acção pública e, como tal, os direitos de autor tornam-se uma hipocrisia pois, enquanto parte do domínio público que o encenador é, deverá penetrar o texto, ser criticado, aplaudido ou assobiado, justamente por isso (cit. em Barata, 2006, p. 204). Ou como o citaquiano José Baldaia comprova:

“O fulgor criativo de Victor Garcia, a sua mestria dos ritmos, da cor do som e do movimento como figuração dos conceitos do texto, produziu sempre espectáculos de uma pungente beleza plástica e de um envolvimento total onde a palavra, o texto em si próprio perdia importância, deixando lugar à expressão estética do seu sentido filosófico (e isto é o teatro, não é?) e à mensagem que o autor pretende transmitir (ainda que ‘actualizada’ pelo encenador), e esta transmissão utiliza todas as artes do espectáculo onde a palavra não é necessariamente dominante. A ‘representação’, ou ‘récita’, como que não existe, o espectáculo explode no palco.” (Baldaia, 2006, p. 66).

Para fazer este tipo de teatro, de completa e inaudita experimentação, era necessário introduzir no grupo a noção de trabalho de equipa nas várias áreas necessárias à construção do espectáculo (que, de alguma forma, dada a quantidade de sócios disponíveis, já estava mais ou menos instituída). Assim, como conta Eliana, orientou-se pelo caminho de um teatro de pesquisa, que era o caminho de Garcia, bem como aquele que pensava ser o adequado para o teatro universitário. Joaquim Pais de Brito dá-nos uma noção muito precisa desta dimensão dos trabalhos que realizaram nestes três anos (para imagética dos espectáculos, ver apêndice 1, 1966 a 1968):

“E, de repente, o Victor Garcia aparecia como alguém que trabalhava num acto permanente de criação cujos resultados não estavam predefinidos. Era o contrário de

¹⁰⁹ Por “teatro total” entende-se uma representação “que visa usar todos os recursos artísticos disponíveis para produzir um espectáculo que apele a todos os sentidos e que crie assim a impressão de totalidade e de uma riqueza de significações que subjuga o público. Todos os recursos técnicos (dos gêneros existentes e vindouros), em particular os recursos modernos da maquinaria, dos palcos móveis e da tecnologia audiovisual, estão à disposição desse teatro. (...) O teatro total é mais um ideal estético, um projecto futurista, que uma realização concreta da história do teatro.” (Pavis, 2005, p. 394), do qual *Gesamtkunstwerk*, de Wagner, síntese da música, da literatura, das artes plásticas e da arquitectura, é a incessante procura de uma concepção do teatro e da encenação (como o movimento simbolista procurou) (ver Monteiro, 2010, p. 211-234).

qualquer coisa que seguia um guião pré-estabelecido, ou inclusivamente uma retórica teatral. Não! Havia qualquer coisa que tem da natureza do génio, é óbvio! Encontrava um *leitmotiv* a propósito de qualquer uma das peças que montou em Coimbra, nos sucessivos anos em que estive e, depois, procurava-se. Procurava-se quase no escuro. Por exemplo, no primeiro ano, nesse ano de 1965/66 do Victor Garcia (...), fez-se uma viagem, pela costa, à procura de materiais e de elementos da paisagem que pudessem ser matérias fortes para a construção do *Grande Teatro do Mundo*. E as matérias que se encontraram vieram, afinal de contas, para mim, a ser muito importantes como futuro antropólogo que eu não sabia que viria a ser, tanto mais que andava num curso de Direito. E foram: noras abandonadas da zona da Beira Litoral que, de repente, ele vai buscar, vai descobrir e vai inventar como estruturas em movimento para essa roda do Mundo, que o Deus e o Mundo faziam girar, no espectáculo que fez; carros de bois que ele transformou em elementos que se transformavam em calvário, em estrada, em montanha, em cruz, na primeira parte desse mesmo espectáculo, para o *Auto da Primavera*; e uma coisa que entretanto também desapareceu (...), os fatos de oleado que os pescadores daquela costa, que também percorremos, usavam para se proteger das intempéries. E que deu aquela matéria, orgânica, pegajosa; daquele começo, daqueles vermes que nascem nesse auto inicial das origens do mundo, que é a primeira parte do espectáculo do *Grande Teatro do Mundo*. Então nós participámos, aquelas pessoas que o acompanharam (...), nós participávamos desse olhar, que olhava, descobria, mas ao descobrir já estava a fabricar uma cena, um Teatro do Mundo, no sentido geral do termo, não no sentido da peça do Calderon. (...)

O 2.º ano que ainda continua a ser essa aventura em progresso (não há ali nenhuma paragem é, de facto, um progresso), é o *Assim que Passem Cinco Anos*, do Garcia Lorca. E eu acho que vale a pena lembrar isso porque, de novo, era ver um criador a trabalhar com as suas circunstâncias e com o seu envolvimento, ele próprio como matéria de paisagem. E, de repente, vê-se junto àquelas partes traseiras, daquela estrutura imensa dos Estudos Gerais. O material do Hospital da Universidade de Coimbra abandonado, tinha sido abandonado, estava enferrujado, para lá. E, de repente ele olha para aquilo: ‘mas é isto! É com isto que vamos fazer a peça. E ver isso, e esse processo: como é que se pegam em camas articuláveis, e suportes para o soro fisiológico, e marquesas, e sei lá o quê, e se faz um cenário fabuloso desta peça *Assim que Passem Cinco Anos*.

Ou seja, há um crescendo, e percebíamos que havia ali qualquer coisa de específico que era: qual é a matéria, qual é o tema, em torno de quê é que eu vou trabalhar? E, de repente, estávamos sempre a lidar com qualquer coisa que era uma segunda ou uma terceira, ou uma quarta, uma leitura subliminar para além dos textos, e para além da representação.

E depois há um terceiro ano (...) que é a peça do Claudel, *Sabedoria ou a Parábola do Banquete*, de novo há uma procura. Ele encontra, vamos encontrar com ele, um barco imenso da pesca da xávega, esse fabuloso objecto! (...) Correspondia aquele barco à xávega dos 30, 40 homens no barco. Não é a xávega que agora é relativamente mais pequena onde podem ir 12, etc.

Portanto, é o grande barco da xávega, com a proa absolutamente levantada, que ele corta em fatias e, ao meio, retira-lhe a pele e ficou com os ossos, fica a ossatura. E aquele barco transforma-se em pássaro, e voa, e avança para dentro do público, no Teatro Avenida, com o bico virado ao contrário. De facto é um pássaro, quase agressivo, e tudo aquilo era um universo absolutamente espantoso de um acto de criação que nós acompanhávamos. E isso é absolutamente uma escola. Uma escola, atenção! _ que é preciso estar muito atento para aprender, porque o Victor Garcia não ensinava. O Victor Garcia criava as condições de aprendizagem, exigiu que as equipas fossem autónomas dentro do grupo. E havia o grupo que trabalhava com as vestimentas, e com as carpintarias, e com as luzes, e com o som, etc., e criaram-se ali belíssimos técnicos. Mas o Victor Garcia não ensinava, aprendíamos todos era com ele.”

À utilização dos elementos do quotidiano, numa pesquisa que acompanha a viagem da construção teatral, dessa reinvenção de outros mundos que reinventa estes objectos em máquinas do tempo insurgentes em outras imagéticas, juntava o jogo corporal dos actores, o jogo dramático que se suplanta no imaginário extra-quotidiano e que, livremente, impõe a improvisação e a construção de cenas ditadas pelo texto dramático. Entramos assim no domínio do teatro total. Seguindo cinco princípios fundadores que Pavis (2005, p. 394-6) reconhece para este teatro total, descobrimos, afinal, o tipo de teatro que aqui se experimentava. Assim:

(1) Ao libertar-se da compulsão do texto dramático, não se limita a dramaturgia ao que é explícito no texto, constrói-se literalmente em todos os sentidos, em todas as dimensões teatrais, o que permite uma multiplicação de interpretações possíveis, libertando a iniciativa do espectador no estilhaçar de possibilidades de leitura. Porque se procura atingir mais os sentidos que a razão, por isso mesmo, o texto secundariza-se, tornando um teatro mais ritualizado, atingindo-se mais o espectador pelos sentidos que pela inteligência racional, sacralizando, mas sempre num binómio que não encara o ser humano fora da sua profanidade.

(2) Para Pavis (*ibidem*), reconhece-se também o teatro total na atribuição da grande importância dada à gestualidade, ao inserir-se o gesto original e definitivo, que remete para a concepção de *gestus* brechtiano¹¹⁰, ou para a ideia de hieróglifo do corpo humano de Artaud,

¹¹⁰ “O conceito de *gestus* é, assim, ao mesmo tempo analítico e sintético, expressão vocal e corporal, não como expressão de sentimentos individuais, nem sensuais nem imediatistas; tão pouco é pantomima ou gestos

ou do corpo social Grotowskiano. Como as palavras não dizem tudo, são as atitudes que resultam da géstica que entretanto se cria em compatibilidade com o espaço cénico que os actores ocupam. Estas atitudes, trabalhadas por via do jogo dramático no processo de construção da cena, tornam-se a chave do universo dramático criado. Como dizia Meyerhold, as palavras no teatro são apenas um projecto na tela do movimento (Meyerhold & Beeson, 1959, p. 141). É justamente o que se passa, por exemplo, no *Grande Teatro do Mundo*, como percebemos nas palavras de Germano Sousa, onde o Mundo (representado por ele), que habita nessa roda gigante feita com a nora implantada num palco nu (sem cortinas, com a velha parede do Teatro Avenida à mostra e repleta de verdete), é uma espécie de assistente de direcção de teatro (que executa a mando de Deus, o autor-director), onde nascem as outras personagens que rastejam e se libertam de uma espécie de útero, separando-se dessa amálgama, e seguindo o seu destino no ciclo de vida que os leva à morte. Apenas Deus, o “autor da peça”, está na plateia (e este contacto com o público é outro princípio que abordarei em baixo), fala ao comum dos mortais que, alegoricamente, representam os papéis da sua vida.

(3) O terceiro princípio refere a orquestração do espectáculo nas suas várias dimensões imprimindo a sua globalidade, como uma máquina de produção de significados. Como diz J.-L. Barrault, o “ponto mais precioso da montagem de uma obra teatral consiste portanto em encontrar o meio de elevar suficientemente o nível do espectáculo (cenários, acessórios, luz, sons, música) para que este não se contente com seu papel secundário do ‘quadro’ ou mistura das artes, mas consiga humanizar, a tal ponto que faça de certo modo parte da acção (...), que ele consiga servir o teatro em sua totalidade – e naquele instante – o teatro encontre a sua unidade” (cit. em Pavis, 2005, p. 396). Aqui, socorremo-nos da apreciação da crítica feita na *La Quinzène Littéraire*, lida por Lobo Fernandes durante a entrevista: “Como é magistral a construção do espaço sonoro, com as suas músicas que tanto exploram e como tanto se abafam. Como é interessante, enfim, a ideia de ter feito do pobre o único actor que *ne joue pas*, não representa, mas contenta-se ser, limita-se a ser”. Ou quando foram ao Tivoli apresentar o Garcia Lorca, como também revelou Lobo Fernandes:

“O Tivoli, em Lisboa, quando fazemos o Garcia Lorca, eu queria fazer o som. Tinha feito obras para a *Comédie Française*. Era uma maravilha, com guindastes punha as coisas em cima do palco, gruas eléctricas. E eu convenço os gajos do Tivoli a darem-me oito canais. E realmente, o som ficou em estereofonia, que nunca tinha sido feito em Portugal. O primeiro a fazer estereofonia num palco. E com aqueles canais todos, o som

ilustrativos, mas sim ‘a condição intersubjectiva que exprime uma atitude global de alguém perante o todo social’ [citando Fernando Matos de Oliveira]” (Monteiro, 2010, p. 254, parêntesis meus).

envolvente. Há uma trovoada, que era impressionante. O relâmpago além e o som vinha de trás, ‘prum’, o ribombar do trovão, era uma coisa admirável, esse som. E a crítica [elogia] a sonoplastia desta peça, e eu fiquei todo satisfeito. E o Victor dizia-me: anda para Paris, comigo, ganhas um dinheirão só a fazer som”.

Apenas para dizer como do cenário, às actuações, das luzes ao som, tudo se procurava harmonizar como parte da acção, tudo se fundia e se integrava enquanto acção. Lembremo-nos da sua ideia do actor ser um peixe num aquário, ou em querer apanhar o actor no improvisado dentro do ambiente produzido, visava-se já a filosofia de um teatro total.

(4) Outro princípio unificador do teatro total é reencontrar uma unidade perdida que escapa ao plano estético e que promove a participação do público, aplicando-se à recepção e à acção exercida sobre ele (*ibidem*). Apesar de Victor Garcia ter apresentado todos os espectáculos no palco italiano, com a divisão liminar que separa o mundo do palco com o da plateia (ao contrário do que vem a fazer em outros espectáculos fora do CITAC), ele irrompia pela plateia sempre que pudesse, como o barco da xávega que se vira ao contrário e invade a plateia como um grande pássaro mitológico, no espectáculo da peça do Claudel; ou quando no *Auto de S. Martinho* o pobre entrava pela plateia, gemendo as suas mágoas, e as suas agruras, e a sua pobreza, antes de chegar a S. Martinho que finalmente o confortaria. Lobo Fernandes explica-nos:

“Entrava pela plateia com dois tipos atrás de mim que seriam os tais ‘Pides’. ‘Larguem-me, deixem-me!’ E eles a tentarem prender-me. Um dia, olho para trás, vinham os dois actores atrás de mim, mais dois polícias e dois bombeiros! E só quando um *spotlight* me apanha lá no meio é que eles perceberam que aquilo fazia parte da cena... foi um gozo! Aliás, chovia nessa noite e o Victor Garcia, estávamos quase a entrar em cena e disse-me, ‘anda cá’. Abriu uma torneira e salpicou-me. E eu entrava aos gritos, às escuras. Larguem-me, deixem-me, não me prendam. E depois abria-se um *follow spot* cá em cima que me seguia. Olhei para trás, dois polícias e dois bombeiros! Aquela malta, a agarrarem-me para me pôr na rua. Foi uma ovação quando perceberam que aquilo fazia parte”.

A participação do público é convocada. Num dia de apresentação, na cena em que o pobre tinha de pedir esmola ao público, “a certa altura, estavam três funcionários, aponto para lá: ‘e olhai agora ricos, vós... ajudais os pobres ou não ajudais os pobres?’. E tudo: bem este gajo vai ser preso quando sair daqui, porque apontou para o camarote da PIDE. Mas não, não disseram nada.” Por outro lado, talvez mais no *Grande Teatro do Mundo*, a poesia e transformação criada pelo ambiente cénico e pela performatividade suplantada ao texto, toda aquela linguagem desconcertante rompe com a passividade do público num delírio da

imaginação que aproxima ou evoca o ritual teatral artaudiano. Apesar do próprio Victor Garcia ter dito que conhecera o projecto teatral de Artaud tardiamente (Souza, 2003, p. 61), isso não invalida a semelhança dos resultados que ambos traçavam para o seu teatro. Aliás, no programa do espectáculo *O Grande Teatro do Mundo* podemos ler:

“Com a permanência de Victor Garcia, puderam os elementos do Citac contactar de perto com um género de teatro que, até aí, conheceriam apenas de leituras ou só mesmo através de leituras.

Profundamente marcado pelas teorias de Antonin Artaud, eliminando criteriosamente os exageros desse grande Homem de Teatro e não sem conjugar de maneira hábil certos aspectos do Teatro Épico, o resultado foi um espectáculo violento, directo, de uma beleza plástica extraordinária.”¹¹¹

De Brecht retém, talvez, o carácter de distanciamento, uma vez que mais do que representar, se mostra; ao valorizar a diegese, que outorga mais a impressão que a ilusão, torna-se total e não necessita de ser “fabricada” pelos procedimentos enunciativos teatrais. É evidente no *Grande Teatro do Mundo* a recorrência ao construtor da ficção cénica, o Deus, autor-director da vida humana, do mundo como um palco, em que todos representam o seu papel. Mas vejamos o porquê das equiparações com Artaud, entre a sua teorização para o teatro e a prática teatral de Victor Garcia (acompanhar com crítica aos espectáculos, ver apêndice 1, 1966 a 1968).

A arte total que Artaud procura constituir numa gramática própria, numa nova linguagem que terá as suas leis e meios de escrita próprias, só no teatro pode encontrar a sua tradução. Não na tradição do teatro ocidental, literário e psicológico mas, antes, na “incorrutibilidade” que o teatro oriental contém e que lhe vai servir de inspiração. Também Garcia revelou que as suas referências eram mais do folclore indígena e da cultura brasileira, quando no Brasil (Souza, 2003), ou da tradição etnográfica de Portugal, como o traduziu nas cenografias e figurinos que fez no CITAC. Assim,

“permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. (...) [O]s gestos, as atitudes, os signos, *serão inventados* à medida que forem pensados, e *directamente* no palco (dir-se-ia no ambiente criado no palco), onde as palavras nascerão para rematar e concluir esses discursos líricos feitos de música, de gestos e de signos activos. Será necessário encontrar um meio de escrever, como nas pautas musicais, como uma linguagem cifrada de um novo género, tudo aquilo que foi composto.” (Artaud, 2006, p. 80).

¹¹¹ Programa do *Grande Teatro do Mundo*, CITAC, 1966.

A encenação torna-se uma linguagem particular, uma “acção verdadeira” e cognitiva, um conhecimento. Como Artaud sugere no seu primeiro manifesto do teatro da crueldade, estes signos constituirão uma espécie de alfabeto novo e, na sua totalidade, no palco, formam “verdadeiros hieróglifos”, com seu simbolismo e sua correspondência em relação a todos os órgãos e em todos os planos. Estes hieróglifos vivos tornam-se um objecto em si, em continuidade e em relação à coisa que ele designa, mas como elemento único que antes não existia, uma escrita que tatua a realidade (Curty, 2006). Assim, Artaud fala de “Teatro e o seu Duplo”, um teatro que duplica a vida, e a vida que duplica o verdadeiro teatro, que é condensada enquanto sistema. Como sugere Derrida, estes duplos desafiam o fim da representação, no limite inacessível de uma representação que não seja repetição, que não se re-apresente uma realidade concebida antes dela (Derrida, 1995). Assim, um teatro que mostra arquétipos e não psicologia.

Para Artaud, a duplicidade do teatro compreende-se através dos conceitos metafóricos de “crueldade”, “metafísica”, e “peste”. Quanto à crueldade, ela é mais inocência e menos sanguinolência, é “rigor, diligência e decisão implacáveis, determinação inflexível e absoluta. (...) A crueldade é, acima de tudo, lúcida, - uma espécie de direcção rígida e de submissão à necessidade. Não há crueldade fora dum estado de consciência e sem a aplicação da consciência. (...) O esforço é crueldade, a existência no esforço é crueldade.” (Artaud, 1996, p. 99-102). Trata-se de uma espécie de redenção libertadora pela dor imanente à vida ou, seguindo Derrida, um sonho cruel (e sonho como um sistema de escrita, uma língua própria), calculado, dirigido, em contraposição com a ideia de sonho espontâneo enquanto desordem empírica. A crueldade surge como uma consciência, uma lucidez exposta (Derrida, 1995). É uma concepção que pode ser equiparável à ideia formulada por Nietzsche quando “diz que tudo no homem, incluindo o esforço de conhecimento, passa pela crueldade, exercida sobre o outro ou sobre si próprio. Crueldade, em Artaud, tem o sentido de radicalidade e rigor: não confundir com a dilaceração física do corpo” (Monteiro, 2010, p. 282).

Já o conceito de metafísica (como se abordou em cima) é a negação da dialéctica dual da cultura ocidental. Assim, uma “*metafísica-em-acção*”, como Artaud vê ser a tendência do teatro oriental. Aqui, entra-se em consonância com a sua ideia de “palavra soprada”.

“Extraír metafísica duma linguagem falada é fazer com que essa linguagem exprima o que de uso não exprime; é utilizá-la de uma maneira nova, excepcional e inusitada; é revelar a possibilidade que essa linguagem possui de causar um choque físico; é dividi-la e distribuí-la no espaço activamente; é utilizar as entoações de maneira absolutamente concreta, devolvendo-lhes o seu poder não só de destruir mas também de realmente

manifestar qualquer coisa; é revoltarmo-nos contra a linguagem e as suas fontes mesquinamente utilitárias, ou talvez melhor, alimentares, contra as suas origens servis; é, por último, considerar a linguagem como uma forma de *Feitiçaria*” (Artaud, 1996, p. 45).

É portanto, o que o teatro terá de produzir, uma metafísica própria da fala, do gesto, da expressão, para combater a litania do psicologismo que o caracterizava na sua época contemporânea, aquele que separa o corpo da mente. Agora reproduz-se mais a expressão por via do *corpo e a mente no corpo*. Está presente a ideia de “corpo sem órgãos”, “a experiência limite que abriria o campo de experimentação aos fluxos energéticos, às correntes de intensidades, às sensações não localizadas, às impressões indefiníveis, e tudo aquilo que é fugidio e que, no corpo total, por poder circular, dançar nessa zona de indeterminação, pode se manter vivo” (Curty, 2006). O corpo sem órgãos é um corpo de desejo, mas contra o organismo, isto é, a toda a organização estruturada em vista de um qualquer fim empírico. O organismo supõe uma organização dos órgãos que forma um obstáculo à intensificação da energia livre. Por isso, é um corpo que visa destruir o organismo e formar um corpo de sensação, resultado da transformação do corpo empírico, é um corpo de desejo, como nos explica José Gil sobre a concepção deleuziana de Artaud (Gil, 2008, p. 181-197).

Finalmente, a ideia de peste, ela surge como o teatro deve ser, contagioso, comunicativo, libertador das forças obscuras e latentes que a vida contém, e que a acção do teatro deve saber desmontar, tornando consciente e pondo a nu a mentira, a baixeza, e a hipocrisia do mundo. E deverá ser feito de uma forma amplificada, porque se quebra a barreira do performer e o espectador, convocado para a participação, partilhando essa espécie de crueldade dionisíaca que, afinal, se constitui como o domínio do ritual e cerimonial. Em tudo isto, aparece equiparação e conectividade teórica com o teatro que Victor Garcia experimentava apesar de, ao nível do texto, não se crer que Garcia fosse tão longe em relação ao combate feito à linguagem falada que Artaud propôs. Na idílica concepção do ambiente criado pelos espectáculos chegavam, contudo, ao mesmo território por caminhos distintos.

(5) Finalmente, o último princípio proposto por Pavis (2005, p. 396) na composição do teatro total e que traz consigo a manifestação de algo metafísico que vai para além do psicologismo, tem que ver com o reencontro de uma totalidade social, como Pavis sugere, em que se apresenta cruamente os processos sociais, sem necessitar do conflito teatral psicológico, em que é o público que terá de tomar uma posição em relação ao que assiste, à evocação do jogo teatral em toda a sua plenitude, nessa fusão entre as várias dimensões teatrais. Como em Wagner, ele se “encena para si mesmo” (cit. em *ibidem*, p. 396).

Não nos podemos esquecer que os espectáculos eram sujeitos à Censura e a politização da mensagem estava truncada. Ainda assim, como refere João Rodrigues, Victor Garcia era um homem muito intuitivo, e hábil em transportar os textos clássicos para a linguagem da época. “Transpunha todas aquelas imagens e metáforas para o mundo actual. Era um homem com vontade de intervir”, como diz. Mas como? Para perceber isto, é útil aqui o comentário de Joaquim Pais de Brito:

“O caso do CITAC com o Victor Garcia, de repente, era como se o texto fosse secundário, porque era tão perturbadora e tão subversiva a montagem, e a construção cénica que em si mesmo era inquietante. Apesar de que o censor não tinha como censurar isso. Portanto, ele andava à procura do texto! E, de repente, toda a gente vivia essa perturbação interior e ficava transformada por aquela experiência, sem ter passado pela Censura. É isso que eu acho que é muito importante naquele trabalho. De facto, não passa pelo texto.”

Ou seja, sendo o espectáculo realizado num espaço de liberdade, num “espaço vazio”¹¹² (Brook, 2008), mas um espaço vazio invisível à censura, é agora o jogo dramático que permite precisamente uma liberdade excedida, ou seja, a possibilidade de contornar as lógicas inerentes à lógica da opressão. Este é um espaço poético, por vezes, incomensurável à lógica do poder, um espaço interpretativo “*on the other side of the road*”, essa fonte de diferença que é poder, para pegar na metáfora de Kathleen Stewart¹¹³ (1996). Trata-se de um espaço potencial onde se produzem grandes significados sociopolíticos, uma vez que é um processo reflexivo que pode operar fora da censura, que não resiste à forma da legitimação do poder. Se não houvesse resistência não havia relações de poder, mas apenas de obediência (Foucault, 1992). O CITAC coloca-se, antes, na mais sofisticada vertente da possibilidade de resistência, aquilo que chamarei de espaço marginal, um espaço desafiador das lógicas hegemónicas de resistência, um espaço que recusa a incorporação do poder, perpétuo contra-hegemónico e

¹¹² Para Brook, a definição mínima de espaço cénico é como um cenário nu, a-histórico, sem referências explícitas, formalmente subjectivo; um espaço aberto onde tudo pode acontecer; em que uma “pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral” (Brook, 2008, p. 7). São as acções e desejos num mundo paralelo, mais intenso, mais urgente de se resolver, mundo esse que temos vindo a dizer que se forma a partir do jogo dramático. Por outro lado, numa outra perspectiva, Brook refere-se, igualmente, a esse “vazio interior” que o actor deve conceder à personagem. E acrescentaríamos também, à *persona*.

¹¹³ Kathleen Stewart (1996) desenvolve uma análise sobre as comunidades mineiras dos Apalaches na Virgínia Ocidental, explorando o espaço subalterno e das noções convencionais de hegemonia, da luta contra a autoridade, por via de uma cultura *nonsense* (aquilo que, para nós, o temperamento do jogo dramático admira), desafiando o mito *on the road* da América, do incessante progresso, da reprodução da obsolescência do espaço que não o acompanha. Assim, a recusa de incorporação destas comunidades nesse sentido linear do progresso tecnológico americano, permite-lhe extrair o poder da diferença marginal, de uma marginalidade que não habita num receptáculo definido em função de um poder esmagador da sua possibilidade de existência (recusando a educação, a ética do trabalho, etc., segundo a definição hegemónica americana, não passam de uns falhados). Voltaremos mais tarde a esta ideia na síntese analítica do subcapítulo 3.6.

que, portanto, recusa o não-lugar que o regime fascista reserva a todas as margens. E como temos vindo a ver, o poder auto-alimenta-se precisamente no controlo das margens e na perpétua acção repressora da subalternidade. Na verdade, o CITAC propõe agora, definitivamente, uma expressão de vanguarda que vem da margem, onde opera a possibilidade de libertação. Mais à frente deter-me-ei com esta realidade, aquela que penso vir a melhor caracterizar o que é, afinal, o *ethos* do CITAC, e que em muito se sedimenta nestes anos de Victor Garcia. Mas para isso, necessitamos de percorrer o que falta do percurso que realizou, para melhor nos darmos conta do que proponho para diferentes gerações e, portanto, para a identidade do grupo.

De notar que Victor Garcia, apesar de ser circunspecto com o trabalho de encenação colectiva, como ele dizia, reflexo de uma espécie de consequência da inscrição de milénios da cultura judaico-cristã (Souza, 2003, p. 144), isso afastava-o da tendência experimental da vanguarda da época. Aproximava-o, antes, do encenador Peter Brook, pelo menos quanto a este ponto, o da valorização do papel do director-encenador. Aliás o Conselho Artístico do CITAC procurava sempre ter uma palavra a dizer quanto aos projectos a encenar, fazendo uma leitura prévia e opinando sobre a sua qualidade. Contudo, para chegar ao projecto do *Auto de S. Martinho*, o Conselho Artístico levantou algumas dúvidas, na medida em que cortar, misturar, estilhaçar Gil Vicente era um risco que se pensava escusado: pelo autor que é, e pelo facto de ser, por assim dizer, o território do grupo vizinho, o TEUC, constituindo um risco desconstruir o que ali se respeitava tão criteriosamente. A colagem de textos deste autor seminal do teatro português constituía, de facto, um risco, embora o resultado final porventura viesse a superar qualquer crítica mais formalista, tendo em conta o desarmamento pela novidade e genialidade de Victor Garcia, como foi o caso. Também o espectáculo de Claudel, *A Sabedoria ou a Parábola do Banquete*, e que transporta igualmente uma preocupação que se tinha no CITAC pela tradução de textos¹¹⁴, é uma peça que a Direcção Artística se mostrou primeiramente circunspecta em fazer. Consideravam-se um pouco “anti-Claudel”, por Claudel ser católico, ser um conservador, não ter um registo muito interventor, apesar de reconhecerem que era um texto admirável. Perante a ideia de Victor Garcia querer modificar um bocado a ideia católica e transportar a linguagem bíblica do texto dramático para uma

¹¹⁴ António Lopes Dias revela-nos que a tradução de *A Sabedoria ou a Parábola do Banquete* foi feita por elementos do CITAC mas com o apoio do Dr. Orlando de Carvalho na revisão da tradução. O *Auto de S. Martinho* e o *Auto das Ofertas* fora traduzido pelo Conselho Artístico do CITAC, nomeadamente Jorge Strecht e Jorge Ribeiro, também com a colaboração de Orlando de Carvalho (que aparece no programa). Segundo Lopes Dias, a tradução contara, igualmente, com a mão de Eugénio de Andrade que a troco de nada (nem sequer da menção no programa) reviu e deu um arranjo naquela tradução perfeitamente anónima e gratuita. Já *O Grande Teatro do Mundo* conta com a tradução de Paulo Quintela, Deniz Jacinto e Arquimedes da Silva Santos.

linguagem contemporânea, não hesitaram em render-se à proposta. No programa percebemos a direcção tomada:

“Este [drama do autor] é de uma Humanidade alienada, enorme Fénix que depois de cada cidade construída (sobre quantas contradições!) se lança na fogueira e das cinzas renasce. História também da Sabedoria cristã e do seu ‘aggiornamento’. Os textos por nós integrados visam o reforço desta visão: a educação do filho pródigo, a parábola do filho pródigo (prólogo), a definição da sabedoria, o discurso da sabedoria aos grupos humanos. O final, elevação do cosmos numa nova construção, é o ‘banquete’ numa ‘jovem Sabedoria’ dos trabalhadores e a recusa numa ‘nova fogueira’.”¹¹⁵

A legitimação derradeira surge no convite para a participação na V Bienal de Paris. Nas palavras de Germano de Sousa apercebemo-nos de uma forma implícita, a partir da vivência que têm, das críticas elogiosas a um dos mais importantes espectáculos no certame:

“Após nos alojarmos num albergue de estudantes no *Boulevard de S. Michel*, iniciámos a montagem do espectáculo no espaço que nos fora reservado no *Palais Chaillot*. O Palais fervilhava de muitas e variadas gentes vestindo os trajes mais inimagináveis (que pensariam eles da capa e batina que o grupo português usava?!), falando as mais desiguais línguas. Nos diversos palcos, os vários grupos convidados montavam cenários ou faziam já os ensaios últimos, Grotowsky e os seus polacos acotovelavam-se com um grupo dirigido por um então desconhecido Jérôme Savary, que encenava ‘La Radeau de La Meduse’ em que os actores nus, em cima de uma jangada se comiam mútua e quase literalmente. Artistas plásticos entravam e saíam carregando as suas obras. Era um mundo de loucos onde os portugueses depressa se integravam e por pouco se perdiam. (...) Começar de novo [o ensaio], foi o santo remédio que o encenador utilizou e então tudo começou a fluir. Na plateia, para além dos restantes Citaquianos não actores, três desconhecidos, (...) os três romperam o silêncio aplaudindo entusiasticamente (...): Jean-Louis Barrault, Arrabal, e Maria Casarés. Tal como mais tarde conheceríamos Copi, também ‘cartoonista’ de origem argentina, cuja página de banda desenhada publicada semanalmente no *Le Nouvel Observateur* fazia um furor em França. Ofereceu-nos, em sua casa, uma memorável e ‘très folle fête’ que ficou, por várias razões, na memória de todos, designadamente pela peça que representou, com a mulher, a nós dedicada e na qual interpelavam, duas patas, principais personagens dos seus ‘cartoons’ satíricos.” (Sousa, 2006, p. 64).

De facto, a impressão causada na Bienal, talvez dos eventos mais revolucionários da Europa nesta época, o impacto causado junto dos artistas mais proeminentes, dos críticos, determinou a legitimação definitiva do que faziam, dos processos ao objecto artístico final.

¹¹⁵ Programa d’ *A Sabedoria ou a Parábola do Banquete*, CITAC, 1968.

Arrasados que ficaram com a recepção ao espectáculo, vêm as críticas extremamente positivas que se repetiram em Liège (na digressão do ano seguinte), no seu Festival Internacional de Teatro Universitário (ver apêndice 1, 1965/1966). Ainda em Paris, Jean-Louis Barrault, enquanto Director Geral dos Teatros de França convida o grupo, em nome do Governo Francês, para uma *tournée* pelos principais teatros de França. Contudo, a “política de sacristia” portuguesa desautorizou tal iniciativa, apesar das despesas serem incluídas no convite. Ficou uma sensação de frustração no grupo. A vida, mais uma vez, desnudava-se. Tinham agora a convicção de que o que faziam se enquadrava na vanguarda europeia (para não dizer, do teatro mundial). Como diz António Lopes Dias,

“acompanhávamos tudo aquilo do que era a discussão do que era fazer teatro: o Grotowski, o *Living Theater*, o Piscator, toda uma série de correntes que, quando íamos aos festivais de teatro universitários, também comparávamos, e víamos como é que ao nível de outros países se fazia teatro universitário. E como é que era o nosso. Tudo isto dava azo a pôr preto no branco aquilo que achávamos. E aquilo que tínhamos visto e que criticávamos, ou que concordávamos. E o *Boletim de Teatro* foi uma das nossas iniciativas para podermos exteriorizar essas discussões que tínhamos internamente. Muitas vezes não eram bem discussões, porque tínhamos um sentido do colectivo. Aquilo que discutíamos era saber se no fim de contas o que estávamos a fazer era adequado ou não àquele momento, e àquela situação em que se vivia.”

O processo de aprendizagem, por via do jogo dramático, agora orientado por um encenador genial, esse envolvimento físico no acto de criação, introduzia uma dimensão ao aprendizado de que “participar num processo de teatro é também um trajecto pessoal e um trajecto de descoberta intelectual de si próprio, e de avaliação, estávamos sempre a lidar com qualquer coisa que era uma segunda ou uma terceira, ou uma quarta, uma leitura subliminar para além dos textos, e para além da representação”, como explica Joaquim Pais de Brito. Aprendiam a aprender da forma que sugeriu Bateson (1987), evidenciando o substrato que o trabalho do jogo dramático induz ou elicia. Dir-se-ia, igualmente, que liam para além da vida quotidiana e que lhes imputava um novo poder de que agora saboreavam os seus frutos, a partir do acto de criação que acompanhavam. Porque, como também referiu Pais de Brito, o Victor Garcia não ensinava, ele criava as condições de aprendizagem, era preciso estar atento para aprender. “Aprendemos o prazer da descoberta dos materiais palpando os campos do Mondego e as praias de Mira, da Leirosa e da Nazaré. Aprendemos o saudável da agressão, aprendemos a ser livres em cena. Aprendemos o gosto pela audácia formal, aprendemos a

beleza paralela do grande barroco e do grande despojamento. Aprendemos que, no Teatro, o que se faz com as mãos vale tanto quanto o que se diz. Foi bom” (Rodrigues, 2006, p. 53).

A marca poderosa de Garcia via-se nos anos de 1968 findada. O encenador partira para França, onde vai desenvolver um trajecto revolucionário, como no CITAC o ensaiara. De facto, era o ano das comemorações do nascimento do Claudel, e Garcia compra o cenário e figurinos construídos para a encenação do CITAC e vai remontar a peça em Paris. Mais tarde, Pais de Brito, já emigrado político, vai encontrar a ossatura do barco por detrás do teatro universitário da Universidade de Paris. Garcia já tinha partido para o Brasil. Sobra no grupo um certo vazio difícil de superar e pensam contratar Jack Lang que acabou por não poder vir mas que recomenda Ricardo Salvat¹¹⁶, um encenador catalão que também impressionava com o seu teatro. É então que, à beira de uma nova crise estudantil no seio da AAC, o CITAC se vê com novo director artístico. Enquanto professor, encenador, investigador, conhecedor da História do Teatro, Ricardo Salvat, “vem com uma dimensão explicitamente pedagógica, didáctica, política, nessa pedagogia”, como lembra Pais de Brito. Faz um curso de teatro aberto a todos os estudantes e grupos de teatro amador, com vista à preparação teórica e técnica para actores e também, a nível prático, à consolidação do grupo, curso que na componente teórica contou com mais de duas centenas de alunos, já que a prática se viu reservada aos elementos do CITAC. Aliás, este curso alimentou a ideia do grupo (conjuntamente com outras vontades) em criar uma escola de teatro em Coimbra, projecto que nunca se consumou.

Ao nível teórico, o curso tem um extenso programa¹¹⁷, todo ele dedicado à “evolução histórica, social e estética do teatro desde 1830 até aos nossos dias”. Estudam-se as raízes e

¹¹⁶ Ricardo Salvat nasceu em Tortosa (1934). Licencia-se em Filosofia e torna-se assistente de Estética na Universidade de Barcelona, onde se havia formado. É fundador do grupo para-universitário A.T.E. (Agrupación de Teatro Experimental), em 1956. De seguida, estuda na Alemanha Ciências Teatrais com Carl Niessen, onde toma um contacto estreito com o teatro de Piscator e de Brecht. Depois de formar uma outra companhia dedicada à improvisação e à pantomima, com Miquel Porter e Helena Estéles Teatre, em 1960, junto de Maria Aurèlia Capmany, funda a Escola de Arte Dramática “Adrià Gual” que vai renovar o teatro catalão e espanhol. Em 1975 funda a Escola de Estudos Artísticos de Hospitalet de Llobregat. Volta ao ensino para a Universidade de Barcelona, agora leccionando a disciplina de Literatura Catalã Moderna e promove a criação de uma cátedra de História das Artes Cénicas, bem como da Associação de Investigação e Experimentação Teatral, da qual foi Presidente. Entre 1977 e 1986 dirige o Festival Internacional de Sitges; e de 2004 a 2006 dirige o Festival Internacional de Teatro *Entrecultures*, na sua cidade natal. Na sua longa carreira, ganha variadíssimos prémios com encenações suas em vários festivais. Morre em Março de 2009, facto que me impossibilitou de o vir a entrevistar.

¹¹⁷ Para o programa do curso ver (Salvat, 1971 a); para uma sinopse das lições restantes ver (Salvat 1971 b); 1971 c); 1971 d); 1972), e também (Salvat 1969 a); 1969 b)). É a partir desta bibliografia que apresentamos o relatório desse curso. Optou-se por mencionar esta bibliografia com a autoria de Ricardo Salvat, apesar de não se ter a certeza se foi ele realmente a publicar, uma vez que poderá também ser um resumo feito por anónimo que provavelmente assistiu ao curso, ou por apontamentos que Salvat possa ter facultado (como me disseram que o fez, embora não tenha tido oportunidade de aceder a essa informação), uma vez que são constituídos por textos explicativos, entrevistas do autor, cronologias e bibliografia.

identidade do teatro contemporâneo: de uma nova objectividade (Zola, Ibsen, Hauptmann, Strindberg, A. Antoine), e o impressionismo de Chekov, aos primeiros passos do Teatro Político (Maiakovsky, Gorki, Piscator, Brecht), a sua expressão no movimento em França e nos EUA em que, conjuntamente com o teatro soviético, se envereda, em linhas gerais, pela aniquilação da tragédia; e as raízes derivadas de uma nova subjectividade, dos aspectos do subjectivismo romântico, ou dos primeiros passos do teatro do absurdo (Alfred Jarry), a Ionesco e Genet, ou de Becket a Orson Wells, e a todos os seguidores de Artaud. Pelo meio, o estudo passa pelo teatro literário, definindo-o como aquele que, por um lado, refere o texto concebido para a “peça bem-feita” (*pièce bien faite*) – fórmula típica do teatro burguês, um teatro de puro entretenimento (Scribe, por exemplo), ou um teatro de ideias (Ibsen tardio) –, por outro lado, teatro literário refere todo o texto dramático que, por razões políticas, culturais ou económicas, não consegue ser transposto para cena, uma vez que ninguém o encena. Passa os olhos por Copeau, Jouvet, Girandoux e aborda aquilo que chama de “teatro de desmistificação” (B. Shaw e Salacrou), pelos caminhos da criação poética à presença da realidade (de Adamov, Max Frisch, e Sastre), por via da concretização dessa nova objectividade que é o realismo épico. Questiona ainda a possibilidade de um Teatro Popular (Sean O’ Casey, a Berliner Ensemble, o Piccolo Teatro de Milão).

Teoricamente, a tese de Salvat consiste em mostrar como “em cada época a classe dominante oferece à sociedade em que se integra um esquema ideológico global mediante o qual se estudam todas as relações humanas. A cada época corresponderá portanto não só uma determinada estrutura económico-social mas também uma determinada forma de encarar a cultura” (Salvat, 1971 a), p. 592-593). O formalismo teatral de cada época reproduz, em certo sentido a ideologia hegemónica existente. A título de exemplo, no século XIX predomina o teatro burguês que se relaciona com o antigo teatro da corte, mas expande-o para as massas, para uma plateia menos informada, obedecendo à fórmula da peça bem-feita¹¹⁸. Reagindo aos aspectos mais superficiais e grosseiros desta forma de fazer teatro, ao seu esquema rígido e bacoco, eclodem movimentos de crítica e produzem-se vanguardas estéticas que se

¹¹⁸ A fórmula da peça bem-feita, conceito atribuído a Eugène Scribe (1791-1861), é uma “receita” de composição dramática cujo drama tem um desenrolar contínuo, fechado e progressivo dos motivos da acção, tendo em conta uma unidade de lugar, tempo e acção e obedecendo a um esquema dramático próprio (exposição, desenvolvimento, e desenlace). Tem o objectivo de capturar a atenção dos espectadores com altos e baixos da intriga da acção, criando *suspense* e jogando com a ilusão naturalista. A história culmina numa cena central que é obrigatória, ou então resolve-se um conflito central por via dos diferentes fios da acção. Aqui, o autor usualmente referencia uma ideologia ou reflexão ligeira na forma de verdades gerais e inofensivas. Por exemplo, se a temática recair sobre um triângulo amoroso, terá uma reflexão ligeira sobre problemas da moral conjugal ou familiar (Pavis, 2005, p. 281-282; Salvat, 1971 a), p. 593). Hoje em dia poderíamos, por exemplo, equiparar esta estrutura às telenovelas televisivas.

acompanham de uma revitalização da literatura teatral dominante (surgindo o Romantismo, o Simbolismo, o Modernismo), pondo-se em causa e subvertendo a ordem burguesa e os próprios mecanismos formais da construção dramaturgica. Pode “pensar-se que a ruptura anunciada por cada uma das vanguardas ultrapassa o fenómeno estético para se inserir num processo revolucionário global” (ibidem, p. 594); pode também evoluir, de uma forma mais crítica, na reinvenção do modelo teatral vigente; ou ainda, podem emergir à margem do teatro dominante outras correntes estéticas que em nada dialogam com ele ou se justapõem a ele. Por exemplo, como nos diz Salvat, à margem do teatro burguês surgiu uma corrente estética de raiz objectivista e que evoluiu numa direcção própria (realismo, naturalismo, impressionismo). Qualquer ruptura estética deriva, igualmente, de uma reinvenção ao nível do jogo dramático, desenvolvendo-se novos e outros mecanismos que conduzem à exploração dessas novas vias estéticas. Salvat chegava, então, ao seu território favorito, a autores do expressionismo, como Piscator e Brecht, e à emergência do teatro político, um tipo de teatro que via oportuno, tendo em conta o período histórico que Portugal atravessava, e tendo em conta a função que se queria para o teatro.

O trabalho de Piscator, integrado na história, começa por dar consciência ao actor que “não devia modelar um personagem tendo em conta o seu conteúdo exterior, mas deveria procurar dar-nos a sua interioridade, o seu conteúdo espiritual, político e social” (Salvat, 1969 b), p. 15), a objectiva função do actor (“*sachlich*”). Assim, concebe uma ideia de arte activa, lutadora, política, enquanto meio da luta de classes, como uma “tribuna de propaganda”, em que a arte pode ser encarada funcionalmente como um laboratório do comportamento humano e da sua educação moral, contrário às teses da arte como fenómeno puramente estético. Foi ele que inventou o “Teatro Épico” (formalizado nos seus procedimentos por Brecht) embora tivesse preferido sempre a designação de “Teatro Político”). Por isso, o teatro pode e deve contribuir para a transformação da sociedade. Como? Revolucionando o teatro no palco e na plateia, explicando didacticamente; fazendo compreender que as acções individuais são determinadas pelo mundo que nos rodeia; reconstruindo a vida real através de fragmentos e conexões parciais entre eles. Daí, utilizando conteúdos revolucionários, se utilize processos que visam a compreensão total de uma época, como: cenas em diferentes planos, uso de projecções cinematográficas, de comentários escritos, mapas, notícias, etc.

E se em Piscator podemos ver a génese de um teatro épico, será Brecht a dar-lhe o seu formalismo definitivo. De um modo sucinto, o teatro brechtiano leva às últimas consequências o espírito analítico que enfrenta o psychologismo e o domínio do sentimento. Assim, propõe (ver Monteiro, 2010, p. 239-263): 1) a introdução de efeitos de distanciação que

concorrem para um efeito de estranheza. Coloca-se em choque a subjectividade das personagens com as condições objectivas que as condicionam; 2) no jogo destes efeitos de distanciação, “vamos ganhando mais *perspectiva* do que estivéssemos sempre colados às personagens e às situações” (ibidem, p. 243), aquilo que Brecht chamará de “mundividência”, o desdobramento em diversas perspectivas em confronto na cena, como um “teatro dialéctico”, a que mais tarde vem intitular, e que conduz à problematização, à reflexividade; 3) A proposta de interrupção da acção dramática, para evitar a catarse, contraria os caminhos do teatro naturalista, princípio que já vinha sendo utilizado nos meios de comunicação modernos e no cinema. Reforça a ideia da problematização por parte do público, do sobre e do porquê dos acontecimentos acontecerem procurando, sempre, a análise dos temas da alienação (como na análise marxista) (ibidem).

É justamente este último tipo de teatro que Salvat vem trazer aos elementos do CITAC, já com o curso confinado à prática e treino teatral. Depois de dois meses de “formação do actor”, montam o espectáculo *Brecht + Brecht* (ver apêndice 1, 1968/1969). Só enquanto exercício teatral conseguem a sua apresentação, contornando a obrigatoriedade de apresentação à Comissão de Censura. Apenas foi pedida uma autorização ao Reitor Dr. Andrade Gouveia que, não conhecendo Brecht, e tendo sido informado que era um clássico alemão já morto, concedeu a sua autorização. Foi a primeira vez que se apresentou Brecht em Portugal, uma vez que encenar o autor era completamente proibido pelo regime. O espectáculo tem duas partes:

“Na primeira parte, apresentada no Teatro da Faculdade de Letras de Coimbra, procurei, a partir dos pressupostos brechtianos, ir mais além, em busca de um dos possíveis caminhos da experimentação teatral. Neste espectáculo procuro superar alguns aspectos do teatro de Brecht, ou melhor, sensibilizá-lo através das lições do Living Theater e das lições de humildade do Bread and Puppet e da ‘La Mamma’, teatros experimentais dos E.U.A. Claro está, seguindo a linha pessoal de um teatro documento. Além disso, Brecht, neste espectáculo, é enquadrado na sua experiência e circunstância, e, para isso, me servi de outros textos de Dos Passos, Carl Sandburg, Maurice Dobb. A segunda parte é preenchida pela obra de Brecht ‘A Excepção e a Regra’ e uma apresentação dita pelos autores, tirada de um ensaio de René Vincent” (Porto, 1969, p. 50).

Como se vê, a vanguarda americana também é ensinada no CITAC, produzindo efeitos na concretização do seu teatro. Mais uma vez se conta com música original de José Niza e com uma colaboração de José Afonso, numa música que vem a ser editada no *Coro dos Tribunais*. Como reforça Pais de Brito, o CITAC constitui, portanto, elemento importante

para a história intelectual portuguesa. Em Coimbra, o espectáculo é apresentado numa homenagem a Azeredo Perdigão, Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, quem apaziguou as reacções negativas dos mais conservadores, alegando que “imaginava estar numa Universidade onde supostamente se ensinavam humanidades e cultura e não conseguia imaginar qualquer razão que limitasse a cultura às opiniões de quem quer que fosse. No dia seguinte (...) comentou connosco que quando o CITAC actuava até a terra tremia!” (Baldaia, 2006, p. 67).

O espectáculo que produziam para o Ciclo de Teatro, era sobre Alfonso Castelao, um projecto de investigação teatral feito com música, dança, variados textos e peças do autor lá no meio (como a sua peça *Os Velhos não devem Namorar*), que tinham, para um ano inteiro, enquadrado no teatro documental – o mesmo tipo de teatro que constituiu o espectáculo realizado com a geração etnografada, para dar conta da história do grupo, respigando, também na sua própria forma, a identidade histórica de um projecto de grupo (ver apêndice 1, 1968/1969). Foi a proposta de Salvat contra um projecto que propuseram os elementos do CITAC realizar, um espectáculo sobre Almeida Garrett. Através de Castelao, um intelectual, médico, escritor, desenhador, ilustrador proeminente da cultura galega (exilado na América Latina durante a Guerra Civil Espanhola), venerado pelo povo galego, estabeleciam-se as pontes de diálogo com a cultura portuguesa. A investigação deste trabalho construído de forma colectiva, levou o grupo à Galiza para melhor conhecer a sua cultura, e trouxe vários artistas galegos a Coimbra que ensinam ao grupo a construção de máscaras e fatos para o espectáculo (Luís Seoane, Isaac Díaz Pardo, Xesus Alonso Montero), bem como conferências à volta da vida e obra do autor. Pais de Brito diz que o espectáculo está na origem da canção de Adriano Correia de Oliveira, *Cantar de Emigração*.

Enquanto acontece este glorioso ano no CITAC, fora das portas da liberdade de criação, acontece a crise académica de 1969, e o espectáculo é censurado num dos últimos ensaios sendo apresentado à socapa no Teatro de Bolso, apenas para convidados. O que aconteceu no dia seguinte ao encenador foi muito simples e simultaneamente bizarro: foram buscar Salvat às sete da manhã ao seu apartamento e, sem nada dizer, encerraram-no numa sala, foram bisbilhotar os seus papéis para ver se achavam alguma coisa de comprometedor, o que não aconteceu. Ficou encerrado até às três da tarde, hora em que pegam nele e o entregam na fronteira à polícia espanhola, sem que tivesse feito nada de manifestamente ilegal. A polícia espanhola, sem acusação a Salvat, ainda assim, na dúvida, leva-o para a prisão de Badajoz. Valeu-lhe a solidariedade de amigos como Sastre, da Sociedade de Autores e de outros, afectos a sociedades internacionais, para depois vir a ser libertado (Barros, 1983, p. 98). Uns dias

depois, um grupo de citaquianos (entre os quais João Rodrigues e Clara Boléo) leva a mulher de Salvat e sua filha à fronteira, e lá estava ele à espera, do lado de lá de uma linha física, muro imaginário entre a vida nua e a (im)possibilidade de vida, isto é, habitando o não-lugar. Mais uma vez, o CITAC se via vítima da sociedade repressora que tanto combatia. Ainda para mais, estando os estudantes envolvidos naquela que é considerada a mais violenta crise académica da história do movimento estudantil em Portugal.

Para perceber a emergência da crise, temos que contextualizar primeiro o que se foi passando ao nível do movimento estudantil, praticamente “abatido” no findar da crise de 1965, quando são impostas as comissões administrativas. Apesar do seu carácter excepcional, como temos vindo a perceber, facilmente se torna a regra, e que se comprova no facto das comissões administrativas terem durado até 1968 (embora apenas morrendo definitivamente em 1974). Aquilo que determinou o carácter de excepcionalidade a esta determinação foi uma contingência política, ancorada na queda de Salazar de uma cadeira, na sua casa de férias, a 3 de Agosto de 1968, e que vai ditar o seu afastamento do Governo por incapacidade (morrendo em Julho de 1970). O então Presidente da República, Américo Tomás, nomeia Marcelo Caetano para seu substituto que formula um programa de Governo intitulado “a renovação na continuidade”. Apesar da dubiedade deste título, pelo facto de ter sido o Reitor da Universidade de Lisboa demitido, na crise académica de 1962, acalentava a ideia de um certo liberalismo em relação ao regime que vigorava. Algumas medidas governamentais também aparentavam a ênfase na renovação¹¹⁹. Na academia de Coimbra, bloqueada a sua democraticidade, esta foi a luz que se aproximou do longo túnel que caracterizou estes últimos anos, que o CITAC fruía com Victor Garcia.

No mesmo ano de 1968, e com uma oportunidade certa, apesar da contingência favorável, meses antes da morte de Salazar, o CR juntamente com os organismos autónomos criam uma comissão pró-eleições com sete elementos representando os vários organismos (entre os quais três deles eram afectos ao CITAC, Celso Cruzeiro, Jorge Strecht Ribeiro, e Jorge Aguiar). “Não eram só espectáculos culturais que tinham importância no sentido de minar os pressupostos graníticos do fascismo. Era também a própria vida associativa do grupo, ou seja, a tomada de posição do grupo sobre questões candentes da academia. O grupo fazia teatro mas fazia determinado teatro e também associativamente tomava posições e era

¹¹⁹ Apesar de manter a política colonial da guerra, e o conceito institucional do regime, defendendo a legitimidade das colónias como parte de Portugal, adopta algumas medidas de descompressão que configuram a “Primavera Marcelista”, com o regresso do exílio de proeminentes políticos (como é o caso de Mário Soares), e expressa em medidas como a mudança de nome da PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado) para DGS (Direcção-Geral de Segurança), nova legislação sindical, etc., medidas que aparentavam a dita renovação.

um corpo dinâmico”, conta Celso Cruzeiro. A comissão fora desenhada para dirigir directamente a luta pelas eleições da AAC. De imediato se vê resistência por parte da comissão administrativa em regência. Mas depressa se põe ao trabalho, organizando um abaixo-assinado que reuniu 2500 assinaturas (em cerca de 9000 alunos), número considerável, face ao clima de terror que tinha assolado a Universidade anos antes, em 1965. Por um lado, havia ainda a memória de dinamização cultural e desportiva da AAC, em contraste com a apatia cultural, imobilismo e esterilidade política das comissões administrativas, apenas sobreviventes dado o apoio da PIDE e do grupo de nacionalistas radicais reaccionários (completamente incapazes de mobilizar os estudantes); por outro lado, o trabalho de recolha de assinaturas permitiu a estruturação do movimento nas Faculdades e nos cursos, informando e dinamizando os estudantes mais activos e dispostos para a luta¹²⁰ (Celso, 1989, p. 58), e que reforçava o prestígio colhido pela luta contra as comissões administrativas. Por outro lado, ainda, o CR, durante este período (de 1965 a 1969) criou um jornal alternativo à *Via Latina*, entretanto sob tutela dos estudantes de direita (que nem por aí mobilizavam), clandestino, o famoso *Badalo*, e que se assumia como a voz para uma academia democrática. Por um lado informava sobre a situação académica, por outro, dava a conhecer momentos anteriores vividos pela academia, quando foi regida democraticamente revestindo-se, ainda, com artigos de índole cultural. Celso Cruzeiro conta-nos como criaram uma pequena organização para ludibriar a PIDE:

“A questão do badalo era assim: a PIDE ia apreender os badalos todos, eles tinham de ser vendidos em 15 minutos! Portanto, a Cabra tocava no intervalo das 11h e a malta tinha de

¹²⁰ Para este facto, contribuiu ainda as fortes cheias e inundações que ocorrem no sul do país a 25 e 26 de Novembro de 1967 que provocaram centenas de mortos. Os estudantes mobilizaram-se fortemente nas acções de auxílio no terreno, e em campanhas de angariação de fundos. O regime acaba por censurar um pedido e um sarau de beneficência organizado pelo CR com colaboração dos organismos autónomos, dando conta da sistemática censura aos jornais que procurariam noticiar tais eventos, com o intuito de evitar passar para a opinião pública que estas entidades não enquadradas oficialmente estavam mais empenhadas que o regime na assistência ao desastre, dada a forte atenção do regime à guerra colonial. O que é certo é que se deslocam vários estudantes voluntários ao local do incidente, sobretudo de medicina, e que deram conta da impotência, impreparação e passividade das organizações sanitárias oficiais, bem como da própria polícia (que muitas vezes estavam mais preocupados a vigiar estes “pressupostos” agitadores que em salvar vidas), para além do facto de se virem confrontados com as miseráveis condições de vida naquelas localidades. A imprensa é censurada para não dar conta da destruição e cenário de morte.

Mais tarde, já em Coimbra, veio-se a ver que esta *communitas* de voluntários desenvolveu laços de solidariedade e de conhecimento que permitiram a percepção de quais os estudantes eram, de facto, de confiança (isto é, opositores ao regime) bastando, para a sua mobilização no movimento, saber-se que este ou aquele havia estado nas cheias. De facto, a campanha contribuiu para muitos estudantes se colocarem em ruptura contra o regime, se politizarem. Eram agora repescados para o envolvimento no movimento estudantil (ver Cardina, 2008, p. 63-67). Por outro lado, o CR usava a estratégia de ocupar ao máximo os organismos autónomos. No CITAC foi, por exemplo, Celso Cruzeiro que nos diz que não entra propriamente pela paixão ao teatro, mas por consciência cívica, para fortalecer os organismos culturais na luta contra o regime. Vai ser um dirigente destacado da crise de 1969. Aliás, era também essa a estratégia do PCP já desde 1946, a dos estudantes se infiltrarem nas organizações estudantis e do regime para as manipularem (Marchi, 2008, p. 562).

ter distribuído em todas as faculdades, a toda a gente... saía às 11h, começava tudo a vender, e às 11h15m quando eles lá chegavam já não havia nenhum *Badalo*! Era assim. E isto o que é que obrigava? Obrigava, primeiro, a uma grande segurança na impressão do jornal, na feitura das provas. As provas vinham para as nossas mães que eram pessoas insuspeitas. O meu pai era conservador e a minha mãe recebia e não se metia nisso, e recebia as provas e mandava-as outra vez. E depois a tipografia não sabia o que estava a fazer. Tinha-se de arranjar uma pessoa. Por exemplo, em Castelo Branco era [a tipografia] dos padres. A gente dizia que em Coimbra era muito caro. O jornal do Fundão é que lá nos meteu. Não se podia dizer que era um jornal da academia que eles não imprimiam. Aquilo tinha uma parte literária. Só era importante por ser antifascista. Então mudava-se de carro. E depois, distribuía-se para uma República. Eram contactadas as pessoas de segurança das Repúblicas. Lá está, mas podia às vezes haver algum azar. Embora aí éramos nós do secretariado que contactávamos e conhecíamos bem. E os das Repúblicas contactavam com os amigos que conheciam. E colocavam-na de noite. E era sempre... só os chamavam às 3h da manhã, depois de saírem todos de beberem finos no Mandarim e do Aeminium, porque, se era antes, já um gajo a beber um fino era capaz de dizer ‘vamos buscar um *Badalo*’, ou não sei quê. Portanto tinha tudo de sair dos cafés. Às 3h da manhã acordávamos e “é, pá: para aqui quantos, para aqui quantos...”. E às 11h da manhã até às 11h15m: cada um, suponhamos: você era de Direito, e eu também. Você levava 30, e eu levava 30, o outro levava 30. Eram ali 500 em Direito, 30 de cada vez. Às 11h você saía e começava a vender. O pessoal sabia: ‘Olha o *Badalo*, olha o *Badalo*!’, tudo comprava. Uns compravam 20 e 30, para levar para os amigos, para os pais... passados 15 minutos estava tudo vendido.”

Dez a quinze minutos seria o tempo conhecido de reacção da PIDE e era, por isso, o tempo que tinham para vender o jornal, a partir do qual, aparecia de rompante a PIDE para confiscar os exemplares que encontrasse. Também foi usada a comemoração da Tomada da Bastilha (Dia do Estudante) num aproveitamento destes eventos tradicionais da academia para resistir e, simultaneamente, mobilizar. Assim, no cortejo de 1967, o CR organiza uma autêntica performance pública, mais uma vez, teatro político directo:

“numa manifestação violentíssima de protesto em que o silêncio sepulcral e as palavras de ordem lançadas em momentos precisos e pré-determinados constituíam a forma de demonstrar o grito surdo da resistência e da revolta, da raiva e da disposição de conduzir a luta até à vitória definitiva. [E] o povo (...) quedava-se estupefacto à passagem do cortejo e previa, murmurando: ‘Não tarda que rebente uma grande confrontação’. E tinha razão.” (Cruzeiro, 1989, p. 53-54).

Também é necessário perceber que a condição feminina se alterara consideravelmente, no que diz respeito à sua participação no espaço público. Como diz Eliana Gersão, depois de chegar da Alemanha, destino que a afastara de Coimbra após a crise de 1962:

“Em 1966, apesar de tudo, o clima era mais solto na cidade. Aquele movimento que começou em 1960 nunca mais parou. As raparigas já estavam por toda a parte: já não havia os cafés masculinos e as pastelarias femininas. E as raparigas já usavam calças. Já havia calças de ganga! Até a maneira como as pessoas se vestiam era muito mais solta. Já não havia problemas para se sair à noite, já não se discutia se as raparigas deviam sair ou não à noite. Penso que o clima já era mais solto, aquela evolução nunca mais parou. Era diferente.”

Apesar de ainda viverem em lares, a sua tutela por parte das freiras era mais benevolente. Aconteceu, de facto, mais uma libertação emocional que propriamente sexual, matizada no valor do amor (Pio de Abreu em Cruzeiro & Bebian, 2006, p. 165). O encontro e liberdade dos rapazes e raparigas constituíam um elemento adicional daquilo que em 1969 se vem revelar como um movimento para a libertação total. Veremos como terão um papel muito relevante na crise académica que se avizinha, e como se vai assistir a um processo de transformação repentina surpreendente.

Já vimos no capítulo 3.1., com Jameson (1984), os acontecimentos internacionais que marcam os Anos Sessenta (ver nota 59). Por um lado, a rua é o palco dos movimentos sociais (o Maio de 1968 em Paris surge como o ícone, a representação do que os Anos Sessenta representam, tendo no Internacional-Situacionismo a sua expressão mais radical); por outro, marcados pelo embate entre o socialismo e o capitalismo, expresso na guerra do Vietname e nas invasões soviéticas quer na Hungria, quer na Checoslováquia, guerras essas que eram transmitidas na televisão¹²¹; por outro ainda, os movimentos independentistas no Terceiro Mundo (a revolução cubana o ícone). Este contexto era debatido pelos estudantes, na sua vertente prática e teórica. É desta discussão que vai nascer a nova tática elaborada pelos dirigentes do movimento estudantil, onde também estão elementos do CITAC, discutida, por exemplo, numa organização secreta do movimento estudantil a que se chamou de CONGE¹²². O fervor de Maio de 1968 em França, em que se adoptam formas de contestação imaginativas

¹²¹ Mesmo em Portugal, apesar do escamoteamento pelo regime da guerra colonial (que não era amplamente informada, discutida, analisada na televisão), a guerra do Vietname vem, contudo, e por equiparação ou conexão vir a desempenhar um papel importante no povo Português, crescentemente sensibilizado para o que, afinal, também acontecia em Portugal (Cruzeiro, 1989, p. 15).

¹²² “Conge” é o diminutivo de “congeminativo” e foi uma estrutura clandestina de que fazem parte, entre outros, Rui Namorado, Pio de Abreu e Jorge Strecht (do CITAC). Discutem os acontecimentos e o enquadramento teórico subjacente ao movimento procurando, com isso, a hegemonia para a tomada de posições. Mais tarde, de certa forma, consubstancia-se na “comissão técnica” que, como veremos, deixa de ser secreta e passa a ter uma função consentida bem mais prática.

expressas, por exemplo, nas tiradas poéticas: “É proibido proibir”, ou “imaginação ao poder”, serviram de inspiração, como nos conta, em entrevista, Celso Cruzeiro:

“A malta que se refugiou em Paris era muito a ‘malta’ ligada ao PCP. E o Maio de 1968, em França, já não é liderado pelas teses do PCP. O Maio de 1968 é uma revolução civilizacional e cultural. Já não é uma revolução política para os sindicatos, ou já não é para a concertação social, é uma revolução mais vasta, mais abrangente que põe em causa já nem apenas o desenvolvimento económico capitalista, porque o sistema até estava bem, estava a produzir, mas sim a irracionalidade da vida. No fundo o que nós dissemos em 1968 foi esta juventude a dizer: não queremos esta vida; não queremos esta vida na família; não queremos estes valores para a República; não queremos esta vida na Escola; não queremos esta vida para o país; nós não queremos esta vida no mundo! E isso é que é a componente que Coimbra tem.”

Para Celso Cruzeiro, se em 1968 lhe tivessem dito que Coimbra iria estar como esteve no ano de 1969, ele não acreditaria. Apesar de alguns avanços conseguidos pela comissão pró-eleições, reuniam ainda com grandes dificuldades nas Repúblicas, com o intuito de recomeçar o movimento. Perante a atitude esguia e errática do Reitor Andrade Gouveia e do então Ministro da Educação Hermano Saraiva, protelava-se qualquer decisão quanto à realização de eleições, e à possibilidade da AAC voltar à normalidade legal (uma vez que as comissões administrativas se constituíam como uma excepção tornada regra). Mas a passagem de testemunho da Governação, conjugada com a força do movimento instigado pela comissão pró-eleições, veio promover uma decisão favorável à realização de eleições, no início de Novembro de 1968, com vista à normalização da AAC.

O CR juntamente com os organismos autónomos apresenta uma lista, elaborando um completo programa eleitoral que, até Fevereiro, altura das eleições, pulverizou a academia de uma intensa discussão¹²³. A estratégia para o combate contra o regime mudava agora, tendo em conta os calcanhares de Aquiles das anteriores crises académicas. O centro de contestação passa da exclusiva luta pela democratização da academia e revogação da legislação repressiva para se voltar para a Universidade no seu todo, enquanto foco de transformação do sistema, e portanto, a luta por uma nova Universidade. É essa a tese de Celso Cruzeiro (1989) que reforça quando entrevistado:

¹²³ O programa emana referências equiparáveis ao Maio de 1968, em França: «“Para uma Universidade Nova”, programa da lista do CR candidata aos corpos gerentes da AAC em 1968/69 (caderno 2). Aquele programa constava de nove cadernos, com uma média de 8/10 páginas para cada um, divididos por temas: assim o 1.º continha as linhas gerais da acção para a Universidade e para a Associação; o 2.º tratava dos temas e perspectivas para o trabalho cultural; o 3.º era dedicado às tarefas de convívio e intercâmbio; o 4.º à análise da legislação circum-escolar; o 5.º referia-se ao desporto; o 6.º às instalações académicas; o 7.º às actividades sociais; o 8.º às actividades pedagógicas; e, finalmente, o 9.º à estrutura da AAC.”» (Cruzeiro, 1989, p.88).

“Porque é que existe o programa ‘Por uma Universidade Nova’ com que nos candidatamos em 1968, e que está na base da crise de 1969, é exactamente para contornar o asfixiamento e o estrangulamento que as autoridades académicas tinham em relação à estratégia clássica do movimento estudantil. Nós modificámos o eixo da estratégia estudantil que antigamente [1962 e 1965] era muito centrada na AAC e nas questões da liberdade. Portanto, permitia ao Governo, fechando a AAC, liquidar o movimento. Até porque a AAC dirigia-se a uma prestação de serviços (secção social, secção pedagógica), e não tinha nos veios da Universidade ramificações nem apoio. De maneira que, quando o governo fechava a AAC, o movimento acabava, porque a Universidade não se levantava. Porque a estratégia centrava-se na AAC, centrava-se na prestação de serviços através das secções da AAC. Era uma política social, pedagógica, e também cultural confinada à melhoria, à elevação da capacidade cultural, social, crítica, dos frequentadores da AAC, e não dos frequentadores da Universidade. Então nós mudámos o eixo da questão.”

No seu livro, Celso Cruzeiro (*ibidem*) explica justamente como é que isso se tornou possível: em primeiro lugar, aplicando o princípio de “partir das massas para retornar às massas”, isto é, partia-se das aspirações e apuramento de necessidades dos estudantes face às práticas de aprendizagem, enquadrando-as e reunindo-as no combate ao modelo hierárquico e autoritário da “Universidade Velha”, impeditivo, por exemplo, da iniciativa no que diz respeito à investigação científica, ao tipo de pedagogia, etc. Questionava-se o seu funcionamento e a sua função. De seguida, construía-se com esse material a proposta de um modelo alternativo que se devolveria às bases. Evitava-se assim, a construção de uma politização de acção política directa que já se tinha provado não funcionar (nas outras crises académicas, frequentemente a DG-AAC era acusada de ser um “avatar soviético”, um “bando de comunistas”)¹²⁴, e permitia sub-repticiamente apontar o movimento para a solução

¹²⁴ De notar que no próprio grupo hegemónico directivo do movimento teve de se congregarem as estratégias divergentes das várias facções. Elementos do CITAC estão na linha da frente de qualquer uma das facções. A gradual politização dos estudantes nestes anos conduziu a um fraccionamento da esquerda e que, para a crise de 1969, se costuma agrupar em três grupos, definidos emicadamente durante o movimento (Cardina, 2008; Celso, 1989; Gabriela e al., 2001):

(1) A linha CR advém do movimento perpetrado pelo CR, e os dirigentes dos organismos autónomos. No aspecto ideológico e sindical afastam-se das teses defendidas pelo PCP para o sindicalismo juvenil, eminentemente anti-tradicionista, defendendo basicamente a ideia de André Gorz. É a linha dominante que também congrega sectores comunistas (marxistas e leninistas não organizados, isto é, fracturantes com a disciplina imposta pelo PCP), e sectores da esquerda socialista. A maior parte dos elementos da lista proposta pelo CR estão inseridos nesta facção.

(2) A linha IBM, é assim intitulada por referência ao seu líder, Barros Moura, e corresponde à linha oficial das estruturas clandestinas do PCP. Assim, significaria “Inteligente Barros Moura”, ou “Insuportável Barros Moura”, conforme os gostos, ambos evocando a recente invenção do computador, enquanto metáfora da máquina sem sentimentos. Apesar de também defender a legalidade associativa, o sindicalismo estudantil, e o anti-tradicionismo, por vezes, defendia o confronto com a autoridade para denunciar o carácter repressivo do regime. Vem constituir a oposição mais difícil para a linha CR dificultando, muitas vezes, o consenso.

necessária, anti-capitalista e socialista para a sociedade no seu todo. Apesar disto não se ter expresso visivelmente, era intrínseco. O movimento estudantil preocupava-se apenas com os objectivos mediadores das medidas concretas que queriam para a Universidade, a partir do qual se iluminava a possibilidade global, o que nunca se expressou manifestamente nas massas. A Universidade era o palco da luta.

Em segundo lugar, de acordo com o mesmo autor, foi possível a mobilização estudantil graças a um modelo organizativo inspirado no “centralismo orgânico ou democrático”¹²⁵ que assentou “na construção de um modelo *democrático*, porque permitia a livre expressão de qualquer tendência e a sua apresentação a duas instâncias de votação e *centralista* porque todas as correntes eram canalizadas verticalmente para uma estrutura central decisória avalizada diariamente pelas massas” (ibidem, p. 187). Na base estavam as Faculdades, no meio as Juntas de Delegados (que servem de ponte entre a base e a DG-AAC), e no topo o órgão representativo e órgão sindical único, a DG-AAC (que se concentrou durante toda a crise no Departamento Pedagógico da AAC, onde discutiam os elementos das diversas linhas, apoiantes e críticos). Foi esta orgânica que permitiu a unidade e capacidade de resistência dos estudantes até ao fim e evitou a desestruturação da direcção do movimento e consequente alastrar de propostas minoritárias. As propostas maioritárias eram analisadas pela DG-AAC que, por sua vez, as devolvia às bases através da votação democrática nas Assembleias Magnas. As decisões tornavam-se uma necessidade prática, mais do que uma “convicção de política organizativa”. “Foi assim que se tornou possível evitar a criação de direcções paralelas e a introdução de laivos anárquicos na organização, factores que, a surgirem, teriam minado rapidamente a unidade e a capacidade de resistência de um movimento sujeito a duríssimas provas de ‘fogo’ ” (ibidem, p. 187).

Candidata às eleições, a lista de esquerda corporizava a hipótese de sedimentação do movimento estudantil. Como tal, interessava fomentar a unidade nacional dos estudantes.

(3) A linha Contestas era a corrente mais radical do movimento, bebendo de W. Reich e Trotsky como suas referências. “Todo o poder aos cursos” é o seu lema, lutando contra a instrumentalização do PCP e a atitude moderada da linha CR. São a componente mais imaginativa do movimento. Eminentemente anti-coloniais, querem discutir a guerra e abolir completamente os últimos redutos reaccionários corporizados pela tradição académica.

¹²⁵ Segundo Celso Cruzeiro, esta opção para a estrutura organizativa recebeu o repúdio por parte dos representantes da linha IbM. Mas, na esteira de Gramsci, “as fórmulas do centralismo orgânico ou democrático são extensivas à organização da sociedade, fora do âmbito restrito do partido. (...) Foram precisamente *condições históricas precisas* que em 1969 impuseram a adopção ao movimento daquele modelo organizativo, visando alcançar a expressão criadora da crítica e da auto-crítica, da democracia de base, do acolhimento das ideias vindas das massas fora do ‘pântano de águas estagnadas do centralismo burocrático’ ou ‘do saco de batatas do federativismo’ (Gramsci) no caminho de uma fundamentação democrática para uma discussão colectiva que gere uma direcção colectiva com garantia da oposição aberta e da livre expressão das opiniões das minorias (Mao).” (Cruzeiro, 1989, p. 186).

Nada melhor que usar a comemoração da Tomada da Bastilha (Dia do Estudante) que se avizinhava, para o efeito. Dois dias depois da apresentação da lista aos estudantes, usa-se o cortejo para combinar reuniões junto dos líderes de Porto e Lisboa. Aprovando na véspera oito pontos de convergência, elabora-se um caderno reivindicativo do movimento associativo, a que se veio chamar a “Declaração de Coimbra” e que atestava a concepção sindicalista para o movimento¹²⁶, e que responderia à reivindicação colectiva dos estudantes nacionais unidos. O consenso não foi fácil, uma vez que Lisboa queria acrescentar outros pontos que, na óptica da lista de esquerda de Coimbra, não faziam sentido. No Jardim da AAC reunidos em Assembleia, junto de muitos estudantes que iriam aprovar o acordado pelos dirigentes na noite anterior, um dirigente de Lisboa toma a palavra, ignorando o acordo previamente estabelecido pelo que, de imediato, reinou a agitação. É aí que José Salvador dá um safanão em Alberto Costa, impedindo-o de falar ao megafone, gerando a confusão; e Jaime Gama (de Lisboa) ameaça Jorge Aguiar (citaquiano afecto à linha CR e membro da comissão pró-eleições) de o denunciar às “mais altas instâncias” (*ibidem*, p. 104), ao qual Jorge reage com cara de poucos amigos, perguntando apenas se seria à PIDE. Apenas para mostrar que, no terreno, os consensos não eram simples. O CR toma a palavra e os pontos são aprovados, evitando a desagregação do movimento, e assumindo-se na linha da frente, apesar das divergências. Daqui é criada a CNEP (Comissão Nacional dos Estudantes Portugueses), o embrião da pretendida União Nacional dos Estudantes Portugueses (UNEP), em perfeita sintonia com a tese sindicalista para os estudantes. À noite, faz-se o tradicional cortejo da Tomada da Bastilha, e novamente acontece a performance política que dá conta da introdução de uma perspectiva política na tradição académica. No relatório da PIDE feito a Celso Cruzeiro pode ler-se: “Já aqui se podia calcular em 5000 o número de participantes no desfile, nem todos estudantes universitários. Continuaram sempre em silêncio e em filas de quatro regressavam ao ponto de partida. À passagem do edifício da AAC gritavam em coro ‘Eleições, já!’, ‘Fora

¹²⁶ Nessa reunião prévia à assembleia estão, de Lisboa, Alberto Costa, Arnaldo Matos e Jaime Gama, e de Coimbra Alberto Martins, Pio de Abreu, Jorge Strecht e Rui Namorado (Lourenço e al., 2001). Os pontos que constituíam a “Declaração de Coimbra” eram: “imediata demissão da Comissão Administrativa e eleições imediatas na AAC; legalização de todas as comissões pró-associativas e criação de condições para a existência de Associação de Estudantes onde ainda não houvesse; participação de estudantes democraticamente eleitos no governo da Universidade; intervenção das Associações de Estudantes, na qualidade de únicos representantes dos estudantes, em todas as questões e instâncias onde se decidisse da vida e da reforma da Universidade e do ensino em geral; amnistia de todos os estudantes expulsos e presos, reintegração na Universidade de todos os professores expulsos e abolição de todas as medidas discriminatórias não pedagógicas ou não científicas no recrutamento de professores; revogação de toda a legislação circum-escolar e anti-associativa; legalização dos órgãos federativos e lançamento das bases de uma União Nacional dos Estudantes Portugueses (UNEP); e direito à livre informação por parte dos estudantes no que diz respeito à problemática e ao processo da sua actuação e posição” (Cruzeiro, 1989, p. 102-103).

com o CA' [comissão administrativa], e 'União! União! União!' ” (cit. em Cruzeiro, 1989, p. 54, parêntesis rectos meus), a que se seguiu encontros culturais variados, festas e convívios.

Em Janeiro, a direita consegue reunir um pequeno grupo de estudantes (a partir das pessoas da comissão administrativa, o Orfeon, e a OTEC), organizando uma lista oponente com a designação de Movimento Renovação e Reforma (encabeçada por Manuel Cavaleiro Brandão), pouco conseguindo trazer de novo à academia para além das denúncias relativas à estratégia alienante de tendência marxista da lista de esquerda, um “ópio intelectual” que apenas visa a radicalização da maioria apolítica dos estudantes (Marchi, 2008). Uns dias antes das eleições organiza-se um debate entre as duas listas e aí se assistiu ao vazio de ideias perpetrado pelo programa da lista de direita, um debate animadíssimo que ocorreu no ginásio da Associação e que acabou numa manifestação na Praça da República, pronunciando uma vitória garantida para a esquerda (Cruzeiro & Bebian, p. 282). Dia 12 de Fevereiro há as eleições e a lista do CR, com Alberto Martins a Presidente (representante do TEUC), ganha com uma expressiva maioria (74,1 % dos votos inscritos). Fernanda Bernarda e Celso Cruzeiro, do CITAC, pertencem à Direcção. Finalmente, a AAC tem a representação de todos os estudantes.

Tomando posse em Março, a nova DG-AAC pôs-se ao trabalho (dando prioridade ao trabalho pedagógico e cultural), preparava o CITAC o seu espectáculo sobre Castela, entre as apresentações-colóquios sobre Brecht. Em Abril¹²⁷, sabe-se que o Presidente da República, Américo Tomás, iria vir a Coimbra inaugurar o novo edifício das Matemáticas. A DG-AAC providencia para poder participar “mas as autoridades académicas, fundamentando-se em pressões externas e em pormenores protocolares, não permitiram que uma representação estudantil usasse a palavra na cerimónia de inauguração.” (Cardina, 2008, p. 74). Na véspera do evento, esgotadas as possibilidades formais de estar presente uma representação estudantil (era aliás, o argumento usado para impedir a presença dos estudantes, a de que toda a comunidade estudantil iria estar representada pelo seu Reitor). Mas se o Chefe de Estado iria estar presente, os estudantes teriam de usar a palavra. E começa a haver a mobilização junto dos estudantes, através das Juntas de Delegados das várias Faculdades, para se intervir na cerimónia.

17 de Abril, 1969. Dia da inauguração do novo edifício das Matemáticas, com a presença do Presidente Américo Tomás e vários Ministros, entre os quais o das Obras

¹²⁷ Para a sucessão dos eventos da crise académica de 1969 que se vão precipitar baseamo-nos em várias fontes: (Cardina, 2008 b)), (Caiado, 1990), (Cruzeiro, 1989), bem como os testemunhos publicados com estudantes envolvidos na crise (Cruzeiro & Bebian, 2006) ou (Mascarenhas, 1999), e ainda (Lourenço e al., 2001), cruzando a informação das entrevistas que gravei e que são a base para o filme etnográfico (apêndice 2).

Públicas (Rui Sanches) e o da Educação Nacional (Hermano de Saraiva), o Reitor Andrade Gouveia e Pinto Galante, director da PIDE. Uma enchente de estudantes está à porta do edifício com vontade de entrar, fruto de uma Assembleia Magna que ocorre horas antes, aprovando a intenção de Alberto Martins, seu representante, pedir a palavra na cerimónia de inauguração. Como a Assembleia se realiza umas horas antes, não houve tempo para a PIDE tomar conhecimento, não haveria hipótese de impedir a entrada no edifício, uma vez que Alberto Martins tinha sido convidado a assistir na qualidade de Presidente da AAC. Alguns dos estudantes que estão junto da Faculdade de Matemática conseguem entrar, os outros ficam cá fora e dispersam-se na multidão. O átrio do edifício está à pinha. Um grupo de estudantes de ciências consegue à socapa entrar na sala de controlo técnico do novo edifício que permite conectar o som dos microfones da sala da inauguração às colunas espalhadas por todo o edifício possibilitando a todos ouvir o que se passa lá dentro. O Presidente da AAC, Alberto Martins, acompanhado de Luciano Vilhena Pereira, presidente do CITAC, e Luís Lopes, presidente do TEUC, consegue um lugar central no anfiteatro. Alberto Martins vai querer usar da palavra na sessão inaugural, apesar de se ter mostrado um pouco reservado em o fazer. Era de facto, um risco que o colocaria facilmente em muitos maus lençóis.

No tremor da responsabilidade, não podia sair dali sem pedir a palavra, conforme combinado. Teria igualmente de escolher um momento oportuno, para que não fosse entendido como um acto de provocação. Teria de agir num *timing* correcto e de forma educada. No alinhamento protocolar falava agora o decano da Universidade, seria oportuno de seguida fazer a sua performance. Era agora que se levantava, momento a partir do qual já não havia retorno, e diz: “Em representação dos estudantes da Universidade de Coimbra, peço licença ao Senhor Presidente, para usar da palavra nesta cerimónia.” Todos os estudantes que escutavam no átrio de entrada libertam um grito de alegria e batem palmas. Mas a resposta que se ouve é outra. “Bem, agora vai falar o Ministro das Obras Públicas”, diz Américo Tomás ouvindo-se, de imediato, reprovação lá de fora, enquanto Hermano Saraiva olha de viés o inspector Pinto Galante.



© Museu Académico de Coimbra

Os estudantes não tiveram autorização para falar. Entre a multidão de estudantes em reboição, dentro do edifício ouve-se “Que-re-mos fa-lar”. Lá fora, cartazes empunhados no meio da multidão, por detrás do exército (“Ensino para Todos”; “Exigimos Diálogo”; “Democratização do Ensino”; “Mas a Universidade é Velha”; “Em Portugal, 40% de Analfabetos”). No instante em que a comitiva sai finalmente da sala, nervosa, os protestos fazem-se ouvir e ouvem-se alguns impropérios de revolta com a situação que estava a acontecer, “Pa-lha-ços!”. Os oficiais da PIDE abrem caminho para a comitiva conseguir passar numa aparente atitude de indiferença. Na confusão, o chefe de Estado chega a ser apertado, enquanto subia as escadas para continuar a visita. De seguida, são os estudantes que acabam por inaugurar o edifício, “a verdadeira inauguração”, ouvindo-se por todo o espaço interior o discurso, uma vez que as chaves da sala de controlo haviam desaparecido, discursando os seus dirigentes defronte da sala repleta de estudantes, e seguindo-se uma manifestação até ao Jardim da AAC que acaba em festa até ao final do dia. Afinal, não houve tiros, apesar da polícia, cá fora, armada e na companhia de cães. Foi esta a brecha do drama social que se vai seguir.

À noite, no rescaldo da euforia colectiva, organizam-se comunicados para o dia seguinte. Às duas horas da manhã, põem-se à porta da sede da AAC cerca de quatro agentes da PIDE. Atestando um a um a saída do edifício, ficou-se a saber que, quando Alberto Martins, Presidente da AAC, abandona a sede, é preso, por volta das duas da manhã. As Repúblicas são imediatamente informadas. Há uma aglomeração de estudantes que, em colectivo, se dirigem à sede da PIDE, localizada bem perto da Associação. Por volta das quatro da manhã, reúnem-se cerca de duzentos estudantes, e uma carga de polícias armados, trazendo cães consigo, dispersa toda a gente sem pudor. Lá dentro, Alberto ouve a confusão. Cinco estudantes são feridos. A “Primavera Marcelista” parecia ter findado antes do tempo. Alberto Martins é libertado no dia seguinte. Pálido, a noite não havia de ter sido de descanso. Imediatamente se convoca uma Assembleia Magna da qual sai a pretensão do reforço da participação dos estudantes na Universidade, junto do Senado, exigindo a representatividade por via das Juntas de Delegados. É igualmente neste dia que o CITAC vê o seu director artístico, Ricardo Salvat, ser colocado na fronteira de Vilar Formoso. Os jornais são censurados e impedidos de divulgar o que realmente aconteceu (excepção feita ao jornal católico, *O Tempo*, que dá conta do papel dos estudantes na participação da vida universitária, mas que o lápis azul deixou passar, talvez por não perceber o contexto da notícia).

É então que no dia 22 de Abril, os responsáveis da DG-AAC (e ainda Carlos Baptista da Junta de Delegados de Ciências e Barros Moura, do CNEP) recebem da Reitoria uma carta de

suspensão da Universidade, estando impedidos de realizar qualquer actividade universitária até que o inquérito findasse. A meio da tarde, conseguem-se reunir-se milhares de estudantes (a que se juntaram professores como Paulo Quintela e Orlando Carvalho), debaixo do aplauso da multidão, reunidos em Assembleia Geral, e decidem a instauração de um luto académico a exigir revogação da suspensão dos alunos. A forma reivindicativa da acção de protesto é inverter a greve das aulas numa participação massiva a estas usando-as, não para receber os conteúdos programáticos definidos, mas para as transformar em espaço de discussão e debate sobre a crise académica, a função e o que deve ser a Universidade, dos problemas do ensino e da explicação do que se está a passar, numa clara analogia ao Maio de 1968. Por todas as paredes da Universidade se vêem cartazes com perguntas ousadas: “Que função social para a escola?”, “Para que serve a Universidade?”. Praticamente todos os estudantes aderem, apesar da dificuldade em algumas aulas, como as de professores mais reaccionários da Faculdade de Direito (o professor Braga da Cruz resistiu enquanto pôde mas viu-se forçado a abandonar a aula quando confrontado por Celso Cruzeiro que pergunta aos estudantes quem queria assistir à aula, e apenas um se levanta afirmativamente). As secções desportivas aderem usando braçadeiras negras (a excepção foi a secção de basquetebol que não aderiu). Os organismos autónomos e o CR estão na linha da frente (mesmo o Orfeon, afecto ao regime, teve de assumir uma posição de indignação pelo facto de a academia não ter podido participar na inauguração do edifício). O argumento do regime assentava nas ofensas que haviam ocorrido ao Chefe de Estado (o que era punido por lei), desviando o assunto das exigências que os estudantes faziam e o teor da sua contestação.

A partir de então, todos os dias se fazem Assembleias Magnas com a participação de milhares de alunos, onde se reporta o sucedido nas aulas, procurando medidas reparadoras. A organização do movimento procura, então, o apoio dos professores para que constituíssem também uma comissão¹²⁸, e muitos deles comparecem ao meio-dia nas Assembleias. Através desta comissão procura-se marcar uma audiência com o Presidente da República, mas a resposta vinda de cima é que apenas a autoridade competente, a Reitoria, o poderia fazer. No dia 30 de Abril, o Ministro da Educação, Hermano Saraiva, vai à televisão. Aí informa da anarquia em que as aulas na Universidade de Coimbra se tinham tornado, das ofensas ao Chefe de Estado que tinham ocorrido e que deveriam ser punidas com o crime de injúria, e do

¹²⁸ A presidir a comissão ficou o professor Teixeira Ribeiro a que se juntaram dois professores de cada Faculdade: Rogério Soares (também de Direito), Mário Trincão e Mário Mendes (Medicina), Cardoso do Vale e António Brojo (Farmácia), Paulo Quintela e Vitor Sá (Letras). A conquista dos professores recolocava a luta definitivamente na Universidade. Correm abaixo-assinados para exigir o levantamento da suspensão dos alunos. Juntam-se alguns assistentes como Vital Moreira e José Manuel Correia Pinto.

apelo ao restabelecimento da ordem, acabando o discurso com a certeza de que os estudantes se tinham de preparar para uma guerra: “não é com vaga esperança que concluo: é com uma certeza, a de que a ordem vai ser restabelecida na Universidade de Coimbra”, diz o Ministro na televisão. A “liberdade possível” de Marcelo Caetano é posta em causa. Ironicamente, Hermano Saraiva, com esta opção de comunicar pela televisão, acaba por informar todo o país que a Universidade de Coimbra estava em luta, denunciando indirectamente a acção de censura que haveria de ter sido feita junto da imprensa.

No dia 1 de Maio, a multidão de estudantes cresce e comparecem cerca de 4000 alunos na Assembleia Magna a apoiar os seus dirigentes suspensos, em prol de uma Universidade Nova. Não era, de facto, um movimento com meia dúzia de agitadores. Fazem-se debates e cursos livres, estudam-se diversos autores, formulam-se alternativas pedagógicas. Adivinhava-se um confronto com a polícia tendo em conta que correm notícias do reforço policial de outras localidades, inclusive a polícia de choque. No dia 6 de Maio, a Universidade é fechada pelas autoridades até ao início dos exames. Mas o movimento não pára e redige-se uma “carta à Nação” que dá conta dos acontecimentos em Coimbra e das pretensões de uma outra Universidade, e que os estudantes distribuem e divulgam junto de amigos e família. Já que não havia imprensa, impossibilitada de divulgar, seriam eles a informar o país. Os estudantes suspensos estão agora envolvidos em processos disciplinares.

A 8 de Maio, a comissão de grelados coloca a tradição estudantil na luta e decide não realizar a festa da Queima das Fitas. “Jamais aceitaremos que alegria se confunda com irresponsabilidade. Enterramos este ano a Queima porque não queremos enterrar os estudantes”, explicam em comunicado. Novamente a cidade vê o seu comércio ser prejudicado. Tal decisão contribuiu igualmente para a divulgação da contestação. A censura a este facto era impossível. Os jogadores da equipa de futebol, inseridos na luta pela Taça de Portugal, cumprem o luto académico, entrando no campo para jogar com um adesivo por cima do símbolo, capa descaída, e de braçadeira branca a contrastar com o equipamento fazendo, igualmente, um minuto de silêncio no início dos jogos. Os estudantes discutem a proposta de uma greve aos exames, medida dura, tendo em conta que a perda do ano equivaleria, para os homens, à incorporação imediata nas forças armadas, ou a perda da bolsa ou, simplesmente, do apoio familiar, numa palavra, a vida nua ou o habitar do não-lugar. Faz-se tudo para convocar o maior número de pessoas possíveis para acarretar uma decisão tão séria como esta.

A Assembleia Magna veio a acontecer no dia 28 de Maio, com cerca de 6000 alunos presentes (dois terços da população estudantil). Serviria para demonstrar o desacordo com a avaliação de uma universidade ultrapassada e o reforço da ideia que presidia à raiz das

reivindicações estudantis, centradas no método de ensino. Reivindicavam o levantamento das suspensões e o perdão das faltas. A única oposição era de um pequeno grupo afecto à facção nacionalista-revolucionária, como José Júdice ou Carlos Ganho (do Orfeon) que argumentavam ser um prejuízo pessoal perder o ano, e para a Nação que perderia jovens qualificados, constituindo um prejuízo económico sério. Com milhares de estudantes no jardim da AAC, quem ficava de cócoras votava a favor e quem se levantasse, expressava-se contra estas propostas, apurando-se igualmente as abstenções. De 6000, levantam-se apenas 190 e abstêm-se 40. Estava declarada a guerra, arriscando a vida nua, habitar no não-lugar da completa ausência de direitos, aventurando o seu futuro para a mais negra realidade, a guerra colonial, embora com um olhar de esperança possível pela solidariedade existente. Ninguém estava sozinho, era uma massa extraordinária que se auto-alimentava.



© Museu Académico de Coimbra

2 de Junho, primeiro dia de exames. A cidade está sitiada militarmente, ocupada por GNR a cavalo e jipes revestidos de arames farpados à frente que cercam o perímetro da Universidade. Agora a rua torna-se o palco de um teatro real de operações diversas encetadas pela polícia e, como veremos, também pelos estudantes. Entretanto o Ministro da Educação avança com o perdão das faltas a todos os estudantes que o requererem junto do Reitor, desde que devidamente fundamentado. Consagra-se a figura do arrependido. Mas os estudantes não desistem, era até ao fim. Organizam-se piquetes da greve que a polícia procurava fazer dispersar e que tinham por missão dissuadir potenciais arrependidos que se mostravam dispostos a ultrapassar a linha policial que circundava a Universidade para fazer o exame. Qualquer pessoa que se aproxime é obrigada a identificar-se e a ordem dada por megafones é de circular e dispersar “em nome da lei”. Muitos estudantes sentem-se agora pressionados pelas famílias e, alguns deles não vêem como aguentar a luta. As mulheres-estudantes tomam aqui um papel essencial, na desmobilização de pessoas que pensam em realizar os exames, nos piquetes estrategicamente localizados, colados ao perímetro do cerco policial, contrastando com a realidade participativa, uns anos atrás.

Cria-se uma “comissão técnica” que vai ter uma extrema importância para a organização da resistência. Geria as acções de rua junto das massas. A representação da Junta

de Ciências, dado os conhecimentos de electrotecnia e afins, constituirá uma ajuda preciosa para estratégias de combate. Como explica Carlos Baptista, membro do TEUC que pertenceu a esta comissão, como a citaquiana Fernanda Bernarda:

“A determinada altura, a Direcção tomou a iniciativa de alargar e tornar permanentes os seus contactos com as Juntas, particularmente no que se refere ao tipo de acções de rua, digamos assim. E nasceu a Técnica que organizava, acompanhava e coordenava esse tipo de actividade. Eram dois elementos de cada junta e dois da Direcção-Geral, o Osvaldo e a Bernarda. Havia, aliás, uma outra reunião permanente da Direcção com as Juntas e com os colaboradores, de análise, avaliação, onde também participei, eu e o Barros Moura, ele na sua qualidade de membro do CNEP. Era uma altura de muito trabalho, muita informação, havia algum risco de descoordenação. O Conge não reunia.” (Cruzeiro & Bebiano, 2006, p. 136).

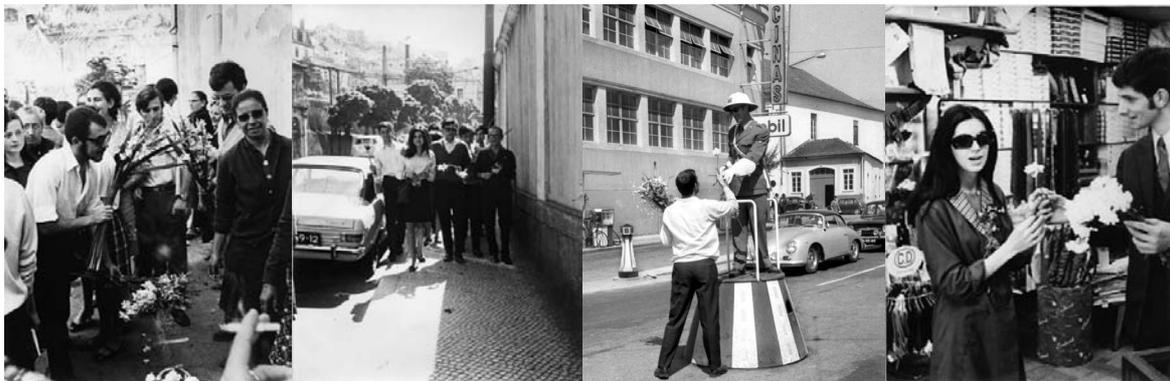
Numa sala da AAC, monta-se um centro de contra-espionagem onde, apanhando a frequência dos rádios da polícia de onda curta, se escuta todas as suas movimentações. Formou-se igualmente a “comissão de confusão” que virá a ser importante em lançar o distúrbio na polícia, com o intuito de a fazer dispersar. Há grupos autónomos que contribuem para um autêntico teatro de guerrilha urbano. Simula-se confusão em bairros da cidade para fazer a polícia deslocar-se para lá, embora, conhecedores dessa informação, logo algum estudante numa motorizada os avisava, dispersando antes que ela chegasse. Lobo Fernandes explica-nos algumas acções de resistência:

“A Guarda Nacional Republicana a cavalo, nós fugíamos pelas escadinhas do Quebra Costas, e púnhamos sabão e os cavalos escorregavam! Enchemos as ruas de pregos, de tachas. Os ‘Níveas’ que eram os Volkswagens azuis e brancos da polícia, que eram conhecidos pelos ‘Níveas’ (pareciam o creme Nívea!), todos furados. Então, rasgávamos os bolsos, enchíamos um bolso, íamos a passear e a largar pelas calças pregos, para baixo. Os tipos furavam os pneus, pronto...”

Analisados os tamanhos dos pregos, escolhiam aqueles que percentualmente ficavam com o bico para cima. “Esgotámos as tachas em Coimbra. Tivemos que ir abastecer-nos a Aveiro. Por exemplo, houve uma altura em que saiu aqui uma norma interna para assinar que era: ‘proibido vender tachas as estudantes’. As tachas de sapateiro eram baratas. Quando vinha a polícia eram tachas e eles furavam os pneus. E desmontávamos pneus de automóveis aos gajos.”_ diz João Viegas. Fazia-se o mesmo nos carros dos estudantes que se sabia que iam fazer exames, daqueles cujas famílias acorriam para os obrigar. Para os cães, deixava-se cair pimenta no chão. Nas salas de aulas onde ocorriam os exames eram sabotadas as suas fechaduras, com uns palitos e cola. Os primeiros dias de greve foram fundamentais para

mostrar a todos, os mais reticentes que era possível aguentar. Coimbra é um campo de batalha com prevaricadores por todo o lado. A greve aos exames atinge, em média, praticamente os 90%. Na Praça da República estão espalhadas caricaturas com os “traidores”, havia mesmo uma lista na AAC daqueles que passavam os piquetes de greve para fazer um exame. Numa das árvores está o cabelo de uma rapariga que foi rapada. É frequente a polícia entrar de rompante pelos cafés e agredir os transeuntes indiscriminadamente. A repressão faz-se sobre os piquetes de greve. Os elementos mais activos são presos.

No dia 3 de Junho, a polícia carrega em cerca de 3000 estudantes que se encontram no jardim da AAC. A fuga faz-se para baixo, a descer a avenida Sá da Bandeira e, no Mercado Municipal que se encontra a caminho, na agitação desenfreada, destroem-se acidentalmente bancas, e hortaliças e flores voam pelo ar, pisadas na correria. No dia seguinte, para remediar os prejuízos dos vendedores da praça realiza-se a “operação flor”, consistindo na entrega de milhares de flores aos transeuntes. “Juntámo-nos na Universidade. Descemos todos juntos por ali abaixo, entrámos no mercado, compramos as flores e depois saímos do mercado já com as flores. O grosso da operação foi mesmo na Baixa. Oferecíamos as flores às pessoas, não era preciso dizer nada, as pessoas percebiam perfeitamente que era uma manifestação”, diz Clara Boléo. É teatro político directo, um autêntico *happening* colectivo, em que os espectadores têm já consciência do espectáculo (ao contrário das crises anteriores, em que há uma incompreensão da cidade sobre as razões da revolta estudantil). Começou a criar-se uma atitude de sedução que passava para a comunidade não-universitária (os “futricas”, como lhes chamam os estudantes). E os comerciantes, toda a cidade, começa a realmente perceber e a colocar-se do lado estudantil.



© Museu Académico de Coimbra; 3.ª foto © António Portugal

Há uma aproximação à comunidade por via destas formas criativas de resistência. Os elementos do CITAC estão completamente envolvidos, e a sua experiência jocosa vem agora ao de cima na participação e precipitação de novas formas de luta. Como diz Schechner, a retórica escondida dos procedimentos teatrais serve de subtexto para as práticas de

manifestação pública¹²⁹. Sai-se da sala de ensaio onde o jogo dramático impera e coloca-se agora ao serviço da produção de formas alternativas de resistência. Como diz Pais de Brito:

“Para conseguir mobilizar uma academia que tinha na altura mais de 6 mil alunos na greve aos exames (e vejam bem, os exames demoram muito tempo! Era um mês e meio!), para conseguir mobilizar, era preciso fazer concertos, convívios, peças de teatro, eu sei lá o quê, duas, três vezes por semana, quatro ou cinco! E também me vi engajado nisso, com os outros colegas! Ou seja, como o CITAC participou, como o TEUC, como as Tunas, seja a título individual, seja a dois ou a três, de todas as maneiras!”



© Museu Académico de Coimbra; 2.ª foto © António Portugal

Aliás, são de sua autoria (juntamente com João Botelho, também citaquiano, e Carlos Santarém) grande parte dos cartoons que existem da crise. Fazem paródias sobre vários temas e acontecimentos da crise, com banda desenhada, faziam livros que também eram usados para vender. Era necessário arranjar fundos para financiar a crise, uma vez que a AAC deixa de ser financiada pelo Governo. No jardim é representada o espectáculo *Brecht + Brecht* do CITAC.

¹²⁹ Schechner (2003; 2006) propôs um modelo que expressa a relação entre drama social e drama estético, em que há uma relação de *feedback* positivo mútuo entre dramas sociais e performances estéticas: os dramas sociais afectam os dramas estéticos, e os dramas estéticos afectam os dramas sociais. A representação de uma figura bifurcada num oito deitado representa dois modos de actuação (“a vida real” e “no palco”) como componentes de um sistema dinâmico de interdependência. Os dois semicírculos acima da linha horizontal (da bissectriz que cruza a intersecção dos dois círculos), representam o reino público visível, manifesto; os de baixo, o latente, escondido e, talvez, inconsciente.

O circuito da esquerda representa o drama social nas suas quatro fases (separação, crise, reparação, reintegração positiva ou negativa). Acima da linha horizontal é o drama evidente e manifesto; por baixo da linha a estrutura retórica implícita. O circuito direito representa o drama de palco. Acima da linha, a performance manifesta; por baixo, o processo social implícito, com as suas contradições estruturais. A seta que representa e orienta a acção no oito invertido, aponta da esquerda para a direita. Segue as fases do drama social, acima da linha horizontal, no circuito da esquerda, descendo e atravessando para a parte de baixo do circuito da direita, representam as infra-estruturas sociais escondidas, implícitas do processo social, e subtexto das performances estéticas. A seta sobe e move-se agora, da direita para a esquerda, passando pelas fases sucessivas do drama de palco generalizado, a performance estética propriamente dita. No ponto de intersecção dos dois circuitos, desce novamente para formar o modelo estético escondido que se retém da performance estética e suporta, por assim dizer, o drama social seguinte.

Há um espelhar mútuo, vida pela arte e arte pela vida. Não se trata de um espelho planar mas matricial; em cada troca, algo de novo é acrescentado, algo de velho é perdido ou abandonado. O drama social manifesto sustenta-se no reino “latente” do drama de palco. As acções visíveis de um dado drama social são informadas, enquadradas e guiadas por princípios estéticos e dispositivos retóricos de performance. Também as práticas estéticas culturais são informadas e enquadradas por processos de interacção social, são um metacomentário explícito ou implícito de dramas sociais (guerras, revoluções, escândalos, mudanças institucionais). O modelo não pretende ser linear nem tão equilibrista quanto possa parecer da sua descrição, mas tem o mérito de sugerir uma relação dinâmica entre drama social e géneros culturais expressivos.

Para além da actividade dos organismos autónomos, José Afonso canta, e tocam Carlos Paredes e Adriano Correia de Oliveira. Lê-se poesia. O Pantaleão (José da Silva Fartaria), trabalhando para a PIDE, informa no seu relatório tudo o que se passa no interior da Associação (ver Celso, 1989, p. 156). Exibem-se filmes no TEUC e no CITAC, como o documentário sobre os Panteras Negras americanos. Há estudantes que contribuem para um fundo comum e artistas de vários pontos do país oferecem obras que são leiloadas. Uma grande actividade cultural e de convívio faz-se sentir na AAC, compensando o facto da Queima das Fitas não se realizar, outra forma de contestação. Demonstra-se união e firmeza na resistência. Compram-se bens para suprir as necessidades dos estudantes já presos. As mulheres estão completamente envolvidas, já não há diferenciação de género na solidariedade e luta estudantil. Aos fins-de-semana, chegam a Coimbra os pais de muitos estudantes, fazendo perguntas em catadupa, sendo esclarecidos do que se passava.

Apesar da Constituição garantir o “direito de reunião e associação” (artigo 14), a verdade é que o regime e as suas polícias sempre sobrepuseram a isso a “proibição de ajuntamentos na via pública”. Em momentos de maior tensão, como durante os meses quentes da crise, em que a excepção se torna regra, “ajuntamentos de mais de três pessoas” podiam ser motivo de acção policial. Os agentes da repressão tinham particular atenção às incursões estudantis pela Baixa, procurando evitar o contacto entre estudantes e os “futricas”. Os estudantes souberam, no entanto, contornar com criatividade essas proibições. Um exemplo disso foi a chamada “operação sorvete”. Num dia de muito calor, dezenas de estudantes juntam-se à porta de uma geladaria para conversarem. Abordados pela PIDE, afirmam que estão apenas na fila para comprarem um sorvete. No dia seguinte, os jornais noticiavam uma onda de calor em Coimbra que tinha provocado uma “corrida aos sorvetes”. Apesar de ainda mal documentado, consta que se fizeram outras acções espontâneas, paralelas às acções organizadas pela AAC, em que se contornava a repressão com imaginação e irreverência. Os estudantes decidem adoptar este tipo de iniciativas para darem a conhecer à cidade os motivos da sua contestação, contornando a vida nua que a censura produz. Bastava, por exemplo, nas Repúblicas, a uma certa hora, tudo começar a gritar à janela, ecoando o som da Sé Velha à Sé Nova.



© Museu Académico de Coimbra

Decide-se então, de uma forma mais organizada, levar a cabo a “operação balão”. O dinheiro para comprar os balões e as duas botijas de hélio para os encher é emprestado pelo pai de um dos dirigentes. O ponto de partida é o Jardim da AAC de onde os estudantes desfilam pelas ruas da cidade com um balão na mão, que tem nele escrito uma reivindicação estudantil. O Largo da Portagem é o local escolhido para fazer subir nos céus as centenas de balões. Os balões libertam literalmente as suas reivindicações, criando um efeito visual de liberdade excedida, inesquecível para os informantes entrevistados. Na verdade, demonstravam o espaço de liberdade que também reivindicavam. Entrevistado Carlos Batista (da comissão técnica), revela que escutou as mensagens da polícia quando todos saíam de balão em punho da AAC. Pela conversa, os polícias não percebiam o que se estava a passar, aquela manifestação saía da lógica perceptível da repressão. “Balões? Mas só balões?... com palavras escritas?”, questiona-se do lado de lá do rádio, na central da polícia. Como nos espectáculos de Victor Garcia, não se sabia como censurar aquela performance pública, o alvo da arma repressora era um fluído impossível de atingir. Se algum polícia abordasse um manifestante, bastaria libertar o balão. Este reenquadramento das formas de resistência impedia uma acção violenta repentina por parte de uma polícia baralhada com tais manifestações públicas. Já na Portagem, dado o aglomerado de estudantes ali parados, depois de libertos os balões, chega a polícia e carrega nos estudantes com violência. Era um ajuntamento e isso já constituía pretexto para a lógica do poder. Para espanto de Carlos, viu-se alguns soldados que estavam por ali a ajudar os estudantes, batendo, também eles, nos polícias.

No dia 11 de Junho, o luto mostra-se no estádio de Alvalade onde a Académica entra de branco, quando não havia necessidade de trocar de equipamento face às cores que compõem a equipa do Sporting. Os jogadores da secção estão plenamente solidários. A vitória da Académica coloca-a na final da Taça de Portugal. No dia 15, para espanto de todos, pela primeira vez, os estudantes conseguem fazer publicar no *Diário de Coimbra* um comunicado. O jornal aproveita a deixa para se esquivar de responsabilidade em não ter coberto os últimos

acontecimentos em Coimbra, alegando que era alheio à sua vontade isso ter acontecido. Tinha-se, agora, de preparar o confronto futebolístico da época onde, tradicionalmente, contava com a presença do Presidente da República, para além do facto de também lá estar toda a imprensa escrita, rádio, e televisão.

No dia 22 está marcada a final da Taça de Portugal entre a Académica e o Benfica. A equipa, sob determinação da Assembleia Magna, trajava de branco com braçadeira negra, assumindo o luto académico. Esta iniciativa acabara por ser proibida pela Federação de Futebol, sob ordens superiores. Assim, a equipa alinhou de negro, tendo, agora, uma lista branca de luto sobre o emblema, capa descaída, e uma braçadeira branca, torneando o obstáculo do traje, mas mostrando a solidariedade com algo de que aquela multidão se começava a aperceber. Entra em campo em passo solene (e não a correr, como era usual), à qual se juntou a equipa adversária para evitar a eficácia da acção, disfarçando-a na aparência de naturalidade. Milhares de comunicados e cartazes foram distribuídos à população, divulgando os objectivos da luta, o “comunicado à Nação”. Num momento estratégico, no meio das bancadas, era lançado para o ar um punhado de comunicados e difundidos pela assistência. Ou, como explica Celso Cruzeiro:

“A gente tinha um cartaz, por exemplo, no peão, e depois quando a PIDE via, tiravam-no e desenrolavam-no, e ele aparecia na lateral! ‘Portugal apresenta 90% de Analfabetos.’ Estava ali um minuto, dois, três, ‘atenção! Mudar!’. Mudavam e aparecia o outro, no outro lado: ‘Democratização da Universidade!’. Tinha ali um tempo de 3 minutos, 4, bastava isso. Ninguém ligava puto já ao jogo. Por isso é que eu digo no livro que a malta do Benfica que era a malta popular estava era mortinha que a Académica ganhasse a Taça. O Eusébio, com grande falta de perspicácia política, foi estragar a meter o golo...”

Foi Celso Cruzeiro que ficou incumbido da organização das acções durante o jogo, convocando a academia de Lisboa, nomeadamente para se policopiarem milhares de comunicados. Se a Académica ganhasse, estava combinado os jogadores irem buscar Alberto Martins e pegarem-no ao colo com a Taça na mão. Bastaram dez minutos do fim do jogo para o Benfica empatar e impor o prolongamento que acabou por ditar a sua vitória com o golo de Eusébio. Não se sabe o que poderia acontecer com milhares de estudantes dentro e fora do jogo, se a Académica ganhasse.

O Presidente da República, contrariando o protocolo tradicional da entrega da Taça, não compareceu, evitando um vexame ao Governo, adivinhando o aparato que os estudantes conseguem concretizar. Nem a televisão transmitiu o jogo, mostrando as fraquezas do regime face a uma repressão que não queriam admitir, sem pensar que tal facto causaria interrogações

ao povo, do porquê de tal falta devidamente justificada. Aliás, Hermano Saraiva pôs a hipótese de colocar de reserva a equipa do Sporting caso a Académica se escusasse jogar a final, de forma aos espectadores não terem razões de protesto perante tal agrura. No outro dia, algumas notícias saem para fora dando conta da manifestação estudantil, nas entrelinhas do comentário ao jogo da final. Apesar de não ter saído qualquer notícia com imagens a dar conta das fachas exibidas pelos estudantes, uma delas refere a prisão de dois adeptos da académica que gritavam pela democratização do ensino com a multidão a bater palmas. O grito de liberdade fizera-se ouvir e irrompera para as massas.

Praticamente todos os dias se alargava a época e datas de exames, na tentativa desesperada de aumentar os estudantes traidores ao movimento. Nem sequer inscrição era preciso. Alguns professores fazem chantagem e garantem níveis de exigência diminutos. Entretanto, a imprensa estrangeira começa a ficar curiosa com os eventos que se passam em Coimbra. Continuando com Celso Cruzeiro:

“A certa altura a Rádio Televisão Italiana quis-nos entrevistar. Nós estávamos a viver em 1969 um movimento de uma grande dimensão. Os jornais estrangeiros, o *Le Monde*, perguntavam quais eram as percentagens de abstenção. E as agências portuguesas diziam que o que temos aqui é o comunicado da DG-AAC, e que dá 100 % em Medicina, 80% em Direito. E a resposta que vinha de lá era ‘nós não acreditamos nessas percentagens, portanto vamos mandar um enviado para *in loco* verificar da justeza’. E assim foi, entre vários. A certa altura a RAI quis-nos ouvir. E creio que fui eu e o Alberto Martins (não sei se havia mais alguém), fomos entrevistados para a RAI. A RAI tinha entrado em Portugal porque tinha vindo para a cobertura do Congresso de Opção Democrática, em Aveiro.

Então, no Teatro de Bolso do CITAC fez-se a entrevista. Havia muita gente interessada que queria ir ver a entrevista. Havia aquela preocupação de dizermos coisas importantes mas também de haver um auto-controlo porque aquelas imagens iam sair para a Europa mas podiam vir para Portugal ou podiam vir a conhecê-las cá.

No Teatro de Bolso do CITAC escolhemos entre 100 a 200 pessoas. Segurança absoluta. O movimento tinha a DG, depois tinha as estruturas das faculdades, a ‘junta de delegados’ de cada faculdade. Então as juntas é que indicaram os cento e tal tipos de confiança que eram do movimento. Lá demos a entrevista. Quando, depois do 25 de Abril, mais tarde, fui buscar o processo da PIDE, estava lá o relatório de um gajo que era da PIDE e era da confiança do movimento!

Então ele conta tudo o que pode fixar. E a explicar à PIDE que não podia tirar apontamentos, do que não se lembrava. Uma junta com cerca de 200, 300, punha lá os amigos! E um deles era PIDE...”

O movimento internacionaliza-se. Mas em Coimbra, a Polícia Judiciária actua ferozmente sobre os estudantes. Do Porto já tinha vindo um corpo de intervenção especial sob comando do inspector Saraiva. O regime apertara violentamente o cerco e só um sentido de efervescência colectiva (sentido de *communitas*) por parte dos estudantes conseguia fazer perdurar a resistência. Até que chega Julho e as férias escolares batem à porta. O regime não tem como parar o movimento. Não há apoios estatais aos alunos grevistas e alguns, mais pobres, socorrem-se da solidariedade colectiva. Aproveitando o período de férias, a polícia manda prender elementos da Direcção do movimento e encerrar as instalações académicas. Muitos estudantes são presos, acusados de “sedição”, as famílias são reprimidas com ameaças. Mas, sem acusação legal fundamentada, os estudantes acabam libertos no espaço de um mês (tempo de vida nua, vê-se). Sob ordem do Ministério da Educação, todas as actividades da AAC são impedidas (exceptuando as secções desportivas e a filatélica). É nomeada uma comissão administrativa. Marcam-se exames para Outubro. As Repúblicas tornam-se agora o espaço de reuniões. Os estudantes deveriam recusar-se a comparecer aos exames. O chumbo de ano ditaria o ingresso militar. Mas a greve aos exames mantém-se com taxa de 90% de abstenção.

Em férias, organizam-se brigadas para, nas praias e nos bailes das festas populares, distribuírem comunicados à população. Mas o movimento dispersa-se. Na prisão, os estudantes contactam com outros presos políticos, nomeadamente do LUAR (Liga de Unidade e Acção Revolucionária), organização secreta que combate o regime através da luta armada. De volta à liberdade os dirigentes repensam o movimento e, apesar da falta de consenso, a linha do CR, a facção hegemónica, pensa ser prudente aceitar a época de exames em Outubro (excepcionalmente acordada em três exames), tempo que seria aproveitado para repensar todo o movimento, dado o desgaste sofrido durante o período de férias, com as prisões e dispersão das massas. Marcando uma Assembleia Magna consecutivamente para vários locais, logo aparecia a polícia a impor a dispersão. No dia 25 de Setembro, na avenida Sá da Bandeira, realiza-se uma manifestação com cerca de 3500 estudantes, após impossibilidade de reunir no campo de Santa Cruz, uma vez que o espaço da sede da AAC estava encerrado. Grita-se em unísono “Li-ber-da-de! Li-ber-da-de!”. A polícia carrega em força, agride pessoas, evacua cafés e lança granadas de gases lacrimogéneos. À falta de uma decisão da Assembleia Magna a palavra de ordem é ir a exames. Poucos dias depois, os principais proponentes da Direcção da crise são incorporados no exército. Mais uma vez era impossível a reintegração neste drama social.

“Nós vamos 49 gajos para Mafra, de Coimbra. Eles entenderam criar um decreto, o governo reuniu, e o Braga da Cruz [Reitor da Universidade] até queria mais! Mas o Governo entendeu que 49 estava muito bem. E então mandaram 49 para baixo”, confessa Celso Cruzeiro. No dia da partida dos estudantes, na Estação Velha, enquanto todos se despediam dos colegas, outros organizam uma manifestação em que se grita contra a guerra colonial. Pela primeira vez, de uma forma declarada o movimento coloca essa contestação na agenda, como sempre havia defendido a facção dos Contestas, ainda durante a crise académica. Mas a polícia aparece e carrega violentamente nos estudantes contestatários, em fuga pelas ruas da cidade. Castigados, os dirigentes associativos viam agora a sua vida a ser totalmente desnudada. Surpreendentemente, as coisas acabaram por ser menos dolorosas quanto poderiam parecer à primeira vista. Nas palavras de Pais de Brito:

“A crise não é debelada. Não se sabe como atacá-la. E há uma determinação, não me recordo se a data foi entre dia 7, a incorporação normal do serviço militar, e o dia 12, foi uma semana, uma coisa assim. Decidem então: ‘Vamos pegar nos líderes estudantis’. E foram os líderes do CITAC, do TEUC, e dos Coros, e das Tunas, enfim, de todo o tipo; os presidentes e vice-presidentes, e os tesoureiros da Associação, enfim, toda a gente. Bom! E pronto, e lá estivemos todos: 51, não foi bem 51 porque 2 ou 3 saíram de Portugal. Um foi para a Suécia (que também era do CITAC, aliás!), outro foi para Bélgica, e outro não sei para onde, pronto, não chegaram a entrar! E encontramos-nos todos em Mafra. Ora, quando nós chegamos a Mafra, nós chegamos já toda a gente estava à nossa espera. E de repente o que é que ocorre? Ocorre que nós, ao entrarmos juntos, e a instituição militar com medo de ser acusada de estar a fazer discriminação, fomos tratados como príncipes, como príncipes! Naquela vida militar de soldados, onde podíamos fazer marionetas, onde tocávamos (música), onde fazíamos teatro, onde fazíamos jornais, eu sei lá o quê? E onde acabámos por ser amnistiados, pelo Presidente da República, três ou quatro meses depois. Só que alguns decidiram continuar, tiveram uma especialidade que não os obrigava em ir para a guerra, e outros depois arranjaram-se, ou saíram do país... depois cada um... Mas essa primeira fase foi extraordinariamente cúmplice, empolgante, e eu quase diria feérica, apesar de ser um castigo. Porque nós tínhamos ali o quê? Claramente um caso de decisão política, tínhamos pessoas, médicos, no primeiro ano do internato já. Hoje todos eles, deputados importantes na Assembleia da República, ou colegas, professores universitários... tínhamos essa variedade de pessoas já nas fases terminais dos seus cursos, e que se via claramente que era um castigo.”

Mas quem não era dirigente, teve igualmente represálias nada amistosas. Do CITAC, o testemunho de João Viegas é esclarecedor da forma como a repressão se exerceu:

“Sou preso no dia 23 de Junho de 1969, estava a embarcar para o Porto, para ir ao S. João. Sou preso pela PIDE e dizem-me assim: ‘Com que então, o Sr. Viegas vai viajar?’. Prenderam-me e sou atendido pelo senhor que na altura era Procurador da República, Sr. Dr. Sá Couto, um personagem sinistro, nunca mais me esquece, já era de noite. Eu sou interrogado por esse senhor de óculos escuros [uns tempos mais tarde]. Com aqueles ares sinistros, parecia um filme de terror. Ele diz-me só assim: ‘O Senhor aluno, veja a descida do homem na lua aqui na nossa televisão porque só daqui a 18 anos é que volta a ver televisão.’ Fiquei aterrorizado. Isto foi dito em 1969 pelo senhor Procurador Sá Couto. Eu estava acusado de crime de sedição que é revolta armada nas ruas.

Apanharam-me a embarcar para o Porto, não precisavam de mais nada. Pois aí havia denúncias, começaram a esticar... só que ninguém foi condenado. Fomos amnistiados pelo Américo Tomás. Foi a solução para a crise de 1969. Éramos tantos estudantes presos, os processos que estavam a correr foram todos arquivados e fomos amnistiados, portanto, apagaram o carimbo.

[À pergunta que fiz sobre como eram tratados na prisão, responde] Ó pá batiam. Eu disse que tinha uma úlcera e eles davam-me murros na úlcera. Eu não tinha úlcera nenhuma, era só para fazer a experiência. O tratamento era de choque. E havia rapazes e raparigas presas. Celas paralelas, nos calabouços da Judiciária que eram lá em baixo no Palácio da Justiça, na altura. Ouvia-se gritos. Depois fomos todos para a penitenciária. Era o rés-do-chão da penitenciária só com estudantes. Com mais de 200 estudantes lá presos. Só tínhamos visitas. Tínhamos um pátio grande, onde os presos comuns eram proibidos de falar connosco, porque nós éramos os presos políticos. Estávamos sempre fechados na cela, tínhamos uma hora de saída por dia.”

Tanto em Mafra como em Vendas Novas, os estudantes conseguem continuar a luta de oposição ao regime de diversas formas: pendurando fachas ou pintando slogans nas paredes do quartel contra a guerra colonial; contestando a guerra nas aulas teóricas de “acção psicológica” que eram conturbadas e agitadas, uma vez que a elas se junta um grupo de ex-seminaristas também opositores à guerra. Como nos diz Celso Cruzeiro: “os do seminário começaram a contestar a guerra colonial. Então era porreiro porque na acção psicologia nós dávamos a fundamentação política, marxista, e eles eram católicos e davam a teologia. De maneira que acabaram com as aulas de acção psicológica. (...) Coisas que influenciaram muito. Os capitães dizem, sobre a influência grande que tiveram em muitos deles, apesar de alguns já terem formação política.” E que é comprovado por João Rodrigues:

“Eu recordo-me perfeitamente, há uma coisa claramente nítida para mim, e para toda a gente que foi para a tropa naquele ano. Fora da instrução, em Mafra, Tenentes e Alferes que nos davam a instrução queriam falar connosco sobre a crise académica. Sentávamo-nos na parada ou nos trajectos de campo, em Mafra, sentávamo-nos em descanso, e os tipos vinham falar connosco! ‘Então porque é que vocês foram?.. A que propósito é que...? Como é que está isso?’ Interessados pela política! Portanto, e esses homens foram depois Capitães de Abril, alguns deles!”

Findada a crise académica, e dando cumprimento à decisão em Assembleia Magna da comissão formada por estudantes e professores que nunca havia sido recebida pelo Presidente da República, os dirigentes amnistiados vão finalmente a Belém explicar as razões e os acontecimentos de 17 de Abril que tinham constituído o gatilho da crise. E dão a palavra aos professores sem mais nada dizer, assumindo tudo o que eles argumentassem, naquilo que não foi bem compreendido por grande parte dos envolvidos no movimento, por muitos encarado como um recuo na luta contra o regime. Estranho é que o luto académico nunca veio a ser levantado (e não tenho conhecimento que até hoje alguma vez se tenha realizado uma Assembleia Magna a levantá-lo). Permaneceria, pois, na mais completa liminaridade, impossibilitando a transformação. O movimento associativo, mais uma vez, carecia de se reorganizar. A mudança da mentalidade estudantil havia-se alterado substancialmente.

“Nos inícios de 70, o movimento estudantil em Coimbra eram uma manta de retalhos, dispersa por uma infinidade de rivalidades ideológicas e culturais a reivindicar todas elas o caminho certo do antagonismo, da verdadeira oposição. Catalogava-se tudo em termos políticos e o simples estudante não fugia à regra. E havia de tudo: marxistas, marxistas-leninistas, maoistas, anarquistas, marxistas-estalinistas, internacionais-situacionistas, trotzkistas, lambertistas, revisionistas, neo-revisionistas, etc. Mas, mau grado esta ‘tutti-frutti’ ideológica e o conhecimento de que a repressão era um facto assente, não deixa de ser verdade que Coimbra era por vezes sobressaltada com pixagens de parede, distribuição de comunicados e manifestações de rua. (...) Com a Associação Académica fechada e a maioria dos organismos autónomos proibidos, respirava-se mesmo assim o quotidiano do ‘não’, resposta rebelde ao *establishment* duma cultura oficial, que, aos poucos e poucos, ia perdendo terreno. Por isso Coimbra já não cantava o fado de Coimbra. A balada era a voz de Zeca Afonso, de Sérgio Godinho, de José Mário Branco, entre muitos. As típicas capas e batinas eram roupagem de propaganda e foram arredadas para o baú do obsoleto.” (Duarte, 2006, p. 87).

A eclosão de mais uma crise académica aliada à transitoriedade dos elementos do CITAC, resultou no depauperamento do seu elemento humano. O prolongamento dos exames

até Novembro de 1969 ditou um certo atraso nas actividades do grupo que entretanto realiza uma campanha de angariação de sócios, rapidamente atingindo os cinquenta novos associados. No seu programa de actividades para a FCG, refere-se a intenção de galvanizar energias para a realização de um novo Ciclo de Teatro essencialmente universitário, o que se veio a consumir (ver apêndice 1, 1969/1970). Faz-se igualmente menção à vontade de contratar um novo encenador, Juan Carlos Uviedo¹³⁰, um argentino recomendado e sugerido por Ricardo Salvat, e pela troca de impressões com o encenador Adolfo Gutkin que trabalhava então com o Grupo Cénico da Faculdade de Direito, em Lisboa.

Ligado às teorias de Artaud, às explorações feitas pelos Living Theater, Performance Group, etc., a um radicalismo interventor através do teatro, e trabalhando na desconstrução dos modos e mecanismos teatrais, vem para o CITAC e traz consigo a recente moda produzida pelas vanguardas com a realização de “criações colectivas”, ou trabalho colaborativo. Por criações colectivas entende-se a produção de um espectáculo que não é assinado por uma só pessoa mas que se constitui como um trabalho teatral elaborado em grupo. Isto não quer dizer que um ou outro elemento mais experiente do grupo não venha a ter um papel preponderante nas decisões dramaturgicas, ou na concepção cenográfica. Quer apenas significar que, tendencialmente haja um estímulo à criação colectiva da encenação no seu todo, uma equipa que decide colectivamente e democraticamente as suas opções (o que não arreda a possibilidade de haver líderes).

Por um lado, a criação colectiva constitui-se como uma reacção política que se escusa à autoridade soberana do autor ou do encenador, contestando a divisão do trabalho crescentemente valorizada nas sociedades capitalistas, propondo uma arte criada através de uma democracia directa em que é o próprio grupo que se auto-gere e colectivamente assume o modo de produção. Richard Schechner entrevistado¹³¹, a propósito dessa ter sido a opção generalizada de produção na vanguarda americana dos Anos Sessenta, explica-nos o que

¹³⁰ Juan Carlos Uviedo, à época, dirigia uma cadeira de teatro na Universidade de Barcelona, e montava um espectáculo na Escola de Ádria Gual (fundada por Ricardo Salvat). Em plena ditadura argentina veio a fundar o *Taller de Investigaciones Teatrales* (TIT), propondo um teatro de provocação, fora das salas teatrais formais, com carácter de intervenção social. “Estava ligado à companhia *Tábano* (1968) fundada por Juan Margallo, com ele se iniciou nas teorias de Artaud, nomeadamente aquando da montagem de *El juego de los dominantes*, colectivamente dirigido por Uviedo e servido por um deslumbrante dispositivo cénico executado por Viola. Muito cedo Uviedo descobre os Estados Unidos, aí chegando a obter algum reconhecimento com a montagem de *Delirios de la Virgen Loca* a partir do texto de Rimbaud. Estreara este espectáculo em Porto Rico conseguindo, mais tarde, entrar nos circuitos do teatro *off-off-Broadway*, em Nova Iorque, com especial destaque para a companhia nova-iorquina *La Mamma*.” (Barata, 2009, p. 208-209).

¹³¹ A entrevista foi realizada por Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seíça Salgado, em 2009, e intitula-se “Uma Tarde com Richard Schechner: Os anos sessenta, a palavra performance, e o nascimento dos Performance Studies”, em publicação.

estava em causa com a realização de criações colectivas, o mesmo que Uviedo vem transportar para o CITAC:

“I didn’t think that the director existed to serve the playwright. We threw all that out. We said: ‘I don’t care what Shakespeare might have wanted, or what Euripides might have wanted. It is what my group wants? What is relevant now?’

This approach was political on several levels. First, it restored power to the people present making the work: the director, the actors, the designers. The playwright, if not in the rehearsal room, was regarded as an absentee landlord. We seized his property, we used it for the benefit of the people who were there present to each other; and for the benefit of the audience who was also asked to participate. I wanted to take Brecht on step further. I followed Brecht’s maxim: ‘You want to build a building, use the bricks that are there’, the people that are actually doing the work should control the work. So, the playwright was like an absentee landlord, it was like farming someone else’s land. We rejected the idea that the ‘man who owns the land’ should say what to do with it. It’s ‘the people who work the land’ who say what you should do with it. That was very important, that political feeling. We asked a kind of Marxist question: ‘Who owns the means of production?’ We the workers in the theatre deserved to own the means of theatrical production. (...)

It was collective but it wasn’t entirely without leaders. Certainly I was a leader, Beck and Malina [Living Theater] were leaders. But the work in the rehearsal room was a lot more collaborative, if not collective, than the capitalist ‘I hire you’, ‘you work for me,’ and ‘I fire you’. We took authority – the right of being author – away from the playwright and gave it to the actors, the directors, the designers, the people that were there. Even the audience.”

Por outro lado, e é o que Schechner sugere no final deste trecho da conversa que tivemos com ele, este movimento da criação colectiva está ligado ao aspecto ritual e colectivo do teatro que se inspira nos escritos de Artaud, e na prática teatral de Grotowski. “Basta de Obras Primas” escreve Artaud, referindo-se à necessidade de “incriminar o anteparo formal que colocamos entre nós e as pessoas e, também, esta nova forma de idolatria, a idolatria das obras primas estabelecidas, que é um dos aspectos do conformismo burguês” (Artaud, 1996, p. 74-75). “O teatro é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos, está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e a expressão de uma necessidade mágica espiritual.” (Artaud, 2006, p. 75). É no seu primeiro manifesto que dá a entender o que se refere em termos da construção do espectáculo:

“Não haverá nenhum espectáculo que não contenha um elemento físico e objectivo, sensível a todos. Gritos, gemidos, aparições, surpresas, golpes de teatro de toda a casta, a beleza mágica do vestuário inspirada em certos modelos rituais. Resplendor da iluminação, beleza encantatória das vozes, sedução da harmonia, notas raras de música, cores dos objectos, ritmo físico dos movimentos cujo ‘crescendo’ e ‘decrecendo’ se conjugará com a pulsação dos movimentos familiares a todos, aparições concretas de objectos novos e surpreendentes, máscaras, manequins de vários metros de tamanho. Mudanças bruscas de luz, acção física da luz, que suscita o calor e o frio, etc...” (Artaud, 1996, p. 91).

Grotowski, que segue Artaud, procurava também estruturas performativas que funcionassem como ferramenta de trabalho para o performer, para que este entre num processo de transformação da sua “energia quotidiana” numa, digamos, energia mais subtil, emanada e induzida por outros enquadramentos, e através das acções que os corpos executam. É este processo que Grotowski vai buscar à ideia de ritual, não ao ritual como uma cerimónia ou celebração, nem à improvisação com participação do público, nem tão pouco à síntese de diferentes rituais repescados de várias proveniências culturais. Grotowski (1995, p. 122) procurou antes, aquilo a que chamava de “objectividade do ritual”, em que os elementos da acção são instrumentos para trabalhar com o “corpo, o coração, e a cabeça dos executantes”, ao nível dos procedimentos, portanto. “Art as vehicle is like a very primitive elevator: it’s some kind of basket pulled by a cord, with which the doer lifts himself toward a more subtle energy, to descend *with this* to the instinctual body. This is the *objectivity* of the ritual. If Art as vehicle functions, this objectivity exists and the basket moves for those who do the *Action*” (ibidem, p. 124-125).

É um teatro que procura a confrontação com o ritual, em que este apenas serve para dar ferramentas ao performer para uma “eliminação de resistências, de obstáculos, e não a soma de meios e receitas” (Grotowski, 1969, p. 21), como explica no seu manifesto “Para um Teatro Pobre”, fazendo-o através de um programa específico por via de jogos dramáticos pensados para tal. Preocupado com um mínimo denominador para o teatro, é muito importante a comunicação entre o actor e o espectador, esse diálogo vivo e presente, abdicando-se de toda a maquinaria produtora de artifícios, isto é, advogando uma economia de recursos cénicos (cenário, luz, figurinos), restando apenas o refinar de uma estrutura que articula as “partes” (movimento, gestos, em detrimento da palavra) que o actor produz, desvinculado que se torna do quotidiano e da géstica e referências históricas, em signos que se visam exteriorizar como um acto de transgressão. Não resta, por isso, outra coisa senão esta estrutura produzida pela

transformação em diferentes tipos de caracteres (hieróglifos, em Artaud), unicamente através do ofício do actor e de uma grande intensidade de actuação. “Por isso, lutamos para atingir a verdade sobre nós próprios, para arrancarmos as máscaras que trazemos na vida” (ibidem, p. 25), diz. Projectado no actor, procura-se uma revelação, já não somente no campo de acção teatral, mas no domínio da pessoa humana que é, implicando a vida. São estes os propósitos de Grotowski que, agora, Uviedo trazia como proposta de trabalho criativo.

Apesar da dificuldade de síntese para o que possa significar “Grotowskiano” (Schechner, 2008), será possível estereotipar o seu estilo dizendo que inclui “rituais”, combina a pesquisa de materiais a partir de “arquétipos” culturais e que se fundem com experiências ou associações pessoais “profundas”. Os figurinos, assim como todos os meios de produção são usualmente pobres, simples, cenografias praticamente ausentes em espaços alternativos podem apenas ser iluminadas por velas, características daquilo que usualmente se designa por teatro pobre (como aconteceu no espectáculo de Uviedo). Os performers cantam ou sussurram palavras individualmente ou em harmonia, ou recitam colagens de textos, ou movimentam-se individual ou em colectivo em coreografias ritualizadas. Normalmente os espectadores são convidados a participar na performance.

No rescaldo da crise académica, um projecto de radicalização teatral vem agora ser experimentado na nova geração do CITAC, e que acaba por se transformar num paralelo projecto de vida que visava a exploração de uma espécie de “teatro do inconsciente”, decorrente de uma experiência vivida. Uviedo era uma personagem um tanto polémica e extravagante, “um bocado cabotino, com algumas facetas geniais” como se lhe refere Luís Januário, um grande condutor de pessoas que dizia ser capaz de encenar qualquer que fosse o texto, seja a lista telefónica ou *O Capital* de Marx. «Encenava qualquer coisa porque desenvolvia sempre a mesma ideia que era ‘o que se passa na cabeça das pessoas quando estão a ler a lista telefónica?’ » (Januário em Cruzeiro & Bebiano, 2006, p. 298).

“Passámos o ano todo a fazer uma espécie de *brain-storming* absoluto, integral, que correspondia muito às nossas necessidades do pós-crise, e passava por técnicas que ele dominava muito bem, no estilo de sugestão de grupo. Sabes como é que eram os ensaios? Os ensaios começavam na escuridão total, nós deitados no chão, a fazer uma coisa que agora qualquer terapeuta sabe fazer que é uma sessão de relaxamento. Ele circulando, de megafone, todos descalços e de fatos leves, no chão do teatro bolso, e ele de megafone conduzindo o relaxamento, até um momento de tensão máxima desencadeado pela música do *Hair*. Nessa altura acendiam-se algumas luzes e entrávamos num transe controlado que assinalava o começo do ensaio. O resto era para discutir teatro, política,

discutir a guerra colonial, ou se devíamos desertar com armas ou sem armas, se devíamos matar ou não. Isto durou um ano lectivo e foi uma experiência, para muita gente, muito intensa e com alguns perigos. Porque havia várias metas nessa experiência integral, vários objectivos. Um deles era sentir emoções intra-uterinas, a outra era atingir o estado dito ‘baba orgânica’. (..) Apelava a zonas muito profundas da existência... (...) Era suposto ser um momento de tão completa integração do eu consigo próprio, que a baba saía pela boca como uma crise convulsiva.” (ibidem, p. 298-299).

Durante o ano em que se aprofunda este trabalho, por entre o ambiente opressivo que se vivia lá fora, muitos dos elementos levam a experiência como um projecto de vida, tomando o quotidiano apenas em função destas experiências catárticas, de meditação e de transe, como Uviedo propunha, esquivando-se às aulas e entregando-se totalmente ao processo¹³². O curso de teatro que propõe decorre desta corrente de formação do actor e construção teatral. Até que o espectáculo produzido, *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?*, constitui uma bomba no conservador e provinciano meio coimbrão. Independentemente do seu mérito artístico, acaba por cumprir a sua função teatral, a provocação radical e o apelo à completa transgressão, pela agressão. O crítico Carlos Porto viu o espectáculo no Porto e dá-nos uma descrição pormenorizada do espectáculo (ver apêndice 1, 1969/1970).

Desta descrição (Porto, 1973 b)), percebemos que o público entra e os espectadores começam por se agrupar no centro, dando origem a uma contestação contra as próprias formas teatrais utilizadas pelo CITAC. Várias facções digladiam-se violentamente não escapando, inclusive, o próprio público se alguém, por exemplo, mostrasse algum sinal que pudesse ser interpretado como uma provocação. Há provocadores e contestados, há agressores e agredidos. Face à autenticidade da violência, ou do erotismo das acções desempenhadas, a indiferença é impossível. As emoções decorrentes da análise da história de *Macbeth* são o pretexto e subtexto para a exploração corporal e atitude dos performers (medo, ódio, remorso, paixão).

¹³² O conceito de *catarse* é tão remoto quanto Aristóteles (2000). Das poucas referências que tem na sua obra, definia-a como uma forma de aprendizagem produzida pelo efeito de uma peça musical no seu ouvinte, em que a melodia permite uma descarga segura da emoção e, em última análise, “encher-se a alma”, guiando a construção da pessoa. É então conceptualizada como uma das consequências da tragédia que provocando piedade ou temor opera a purgação adequada a tais emoções (ibidem). Na psicanálise a *catarse* tem potencialidade terapêutica quando é de integração, por ser uma descarga emocional libertadora do afecto que está ligado a uma recordação traumática e que, induzindo a transformação, insurge e potencia uma transformação. Já no psicodrama, fala-se em *catarse* de integração, conceito conceptualizado por Moreno (1983; 1993), e que permite estabelecer extensões com o outro (*relações télicas*), vivendo um limbo entre a recordação de conflitos interpessoais e mundos imaginados. É na incorporação de experiências passadas que as pessoas se reinsurgem e poderão, eventualmente, ultrapassar determinado problema (embora também se possam quedar no limbo, resultar numa transformação estéril). É nesse momento criativo sobre o trabalho de codificação do que é a memória, dessa experiência incorporada, que se pode revelar no sujeito uma nova compreensão possível, revelando (à assistência e a si próprio) algo que já era, em parte, sentido mas não controlado. Assim, a *catarse* opera ao nível da experiência, em ressonância com a reflexividade. Pode, portanto, ser um evento individual e uma experiência partilhada. Também no teatro se constroem definições de *catarse* que aliam purgação e auto-conhecimento.

Os textos são dados em *voz off* numa pastiche que inclui os diálogos de Shakespeare entre outros, bem como evocações do próprio encenador que, de megafone em punho, justifica a proposta a que se assiste, numa atitude descaradamente metateatral. Lady Macbeth é multiplicada por cinco performers, reforçando a influência que tem no marido, e Macbeth equiparado a várias personagens históricas, fazendo que o espectáculo oscile na tensão inerente à assumpção: “matarás”, “não matarás” que é acompanhada pela banda sonora, tirando partido de um diabolismo da personagem, e da ideia que possui um chacal dentro da sua cabeça. Por entre marchas militares, misturam-se cantos religiosos e percussões, em sequências rápidas e repentinas. Dada uma certa monotonia do espectáculo, o público não participa e a sua passividade tem como consequência a ira dos performers. Algumas pessoas abandonam a sala de espectáculo por entre rajadas de metralhadora, enquanto caem prostrados no chão os intervenientes, e gritos e evocações corporais de libertação. Já passaram três horas e apenas se está na cena do assassinato. Procura-se encetar uma discussão com o público que acabou por não acontecer dada a excitação geral dos executantes, acabando o espectáculo numa dança de valsa em que se convocam os espectadores, novamente ao som de uma mistura de música tradicional, burguesa, e formas musicais mais alternativas.

O crítico achou um espectáculo falhado, autodestrutivo e pouco imaginativo. Contudo, a passividade do público foi circunstancial, uma vez que em Coimbra, quando o espectáculo é realizado no Teatro Avenida no âmbito do Ciclo de Teatro (o que contraria, em parte, a prerrogativa deste tipo de teatro ser realizável em espaços teatrais não tradicionais), e que acontecia de cortina fechada, sendo os espectadores convidados a entrar para o palco (e que, parece, poucos o fizeram), para junto dos performers, lá dentro a contorcerem-se, a rastejarem. Mas a apatia dos espectadores (tendência generalizada do *habitus* português) não durou muito. Sem querer ditar um julgamento sobre a estética teatral proposta, parece que o espectáculo teatral cumpriu a sua missão de agitação e provocação. Pais de Brito, que pertenceu à geração vítima da crise académica de 1969 esteve lá:

“E os métodos do Juan Carlos Uviedo rompem com tudo aquilo que eram as formas de trabalhar do CITAC: seja pela genial construção colectiva da procura, da busca do Victor Garcia; seja da sistemática, segura, sólida, a pedagogia do Ricardo Salvat. E quais são as experiências? São experiências psicodramáticas; são experiências fundadas na psicanálise, são experiências muito marcadas pelo exercício físico, individual, e pela experiência individual; são experiências que o levam a construir um espectáculo de tal maneira pouco seguro, cuja coerência não se conseguia adivinhar... Apenas, julgo que

tinha uma vertente de choque, de chocar o público, que é o célebre *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?*

Nós, do CITAC, o que é que decidimos fazer? Como víamos que o assunto não estava a seguir os trâmites que pudessem garantir, digamos, uma continuidade, um certo controlo, uma certa acumulação de experiências dentro do CITAC, fizemos uma série de textos tirados em *stencil* (já nem sei como é que os policopiámos, porque aquilo na altura era o *stencil*, não havia fotocopiadora) de frases do Brecht, de outros autores, enfim... e fizemos uma contra-manifestação dentro do Avenida na altura em que a peça estava a decorrer no palco, porque a peça decorria no palco com a cortina fechada! E nós fizemos uma manifestação, os antigos do CITAC, e eu tenho essa fotografia em que estou de pé, em cima de uma cadeira a ler um texto, e distribuámos outros, enfim... no meio daquelas pessoas que ali estavam no Avenida, de uma coisa que acabou à pancada, porque houve gente que ficou tão enfurecida da assistência que saltou para o palco para agredir os actores. Partiram-se coisas no Avenida. Foi preciso indemnizar...”

Como se vê, ninguém ficou indiferente ao espectáculo, o que significa, independentemente das razões, que o espectáculo teve eficácia no seu objectivo de choque e intimidação (mesmo que pelas piores razões, como o foram para citaquianos de outras gerações e de um público fiel da cidade que acompanhava o percurso que o grupo fazia). Na verdade, os tempos que se viviam em Coimbra e no país não eram dóceis. E mesmo que seja “difícil agredir o agredido, violentar o violentado, dominar o dominado, provocar o que já está à margem” (Porto, 1973 b), p. 276), o CITAC explorava caminhos extremos de radicalização inéditos no teatro português¹³³. Aliás, e por razões completamente antagónicas, parecia insuficiente para um grupo de citaquianos que se demite (porque mencionam a submissão do CITAC às ideias de Uviedo e de todos os encenadores que anteriormente passaram pelo grupo), opondo-se ao que argumentavam ser um grupo reprodutor da lógica capitalista, face à divisão do trabalho que propunha e à organização de eventos que perpetuam essa lógica, como se refere no seu comunicado de demissão, de forte teor anárquico:

“A criação sempre constante dos pequenos escândalos citacianos, um feroz ambiente de província, vem provar pela negativa aquilo que Marx já soube afirmar sobre a dialéctica: se a verdadeira dialéctica é revolucionária porque escandalosa, a dialéctica estéril (aquela que remete ad infinitum a síntese ambicionada) é a sua via de recuperação. Por maioria de razão o CITAC é o pequeno escândalo que recupera o Escândalo que anda na cabeça de todas as pessoas: a destruição do modo de produção burguês e a construção de uma

¹³³ A excepção talvez seja o espectáculo realizado no mesmo ano pelo Grupo Cénico da Faculdade de Direito de Lisboa, *Melim 4*, uma criação colectiva sob direcção de Adolfo Gutkin, apesar de não ter constituído um radicalismo tão extremado (Porto, 1973 a)).

sociedade sem classes. Permitindo-se ser uma via do Poder, o CITAC é uma sua expressão. (...) Negar o homem é a palavra de ordem de todos os poderes. Negar o poder é a palavra de ordem de todos os Homens.” (Em *comunicado “Tornar a Vergonha ainda mais vergonhosa entregando-a à publicidade”*, s.d.).

Curiosamente, o CITAC consegue com esta produção deslocar-se a Itália, ao Festival Internacional de Parma, sendo considerado pelo seu director como um dos mais importantes espectáculos do festival (ver apêndice 1, 1969/1970) demonstrando, em certo sentido, uma leitura a contrapelo (Benjamin, 1996), em relação à leitura hegemónica feita em Portugal. No dia 23 de Maio 1970, já em Coimbra, o CITAC toma conhecimento de que o encenador Uviedo tinha sido expulso do país pela agora denominada PIDE-DGS (acrescentou-se Direcção Geral de Segurança). A vida conturbada internamente complica-se quando o grupo vai realizar o espectáculo ao Porto. Como diz João Rodrigues:

“O pretexto para pôr um processo ao CITAC e o encerrar, e a Universidade, porque é uma decisão da Universidade! Claro que forçada pela Policia, pela PIDE, e pelo Governo, e pelo Ministério, o pretexto é uma coisa mínima, e ridícula, não é? Uns tipos que vêm um bocado animados, numa camioneta, e insultam os peregrinos, uma camioneta do CITAC que regressava de um espectáculo, insultam os peregrinos que iam para Fátima, ou coisa assim, e há alguém que faz queixa daquela camioneta. Os tipos verificam quem é e põem um processo ao CITAC, é uma coisa idiota! Quer dizer, não faz sentido nenhum! Extinguir um organismo que faz teatro por causa de uma manifestação de uns tipos que talvez tivessem com uns copos e que se calhar estavam um bocado animados...

Aquilo é mesmo um pretexto naquela altura num momento em que o regime se estava a radicalizar outra vez, já com o Caetano. A primavera já estava a desaparecer.”

A decisão foi tomada pelo Senado da Universidade. O CITAC é encerrado no final de Maio de 1970, no dia 28. Um comunicado redigido por uma das facções do grupo procura ainda remediar a situação defendendo-se com o facto de não ter sido aprovada a reapresentação do referido espectáculo, em Assembleia Geral (efectuada a 2 de Maio), uma vez que a concepção que lhe presidia não servia mais os interesses do organismo. No relatório enviado à FCG podemos, ainda assim, ler: “Não que neguemos o que de vanguarda representava esta experiência, iniciando-nos um método de preparação de actores conducente a uma linguagem teatral nova. O êxito do CITAC em Itália a isso deveu”¹³⁴. Aquelas pessoas teriam realizado aquela apresentação em nome do CITAC à revelia, sendo, por isso, responsabilidade individual e pessoal de quem participou na apresentação. Mas era tarde demais. Os jornais mais conservadores fizeram um acerado ataque ao organismo numa

¹³⁴ CITAC, Carta à Fundação Calouste Gulbenkian, 4 de Junho 1970.

autêntica campanha de difamação (ver apêndice 1, 1969/1970). O inquérito dirigido pelo professor Rogério Guilherme Soares dava provimento ao encerramento do grupo. A vida nua, essa vida matável constituiu o destino de um grupo que resistira marginalmente a um regime que, só aniquilando, se aguentava. A crise de 1969, tal como o teatro da crueldade de Artaud, constituiu a característica de um movimento estudantil organizado, rigoroso, radical nas suas acções implacáveis e reproduzidas em vertentes imaginativas e produtivas na ameaça à ordem estabelecida. A DG-AAC haveria de ser encerrada definitivamente em 1971. Como o CITAC, a sua vida matável acabara na mais profunda marginalidade, até das cinzas novamente ressuscitar.

Durante toda a década de sessenta (e ao contrário do que vai acontecer nas décadas posteriores), ao mesmo tempo que o CITAC se constitui em ruptura com o teatro institucionalizado, acaba por se revelar como a expressão desta geração (cujo epicentro é a crise académica de 1969). O CITAC surge como um operador simbólico, no sentido que Lévi-Strauss (1962) lhe dá, um organismo que assimila ideias e factos que se jogam no drama social das crises académicas. O operador simbólico, por um lado, tem o efeito de fazer uma transição para o concreto e individual, por outro, para o abstracto e colectivo. As formas de trabalho, propostas criativas e estilos que o CITAC e os seus membros desenvolvem, onde a estratégia predilecta do jogo, o *nonsense*, a subversão em outros enquadramentos possíveis, se torna um operador signficante para a possibilidade da mudança articulam-se, afinal, com a atitude do movimento estudantil e toda a luta anti-fascista encetada no seio das crises académicas, a consumação de um drama social de uma geração. Há um isomorfismo, no sentido de procedimento descritivo que Foucault lhe dá, em que se conserva a relação na forma da exposição, que “ajuda a reconhecer a coerência e a consistência nos diferentes setores de uma época específica ou de uma dada formação social” (Brown & Szeman, 2006, p. 100). O grupo insurgia-se contra a manutenção de um regime anquilosado e expressava as linhas de força de uma geração que permitiam pensar a crise mais geral por que passava a vários níveis a sociedade civil portuguesa. Também aqui, o CITAC é uma janela para o mundo.

3.4. A emergência da democracia, *agit-prop* e a persistência de um *ethos* endémico (1974-1978)

Como a ave mitológica que, depois de queimada, renasce das próprias cinzas, o olhar sobre a história diz-nos como a sociedade se faz mais pela acção que pelo conformismo. Por muito que se recuse uma nova fogueira, como a Fénix procura escapar à morte sem descendência, o fogo trata de se auto-atear. Na História, a chama emana das novas condições

da vida social, em que a Fénix surge metamorfoseada. Foi na revolução de Abril de 1974, em que se derrubou o regime ditatorial de quarenta e um ininterruptos anos, que ela voltou a nascer. Este renascimento, para a sociedade portuguesa, acabara por ser mais contido do que poderia parecer à primeira vista.

Para o que nos interessa, a sistematização deste período histórico vai-nos ajudar a perceber a acção que o CITAC vai ter, no seio da academia e do país. De uma forma muito breve, após o golpe militar, formam-se vários Governos Provisórios, um a seguir ao outro, e que se complementam em funções e competências com o Movimento das Forças Armadas (MFA), bem como a Junta de Salvação Nacional, substituída depois pelo Conselho de Revolução. Apesar das tentativas, houve uma incapacidade da sociedade civil e dos partidos políticos em fazerem operar a transição do modelo de sociedade em ruptura com as instituições do Estado Novo e, de modo pacífico, transitar para um modelo liberal (Santos, 1990). Assim, temos primeiro uma revolução política que dá seguimento a um processo revolucionário que vai de Abril de 1974 a Novembro de 1975, o denominado PREC (Processo Revolucionário em Curso), em que se pratica a democracia participativa de forma directa, radicalizando os processos de decisão.

“Durante a revolução de 1974-1975, o regresso ao regime anterior parecia, ou estava mesmo, excluído dos horizontes possíveis. As opções políticas poderiam resumir-se a duas, em alternativa. Por um lado, a de um regime revolucionário, mais ou menos comunista ou socialista autoritário, de planificação central e sector público dominante, com maior ou menor participação militar nos órgãos de decisão política, adepto do não-alinhamento externo ou da aproximação com o bloco socialista. Por outro lado, a de um regime democrático e parlamentar, civilista, mais ou menos liberal, mais ou menos social-democrata, de economia de mercado, de alinhamento externo com as democracias europeias e a NATO.

Através de luta política acesa e sobretudo de eleições regulares (constitucionais, parlamentares, presidenciais e locais), a segunda opção saiu vencedora.” (Barreto, 1995, p.1055).

Foi, justamente, o denominado 25 de Novembro de 1975, um processo de contra-revolução que acabou com a agitação revolucionária e que, supostamente, visava bloquear a realização de um golpe de Estado eminente por via das forças mais radicais de esquerda chegando, para isso, a impor-se o “Estado de Sítio” na região de Lisboa. Novamente medidas excepcionais, que tendencialmente se podem tornar regra (e com elas a vida nua, não fosse deste acontecimento resultarem mortos). É então que, entre 1975 e 1976, se processam as eleições (legislativas, presidenciais e municipais), se forma o primeiro Governo democrático e

se processa a revisão constitucional de 1933, acabando com os princípios do Estado Novo (esta nova constituição entre em vigor no dia 25 de Abril de 1976, dois anos depois da revolução). Até à entrada na Comunidade Europeia (o que acontece em 1986, ano em que termina um longo processo de europeização (Barreto, 1994)), há um acalmar da agitação político-militar, apesar do clima de instabilidade política que o país sofre.

No ímpeto dos primeiros tempos revolucionários, vai igualmente renascer a AAC (vemos mais à frente em que moldes), bem como o CITAC. Diz João Viegas, citaquiano que escapara à morte na guerra colonial, e que chegava agora a Coimbra para completar os seus estudos:

“Voltei em Agosto de 1974. Quando vi que o CITAC continuava de portas fechadas, não obstante o 25 de Abril, a primeira coisa que fiz foi: arrebentei as portas todas. Eu e mais dois camaradas partimos isto tudo! Chegámos aqui dentro, estava tudo saqueado. E fui imediatamente ao Reitor Teixeira Ribeiro (tinha sido meu professor de finanças, um democrata, encoberto, sobrevivia no silêncio, só assim chegou ao estatuto que teve, mas um homem bom, inteligente), e disse “Ó Viegas! Você vai reabrir o CITAC. Vou nomeá-lo Presidente da comissão administrativa, e assim foi. Passados uns dias tinha um telegrama, aqui, a nomear-me Presidente da comissão administrativa do CITAC. E reabri o CITAC. Eu, o Fernando Ruivo, o Aires, e mais uma equipa. E o CITAC começou a funcionar sem nada. Não tínhamos um projecto, não tínhamos um livro, não tínhamos nada. Tinha sido tudo roubado. Tudo, tudo, tudo perfeitamente roubado.

Fomos à Gulbenkian, novamente. A Gulbenkian recebeu-nos de braços abertos. Reequipou-nos o CITAC todo: órgãos de luz, cabos, dezenas de projectores, novamente, gravador, tivemos tudo outra vez, reequipámos isto tudo, e começámos a fazer espectáculos.”

Um pequeno grupo de pessoas consegue reabrir institucionalmente o CITAC, num ambiente de euforia libertária e de possibilidade de reconstrução de uma sociedade finalmente democrática. Os primeiros anos foram particularmente difíceis mas a força de vontade deste grupo de pessoas entretanto contactadas¹³⁵ mobiliza novos elementos e recomeçam o empreendimento do zero, uma vez que parte substancial do arquivo do CITAC havia sido esbulhada, em 1970. Por um lado, tratam de contactar as várias instituições que sempre haviam patrocinado o grupo, como a FCG, a adicionar ao apoio da Reitoria da Universidade, bem como a inserção do projecto no seio das Campanhas de Dinamização Cultural e Acção

¹³⁵ Neste grupo se incluem, entre outros: João Viegas, Adelaide Seabra, Henrique Vaz Duarte, António Cardona e Carlos Alberto dos Santos.

Cívica do MFA. Por todo o país, estas campanhas consubstanciam-se em sessões de esclarecimento a todos os níveis (político, social, cultural) e acontecem nos meses do PREC, os primeiros meses da revolução, de forma a garantir a transição política para uma democracia, nesse desígnio de preparar (sobretudo) as comunidades camponesas do país para o processo revolucionário, para a produção de um projecto para o país. Por outro lado, o CITAC teria de começar a produzir projectos teatrais, de forma a legitimar a sua existência, bem como a recrutar novos elementos para o grupo no seio da comunidade estudantil, o que apenas seria conseguido através da formação teatral dos seus membros¹³⁶.

Logo no início do ano lectivo de 1975/1976 o grupo ancora-se na experiência teatral de um ou outro elemento antigo do CITAC, da última geração existente (nomeadamente, João Viegas). Nesse sentido fazem criações colectivas reproduzindo no teatro a reinvenção da sociedade. Faz-se um teatro tendencialmente brechtinano, repescando um texto proibido pelo antigo regime de Fiama Pais Brandão, *O Museu*, em que se actualiza a linguagem para expressar esse “grito de revolta” que faz do palco o museu do espectáculo da vida real:

“[A]s pessoas são coisas neste museu-sociedade, que os donos das instituições utilizam para alcançarem os seus fins, mudando-as como dados no tabuleiro do jogo social construído com o suor dos assalariados que são obrigados a lutar pela sua sobrevivência. (...) Queremos a abolição da velha ordem, da velha sociedade. O combate artístico (embora não seja o mais importante) tem várias frentes. Esta é uma delas: criar um nojo dos exploradores presentes pela sua náusea que nos dará o prazer de os vermos auto-destruírem-se, ou serem batidos pelas nossas mãos.”¹³⁷

A outra peça produzida foi a *Resistência*, que demorou alguns meses a ser preparada e que constitui teatro político documental (na esteira das teses de Peter Weiss, Piscator, ou do “Teatro de Guerrilha”), feito de extractos de notícias, de discursos políticos, etc., nomeadamente sobre a luta encetada pelos camponeses alentejanos (de Montemor-o-Novo), travada em 1958 contra os grandes latifundiários, vítimas de uma repressão violenta policial;

¹³⁶ Dentro do grupo forma-se uma secção de publicação, no seguimento da tradicional função de divulgação teatral que o CITAC sempre tivera com os seus *Boletins de Teatro*, a começar pela formação teórica dos seus associados. Dada a falta de dinheiro, policopiam-se textos fundamentais de dramaturgos e teóricos do teatro das vanguardas teatrais. No arquivo do CITAC encontramos alguns desses textos: “14 Teses Sobre Teatro Documental”, de Peter Weiss; “Notas para o Estudo de Teatro Político”, de Piscator; “Teatro de Guerrilha”, de vários autores; “O Open Theatre”, de Frank Jotterand; “Jean Genet”, de Fernando Gil, entre outros textos de Brecht, Artaud, Stanislavski e Grotowski. Esta escolha de textos indica o caminho que o grupo começa a trilhar e que é consonante com a vontade de experimentar as novas tendências teatrais. Faziam-no autonomamente, sem encenador e, talvez por isso, carentes de uma formação mais consistente, capaz de legitimamente catapultar de imediato o grupo para a vanguarda teatral. De qualquer forma, revela que era essa a sua intenção desde a ressurreição do grupo. Apesar do hiato temporal, reconfigura-se em equiparação ao seu *ethos*, reproduzindo as intenções originais.

¹³⁷ Programa de *O Museu*, CITAC, 1975.

ou a luta dos povos das antigas colónias pela sua independência nacional; ou sobre o problema do Vietname e a expressão do neocolonialismo, das formas que pretende assumir e da caracterização subversiva que por trás dele se extrai; ou do problema chileno, em que a esquerda ganha as eleições de Setembro de 1970 para terminar três anos depois, no golpe militar fascista (com todas as ressonâncias e equiparações que podiam acontecer também em Portugal). O espectáculo inclui uma última parte em que é devolvida a palavra ao público, ao instaurar a discussão quanto ao sistema de possibilidades sociopolítico, entre o capitalismo e o socialismo, talvez inspirados no “teatro do oprimido”, de Augusto Boal. Convocar a participação do público para entrar no enquadramento do espectáculo é a forma que o grupo encontra para, em conjunto, pensarem possibilidades da vida colectiva. O espectáculo percorre várias localidades do país, cumprindo a missão sociocultural que o grupo se dispunha a fazer, de mostrar a irreversibilidade do processo histórico e da vontade de construir uma nova sociedade.

Paralelamente ao trabalho de produção teatral, elementos do CITAC decidem fazer formação em grupos de teatro dos liceus e nos grupos de teatro amador dos bairros da cidade e arredores (emergem um pouco por todo o lado), na perspectiva de dinamização cultural mas, também, para o recrutamento de novos elementos. A este respeito, foi importante a formação dada ao grupo GIT (Grupo de Intervenção Teatral), com sede no liceu José Falcão (curiosamente, a escola de onde saíram os fundadores do CITAC, o antigo liceu D. João III), de uma geração que acabava os estudos liceais e se preparava para entrar na Universidade. João Viegas vai ensaiar, aqui, *A Excepção e a Regra*, de Brecht, com base nos ensinamentos de Ricardo Salvat, com quem trabalhou, e que vai mobilizar aqueles jovens dentro do espírito colectivo que sempre pontuara a missão cultural do CITAC. O mesmo aconteceu no liceu D. Duarte, junto do seu Núcleo de Teatro, ou na FAC (Frente de Acção Cultural) do bairro de Celas (formação dada pelo José Branco, com apoio de Artur Morais Vaz), de onde também ingressaram no CITAC alguns jovens (Aníbal Abrantes, Fernando Ruivo, Alexandra Silva). Para além disto, dão todo o tipo de apoio a grupos de teatro amador e abrem o grupo a outras pessoas interessadas. Era o único organismo da academia que admitia pessoas que não fossem estudantes.

A acção desenvolvida no GIT dá os seus resultados e, gradualmente, um grupo de jovens começa a frequentar o CITAC (para ensaiar e, mais tarde, integrar o conjunto de elementos já existentes). O espectáculo de Brecht tinha música ao vivo, não propriamente Kurt Weill, como nos diz José António Bandeirinha, mas de um grupo de rock, banda sonora orquestrada especificamente para o espectáculo, “um bocadinho heterodoxo”, como explica, e

que mexeu com os brechtianos mais formais, como Paulo Quintela, que chegou a assistir no Teatro Académico de Gil Vicente. De qualquer forma, o CITAC acompanha essa vontade de experimentação e de pesquisa de novas possibilidades, arriscando tudo sem receio, subvertendo o conformismo teatral, explorando novos caminhos dentro das poucas possibilidades que o grupo possui. Como nos diz Bandeirinha:

“E esse espectáculo foi feito e fez uma coisa brutal de digressões, não tenho preciso, mas foram mais de 30 espectáculos por todo o país, aproveitando aquilo que se chamava: as campanhas de alfabetização e sensibilização cultural do MFA.

Percorremos a Beira toda, desde Viseu até ao interior, até Castelo Branco, sempre pelas pequenas aldeias, sempre que nos solicitavam e, às vezes, nós mandávamos para as Juntas de Freguesias. E eles pediam-nos e nós íamos. Íamos numas *Berliers* da tropa, do Movimento das Forças Armadas com: normalmente era um Alferes, que era sempre o mesmo, que nós gostávamos muito dele e ele gostava de nós; iam também dois ou três Praças porque levávamos um camião com o material. E às vezes íamos também no camião, as pessoas, outras vezes (e isto é uma ironia muito grande!), íamos numas carrinhas da polícia, as mesmas que em 1969 transportavam os polícias de choque. Porque a polícia, como era também uma força militarizada estava obrigada a prestar serviço ao Movimento das Forças Armadas e eles requisitavam. Então, como a tropa não tinha autocarros, e para não irmos sempre atrás dos camiões, íamos naquelas carrinhas da polícia.”

Em 1974, a Universidade suspendeu os primeiros anos de algumas licenciaturas e, em 1975, criou-se o Serviço Cívico Estudantil, que se constituía como um ano lectivo obrigatório de prestação de serviço cívico junto da comunidade¹³⁸. Tal como José A. Bandeirinha, também Jorge Humberto e José Branco se candidataram a fazer serviço cívico no CITAC. “E, portanto, passávamos lá o tempo todo. Não tínhamos mais nada que fazer, éramos trabalhadores do CITAC. E isso também foi muito importante, porque havia serviços administrativos, coisas que nós fazíamos durante o dia porque era nossa obrigação estar ali,

¹³⁸ “Apesar do aumento da oferta, quer no ensino universitário, quer no politécnico, a pressão à porta das universidades não abranda. Para tal, contribui a massificação ocorrida no ensino secundário, mas também o tipo de expectativas que resultam da atmosfera política do período que segue Abril de 74.

O poder de atracção deste tipo de instituição, que provém, como referimos, do prestígio social que a aquisição de credenciais universitárias tende a proporcionar e da crença que estas geram, automaticamente, sucesso profissional, leva a que, às portas das universidades, nos dois anos que seguem à revolução, se venham juntar jovens oriundos de extractos sociais que nos anos sessenta se auto-excluía do ensino superior, sem que as estruturas universitárias tenham sido reformadas para dar resposta a esta crescente procura.” (Drago, 2004, p. 106). Passou a haver o dobro dos alunos. Assim, o serviço cívico repercutiu-se nas áreas da alfabetização, saúde, segurança social, acções culturais, desporto, apoio às actividades escolares e circum-escolares, actividades no sector primário, realização de inquéritos. Trata-se de uma inovação que caracteriza as conjunturas revolucionárias (não tendo sido exclusiva da revolução de Abril), de grandes modificações estruturais, para a construção de uma nova sociedade, de novas socializações, de uma nova integração da identidade nacional, características próprias de uma sociedade de transição (Oliveira, 2003).

era o nosso trabalho”, comprova Bandeirinha. Para as imensas montagens que fazem em atrelados de tractores, em celeiros, associações recreativas, de moradores, ou nas cooperativas agrícolas de todo o país, havia a auto-denominada “célula proletária do CITAC” (fazia-se por dar descanso aos actores que, no fim do dia, teriam de ter forças e energia para a representação). Com o grupo a caminho da consolidação, havia agora que lhe dar um sentido estético e de intervenção. Continuando com Bandeirinha:

“A seguir discutimos muito, tivemos discussões acesas, normalmente sobre coisas que hoje nos podem parecer um pouco estranhas, senão ridículas, às vezes, mas que na altura tinham uma importância muito grande (eu não gosto de ridicularizar as coisas sem o contexto, porque ficam mal ridicularizadas se não contarmos o contexto histórico) sobre as questões ideológicas associadas ao acto da representação e associadas à prática artística do teatro. Discutíamos muito. A propósito de tudo e de mais alguma coisa. A propósito, eu lembro-me de uma discussão, se calhar já vos devem ter contado isso, uma discussão que durou horas, acerca de uma coisa tão simples como: usar um adereço, um copo, acho que era um copo; não usar o adereço; envolver o adereço para o abstratizar... portanto, nós não falávamos assim mas: ou usávamos o copo como o objecto real; ou não usávamos e fazíamos gesto e o gesto modelava e veiculava a comunicação; ou usávamos um copo envolto num papel que abstratizava e que criava uma estética diferente em toda a encenação. E havia partidários, inseguros (como eu, eu era dos mais inseguros de todos, mas todos os outros o eram), de uma e de outra coisa. Não sabíamos bem porque é que era. Porque éramos novos! Todos! O país era novo! Não éramos só nós! O país era novo para isto. E discutíamos isto até à exaustão. E depois acabava por ser uma coisa qualquer. Claro! Se não a peça não se fazia. Isso é experimentação; e é o debate ‘sobre’, e isso era colectivo.

E depois, no seio destas decisões, também optámos por fazer teatro de rua. Pensámos que a melhor maneira não era a estar à espera de um Teatro de Bolso ou de um Gil Vicente, que as peças fossem (que eram sempre as mesmas pessoas, os nossos colegas, mais informados, aqueles que iam para dizer bem, os que iam para dizer mal, os que iam para dizer assim-assim...). E então pensámos que tínhamos que levar isto para as coisas que estavam latentes. E aí, por volta de 1976, quando as tensões se começaram a agudizar, as tensões sociais... O país era complexo, a guerra civil estava eminente, nós não devemos escamotear isso, havia uma possibilidade... estávamos no fio da navalha... poderia ter degenerado para uma guerra civil.”

O grupo apresenta à imprensa as suas produções com um retumbante: “CITAC, Intervenção Cultural pelo Poder Popular”, disponibilizando os seus serviços para toda e qualquer circunstância em que a intervenção fosse solicitada; ou até mesmo, sem necessitar de

tal formalidade, uma vez que a revolução se começa a fazer todos os dias, num sonho utópico que se sedimenta no *ethos* do grupo, e que se começa a expressar na vida de cada um:

“(...) [*H*]appenings no meio do estudantariado, com cenas de confronto à mistura (não ensaiadas) das primeiras capas, *performances* (de teatro invisível) nas carruagens do comboio em pânico porque um de nós, de pijama listrado e barrete, simulara um louco, dos oficiais, e desatara a correr não à *Living Theater*, mas na lata de sardinhas. (...) Porquê tudo isso? Porque o CITAC era um nome comum para um pretexto. O texto ninguém o sabia de cor (no sentido não metafórico, em Évora, no Garcia de Resende, quase que ficámos sem peça). Mas o pré-texto, esse verdadeiro teatro invisível, era comum: arte solidária com a vida, porque os deserdados também vivem e os excluídos (foi tão difícil aquela cena no Sobral Cid), ao que me dizem, também conseguem sobreviver. Pretexto para descobrir o corpo (como se aprendia com Grotowski). Pretexto para interpretar esteticamente a explosão libertária, porque era mesmo disso que se tratava (...). ‘Escola’ estética da tolerância, não da tolerância legalmente imposta, mas da prática da tolerância estética, por isso, espaço público, também, de práticas e atitudes anti-escolásticas (...). O CITAC era antes de mais o simultâneo movimento, iconoclasta e iconográfico, de uma estética libertária (onde se pudessem expandir as fronteiras tão novas e precárias da liberdade inventada e onde os mestres nem se reconheciam). A liberdade era o nosso Nome. E em nome dela escrevíamos poemas, dizíamos ditirambos indizíveis, pintávamos cenários (ou o Teatro de Bolso) e encenávamos textos. Representávamos liberdade, isto é, presentificámo-la numa história do quotidiano. É [e era] projecto impossível, mas o mundo era [e é] demasiado composto e certinho para nós”

(Archer, 2006, p. 89, parêntesis do autor).

Nesta fase, tudo serve de comburentes que acaba em fogo produzido, agora pelo embate ideológico de uma pleora de novos partidos políticos e da completa fragmentação da esquerda (como vinha acontecendo desde a crise académica de 1969 e que explode expressivamente na arena pública nesta fase da História de Portugal), assim como a reconfiguração e fragmentação da direita. Os elementos do CITAC colocam-se na frente da subversão, de uma radicalidade que faz uso do jogo dramático para a intervenção paródica e irónica no espaço público (mais uma vez, a expressão do seu temperamento predilecto). Largando a sala de teatro convencional, escolhem a rua para palco da sua agitação performativa, exagerando, exacerbando, provocando, fazendo rábulas inspiradas dos acontecimentos que se passavam na academia ou no país. Nas palavras de José A. Bandeirinha:

“Não havia tradição de espectáculos na rua, nenhuma, porque: ‘Ai, de quem fizesse espectáculos na rua!’. E ali as pessoas ficavam muito entusiasmadas porque estavam no

Tropical, ou num sítio qualquer, e nós fazíamos a rábula e depois íamos embora. Normalmente associávamos aquilo a música. Lembro-me que nessa do 25 de Abril o tom era em *ragtime*, aquela música do Scott Joplin, do filme *A Golpada*. E nós cantávamos canções alusivas a essas transformações, nesse ritmo *ragtime*, todos em conjunto.”

E, tal como no teatro, projectava-se a energia criada para agir na vida quotidiana, intervindo nela por via dos enquadramentos irónicos do jogo dramático. Confunde-se agora a arte e a vida. Como também conta Bandeirinha:

“Quando havia eleições havia tensões, Assembleias Magnas. (...) Houve uma altura em que o João Viegas fez uma rábula numa Magna. Havia a discussão sobre a composição da mesa, porque todas as forças políticas queriam ter um representante na mesa. E a Assembleia Magna começava, em média, três horas depois da hora para discutir quem era a mesa. E uma vez o João Viegas fez uma rábula em que levou para lá uma mesa e disse: ‘a mesa está aqui!’ O Coutinho começou a tocar trompete, os políticos formais ficaram todos escandalizados com aquilo, e na sequência dessa performance, a seguir, acabou a Assembleia Magna e houve uma sessão de *strip*, foram todos nus do Gil Vicente para o CAP, e a malta toda a trás_ um *happening*.”

Numa outra performance, em Assembleia Magna alegadamente promovida por estudantes afectos ao MRPP, alegando ir falar para as massas, o performer lança massa alimentícia por todos os presentes, de forma a começar o seu discurso. Mesmo que desenquadrados da actividade formal do grupo, treinados que eram pelo jogo dramático e pela sua predilecção pela transgressão, estes acontecimentos pulverizavam a academia. Certo dia, um colega universitário havia sido preso num dos (sempre) problemáticos comícios do Centro Democrático Social (CDS), afecto à direita, inspirado na “democracia cristã” e aberto a conservadores e liberais clássicos. Como tal, associava-se facilmente este partido com a ideologia do antigo regime. Por isso mesmo, em muitos sítios do país, os seus comícios davam origem a problemas, provocações, ameaças e confusão que, não raramente, acabava em violência. Desta vez o aluno Fausto Cruz, da secção de Judo, fora apanhado no comício com uma faca no bolso e mandado prender, quando “era perseguido pelo dito serviço de ordem [do CDS] e pedia protecção a um polícia nas imediações do local onde se realizou o comício do CDS, no dia 4 de Abril em Coimbra.”¹³⁹

Preso há dois meses sem ser julgado, o que faz pensar que cedo foi tarde demais na democracia portuguesa, porque vemos mais uma vez os atributos da vida nua a acontecer, a academia mobiliza-se e decreta em Assembleia Magna uma greve geral até à libertação do

¹³⁹ Comunicado *A Academia decidiu a libertação imediata do colega Fausto Cruz*, 5 Junho 1976.

colega Fausto Cruz, bem como uma participada manifestação (que foi acolhida por várias comissões de moradores dos bairros da cidade e veio a receber apoio de varias associações de estudantes do país). O Conselho de Revolução (órgão nacional que tinha a função de garantir a transição democrática) considerou uma navalha uma arma de guerra e criou um decreto para legitimar a sua prisão (“enquanto são libertos os provocadores do CDS de Fermentelos que transportavam bombas, matracas e barras e agrediram um militante do PS da Mealhada” (ibidem)). Em consequência da pressão popular, o Conselho de Revolução altera o decreto e dá liberdade condicional a Fausto (que viu igualmente as suas faltas perdoadas para não vir a reprovar o ano lectivo), que veria o seu julgamento a ser sucessivamente adiado, dada a não publicação do decreto que legitimara a sua prisão (estado de excepção em que a norma tende a tornar-se regra), o que impedia os juízes de o julgarem em conformidade, pois contradizia um artigo da Constituição de Abril de 1976 (e que parece que a justiça só tardiamente descobriu)¹⁴⁰. Ora, enquanto assunto fracturante na academia, o CITAC não podia ficar indiferente. Por isso, motivou a realização de uma performance (diríamos) *agit-prop*¹⁴¹, como se começa a delinear a acção geral do grupo. Como explica Bandeirinha:

“Com o Fausto Cruz fomos a Barcouço que era a Cooperativa Agrícola mais a norte do país. (...) E eles estavam sempre permanentemente isolados, quer pelos proprietários locais, tinham muito apoio do curso de sociologia que na altura estava a começar (particularmente o Dr. Boaventura Sousa Santos, o Dr. Pedro Hespanha). E houve uma altura em que eles se corresponderam com a comissão de trabalhadores da Lisnave, que era uma espécie de aristocracia operária, que ainda mantinha aquela firmeza da revolução, contra tudo e contra todos, que fazia daquilo a cintura operária de Lisboa (não era chamada a margem sul – depois dava a volta por Loures). Eles eram a vanguarda da cintura operária de Lisboa. E foram contactados, eram uma comissão de trabalhadores que geria os próprios estaleiros, eles geriam-se como uma espécie de uma grande cooperativa. E foram contactados para apoiar estes camponeses, estes agricultores que precisavam do apoio. E ofereceram logo um ou dois tractores. Vieram cá, uma grande

¹⁴⁰ Ver em *Poder Popular*, n.º 47, 7 Julho 1976, p. 11.

¹⁴¹ 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: 1) conserva uma intriga directa e simplificada; faz uso de uma composição de informação (muitas vezes baseadas na realidade sociopolítica actual); monta-se com inúmeros *sketches* ou *flashes* de informação; apresenta uma postura política radical que é dramatizada. Pode recorrer a um “coro” de recitantes ou cantores que, de forma sintetizada, impõem palavras 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). Contudo, há uma tendencial atracção deste espectáculo pelo circo, pela pantomima, pelos saltimbancos e cabaret, privilegiando os efeitos gestuais e cénicos, em detrimento do texto dramático (Pavis, 2003, p. 379). Pode assumir características do teatro de guerrilha quando se engaja politicamente e afirma a libertação de um povo ou parte social de uma comunidade.

feira (umas febras) aqui em Barcouço, para oferecer os tractores. E nós fomos lá e levámos essa peça do Fausto Cruz. Era o que tínhamos montado.

E houve ali uma certa confusão porque a luta do Fausto Cruz não era só da academia, ninguém sabia, às vezes apareciam algumas coisas nos jornais mais de esquerda, mas não era notícia de telejornal. Mesmo que fossem muito exageradas as nossas roupas, os adereços, havia um tanque de guerra que simbolizava o 25 de Novembro, e havia um colega nosso que representava o Eanes, que era o Artur Moraes Vaz. E havia outros que faziam de membros desse tal partido que tinha prendido o Fausto Cruz. E eles pensaram que aquilo era a sério, os homens da Lisnave. E eu que fazia de Fausto Cruz fui protegido por eles e fui subtraído à peça e fiquei a beber com eles e não disse mais nada. Porque eles disseram, ‘anda cá que aqui estás seguro, eles não podem fazer nada.’ E depois, a fase seguinte, foi começar a prosseguir os meus colegas que traziam os emblemas. E então a peça acabou ali. Imiscuiu-se a realidade com a peça e ela acabou. Isto prova que as peças eram mesmo actuautes.”

Como se vê, Portugal estava ao rubro e, muitas vezes, as discussões na praça pública ficavam tensas, presas por um fio para descambar no confronto físico. A este respeito, precavendo-se do pior, os elementos do CITAC tinham uma protecção informal de um grupo de jovens anarquistas, a que Viegas se refere como a força de choque dos estudantes. A República dos “Galifões era uma força de choque que nós ligávamos sempre que estávamos em apuros”¹⁴². “Teatro de Guerrilha”, teatro militante e engajado politicamente necessitaria certamente desses serviços. Mas também, surpreendentemente (ou talvez não) para uma democracia prematura, a censura parece não se ter esvanecido, confirmando a teoria do Estado de Excepção (Agamben, 2005), inculcado e inscrito que estava no *habitus* do sistema português. Como diz João Viegas:

“Fazíamos teatro de intervenção. Reuníamos, decidíamos, e fazíamos. Uma vez fizemos ali na Praça de República. Arranjámos um tanque de cartão e esferovite. Um fazia de General Eanes, por causa do 25 de Novembro; outro com um megafone na mão, até que vem a polícia e parou connosco, porque na altura começou a aparecer a polícia outra vez, depois do 25 de Novembro.

[Iam provocar com acontecimentos políticos recentes]. Exactamente, que não agradavam ao sistema. Fizemos uma rábula ao Ramalho Eanes que foi proibida na Praça da República. A censura deixou de ter aquele carácter pidesco mas começou a ser a censura subtil, a censura do poder económico, a censura do poder político, e a censura do sistema,

¹⁴² De notar que a República dos Galifões, por esta altura, mudou de nome para “Comuna dos Galifões” sendo, os seus membros, afectos ao anarquismo ou à extrema-esquerda. Surpreendentemente, no ano de 1985 acabou por arder o seu edifício estando por provar até hoje as razões do incêndio. Segundo o que consegui apurar, os depoimentos apontam para uma origem criminoso do fogo.

que nunca acabou, efectivamente. Já começava a haver o controlo. No 25 de Novembro começou a fazer-se a grande reviravolta. E hoje em dia pouca a gente fala nisso. Porque será? A quem é que incomoda o 25 de Novembro?” (parêntesis rectos meus).

Na verdade, o grupo, por várias vezes se confronta com a impossibilidade de representar, enfrentando obstruções à sua forma de entender a liberdade. A percepção que se tem, na generalidade, em quem passou estes anos revolucionários no CITAC, é coincidente. “Um ano ou dois depois do 25 de Abril já estávamos a ficar com a desilusão daquilo que poderia vir a acontecer. E aconteceu mesmo. Entretanto, fizemos isso que foi uma espécie de alerta. Foi ali representado na Praça da República. Num contexto qualquer, no início de uma greve que durou bastante tempo, tenho impressão que durou para aí uns meses”, confirma Aníbal Abrantes. Um outro exemplo vem de Rui Damasceno: o “25 de Novembro mudou um bocado o sistema da nossa liberdade. Mas depois foi-se perdendo tudo outra vez. A institucionalização de tudo, da revolução, da liberdade, passar tudo a papel selado, é isso. Acabou.” Havia os que mergulharam na liberdade e pretendiam construir o país através dela, com as suas particularidades características, e os que recebiam por falta de um modelo para essa sociedade, como explica Bandeirinha:

“A sociedade Portuguesa dividiu-se. Não interessa a divisão ideológica, como eu estava a dizer da Guerra civil, mas dividiu-se entre aqueles que mergulharam a fundo na liberdade e pretendiam construir um país através dela. E era este país, e esta liberdade, e estas pessoas (ao contrário do que diziam), e os outros que tinham medo porque não havia nenhum modelo para aquilo! E estavam sempre a acenar com a Rússia, e com não sei o quê, e não sem quantos, e portanto: condenaram, estigmatizaram tudo! Deitaram tudo fora. A criança, tudo, com a água do banho. Disseram coisas horríveis, coisas absolutamente escabrosas do que tinha sido essa liberdade. E sem perceber, porque tinham medo que não era de nada formalizado! Se nos dissessem assim: ‘Vamos fazer como a França!’, ‘Ah! Isso é bom, isso é bom. Vamos fazer como a França, é bom! Ou como a Suécia!’ Não percebiam que estavam em Portugal! E que tinham construído isto tudo com originalidade, sobretudo com originalidade; que a nossa maneira de ser e a nossa identidade estava ali. Não estava nem na Suécia, nem daquilo que dizem agora: ‘então vamos construir a nossa identidade.’ Com quê? Cercearam! Eu sei lá o que é que sou agora. Naquela altura sabia que era português. E o que era a identidade portuguesa.”

Havia, portanto, influências contraditórias que se confrontavam na busca de reconciliação entre formas directas de democracia: uma democracia que se reduzia retoricamente ao debate entre as formas de democracia leninista de partido único ou, por outro lado, a forma de uma democracia parlamentar, tipificada pelos países mais desenvolvidos no

norte da Europa. Deste confronto, venceu a instauração de uma democracia política formal enunciando, no argumento oficial, a necessidade de se erradicar o “anarco-populismo” (sobretudo nas escolas) (Stoer, 1986), importando o modelo de sociedade (e de escola) como, aliás, acabou por se tornar um hábito em Portugal, não somente para a política mas para muitas outras dimensões e áreas da sociedade. A genuidade de uma nova sociedade formada numa nova perspectiva da democracia participativa directa compromete-se, a partir de então.

Um ano mais tarde, em 1977, o CITAC vê-se impossibilitado de participar nas comemorações do 25 de Abril, em Coimbra, como consta num documento dos arquivos:

“Na tarde do dia 23 de Abril, foi o CITAC convocado para uma reunião com a Coordenadora [das comemorações], em que esta nos disse da sua exigência de ter conhecimento prévio do trabalho que o CITAC iria apresentar, no sentido de fazer as modificações que entendesse; quando foi perguntado qual a razão de tal atitude foi-nos apenas dito que um elemento da dita Coordenadora teria ouvido à mesa de um café comentários desfavoráveis ao nosso trabalho.

Depois de informados que os nossos ensaios tinham sempre decorrido à porta fechada e de termos desmentido as referências que se faziam ao nosso trabalho, a Coordenadora não modificou a sua posição e manteve a sua exigência de conhecimento prévio do trabalho em questão. Quando perguntámos se se tratava de censura prévia, a Coordenadora foi unânime em o negar; no entanto disse-nos que caso as modificações que achassem por bem, não fossem feitas, a nossa participação nestas comemorações seria recusada.

Apresentado este comunicado à Coordenadora esta recusou a nossa participação nestas comemorações. Apesar de toda esta situação, para a qual em nada contribuímos, vem o CITAC prestar a sua solidariedade com os trabalhadores que neste dia comemoram a queda do fascismo, vindo para a rua com a sua peça de intervenção, apesar de todas as contrariedades que nos foram levantadas.” (em CITAC, “Esclarecimento – CITAC”, 1977).

Os comportamentos institucionais não se libertavam das atitudes (de um *habitus* que perdura), deslizando para o acto de censura. Apesar de mais difusa e não assumida, a censura torna-se mais líquida e imperceptível (para usar a metáfora de Bauman (2001)), camuflada por uma aura burocrática, escorregando nos procedimentos, mas tendo o mesmo efeito que a assumida censura legalista. Os elementos do CITAC, ainda assim, marginalmente, subvertem estes novos esquemas de funcionamento. Faziam-no através de um teatro de intervenção, tomando a rua como palco, performance de agitação ou *agit-prop*.

Numa aguda crise política, luta-se pela mudança, contra a imutabilidade dos comportamentos e atitude burguesa herdada do antigo regime fascista. De alguma forma, pretende-se mobilizar a assistência para criticamente tomar uma acção, uma tomada de

posição sobre um qualquer assunto ou tema quente da actualidade política. Há um acto de denúncia nesta forma demonstrativa de um dado problema sociopolítico, direccionando a atenção para características e pontos de vista que convocam o desejo de acção imediata. O texto, ainda assim, secundariza-se, e privilegiam-se os efeitos gestuais mais directos possíveis: “levar essas preocupações e essas tensões, exacerbá-las, exacerbá-las com adereços, com fatos, com maquilhagem”, como explica José A. Bandeirinha.

O inconformismo do grupo perdura ainda quando decidem voltar ao palco tradicional, encenando *Guilherme Tell Tem os Olhos Tristes*, de Alfonso Sastre. Nasce de uma criação colectiva, numa adaptação ao contexto português, alargando a luta anti-fascista à luta anti-capitalista, pelo poder popular, pela revolta socialista, ultrapassando a visão individualista de Sastre, para fornecer uma perspectiva da revolução como um processo contínuo realizado pelas massas, como referem no programa do espectáculo. O herói Tell torna-se o símbolo da resistência contra o poder opressor, superando o seu sogro Furst que, sob o pretexto de um humanismo social, apenas perpetua o conformismo de deixar tudo na mesma, uma alternativa social-democrata, e opondo-se definitivamente ao Governador, símbolo do regime. Devolve-se dramaticamente, num teatro de acção que convoca o espectador à reflexão dos temas abordados, para o aniquilamento do espectáculo social da injustiça na vida, devolvendo o protagonismo aos operários que tudo produzem e nada gerem.

Para perceber esta acção teatral no seu contexto, temos que enquadrar o CITAC na nova AAC que também abre portas imediatamente a seguir ao golpe de Estado da revolução de Abril, perante a aparente tranquilidade dos cravos. Os meses do PREC foram bastante conturbados nas universidades. Já vimos que uma crescente população estudantil se candidata ao ensino superior num contexto de universidades encerradas, para o que serviu a criação do Serviço Cívico Estudantil. Dentro da Universidade, o movimento estudantil fragmenta-se pela degladiação das várias facções políticas. A constante confrontação ideológica torna impossível uma recomposição da unidade estudantil. A causa defensora da libertação de Fausto Silva fora das poucas excepções mobilizadoras da união estudantil (chegou mesmo a conectar-se com outros movimentos dos trabalhadores e dos bairros).

A UEC (União dos Estudantes Comunistas, que mais tarde se aglutinará em Juventude Comunista Portuguesa – JCP) toma as rédeas da AAC, embora tenha sido incapaz de congregar consenso no movimento. Há uma vontade de imprimir uma reestruturação pedagógica, o sonho da “Escola Nova”, menos tecnocrática e mais democrática e participativa, no seu interior e na relação com a sociedade em geral, “não tanto na sua vertente de formação para o trabalho, mas antes como comportando uma nova função: educar para a

cidadania, para a participação social e para a construção de uma nova sociedade.” (Drago, 2004, p. 95). O que se fez para haver controlo nas escolas, e que mobilizou os dirigentes associativos, foi o saneamento de inúmeros professores comprometidos com o regime, como aconteceu na Faculdade de Ciências, e “a reestruturação ao nível pedagógico levou a reformas em cadeiras, nos cursos e nos métodos de trabalho e de avaliação, tidos por autoritários” (Caiado, 1990, p. 255).

Das pessoas que entrevistei, parece ter havido uma recusa destes actos de saneamento que ocorriam diariamente na Universidade. “Nisso nunca participei, ‘processos de Moscovo’? Nunca participei nisso”, afirma João Viegas. Aníbal Abrantes confirma o que parecia ser a opinião individual dos membros do CITAC:

“Lembro-me que em 1974/1975 havia Assembleias a abarrotar para sanear professores, os estudantes, e outros professores e funcionários. Alguns foram lá defender-se, outros fugiram. Alguns mereciam porque na crise de 1969 eram aqueles que davam as informações à PIDE. Outros, com medo, deixaram crescer o cabelo... A violência foi depois. Nesse período praticamente houve consenso. Era voto democrático. Eu só fui assistir aos da minha. (...) Como é que fizemos: democraticamente demos notas uns aos outros. Fizemos uns testes e umas orais e ‘Ó pá quanto é que tu queres?’ Mas era obrigatório ir às aulas práticas.”

Gradualmente, à medida que se sucedem os diferentes Governos Provisórios, não se debatem as especificidades dos jovens estudantes (longe que vai a Carta de Grenoble), nem tão pouco uma reflexão autónoma e uma sobre o papel da universidade. Tudo passa a funcionar na lógica do domínio partidário, enfraquecendo o movimento associativo enquanto entidade com pretensões a uma intervenção política (Caiado, 1990). É por esta altura que os elementos do CITAC fazem performances de teatro político directo nas Assembleias Magnas, renunciando o ridículo da instrumentalização da AAC pelos partidos políticos. Também é agora que se inscreve uma radical cisão entre elementos do CITAC e do TEUC (afectos hegemonicamente ao PCP, pela UEC). Há mesmo elementos que nunca chegam a entrar no Teatro de Bolso ou na sede do TEUC, e ambos situam-se fisicamente um ao lado do outro. Por outro lado, o tipo de teatro do TEUC perdura nas suas propostas de encenação formal dos clássicos (salvo raras excepções, como a encenação de Ricardo Pais – um citaquiano –, ou de Gutkin, na perspectiva de Aníbal Abrantes). Há elementos dos grupos que, pelo confronto ideológico, guardam fortes inimizades. Apenas gradualmente esse relacionamento se vai aproximando, mais pelos técnicos de luz e som dos dois grupos, e fruto da necessidade de intercâmbio de equipamento técnico.

Com a vitória do PS nas eleições de 1976, era necessário pôr em marcha um projecto para a Universidade que passava pela sua “normalização”, o que foi feito sob liderança do Ministro da Educação, Sottomayor Cardia, no Governo encabeçado por Mário Soares. A reforma da educação desencadeou medidas que implicaram a repressão do atarantado movimento estudantil e a docilidade ou domesticação das forças sociais (Caiado, 1990, p. 259-263; Drago, 2004, p. 96-98; Oliveira, 2004, p. 203-228):

1) a primeira medida ficou conhecida como o “decreto de gestão”, que devolvia o poder científico e pedagógico à hierarquia docente (da qual faziam parte catedráticos que representavam a “Velha Universidade”), bem como o poder aos órgãos directivos, algo que acaba por não ter resposta dos estudantes, numa alternativa ao que era proposto.

2) Para combater o problema do excesso de procura do ensino superior, conjugada com a nova definição constitucional que punha o Estado a promover a democratização da educação como um direito social, definem-se *numerus clausus*, isto é, números limites de entrada anual em cada licenciatura, como forma de controlo da população estudantil (que baixa o número de entradas para números inferiores aos que existiam antes da revolução (Oliveira, 2004, p. 221)). Mais tarde, em 1979, também a criação dos politécnicos veio dividir o tipo de qualificação em função das necessidades de mão-de-obra para a economia do país, bem como o grave aumento do desemprego que progressivamente acontece.

3) Em Abril de 1977, nova legislação reintegra os professores saneados uns anos antes. “Alguns vieram assanhados, outros vieram mansinhos”, afirma Aníbal, o que desencadeou a crise de mais um drama social. Foi decretada uma greve às aulas que teve considerável adesão e que levou o Ministério da Educação a encerrar a Universidade (inclusive as cantinas, estrategicamente exercendo um poder coercivo nos estudantes, ao nível económico), sem que passasse por qualquer veredicto do então Reitor, professor Ferrer Correia. O Ministro vai à televisão justificar-se e as forças policiais são reforçadas na Universidade, um *dèjá vu* onde cedo parecia novamente ser tarde demais. Contudo, o movimento associativo, também ele ameaçado na integridade da AAC amedrontada, não se conseguiu mobilizar, mesmo tendo a solidariedade de alguns estudantes de escolas do Porto e de Lisboa. A medida reparadora ensaiada pelo Ministro foi um referendo domiciliário de consulta estudantil, de forma a devolver aos estudantes a decisão sobre a reabertura da Universidade, conforme afirma na TV. Naturalmente que a favor da permanência do encerramento, as devidas consequências seriam aplicadas. Como já não havia guerra colonial, as repercussões seriam a perda do ano o que, para muitos, representaria uma importante penalização ao nível económico para as suas famílias. A reabertura da Universidade implicaria a vigência das normas em vigor. O

movimento estudantil foi incapaz de resistir e o referendo foi favorável à reabertura. Ao contrário das antigas crises estudantis, em que os estudantes ganharam apenas em consciencialização pela forte mobilização conseguida, em “1977 o saldo foi francamente negativo para os estudantes: nenhuma das suas reivindicações foi satisfeita e não havia mais lugar à aprendizagem cívica e política que podia ser realizada noutros moldes e noutros locais.” (Caiado, 1990, p.263).

É neste contexto que nas associações de estudantes, a funcionar numa lógica hegemonicamente partidária (onde os partidos ensaiam os seus futuros líderes e legitimam a sua base de apoio do futuro), aconteceria uma progressiva desmobilização estudantil em massa, desvitalizando a sua capacidade de intervenção. A institucionalização do parlamentarismo e a burocratização representaram um declínio da participação que se vai reflectir em toda a sociedade civil, no associativismo, na forma como o estudante encara a sua função na universidade que, instrumentalizada, recua uma década, para uma lógica de serviços ao estudante¹⁴³. Com o Governo PS a reprimir desta forma, as listas de direita ganham hegemonia na AAC. Tal como no país, verifica-se uma bipolarização esquerda-direita em que a JCP, marginalizada, acaba por procurar sempre a integração de independentes¹⁴⁴.

Mau grado a desagregação do movimento associativo, a mobilização faz-se agora a partir dos organismos autónomos (como, em parte, durante todos os anos sessenta). Em 1978 percebem-se já conflitualidades criadas a partir dos programas das listas afectas à direita que projectam a sua acção para um maior controlo, reproduzindo aquilo que se passa ao nível do país. Assim se acusa, por exemplo, a lista C, de pretender interferir na independência dos organismos autónomos. Esta insinuava que em alguns organismos autónomos não se verificaria um funcionamento democrático, geridos porventura com pendor fascista, o que provocou a repulsa dos organismos, argumentando que a insinuação apenas revelava o desconhecimento da realidade associativa que pretendiam gerir¹⁴⁵. Já em 1979, tendo igualmente ganho as eleições da AAC uma lista de direita (encabeçada por António Alberto Maló de Abreu), um longo comunicado assinado pelas “estruturas associativas” (os organismos autónomos juntamente com as secções) dá conta justamente do processo de

¹⁴³ Herdava-se do passado uma excessiva burocracia e reproduzia-se a sua perpetuação. Como afirma Laclau: “A burocracia contradiz as noções de igualdade e da participação política que estão implícitas na ideia de cidadania, pois monopoliza o poder político e impõe as suas decisões coactivamente ao resto da comunidade” (cit. em Stoer, 1989, p. 132).

¹⁴⁴ No fundo, o quadro político-partidário reduzia-se a três áreas fundamentais: comunista, republicana-socialista e católica-progressista.

¹⁴⁵ Comunicado “*Os Organismos respondem à Lista C*”, 15 Fevereiro de 1978.

partidarização da AAC e das consequências que isso tem na comunidade estudantil. Aqui¹⁴⁶, se denuncia o desrespeito da DG-AAC para com as diversas organizações da academia (insinuando que “vêm aí os cubanos!”), pretendendo não reconhecer a Assembleia Magna e opondo-se às reuniões gerais dos alunos das Faculdades, que se solidarizaram com as restantes estruturas associativas. Este comunicado serve para propor a eleição de uma comissão de inquérito para verificar a contabilidade da DG-AAC, acusando-a de “desviar verbas da AAC para entidades estranhas”, de não haver a contabilidade da “Semana Académica”, da transgressão dos regulamentos internos da AAC e da tentativa de despedimento dos funcionários da Associação. A DG-AAC é acusada de estranhamente divulgar os seus “esclarecimentos” na Baixa de Coimbra, junto dos comerciantes, em vez de o fazer junto dos estudantes, procurando através de insinuações a pessoas lançar a confusão, desviando as atenções dos verdadeiros problemas. Como argumenta o mesmo comunicado (ibidem), a instrumentalização partidária visaria atingir três objectivos principais: 1) tirar força, legitimidade e representatividade às posições das estruturas associativas; 2) obter trunfos eleitorais caluniando determinadas forças políticas; 3) criar uma falsa imagem das estruturas associativas, de tal modo partidarizada e conflituosa que desencorajasse os estudantes de nelas se inscreverem e, no limite, desagregarem a AAC e os seus órgãos democráticos e representativos. Acertaram, porque estes conflitos apenas ajudaram ao afastamento da vida associativa dos restantes estudantes. Há uma passividade no mundo das ideias para a auto-gestão associativa, e os estudantes arredam-se da militância pela defesa de problemas comuns. “A desideologização serve o sistema e a crise. A ideologia da não participação é cómoda e pacífica às massas, de preferência logo desde a juventude” (Caiado, 1990, p. 253).

Há um paradoxo neste projecto democrático que vemos na AAC como barómetro do país: à medida que se estabiliza a democracia, pressupondo a participação activa pela cidadania, mais se demove e se domestica o debate de ideias, e se desvaloriza a aprendizagem cívica ou política, promovendo a passividade e a docilidade dos cidadãos. E é aqui que o CITAC também marca a diferença. Ao colocar-se à margem e deixar os seus elementos fruir pela lógica do jogo dramático liberto para a experimentação, promove a aprendizagem de corpos pensantes, mobilizando competências para cada um pensar por si. Pelos vistos, também a AAC passa a ser gerida por “medidas excepcionais”, de relações de excepção que trucidam as liberdades, que entram o verdadeiro fluxo do debate de ideias para um projecto comum. E não havendo pólos aglutinadores (“um inimigo comum”) como acontecia no

¹⁴⁶ Comunicado “O ‘Esclarecimento’ da DG repôs a Mentira”, 23 Novembro 1979.

Estado Novo, rapidamente se desajustam as práticas das estruturas associativas com a realidade do meio universitário. Naturalmente que a aceleração da sociedade de consumo, da mercantilização da cultura e do lazer, e da necessidade de findar os estudos para inserção no difícil e escasso mercado de trabalho também contribuíram para isto acontecer.

A praxe tem um renascimento, agora que a AAC é gerida por Direcções Gerais de direita. O luto académico de 1969 perdurou até então (não encontramos documentação de prova que tenha sido levantado em Assembleia Geral), período em que aconteceu uma completa ruptura com as tradições académicas (desaparecimento da capa e batina, não realização das festas académicas, abolição da praxe). Em 1970/1971, dada a concepção retrógrada da tradição académica, promove-se uma Semana de Recepção ao Caloiro onde, reinventando a tradição, se promovem vários colóquios e debates sobre os problemas dos estudantes e da sociedade portuguesa, contrariando a “inferiorização despersionalizante” que a praxe promove (Cardina, 2004). Em Maio de 1972 ainda há uma tentativa de reabilitação da Queima das Fitas, boicotada por um número significativo de estudantes.

À altura da revolução de 1974, os costumes académicos são integralmente rejeitados, considerados um avatar da ideologia fascista. Qualquer manifestação que apontasse para a tradição académica era violentamente reprimida. “Em 1974 nem se falava em praxe, nem havia capa e batina. Ninguém falava nisso. O gajo que se arriscasse a sair de capa e batina era imediatamente fuzilado. No luto académico foi decretado a abolição da capa e batina. Era uma cidade livre, andava tudo um bocado doido. Fazia-se um bocado o que se queria, sem controlo. Não havia controlo político, era a liberdade a saltar nas ruas por todo o lado. Foi um período bonito.”, diz João Viegas. “Grupos de estudantes mais retrógrados tentam recuperar as capas e batinas, nós reagimos mal, com violência, com essa atitude. Cheirava demasiado a naftalina. Reagimos mal, dávamos ‘porrada’, rasgávamos-lhe a capa. Um dia, um colega meu deita fogo a um carro onde estavam capistas...”, afirma Aníbal Abrantes. Como se vê, a radicalidade era a reacção extremada que apenas não desejava voltar para trás, reprimindo toda e qualquer atitude equiparada ao regime ditatorial. Na verdade, pode parecer um excesso, mas, como nos vamos apercebendo, a brandura e caminho pela passividade conduziram à reinvenção das agendas do controlo pelo poder, agora subtilmente filtradas pela democracia parlamentar e pelo sistema capitalista a impor-se, num contexto de uma progressiva crise das ideologias.

Em 1978, o canto de intervenção começa gradualmente a ser substituído pelo fado, com o apoio da Direcção da AAC social-democrata para, em 1979, se vir a realizar uma Semana Académica, uma imitação da Queima das Fitas (Frias, 2003). De notar que desde 1969 que o CR

se separa completamente do Conselho de Veteranos (desaparecendo a ideia das Repúblicas “ao serviço da praxe”). Já vimos que algumas Repúblicas se tornam comunas. Este afastamento nunca mais vai deixar de existir (ainda hoje os Repúblicos se afastam completamente das tradições académicas). Em alternativa, num espírito de reinvenção da tradição, faz-se o “dia da flor”, proposta para uma festa actualizada dos estudantes de Coimbra, em homenagem às formas imaginativas de resistência estudantil à ditadura. A proposta, que reunia apoio e contribuição de todas as estruturas associativas, incluindo a DG-AAC, bem como a convocação e inclusão de entidades exteriores à academia, simula ou inspira-se no formato da Queima das Fitas (com uma forte componente cultural e desportiva, a realização do cortejo da flor, sardinhada na Figueira da Foz, etc.), mas reinventa a festa com um outro propósito, actualizando o universo da tradição académica. Os rituais tendem a mudar quando as sociedades mudam. Conforme se diz no programa da iniciativa pela comissão organizadora:

“O dia 3 de Junho tornou-se assim um símbolo de luta, de aliança, de emancipação.

Os estudantes desceram à cidade transpondo os muros do seu gueto universitário, mobilizando as massas e iniciando novas formas de luta; os estudantes desceram à cidade misturando-se e comunicando com as massas forjando alianças de futuro; os estudantes desceram à cidade libertando-se pela libertação do povo, despindo roupagens de feudo e ornados com as flores do convívio, da festa, de um homem novo imanado na luta pela sua emancipação colectiva.

Os estudantes desceram à cidade, nos seus lábios cânticos de razão, de história e de presente numa toada de futuro; os estudantes desceram à cidade e nas suas mãos uma flor como símbolo de uma nova cultura numa nova sociedade.

Na sua mão a flor da democratização da cultura, da democratização da sociedade, da democratização dos homens.”¹⁴⁷

A iniciativa não foi repetida. Em 1980 ressurgirá definitivamente a realização da Queima das Fitas, pública, o regresso à tradição académica, o uso da capa e batina e da imposição da praxe, acompanhados de todos os rituais que o seu uso implica, reproduzindo a lógica repressora que o primeiro código da praxe, de 1957, institucionalizara¹⁴⁸. Ganhou o conservadorismo, perdeu a imaginação.

No final de 1977, o CITAC consegue um mais avultado subsídio da Fundação Gulbenkian, uma vez que o grupo demonstrara que já se reerguera. Os elementos mais antigos

¹⁴⁷ Programa da *Comissão Organizadora do Dia da Flor*, 22 Maio 1979.

¹⁴⁸ O Código da Praxe virá a ser reescrito em 1993 e depois, dada a implantação do sistema de Bolonha no ensino superior, em 2001. Aliás, é nos anos oitenta que se difundem as tradições académicas por todas as outras Universidades e Politécnicos, entretanto criados por todo o país.

faziam cursos de teatro para integrar os mais novos e essa formação era acompanhada da produção de espectáculos de companhias profissionais, formatando aquilo que se veio a consubstanciar na revitalização dos Ciclos de Teatro que, mais uma vez, compunham a acção pública do CITAC junto da comunidade (e que se vai consolidar nos anos seguintes). Paralelamente, editam-se os tais cadernos com textos teatrais especializados para os seus membros (demonstrando a vontade de retomar o *Boletim de Teatro*, como o afirmam nos seus planos de actividades), dá-se apoio aos grupos de teatro amador e promovem-se espectáculos para os bairros desfavorecidos, como o Bairro da Relvinha, à altura abandonado pelo extinto projecto SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local). Aos espectáculos juntam-se a passagem de filmes, em colaboração com o Centro de Estudos Cinematográficos, secção da AAC que alguns elementos também dinamizam (filmes de Eisenstein, ou a *Torre Bela*, de Thomas Harlan). Deixam depois a receita do bar para a reconstrução do bairro. Convidam frequentemente o José Afonso para tocar nos eventos que promovem em prol das populações mais desfavorecidas. Era “um homem que nunca recusava dar um espectáculo” bastando, para isso, que lhe pagassem a viagem e lhe dessem de comer, como referiram vários interlocutores. Em Chelo, o CITAC e o CELUC tiveram de entreter a população até às 3h da manhã porque se esperava a chegada do Zeca que, de táxi, lá aparece, honrando o compromisso com a sua guitarra. O Fausto, por vezes, também o acompanhava. E mais uma vez, o CITAC retoma a sua participação na história da música. Também vão à Torre Bela onde, num espectáculo memorável, a chuva não foi suficiente para que o público arredasse pé, assistindo ao espectáculo que se fazia no atrelado de um tractor, enquanto o alerta prevenido dos actores conjecturava o possível fim anunciado, por entre a maquilhagem que escorria dos rostos.

Pode-se considerar que o ano de 1978 corresponde a uma viragem no modelo organizativo do grupo e a uma mudança da sua função no seio do teatro universitário. Assim, começam-se a sedimentar os projectos que sempre caracterizaram o CITAC mas, mais importante, delineia-se aquilo que vai constituir o modelo de funcionamento do grupo para os anos que se seguem (com uma tentativa falhada de voltar a contratar Luís de Lima para a Direcção Artística). Contratam-se três formadores profissionais: um encenador para encenar as produções seguintes, Geraldo Tuchê¹⁴⁹ e, para o curso de iniciação, dois outros formadores da Oficina de Teatro e Comunicação, Águeda Sena e José Caldas Neto.

¹⁴⁹ Formado no Teatro da Universidade Católica de S. Paulo vem, neste grupo, a ganhar prémios no Festival Latino americano de Teatro. Faz formação com Grotowski e acaba por ingressar na Faculdade, estudando literatura. Depois integra o Teatro Oficina de S. Paulo e, a convite de José Celso Correia (através da Fundação Calouste Gulbenkian), vem para Portugal, enquanto actor, para a montagem de *Galileu Galilei*, de Brecht, em 1974. Participa na criação do Centro de Cultura Popular de Alcântara, onde desenvolve trabalhos de animação

Por um lado, com Águeda Sena, pratica-se a dinâmica corporal com vários exercícios e jogos dramáticos (exercícios de desbloqueio, descontração, concentração, reflexos, simultaneidade, ductilidade, sensibilização, confiança, contrários, contrafacção, espelho, comunicação e grupo), explorando a distribuição da atenção, da acuidade sensorial e somática, da observação e da memória, na invenção de ritmos corporais, do aquecimento corporal e vocal; passa-se depois para a criatividade através de improvisações (primeiro corporal e por movimentos e ritmos, para depois se anexar o texto), da percepção das linhas de força da expressão dramática, da apropriação do espaço e do tempo da improvisação, da acção e da relação, e consequente análise qualitativa do trabalho produzido. Finalmente, faz-se uma abordagem à biomecânica¹⁵⁰.

Por outro lado, com José Caldas Neto, percorrem as formas de construção de personagem, da tradição stanislavskiana e dos teóricos que se lhe seguiram, trabalhando a formação do actor já ao nível do jogo dramático específico destas tradições. A partir dos exercícios realizados, partir-se-ia para a convergência e montagem de um espectáculo. Finalmente, Geraldo Tuchê deu continuidade à formação, ao nível laboratorial, preparando e conduzindo as potencialidades auferidas no trabalho de oficina para a percepção do processo global, a planificação, aprofundamento das inter-relações de grupo, a capacitação de responsabilidades, dinâmica e disponibilidade, inerentes ao trabalho de uma criação colectiva. Aquilo que se fazia espontaneamente sem orientador começa, agora, a ser mais sistematizado e aprofundado. A mudança na criação de condições para a pesquisa e experimentação laboratorial, através desta formação, aliada ao incomportar do peso financeiro dos três orientadores profissionais, levou ao abandono a meio do curso de dois formadores. Saíram por incompatibilidades financeiras, mas também por cisões estéticas, permanecendo Geraldo Tuchê.

O grupo volta, agora, para o palco tradicional, explorando os labirintos da sociedade de consumo, com orientação técnica de um encenador, mas fazendo criações colectivas. O *Viva o 25 de Abril Abaixo o Azar* foi representado várias vezes, “no contexto da tal esquerda extra-

cultural, junto de comissões de trabalhadores e colectividades. Com Águeda Sena e José Caldas funda a Oficina de Teatro e Comunicação, onde passa a trabalhar enquanto, paralelamente, faz formações várias sobre teatro e educação. Em 1978 é convidado para director artístico do CITAC, ficando até 1981.

¹⁵⁰ De uma forma sucinta, a biomecânica é um método de treino do actor desenvolvido por Meyerhold no início do século XX, por oposição ao método criado por Stanislavski, o das “emoções autênticas”. Trabalham a géstica enquanto modo de expressão que cumpre objectivos específicos de comunicação corporal. Partindo do pressuposto que não se age, mas se reage (ideia inspirada nos estudos de Pavlov), explora-se o jogo dramático convergindo na economia de movimentos (ideia inspirada de Taylor a partir do seu estudo sobre o movimento dos trabalhadores industriais, de forma a pensar um modo de os tornar mais produtivos). Assim, cria-se um treino que compõe um sistema objectivo, focado na expressão corporal, desenhado para a criação de um actor prevenido, eficiente e produtivo.

parlamentar do CITAC” (como refere Aníbal Abrantes), espectáculo que foi à Torre Bela. A sociedade portuguesa era agora parodiada num circo, “um desfile da mediocridade da masturbação autoritária, da telenovela surrealmente transplantada para a realidade, da total ausência de uma perspectiva política, da ignorância milagrosamente transformada em cultura”, como afirmam no programa do espectáculo. Como diz José A. Bandeirinha em relação às produções:

“Uma chamava-se *Viva o 25 de Abril, Abaixo o Azar*. Era uma peça que simbolizava precisamente a retoma de uma democracia mais formal, desta que temos agora, mais formalizada para aquilo que era a democracia directa que nós estávamos já habituados há um ano, um ano que pareciam 10 ou 15, porque naquele ano tinha-se vivido muita coisa. Portanto, quando esse choque entre a democracia directa, aquilo que era a nossa expressão democrática mais intuitiva, e aquilo que era uma democracia mais formal, importada da Europa, de modelos de Estado Direito (quando se começava a falar de Estado Direito!). Nós quando começámos a sentir essa tensão fizemos uma peça que se chamava: *Viva o 25 de Abril, Abaixo o Azar*. O azar era aquilo que nos tinha acontecido, o 25 de Abril era outra coisa que nos tinha acontecido.

Era uma coisa feita de *sketches* que eu acho que foi estreada precisamente no aniversário do 25 de Abril, e depois fomos levando-o a muitos sítios. E em que caricaturávamos uma certa expressão ‘nova rica’ desta democracia que estávamos a ter, que era muito veiculada através da televisão. Começava a haver programas a imitar os programas europeus, à nossa maneira assim um bocado *blasé* e nova rica. E, portanto, nós imitávamos esses locutores, mascarávamos, exacerbávamos esses locutores de televisão e essas locutoras, e fazíamos aquele jornalismo sensacionalista embrionário, que agora está no auge, mas que na altura era muito *naif* (da parte deles), nós exagerávamos...”

O outro espectáculo, *O Nosso Capital Vosso de cada Dia*, levaram-no também ao 1.º FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica)¹⁵¹, festival que revela o progressivo aparecimento das produções independentes, apoiadas pelo Estado, e que

¹⁵¹ Deste Festival (organizado pela Seiva Trupe e pelo Teatro Experimental do Porto) saíram as conclusões do 1.º Encontro Nacional de Críticos Teatrais de onde, das conclusões, saem as linhas orientadoras desta classe para defesa e prestígio do Teatro em Portugal, nomeadamente: a promulgação da lei do Teatro ainda na alçada das leis fascistas; a exigência constitucional de criar condições de forma a assegurar o livre acesso aos bens culturais a todos os cidadãos; a definição da questão dos subsídios às companhias de teatro; a adopção da protecção dos autores e a profissionalização dos críticos de teatro; a tomada de uma atitude reprovadora perante todo o teatro que faça a apologia do fascismo; a necessidade em apoiar o teatro amador; a reestruturação dos Conservatórios de Teatro; a necessidade da comunicação social (do Porto) em criar secções de crítica de Teatro; a reformulação da lei da televisão para a divulgação dos autores nacionais; a revitalização das salas existentes, combatendo a exclusividade do cinema em algumas delas; a defesa de uma política de descentralização do Teatro e o fomento do intercâmbio cultural; finalmente, a definição de uma política de apoio ao teatro juvenil (em carta do FITEI com conclusões do 1.º Encontro Nacional de Críticos de Teatro). Como vemos, praticamente tudo estava por fazer em relação à política cultural para a área do teatro.

contribuem para uma mais ampla profissionalização no teatro (a que se acompanha o crescente mercado da televisão). Como conta José A. Bandeirinha, o espectáculo foi uma

“conjunção de textos do Oswald de Andrade, um dramaturgo moderno, modernista, brasileiro, que nos foi introduzido pelo Geraldo Tuchê. Juntou vários actos de várias peças e deu-lhe uma tónica comum, uma lógica, e chamámos aquilo *O Nosso Capital Vosso de cada Dia: variações em 1978 rotações, de Oswald de Andrade, dedicadas aos abelardos pão-nosso-de-cada-dia*. Era um somatório de peças de Oswald de Andrade com laivos de surrealismo (lembro-me que entrava uma motorizada em cena, pela plateia), e eram cerca de 30 actores em cena. Aproveitamos o facto de pela primeira vez termos encenadores e fizemos um *casting* monumental. Tinha um cenário enorme e acabava com a morte de Cristo (que era uma coisa, naquela altura!), com os três ladrões, as cruces, mas com um texto muito interessante do Oswald Andrade. Não tenho distância (porque estava lá no meio do espectáculo), gostava de perceber hoje se esse espectáculo fazia sentido, no conjunto. Não sei se as peças todas somadas, se as pessoas percebiam alguma coisa, ou se essa dimensão misteriosa e surrealista chegava também ao texto e ninguém percebia, isso não sei, mas sei que foi uma coisa muito boa de fazer. Fizemos uma digressão grande.”

A proposta de encenação “obedece a uma estrutura que a própria cenografia a define: fatias do autor que considera o público como uma personagem no teatro e que, por isso mesmo, integra o conteúdo dessas fatias (...) – manequins nas vitrinas da sociedade do espectáculo carregando na consciência todo o peso dos mitos, dos heróis, da fé, do sexo, dos medos, das extravagâncias e das necessidades que nos foram sempre impostas ou amputadas por um capitalismo podre.”¹⁵²

O estilhaçamento em todas as direcções da crítica e subversão (no sentido de sublevação, de inquietude, de inconformismo, de procura) são o território do jogo dramático, agora enquadrado neste novo modo expressivo que o grupo encontra para interagir no espaço público, *agit-prop*. Gradualmente, com a transformação acelerada da sociedade, no entrecruzar de gerações, o CITAC coloca-se de facto (e novamente) à margem. Produzem a margem e agitam-na através da acção, emanando ondas de força para o centro da lógica de poder que, indizivelmente e apesar dos esforços, não tem como conter. Toma-se partido de não ter partido numa sociedade que, agora, se expande democraticamente, numa democracia que se institucionaliza sob a égide do estado de excepção. Esta renúncia à lógica de poder é actualizada reproduzindo, afinal, o *ethos* do grupo, como Fénix nascida das cinzas e que, surpreendentemente, reproduz a sua genética.

¹⁵² Geral Tuchê, programa de *O Nosso Capital Vosso de cada Dia*, CITAC, 1978.

3.5. Arte da Performance, o teatro físico de pesquisa e a sedimentação do modelo de grupo (1978-1990)

A entrada dos anos oitenta traduz uma implantação da democracia, nas suas vicissitudes instáveis, face a governos que vinham governando sem maioria absoluta na Assembleia da República, com excepção para a coligação de centro-direita, a Aliança Democrática, que governou com maioria absoluta entre 1980 e 1983 (intercalado com o trágico “acidente” que vitimou Francisco Sá Carneiro, então Primeiro-Ministro). Os cidadãos rapidamente expressam o seu descontentamento com o desentendimento partidário, acrescentado à crise económica que se abate no país (e a intervenção do Fundo Monetário Internacional em 1978 e em 1983), combatida com a desvalorização do escudo de forma a implementar o crescimento económico. Portugal viria a entrar em Janeiro de 1986 na União Europeia (na altura designada por CEE – Comunidade Económica Europeia), e paralelamente findava a curta governação do Partido Socialista, vindo a resultar numa maioria clara do PSD (Partido Social Democrata), que vai governar o país com os fundos estruturais comunitários, as privatizações, e implementar definitivamente políticas neoliberais numa conjuntura fácil de crescimento económico e de controlo da já excessiva dívida pública. Os anos subsequentes caracterizam-se por uma profunda alteração da economia portuguesa, da sua internacionalização e simultânea abertura ao exterior, à livre circulação de bens e pessoas, que vai alterar profundamente os padrões de consumo da sociedade portuguesa e, progressivamente, provocar o simultâneo crescimento da dívida externa até aos limites do insuperável que caracterizam a actual situação portuguesa.

De facto, a economia tornou-se a abstracção ideológica para a construção dos modelos sobre como os seres humanos agem no mundo social, de onde derivam as políticas implementadas pelos governos neoliberais. Daniel Miller (1995) argumenta que este fenómeno em muito se deve ao controlo hegemónico das duas ideologias políticas (“esquerda” e “direita”) que, depois de se terem definido como mutuamente opostas, combinaram a sua oposição na noção de consumo e de actividade política, formando um bloco-central. Os adversários políticos raramente divergem em questões substanciais de direito. Os fenómenos sociais e culturais contemporâneos globalizaram-se e alteraram significativamente as condições e dimensões em que se constrói a vida, e com ela os complexos processos de (re)construção da identidade cultural¹⁵³. A sociedade entra num processo acelerado de

¹⁵³ Arjun Appadurai (1997, p. 33-36) propõe cinco processos contemporâneos, cinco dimensões dos fluxos culturais globais: 1) *ethnoscapes*, os fluxos diaspóricos de pessoas em movimento (turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores sazonais), que afectam em grande medida as políticas de cada nação (expresso, por

construção. A paisagem contemporânea em que vivemos é caracterizada pela difusão das novas tecnologias de comunicação; pelo progresso científico em todas as suas direcções; pela desmaterialização do capitalismo e das novas desigualdades sociais que produz; pela mercantilização da cultura inerente à sociedade do espectáculo¹⁵⁴.

Há uma orientação das práticas de cidadania em direcção às de consumo. O transnacionalismo da economia e dos símbolos associados secam o argumento romântico que toma o nacionalismo como base ideológica para a conceptualização da nacionalidade. Como argumenta Canclini (1995, p. 29-30), as sociedades reorganizam-se para fazer-nos consumidores do século XXI e, como cidadãos, levam-nos de volta para o século XVIII, pois a distribuição global dos bens aproxima o consumo dos países centrais do dos periféricos e o direito a ser cidadão, a decidir como são produzidos, distribuídos e utilizados esses bens restringe-se novamente às elites. Está aqui em causa a regulação e controlo das imagens mediáticas do mundo, os produtos que conhecemos e se consomem, bem como os esperados comportamentos, os ícones que povoam os habitats de significado de todos nós. Mas também a forma como uma sociedade se organiza para fazer equipar e munir os seus cidadãos de estratégias, modelos de análise e de conhecimento para se ser e viver neste novo mundo que vemos crescer. Todas as experiências humanas se associam e são apropriadas como mercadoria, não se fecham apenas enquanto discurso ou prática de consumo.

“Já as mídias transformam o dom dos signos em informação e assim dissolvem, por meio do hábito e da repetição, o sentimento de que o ato de emitir signos envolve o emissor e o receptor em uma *situação* comum em meio à linguagem. É esse o verdadeiro motivo pelo qual, como frequentemente lamentamos, a ficção e a realidade se confundem. Não é porque nos enganamos sobre o fato de que num caso se trata de algo inventado e no outro de uma notícia, mas porque o modo do processo de significação separa coisa e signo, referência e situação da produção do signo. O incontrolável grau de realidade das imagens

exemplo, no policiamento que exercem por uma migração forçada, por xenofobia, ou por purificação étnica); 2) *technoscapes*, os fluxos produzidos pelas tecnologias e corporações multinacionais; 3) *fnanscapes*, os intercâmbios de moedas em mercados internacionais, todo o sistema monetário da troca comercial; 4) *mediascapes*, os reportórios de imagens e narrativas de informação criados para serem distribuídos pelas indústrias culturais (jornais, revistas, televisão, estúdios cinematográficos). Misturam *ethnoscapes* por todo o mundo, com notícias reguladas politicamente. Criam metáforas e habitats de significado sobre o outro, podendo-se transformar em desejo de aquisição e movimento; 5) *ideoscapes* referem-se às ideologias e contra-ideologias de movimentos explicitamente orientados na captura do poder estatal (envolve os conceitos de democracia na sua dimensão política e cultural), liberdade, bem-estar, direitos humanos, toda uma cultura que transcende as definições de identidades particulares.

¹⁵⁴ David Chaney (1993) argumenta que a “sociedade do espectáculo” deriva das organizações internacionais de capital que transformam a cultura numa entidade mercantilizada, como Débord havia pronunciado. Há uma incorporação na vida social, configurando certos estilos de vida, e no conhecimento e negociação de identidades sociais, podendo fazer-se manifestar no colectivo. As diferenças entre realidade e espectáculo (ficção persuasiva) diluem-se. Já por “sociedade espectacular” entende as performances experienciadas nas relações quotidianas.

deslocaliza os acontecimentos divulgados (...) de modo que se dá um distanciamento radical entre a apresentação sempre renovada de corpos vitimados, feridos, mortos por catástrofes (isoladas, reais ou fictícias) e o espectador passivo: a soldagem da percepção e ação, mensagem recebida e responsabilidade, é dissolvida.” (Lehmann, 2007, p. 423).

Os mitos cristalizados ou clichés sobre o consumo facilmente totalizam (por via de generalizações incontroladas) o interesse reflectido dos produtores, ou os interesses em determinada representação por parte dos consumidores¹⁵⁵. Assim será, em grande medida, a política económica responsável pela inscrição, no projecto histórico, de cidadãos enquanto consumidores. Neste contexto, os papéis sociais parecem ser, em última análise, regulados pelo simulacro – nesse espaço que Baudrillard afirma ser o autor do crime perfeito da realidade, ao produzir mecanismos perversos, onde “[s]em passado e sem futuro, a redução do Outro ao Mesmo coloca-nos na situação de não podermos dar nem receber, apenas trocar, comunicar, sobreviver no território idêntico dos simulacros” (Baudrillard, 1996, p. 13). A sociedade do espectáculo é caracterizada por um crescente controlo dominante das empresas multinacionais e corporações de entretenimento. Se as novas tecnologias de comunicação amplificam e reforçam uma certa direcção na construção da pessoa, esta pode-se tornar prisioneira desses discursos, do conhecimento e modos de vida expressos, e assim comandar o *habitus*. A passividade e conseqüente ilusão de irresponsabilidade passa a caracterizar hegemonicamente a experiência no contexto dos *media* ditando assim, a experiência normalizada. Neste mundo de excesso, de imagens, de informação, de conhecimento, estão embutidas estratégias que constituem os ideais e os valores que constroem as expectativas de ser pessoa, “a pessoa que se deve ser”, veiculadas por um novo procedimento hegemónico que se inscreve no *habitus*, por intermédio de práticas de consumo.

Os anos oitenta representam esta viragem na sociedade portuguesa, sobretudo a partir da entrada na União Europeia. Serve esta breve descrição em ampla escala para perceber que

¹⁵⁵ Pode-se argumentar que a globalização é uma força homogeneizadora (a crescente americanização da cultura mercantilizada), onde as práticas de consumo se constituem como a epítome. Contudo parece ser redutor não existirem microvariações da redistribuição cultural, um trabalho em que a etnografia desempenha um papel importante, configurando as conseqüências identitárias destas novas tecnologias da objectivação (um projecto fora do âmbito deste trabalho). Estas redistribuições não são simples aculturação. Os artefactos e significados culturais exportados do centro para a periferia (ou semi-periferia) tendem a ser apropriados dentro dos habitats de significado locais podendo, estes, serem exportados para o centro (Hannerz, 1996). De facto, crescentemente, a base ideológica da nacionalidade deixa de passar pela sua conceptualização romântica para se recomendar através da transnacionalização da economia e dos símbolos (Canclini, 1993) que determina, por assim dizer, a concepção hegemónica da realidade, da forma como as identidades passam a ser (re)negociadas pelas práticas de consumo, despolitizando-se a cidadania. É neste contexto que se produzem os tais clichés de que Daniel Miller (1995) destaca os seguintes: 1) o consumo de massas é a causa da homogeneização global ou da sua “heterogeneização”; 2) o consumo opõe-se à socialidade; 3) o consumo opõe-se à autenticidade; o consumo cria determinados tipos de seres sociais.

cedo se “esqueceram” ou se esvaziaram os programas do processo revolucionário da educação pela cidadania, promovendo-se o crescimento acelerado de uma cultura urbana, consumista, globalizada, hedónica e despolitizada, e que se reflecte nos comportamentos hegemónicos socioculturais da juventude. A universidade constitui o espaço iniciático da pessoa na entrada para a sociedade civil. Contudo, também aqui se revelou o esvaziamento e a desmobilização decorrentes de uma passividade em relação ao papel da universidade, de preencher os desejos de identificação desta nova sociedade que se constrói, modeladora dos comportamentos e expectativas das culturas juvenis. Sem soluções alternativas face à crise das ideologias clássicas e das utopias (nomeadamente, do embate entre socialismo e capitalismo), rapidamente o capitalismo se suplanta, fazendo-se incorporar na rotina e no sistema de expectativas, em prejuízo da participação cívica. De uma certa banalização dos possíveis tipos de participação e mobilização política na AAC, a juventude deixa-se engolir pela crescente mercantilização da cultura (mais tarde, do próprio ensino), que acompanha a privatização do espaço da vida pública, nomeadamente dos espaços de socialidade e das relações pessoais, reproduzindo-se na fragmentação dos habitats de significado em detrimento da apologia do trabalho colectivo, substituindo a solidariedade pela competição (de onde também deriva o individualismo). Aqui, como veremos, nos organismos autónomos em geral, mas no CITAC em particular, contraria-se esta tendência, constituindo-se, mais uma vez, uma excepção.

Face à crescente desmobilização estudantil reforçada pela instrumentalização partidária da AAC¹⁵⁶, onde se recrutam e testam futuros políticos e se domestica o movimento estudantil na sua capacidade contestatária, na defesa dos interesses e problemas comuns, retrocede-se (como se previa) ao chamado “associativismo de serviços”. Ana Drago diagnostica quatro razões para esta mudança:

“Em primeiro lugar, a universidade já não representa um ambiente de formação intelectual tão relevante como o era no passado. Fora do meio académico havia, agora, uma pluralidade de experiências, informações e consumos que não necessitavam do suporte do meio estudantil. Em segundo lugar, as opções políticas decorriam agora num quadro político democrático. O ‘papão’ da ditadura, facilmente identificável no passado, dava lugar a uma pluralidade de causas sociais, num contexto ideológico menos vincado, ou mesmo despolitizado. Em terceiro lugar, os problemas da condição estudantil tendem a confundir-se com os problemas da condição juvenil. E, de algum modo, as questões da ‘juventude’ parecem ser lidas, nos anos oitenta, dada a crise no início desta década, como exteriores à instituição escolar: desemprego, relações familiares, dilemas identitários. Por

¹⁵⁶ No início da década de oitenta há hegemonia da Juventude Social Democrata para, no final da década, dar lugar a listas da Juventude Socialista.

fim, nas categorias etárias superiores da juventude, a vivência estudantil é naturalizada enquanto etapa de vida num dado lugar institucional e, nesta medida, despolitizada.”

(Drago, 2004, p. 156)

O estudante, de um “jovem trabalhador intelectual”, como advogava a carta de Grenoble, passa a ser um “jovem estudante consumidor”. Consome-se conhecimento (mais por fotocópias e sebatas do que por livros), e a AAC passa a organizar sistematicamente manifestações desportivas e manifestações culturais, sobretudo as de carácter festivo e de lazer, uma vez que a própria cultura expressiva (música, teatro, dança, artes plásticas) deixa de fazer parte do paradigma do consumo cultural, ressoando, como um barómetro, o destino que a sociedade no seu todo toma.

“Prisioneiro das formas tradicionais de participação entretanto ‘impopularizadas’ e sujeito à impossibilidade material de se despartidirizar, o MA [movimento associativo] não se mostrou capaz de atender à pluralidade de situações em que os estudantes se encontram. Não tem em conta os limites impostos pela condição estudantil, não responde às profundas carências de reflexão e debate sobre os problemas culturais, afectivos e sociais dos jovens estudantes, não tem capacidade de intervenção, consciencialização e mobilização de massa face a questões determinantes da vida, do sistema educativo ou do país.”¹⁵⁷ (Caiado, 1990, p. 273, parêntesis meus).

Em 1980 voltam os rituais festivos da praxe académica, apesar dos desacatos e incidentes com estudantes (alguns Repúblicos) que se opõem, reagindo com agressividade em algumas Queimas das Fitas, nos festejos que a maioria consente em realizar. Na verdade, a consonância com o novo rumo que a sociedade toma é superior a qualquer veleidade para interpretar estas reacções anti-praxe, como se o imaginário romântico da tradição sempre tivesse existido desde tempos imemoriais e a tradição não fosse, ela própria, reinvenção por

¹⁵⁷ Em Coimbra, o movimento estudantil, mais fragmentado, ainda assim, mobiliza-se para assuntos respeitantes aos Serviços Sociais da Universidade, nomeadamente questionando a qualidade da alimentação, e sobrelotação das cantinas, bem como ao aumento do preço das refeições, o que conduziu à realização de um documento reivindicativo assinado por 2000 estudantes (num universo de cerca de 12000 estudantes), que exigia o aumento do apoio aos Serviços Sociais da Universidade de Coimbra, de forma a também se construírem mais instalações alimentares e se fornecerem melhores condições aos funcionários das cantinas. Em 1984, organiza-se uma greve às aulas que foi quase de 100%. Tirando este factor mobilizador, as restantes contestações foram todas fragmentadas por Faculdades: em 1980, em Direito chega-se a fechar a Faculdade a cadeado, reclamando a resolução para o problema da falta de instalações; em 1985, na Faculdade de Psicologia também se realiza um protesto para a célere resolução do problema das instalações da Faculdade, confrontada com o atraso nas negociações entre a Reitoria e a Santa Casa da Misericórdia em acertar o valor da renda do edifício para as suas novas instalações; em 1986 e 1987, os alunos da Faculdade de Letras realizam uma greve que alastrou aos alunos das universidades de Lisboa e Porto, lutando pela reestruturação curricular dos cursos e pela garantia de uma especialização em termos profissionais, combatendo a concorrência que as escolas superiores de educação e o aumento de universidades impunham; também em 1986 os estudantes de Medicina se mobilizaram face à indefinição da nova política para a Saúde da Ministra Leonor Bezeira, a falta de diálogo, e as medidas de reformulação que o Ministério preparava para a regulamentação do internato geral (considerado um período de formação geral e não um trabalho), assim como a reformulação das carreiras médicas, colocando em causa os empregos futuros de todos os estudantes (Silva, 2009, p. 55-63).

natureza; como se ser do contra não passasse apenas de um capricho de “extrema-esquerda”, o de destruir por destruir o prazer do festivo, mesmo um prazer que escapa à política mobilizadora e interventora, e apenas necessita da embriaguez e do consumo da socialidade. Neste conveniente processo de essencialização e naturalização da tradição, em conformidade com a nova era da lógica capitalista que se vive, também se explica o facto de ter havido resistência em fazer incluir nas tradições os estudantes do politécnico, que reivindicam em 1985 a sua inserção na tradição académica (Silva, 2009). Pelo olhar de quem concebe a tradição como estanque, os estudantes do politécnico desenquadrar-se-iam da imagem romântica e elitista do que é ser um estudante universitário.

A festa mercantiliza-se legitimamente em 1989, quando a DG-AAC toma as rédeas da organização da “festa da latada” (integração do caloiro), a imposição de insígnias e festa da Queima das Fitas, juntamente com o Conselho de Veteranos. Em 1993 o código da praxe seria revisto de forma a actualizar esta nova conjuntura. Apesar de terem uma dimensão cultural onde se apresenta um programa elaborado pelo trabalho das secções culturais da AAC (embora gradualmente abdicando do trabalho dos organismos autónomos), as “noites do parque” tornam-se o emblema da festa académica, num espírito híbrido entre a forma de um festival de pop-rock que importa bandas (algumas nacionais) e o delírio de agrupamentos “pimba” que constroem a aparência de uma portugalidade ancestral, assente na reinvenção da música tradicional portuguesa, e adaptada a uma rabuscada “lírica bocageana” de subversão da sexualidade fácil. Joga-se o jogo das inversões, característica fundamental das festividades carnavalescas, uma vez que se subverte a imagem de um estudante que pressupostamente estuda, e da moral cristã dos bons costumes (inscrição ancestral que não vai largar mais a “escrita no corpo” – *habitus* de ser português). Mercantiliza-se, assim, o folclore da identidade estudantil. O próprio fado regressa à sua origem romantizada, abdicando do canto de intervenção (característica de toda a época dos anos setenta), e proliferam “Tunas Académicas” que, entre o coro e o instrumental, procuram reinventar a música popular com temáticas sobre a condição de ser estudante.

Curiosamente, o uso da capa e batina, apesar de amplamente legitimado a partir da ressurreição das festividades e rituais estudantis, não se massifica no quotidiano. Ao longo da década de oitenta, progressivamente em maior número, as capas saem do guarda-roupa para celebrar as passagens rituais da condição de estudante, escritas no código da praxe. Na

verdade, lembram as “comunidades-cabide” (*cloakroom communities*) de Bauman¹⁵⁸, como se a identidade do estudante universitário tradicional acontecesse apenas efemeramente na festa e no ritual. Não se tratando de um modo de ser e estar no mundo enquanto experiência quotidiana, apenas o ritual da festa os lembra de quem afinal são.

Em nome da secularização da tradição académica, do “voltar aos velhos costumes”, paradoxalmente, reinventam-se essas mesmas tradições, adaptando-as a uma nova lógica consumista e individualista, dando-lhe uma configuração que, através do mercado, simula a oportunidade da criação de uma *communitas* temporária que se esvai no tempo de uma semana, enquanto existem possibilidades financeiras para, na festa, poder participar (Latada e Queima das Fitas). O ingresso na participação estudantil compra-se, pagando o direito à fruição e à inclusão. As próprias paródias interventoras, típicas da composição cenográfica e coreográfica que o cortejo da Queima das Fitas assume, são usadas pelos estudantes para criticar o poder. Actualizando temas para a contestação, não passam desse jogo assumido e consentido da inversão carnavalesca, sendo recebidas pela autoridade com uma natural complacência, de quem transforma em humor um arremesso ilusório de revolta para, no dia seguinte, nada ser consequente, tudo voltar à normalidade social.

É neste contexto sociocultural que o CITAC, enquanto organismo, se procura reinventar. Numa DG-AAC instrumentalizada, em que a mulher participa em pé de igualdade na universidade (apesar de só muito excepcionalmente ser candidata a presidente da AAC), o associativismo, no seu sentido colectivista, faz-se agora mais nas secções culturais e organismos autónomos como, aliás, sempre se fizera. A propósito disto, criou-se na DG-AAC o cliché a que recorriam variadas vozes de que quem participa nos organismos culturais é obrigatoriamente conectado à esquerda (tal como na época do regime salazarista se fazia), a avaliar pelas insinuações consonantes que aparecem face a questões conflituais, como a distribuição das salas no edifício da AAC que, de quando em quando, provocam a sua polémica. São esses organismos culturais que vão resistindo à lógica dominante, que repentinamente passa a gerir os destinos da representação estudantil (todos os serviços que a AAC presta são crescentemente privatizados). As próprias Repúblicas, afastadas das tradições académicas, vão também afirmar-se através de manifestações culturais, algumas delas elaborando um programa em redor da comemoração do seu centenário.

¹⁵⁸ As comunidades-cabide precisam de um espectáculo que apele a interesses semelhantes em indivíduos diferentes e que os reúna durante certo tempo em que outros interesses – que os separam em vez de uni-los – sejam temporariamente postos de lado, deixados em lume brando ou inteiramente silenciados (Bauman, 2001).

O CITAC, “na altura era uma amostra do Portugal de então: anarcas, betos, ganzados, obsessivos, narcisistas, místicos, urbano-depressivos, havia de tudo um pouco” (Vicente, 2006, p. 115), o que revela a heterogeneidade do grupo, característica dominante de todas as gerações e, pensa-se, pré-requisito para uma maior dinâmica de grupo, fruto da necessidade de discutir as variadas tomadas de posição, ideias, modos de estar na arte e na vida, aquilo que, já estamos aptos em afirmar, se caracteriza como uma escola da cidadania. Na passagem para os anos oitenta, o CITAC era uma confluência heterogénea de pessoas, misturando várias gerações, fruto dos cursos de teatro que vinha a promover, bem como da persistência de antigos elementos se quedarem em fruição no grupo. Geraldo Tuchê mantinha-se na Direção Artística e protagonizava a organização da formação teatral, realizando várias peças de Jorge de Sena, como *Império do Oriente*, peça escrita na altura do golpe militar no Brasil, em 1964, e que satiricamente critica com humor negro e paródico “a burguesia culturalmente estúpida e pobre de espírito mas suficientemente desvairada e doentia, na sua ânsia de Poder”¹⁵⁹. Com derivações surrealistas, Jorge de Sena consegue um “teatro cruel e do absurdo, este teatro de escárnio, de um humor corrosivo e de grande virulência satírica” (Jorge Fazenda Lourenço cit. em Fadda, 1998). Antes da encenação desta peça, já se havia feito *Epimeteu ou o Homem que Pensava Depois*, peça experimental e vanguardista que Sena escreve nos últimos anos da sua vida (1970) e que seria encenada, pela primeira vez em Portugal, no CITAC.

Desconstruindo o mito de Prometeu, este deus insubmisso que rouba o fogo dos céus para o oferecer aos homens e que seu irmão, Epimeteu, não ousou recusar Pandora para sua mulher (aquela que também não abdicou de abrir a caixa de onde se libertam todos os males do mundo dos homens, de onde apenas a esperança não se escapa), esta figura anti-heróica do passado é astutamente recombinaada com o presente. A desumanização e opressão impulsionada pela tecnologia (um Coro que se confronta com uma equiparável personagem, “A Voz do Computador”); a libertação sexual (e o restaurar dionisíaco no sonho de Epimeteu, entre um Anjo e o Demónio); a hibridização dos mundos da mitologia grega com os da mitologia cristã, numa fantasia mitológica; um absurdo vazio invade tragicamente a existência humana, pronunciando a morte do humanismo. A peça faz uso de uma relação do espaço cénico circular, característica do teatro de vanguarda mudando-se, ao longo das cenas, a configuração dos espaços mitológicos para, no fim da peça, a humanidade acabar numa posição descentrada.

“Através da caricaturização grotesca ou desconstrução violenta das personagens, Jorge de Sena reconstruiu, nesta peça, os elementos de um imaginário oriundo da tradição

¹⁵⁹ Geraldo Tuchê, Programa de *Império do Oriente*, CITAC, 1979.

mitológica clássica, sob a influência das formas e tendências do teatro do momento, cujas características principais eram a subversão dos valores ético-morais vigentes e a crítica social. Com efeito, a incapacidade de o Homem fazer uso da razão, de resistir à tentação de um hedonismo imediatista e de vencer a tendência para a inacção revestem, de um sentido trágico, o destino da Humanidade, que Prometeu deixou irremediavelmente subjugada ao sobrenatural, e que Epimeteu, por inércia e irracionalidade, não foi capaz de libertar. Por outro lado, através de uma reconfiguração satírica do género trágico, Jorge de Sena procedeu à desmontagem do ideário pacifista-libertário, parodiando as contradições das gerações contemporâneas, que embora excitadas por ideais libertadores e libertários, continuavam incapazes de fazer frente à autoridade opressora de entidades superiores, personificadas simbolicamente, no final da peça, na abstracção tecnológica do ‘Computador’, que se impõe, autoritariamente, como substituto moderno do sobrenatural, pagão ou cristão.” (Brasete, 2007, p. 19).

Se nos espectáculos premonitórios, *Viva o 25 de Abril*, *Abaixo o Azar* e no *Enterro do 25 Abril*, os elementos do CITAC adivinhavam o destino que a sociedade tomava, deitando a perder as conquistas da revolução, agora voltavam a insistir no tema através deste espectáculo, também ele premonitório. E mais uma vez se comprovava que haveria custos a pagar pela domesticação social que imperava numa sociedade em que o *habitus* dominante resultava da convivência com a censura, agora líquida na sua essência. “O Epimeteu (...) fez só uma digressão a Aveiro e Porto. E em Braga o arcebispo disse ‘nem pensar!’”. Mandou um emissário espreitar a Aveiro e ao Porto para ver se aquilo era decente para mostrar em Braga, e a peça foi censurada.”_ como contou Aníbal Abrantes – vida nua no não-lugar, portanto.

No ano de 1980/1981, ainda com Direcção Artística de Geraldo Tuchê juntamente com os elementos mais antigos do CITAC, convida-se uma brasileira, Maria Alice Vergueiro, que se acompanha de Catherine Hirsch. Aníbal Abrantes descreve bem a mudança:

“Andámos a encenar o *Percevejo* de Maiakovski, foi a primeira vez em que íamos estudar um papel a sério, técnica de Stanislavski, *Actor’s Studio*, para fazer papel de Baian mas, depois, ao fim de uns meses aquilo não andava, mastigava, e andávamos para trás... e depois aquilo foi tudo por água abaixo. Há uma série de Assembleias e há um dia em que eu não estou lá e sou eleito à revelia. E depois, no dia a seguir, o meu irmão que tinha estado nessa Assembleia, disse-me em casa: ‘Ó pá! Foste eleito Presidente!’- ‘Eu? Então deixa estar que eu amanhã dou-te o Presidente’. Cheguei lá, tomei posse como Presidente e o primeiro acto, violando os estatutos, foi anular o cargo de Presidente.”

O espectáculo não se chegou a concluir, fruto de desentendimentos logísticos (o facto de haver três profissionais contratados também parece não ter ajudado, dado o peso

financeiro). Mais à frente, veremos como este projecto, apesar do malogro, paradoxalmente, configurava uma insurgente renovação do grupo, constituindo-se como uma ruptura. De qualquer forma, este colapso ditou a necessária renovação do CITAC, protagonizada agora também pelos novos elementos, ditando uma crise de identidade no interior do grupo. Em 1981 fazem-se as bodas de prata do CITAC (ver apêndice 1, 1980/1981), e convida-se Ricardo Pais e Nuno Carinhas para a realização de uns seminários que vão resultar numa criação colectiva, um recital feito no café Santa Cruz. É no ano seguinte que se opera a mudança, ao nível da formação teatral e tipo de teatro, consumada no convite ao encenador Mário Barradas que propõe três anos pensados para a reestruturação teatral do CITAC, reagindo ao facto de o CITAC se encontrar sem estratégia, a navegar um pouco à deriva. Como nos disse Helena Faria, no primeiro ano teria como prioridade a formação teatral do grupo; o segundo ano, a formação do performer em cena; o terceiro ano, formação ao nível do palco. Recomeçar-se-ia do zero, neste perpétuo renascer do CITAC, para descobrir a tendência teatral para o grupo, enveredando na descoberta de um teatro experimental (de inspiração brechtiana, ou do realismo socialista) mas sobre as dramaturgias clássicas, apostando no rigor da formação teatral do actor que Mário Barradas consegue introduzir no grupo chegando, os espectáculos, a ser apresentados em diversos festivais que entretanto proliferam no país¹⁶⁰. No terceiro ano, com *Katzelmacher*, de Fassbinder, consegue-se enfim a maturação consequente que fez o crítico Carlos Porto considerá-lo um dos espectáculos melhores do CITAC dos últimos anos (ver apêndice 1, 1981 a 1984). Paralelamente, outro projecto iria acabar por meter o CITAC no mapa dos acontecimentos de vanguarda em Portugal.

Nos anos em que esta revolução geracional opera no grupo, há uma vertente formativa especificamente teatral (por Mário Barradas), ao nível do teatro mais formal, e uma outra processa-se no CITAC, pela mão de António Barros e Rui Órfão, bastante ligados ao Círculo

¹⁶⁰ De notar que desde 1974, com a revolução de Abril, algo que se estende pela primeira metade da década de oitenta, se pode considerar um período de “solidificação, reactivação ou do aparecimento dos mais importantes grupos de ‘teatro independente’ português” (Vasques, 1998, p. 8). É também já em plenos anos oitenta que se activam importantes festivais ditos de artes cénicas (*FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica*, *Festival de Almada*, *BUC – Bienal Universitária de Coimbra* – organizada a partir do TEUC, *Festival de Marionetas de Évora*, *Acarte* – organizado pela FCG, etc.).

Com o governo social-democrata, desde 1985, estimula-se “a mentalidade liberal que vinha despontando a par da sedimentação de uma sensibilidade nova de gestão e produção” (ibidem, p. 18) e que faz com que se expresse, por exemplo, na emergência das primeiras produtoras artísticas independentes, acompanhada de legislação, como a lei do mecenato de 1986, que apenas muito timidamente teve reflexos práticos. Só na segunda metade dos anos noventa se consolida a figura do programador, no âmbito do teatro português (ibidem, p. 19).

de Artes Plásticas (CAP)¹⁶¹, e que vem a marcar profundamente a viragem substancial que o CITAC consoma nesta década. Como nos explica José António Bandeirinha:

“O António Barros, o Rui Órfão, o José Louro, mais tarde o Joka de Aveiro [João Torres], resolveram fazer com que o CITAC se envolvesse numa outra dimensão que não era a dramaturgia clássica, pura – entendendo por clássica mesmo aquela mais revolucionária, grotowskiana, brechtiana, que nós também andávamos ali a amanhar. Entendendo isso como o domínio clássico da dramaturgia, eles resolveram ir, um bocado, juntando o CAP, à procura destas novas conformações (que na altura eram novíssimas) da *performance art* que envolvia uma certa dramaturgia mas também um espírito plástico, envolvia a criação artística, etc. E houve uma certa fricção entre ‘os velhos’ e ‘os modernos’. Houve ali uma espécie de “*querelle des Anciens et des Modernes*” – uma versão citaquiana com os *Projectos & Progestos*. Nunca se inviabilizou o trabalho de uns e de outros, mas havia ali uma certa disputa, umas certas piadas. (...)

Eles faziam produção de espectáculos e criavam, havia produção própria, eles eram membros do CITAC (Barros, Órfão, Jorge Humberto, o Louro faziam). Depois havia uma espécie de Ciclo de produção exterior que de certa maneira também legitimava as produções internas e as integrava. Coincide com a minha saída para o Porto.”

Num primeiro momento, em consonância com as novas tendências que se exploravam no CAP e na esteira da extensão itinerante de *Alternativa Zero*, em 1977, co-produzido pelo Museu Machado Castro (cujo director era Adriano de Gusmão), CAP e CITAC (no seu intuito

¹⁶¹ No final dos anos setenta, o CAP vivia um momento de grande fruição artística, influenciado pela vanguarda das artes plásticas portuguesa (ver Barros 2006; 2009). Promovendo iniciativas com um corpo pedagógico subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian (com Ângelo de Sousa, João Dixo, Alberto Carneiro, Armando Azevedo, e outros), o grupo de jovens artistas do CAP (onde operam também António Barros, Rui Órfão, Isabel Carlos, José Louro, entre outros), realizam e promovem uma série de iniciativas que constituem a história da arte portuguesa, nomeadamente: a operação artística *Minha Coimbra Deles* (1973); a festa comemorativa do *1.000.011º Aniversário da Arte* (1974); da intervenção performativa na *Maratona Cultural* (1975); a *Semana da Arte da (na) Rua* (1976); a extensão da *Alternativa Zero* a Coimbra, promovida por Ernesto de Sousa (1977), também ele muito ligado ao CAP; a curadoria e o resultado da experimentação, num espírito de *workshop* do *Black Cube*, paródia cruzada de subversão à sala expositiva branca, propositadamente neutra, que a modernidade concebeu para a hegemónica forma de expor, bem como se conectava simbolicamente com o luto académico aprovado em 1969 que a academia de Coimbra nunca havia anulado; das “conversas vadias” de Ernesto de Sousa e da apologia do Fluxus, corrente da arte contemporânea fazendo, aí, cruzamentos com Joseph Beuys e Vostell, ou Robert Filliou; da próxima relação com a galeria Ogiva e a galeria Módulo; do grupo Cores (GICAPC – Grupo de Intervenção do CAPC) (1977-78), consequência da *Alternativa Zero*, um grupo performativo que se dá conta, a avaliar pelas reacções do público, que as cores eram realmente politizadas, mais do que agora (Rui Órfão, em conversa), grupo esse contemporâneo do Grupo Puzzle, do Porto. O Grupo Cores dá grande visibilidade ao CAP sendo convidados, por exemplo, para participar nos 4.ºs *Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, das Caldas da Rainha; dos ciclos de exposições que organiza: *Novas tendências na Arte Portuguesa e Poesia Visual Portuguesa* (comissariados por António Barros e Alberto Carneiro), e por onde passam, por exemplo, Ângelo de Sousa, Álvaro Lapa, Helena Almeida, Julião Sarmento, Palolo, Ana Hatherly e António Aragão.

Estas são algumas das iniciativas mais importantes que a então secção cultural da academia produzia. Em 1980, o CAP, depois de demoradas e complicadas negociações junto da AAC, transforma-se em organismo autónomo, passando a designar-se por CAPC (Círculo de Artes Plásticas da Coimbra), nome que se mantém até à actualidade.

de também se galvanizar pelo Ciclo de Teatro que produz), os Living Theater vêm a Coimbra realizar o espectáculo *Sete Meditações sobre o Sado-Masochismo Político*, performance baseada em cenas de tortura presenciadas e vividas enquanto estiveram presos no Brasil. A polícia queda-se por ali, vigiando o espectáculo e mais uma vez, sub-repticiamente, a censura, prenúncio da vida nua, aparece. Contudo, a verticalidade do Reitor garantiu a apresentação (Barros, 2006, p. 112). No espectáculo, o público torna-se também performer, para depois, já na sede do CAP, participar num Jantar Ritual da Páscoa Judia, uma versão moderna que inclui poemas de Guinsberg, cânticos de Joan Baez, etc., constituindo-se também como um ritual de passagem da libertação dos oprimidos¹⁶².

Um outro evento prenunciador de uma mudança também no CITAC ao nível das artes da performance foi *Multi/Ecos*, um evento muito marcado pela Fluxus¹⁶³, uma acção piloto do que vai acontecer nos anos seguintes e que envolve múltiplas disciplinas (performance, vídeo, música experimental), como as explorações cénicas da poesia visual, de Rui Órfão e Silvestre Pestana (com Borges Brinquinho e Fernando Ribeiro), para assinalar um evento com participação de citaquianos.

“O desafio foi revelador. As propostas expostas pluridisciplinares [*Multi*], mas tendencialmente diversas [*Ecos*]: um *happening*. O primeiro trabalho de um ciclo onde viriam a surgir vectores catárticos de uma nova atitude na arte parateatral, com grande cumplicidade com a plástica (Acto artístico que resultaria incentivo de programação para um espaço laboratorial com actividade continuada, para, e no CITAC). Em suma: um *lugar* para uma acção sinérgica, e logo galvanizadora da contaminação entre diferentes áreas vocacionadas da arte.

Obrigou o *perfil* do projecto a um programa específico, a uma *identidade*, pois aqui o importante era contrariar a orientação comum aos anos oitenta, e fazer com que não fossem as personalidades a emergir, mas sim ideias federadoras. Advogar até a vocação pós-moderna de dar vez à expressão de certas minorias que utilizam a arte como uma luta contra a cultura hegemónica.” (Barros, 2006, p. 104, parêntesis do autor).

Se acrescentarmos a presença do Théâtre'en Poudre, de Paris, no Ciclo de Teatro, está esclarecido o contexto que vai fazer emergir *Projectos & Progestos: Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas*, um *Simposium Internacional de Artes*

¹⁶² Para descrição deste evento, ver Ernesto de Sousa em *Colóquio Artes*, n.º 33, Junho de 1977.

¹⁶³ De um modo breve, Fluxus é um movimento artístico começado por George Maciunas em 1961, que convoca uma transdisciplinaridade na cultura expressiva, cruzando *happening* com performances, música e poesia visual, advogando a atitude da arte como vida e a vida como arte. A eles aderem George Brecht, Jackson Mac Low, John Cage, Toshi Ichijanagi e, mais tarde, Dick Higgins, Gustav Metzger, Nam June Paik, Wolf Vostell e Yoko Ono, entre muitos outros. O movimento rapidamente se globaliza dos Estados Unidos da América até à Europa e Japão, reorganizando-se actualmente, sobretudo, online.

Performativas, como o definem (ver apêndice 1, 1981/1982), um evento que se vai realizar entre 1981 e 1985, comissariado por António Barros e Rui Órfão, e com chancela do CITAC. A ideia é criar um espaço alternativo à expressão cultural da actualidade, dando voz às linguagens menos conformes com as convenções e ortodoxias, e reproduzindo a sua condição originária, um *ethos* de subversão na experimentalidade que implica sempre uma reinvenção da acção, da atitude, do comportamento na arte (mais uma vez, sob influência do jogo dramático) que, como temos vindo a perceber, se estende à própria maneira de estar na vida e de ser, uma vez que envolve sempre reflexividade sobre si próprio e sobre a época vivida, não fosse o jogo dramático um reenquadramento da realidade que se afasta do quotidiano para a ele volver um novo campo de possibilidades.

Apesar de actividade paralela à formação teatral do CITAC, forma-se um grupo de pessoas, provindas essencialmente do CAP, e que se constroem juntamente com os citaquianos num espaço de fruição colectivo. O Cubo Negro (*Black Cube*) (Barros, 2009), que vinha sendo explorado no CAP, é agora o pretexto para transformar o Teatro de Bolso do CITAC em Teatro-Estúdio (Te.CITAC), uma ampla sala negra¹⁶⁴ onde se vão passar experiências vanguardistas surpreendentes, e que contribuiu para o desenvolvimento da arte da performance (*performance art*) no país, ou “performarte”, para utilizar o termo cunhado por Manoel Barbosa¹⁶⁵. Situamo-nos, aqui, ao nível das artes do corpo, que assentam a expressividade artística no comportamento “de um corpo enunciado a um corpo enunciador” (Ribeiro, 1997, p. 111), um corpo mediador para a produção de significado, gerando sentidos, aquilo que António Pinto Ribeiro chamou de “artes do corpo”, em que se inclui a dança, o teatro-físico e a performance. A corporalidade torna-se um instrumento fundamental para a efectivação e consumação destas artes. Como diz: “são artes onde a tensão resultante do par fisicalidade/corporeidade se sobrepõe à enunciação. São artes onde a trajectória do corpo se impõe à narratividade; e são artes ao vivo, no seu sentido mais radical deste termo” (ibidem, p. 112).

Por via das artes plásticas, a ruptura com a tradição da arte na sua totalidade, o rompimento dos sistemas de representação herdados e pretensa superação da arte em geral, foi um processo que emergiu com os artistas DADA, se sistematizou no futurismo italiano e se depurou com a invenção do *ready-made* de Duchamp para, num salto, ser retomada com os

¹⁶⁴ Curiosamente e parodicamente, a sala negra é subversiva em relação à forma expositiva formal da galeria; é irónica em relação à referência do luto académico de 1969 que não chegara a ser anulado; e acaba por ser a sala mais afirmativa e natural do teatro, uma caixa negra que configura um palco.

¹⁶⁵ Acedi ao conceito na comunicação “Performance - Performance Art”, de Manoel Barbosa, inserida no festival *Line-Up Action* - Festival Internacional de Arte da Performance, em Coimbra (18 de Outubro de 2010).

action painters, bem como nas práticas do *happening*¹⁶⁶ no virar dos anos sessenta. W. Benjamin afirma que a reprodutibilidade mecânica destruiu a “aura” da obra de arte, impondo uma mudança no regime estético, quer dizer, uma nova forma de percepção. A natureza da obra de arte desmaterializa-se, por assim dizer, uma vez que a materialidade do objecto perde a relevância enquanto realidade transcendente, na “manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 1992, p. 82). A perda desta proximidade, segundo Yves Michaud (2000) deve-se, justamente, ao que classifica por “volatilização da arte”. Na produção artística, os objectos artísticos são substituídos por dispositivos e procedimentos que se constituem enquanto obra, produzindo a pura experiência da arte. Há uma passagem da arte do objecto para a arte da experiência, uma arte da absorção contemplativa para uma arte da recepção. Esta tendência artística, ao revelar um acontecimento e uma experiência, fá-lo, enquadrada num sistema imaterial e conceptual, requerendo um outro regime de funcionamento e de comunicação. Michaud diagnostica, para a arte, a passagem do substancial ao procedimento (notoriamente, diz, a partir de Duchamp), do sólido ao gasoso, do material ao imaterial. As obras artísticas no seu sentido clássico são substituídas por “objectos encontrados”, por instalações, por ambientes, por eventos, *happenings*, por performances. Estas experiências estéticas conduzem, então, a um novo regime da arte, volatilizada num éter estético, constituída no estado gasoso.

Neste novo regime de arte, são os procedimentos e recursos teatrais e plásticos que fazem movimentar as ideias, os corpos, o gesto, o conceito, as atitudes que a constituem enquanto tal; são as condições de possibilidade para haver experiência sensitiva, por parte do artista e do observador, agora implicado, convocado a participar, a entrar em interacção, ter iniciativa e se libertar ele próprio, em ser parte integrante por via de um processo comunicativo directo e interactivo. O objectivo primeiro é a fusão entre a arte e a vida, intenção primordial já visível nos dadaístas. O modo de existência da obra de arte, bem como

¹⁶⁶ Radicalizam o que Rosenberg viu para a *action painting* (Rosenberg, 1952), a ideia da pintura como acção e o quadro como evento, em vez de uma substância metafísica em que o acto ou gesto do artista, a sua experiência biográfica se torna o próprio “objecto” artístico (procedimento, portanto). Allan Kaprow aparece como precursor do *happening*, uma arte directa e participativa, que não precisa de ser sequer revelada, em que a assistência pode chegar a não ser intencional mas, ainda assim, agente de uma experiência directa, eliciadora de vida, indutora de interpretação. Como sugere Kostelanetz (1980), Kaprow estende o princípio da colagem ao espaço e tempo, *assemblages* que saem do enquadramento da tela e se constituem enquanto ambiente total, onde todos os sentidos são convocados; o espaço torna-se cinético, e o observador parte integrante. Na sua própria definição, Kaprow fala de *happening* como uma *assemblage* de eventos performados e apreendidos em mais que um espaço, estendidos no tempo; são uma atitude em relação à acção que se executa (Kaprow, 1966; 2003). Congregando várias linguagens (elementos visuais, sonoros, teatrais), emprega vários modos de comunicação e é sempre uma actividade intencional e com um propósito, contextualizando a realidade seleccionada num “mundo possível”. Como um jogo, reenquadra, forçando a atenção dos observadores-participantes para a ambiguidade dessa realidade, dando vida à vida através da arte. E ao revelar essa experiência, cumpre a sua função artística, seja como jogo, ritual, ou mera contemplação, quase sempre implicando a assistência no evento.

as condições sociais de recepção, alteram-se. Assim, continuando com Michaud, a arte terá duas funções essenciais: por um lado, uma função hedonística, uma actividade produtora de fluxo (Csikszentmihalyi, 1975; 2002), ou seja, abre a possibilidade de uma experiência ótima. Por outro lado, a arte terá uma função expressiva, com intuito de demarcar identidades¹⁶⁷. As fronteiras entre as artes modificam-se. Numa frase, estes artistas “matam” o objecto artístico no seu sentido formal, e transformam a essência da arte num processo em que conta o procedimento (a atitude imanente das acções desempenhadas), explorando o espaço e o tempo, reclamando pela recepção da assistência como parte integrante da obra (o jogo jogados), pela experiência tida na simples reacção emocional ou interpretativa (encarada como acto da própria obra). Volatiliza-se a arte, como diz Michaud. E se, por um lado, se libertam de alguns procedimentos formais e tradicionais de composição (na sua ampla definição, característicos do drama moderno), por outro, expressam uma mensagem de liberdade, questionando e provocando os comportamentos culturais hegemónicos da sociedade. No fundo, através da sua arte, marcam uma posição identitária, enquadrada nos ideais emergentes dos Anos Sessenta, fazendo cumprir as funções desta nova arte de vanguarda, de novos valores quer para a arte, quer para a vida. As artes plásticas contaminam, portanto, as artes performativas por via do jogo dramático que comanda os procedimentos.

Estamos no território do que Lehmann (2007) chamou de teatro pós-dramático, equiparável, como diz, ao “teatro energético” (formulado por Lyotard), um teatro mais de forças, de intensidades e afectos que propriamente de representação. Por outras palavras, é um teatro que não é dominado pela lógica da representação, o que não quer dizer que seja desprovido dela (ibidem, p. 58-59). O prefixo “pós” não significa que se apague completamente a estrutura do dramático em relação à tradição do drama com base aristotélica, a do teatro-*mimesis*, e que *grosso modo*, segundo o autor, implica uma relação dialéctica em que o drama é estruturalmente total, de uma progressão de um conflito instaurado que culmina numa síntese, aquilo que comanda a representação de um mundo ficcional. É por isso que o pós-dramático não necessita de imersão numa sucessão de informação que constitui a história ou

¹⁶⁷ Acrescentaríamos uma função cognitiva, de produção de conhecimento, que se pensa estar inerente à segunda função enunciada por Michaud mas que não surge por ele evidenciada. Na linha de Artaud, a linguagem artística ou qualquer “imagem” será hedonística na medida em que, simultaneamente, enquanto “acção” confira conhecimento. Relembramos que a experiência, para Dilthey (Turner, 1982), é envolvida num âmagio perceptivo, uma vitalidade acrescida ao que é comum no comportamento rotineiro, tem uma energia de projecção e, uma vez emulsionada no processo comunicativo (o que implica expressão), no cruzamento entre o que se sente no presente e a possibilidade de um pensamento sentido do passado, gera significado. Assim, um qualquer acto expressa um propósito que, para um observador, expressa o que o preenche. Sendo esse acto preenchido com um propósito estético que convoca uma reacção como parte integrante desse propósito, a assistência vê-se (mesmo que inocentemente) imersa no acto de criação, elemento componente da própria obra produzida.

narrativa a ser representada, essa que se fecha organicamente (princípio, meio e fim), mas mais nessas impulsões de energia e que tende, de facto, a ser uma obra aberta, em que as sínteses são combatidas ou mesmo suprimidas, de estruturas mais parciais e singulares que totais. Não é a dinâmica da história e das personagens que interessam, não existem hierarquias entre o texto, o performático e o performativo, os cenários, luzes, imagens, som, isto é, sobre os procedimentos e recursos teatrais. Mais do que personagem representada, existe a *persona* que, em última análise, coincide ou se confunde com a própria identidade do performer. O texto performativo, o ambiente criado (tempo e espaço), a relação da representação com o espectador, a função do processo teatral no âmbito social suplantam o texto dramático (que pode ou não ser uma peça teatral), expressando de modo denso os vários signos a partir da combinação dessas diferentes dimensões de expressão teatral. É um modo novo de utilização dos significantes do teatro, “se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação.” (ibidem, p. 143).

Para entender como o jogo dramático, no seu temperamento, pode desdramatizar o teatro (como o fizeram neste evento que agora o CITAC realizava), Lehmann (ibidem, p. 143-182) sistematiza a tradução do teatro pós-dramático em várias linguagens formais, ou traços estilísticos heterogêneos, e irá tratar os aspectos da linguagem, voz e textos do teatro pós-dramático para encontrar outros traços estilísticos mas, para o que aqui nos interessa, basta esta sistematização para afirmar que o jogo dramático, na sua natureza subversiva, jocosa e enquanto metalinguagem, agora, pós-dramatiza o teatro. Na verdade é esse o temperamento do jogo, fiel a si mesmo, acaba por desestruturar os processos teatrais formais. Lehmann dirá, por exemplo, que, através de uma estratégia de interrupção que relaciona a percepção do sensível com o inesperado, uma perturbação que amplifica a sua percepção e nos faz pensar nela sem carecer do procedimento dramático, de se contar uma história, dirá que assim se promove o distanciamento e a reflexividade. O jogo dramático, como se vê, torna-se operador da reinvenção dos processos artísticos que agora o CITAC se via a incorporar no seu reportório.

Projectos & Progestos constituiu-se num evento pioneiro e embrionário, ainda antes das explorações equiparáveis que se vão fazer no *ACARTE*, organizado pela FCG. E mais uma vez, a subversão e a quebra com o estabelecido, provocando uma atitude marginal em choque com os arquétipos da expressão estética consumada, em que se joga igualmente com as perspectivas vivenciais da época. Manoel Barbosa, no *Semanário Ponto*, em 1981, irá escrever:

“Há quem pense... que os autores portugueses, empenhados numa destruição dos limites estéticos, formais culturais, sociais e naturalmente políticos, estão com os braços cruzados... Um dia necessariamente quanto antes, e se a inteligência e a honestidade iluminarem as saídas dos bastidores políticos e pessoais onde são segregadas as pré-leis e anti-leis que tentam sufocar a autêntica criatividade, poder-se-á demonstrar que o FUTURO está a ser construído... LUTA-SE. E em muitos casos o desejo tem-se pago caro... – Eles. À margem. Mas atentos: por exemplo, Projectos e Progestos.” (cit. em *Suplemento “Jornal”, Via Latina, 1985-1986, p. 7).*

Há uma dupla marginalidade que este evento encerra. Em primeiro lugar, marginalidade ao nível da hegemonia da arte, reagindo contra o poder dominante da curadoria hegemónica que talha os gostos e que os coloniza, promovendo novas formas de enquadramento do jogo dramático, enquanto experiência estética consumada numa atitude que dele deriva. Também se demarca de toda e qualquer concepção teatral vigente na época em que se realiza. Por outro lado, ao opor-se ao mercado da arte contemporânea que insistia na produção de objectos ou de eventos como mercadoria, numa redefinição da referencialidade da obra, os espectadores são libertados para perceber e interpretar fora dos padrões estabelecidos, convocando a produção de novos significados possíveis, miríades novas de outros mundos, mais por via da forma que dos conteúdos.

“Na época da racionalização, do ideal do cálculo, da generalizada racionalidade do mercado, cabe ao teatro o papel de, por meio de uma *estética do risco*, lidar com afetos extremos, que sempre incluem a possibilidade da dolorosa quebra do tabu. Essa quebra ocorre quando os espectadores são expostos ao problema de reagir àquilo que se passa diante deles de modo que não mais exista a distância segura que parece garantir a diferença estética entre a sala e o palco.” (Lemann, 2007, p. 427).

Não sendo o conflito mais totalmente realizado por via da representação, a pertinência política acerca das questões reais dá-se através de blocos de poder (*ibidem*, p. 420), nesse espaço de possibilidades em que a realidade é mais efectiva, numa tática renovada sobre a forma e a percepção do espectáculo, mais que do conteúdo trabalhado. Assim, esta marginalidade denuncia politicamente a “alienação” que as novas condições sociais vêm trazer à sociedade, proporcionadas por um desenfreado, crescente e incontrolado capitalismo. Há uma necessidade de libertação, que coloca a vida e a acção no interior da criação artística em forma de procedimento, e que convoca a participação do espectador através de uma outra condição de possibilidade, sem a sua aparente passividade, mas dentro da configuração específica do que acontece, do envolvimento na situação criada, nessa reacção ao que se passa no palco, onde se suspende o limite entre a realidade e o fictício.

Com tudo isto se justifica o nome da iniciativa:

“Presume-se o *Progesto* como um acto performativo em que a ideia operativa ganha vivência participada e o produto da acção permite um efeito consequente testemunhado. Resulta aqui um exercício de iniciação do facto artístico (...). É um processo dinâmico e exploratório da condição social do corpo habitando o espaço socialmente comprometido. Intervencionando-o. Transfigurando-o. E onde o acto comunicacional eleito pretende afirmar uma dimensão da transcendência dos seus limites – o ser poético – o *artor*.

Em suma: o *progesto* coloca o *acto artístico* no sentido da *desconstrução* (modo de intervenção que não considera a obra como uma unidade acabada, mas como um conjunto dos mais diversos elementos formais e significantes, e que põe em evidência as suas funções e as suas contradições). Que advoga uma atitude *pós-estruturalista* onde se supõe que os sistemas de signos são sempre dinâmicos e sujeitos a modificações.” (Barros, 2006, p. 105).

Para concretizar um programa com vocação internacional que se vai compondo, António Barros e Rui Órfão activam a sua rede de afinidades artísticas e de contactos estabelecidos (nacional e internacionalmente), impulsionando a vinda de vários artistas conectados ao movimento Fluxus, bem como à nova geração de artistas britânicos que, também eles, estão imbuídos de um espírito assente no “*do it yourself*”. Estes desenvolviam os seus projectos em espaços colectivos de criação autónoma dirigidos por artistas, os *artist run spaces (ars)*, e que agora apresentavam o trabalho em Coimbra. Ao nível nacional, os artistas mais proeminentes da actualidade também desenvolvem trabalhos na transversalidade das disciplinas artísticas que se cruzam, e de onde nasce a colaboração de alguns citaquianos. Espectáculos performativos, comunicações, exposições, filmes, constituem o amplo e abrangente programa desenvolvido (ver apêndice 1, 1981/1982).

Aliás, como em conversa com António Barros pude perceber, este programa paralelo que se consuma no CITAC tem como premissa aquilo que em conversas que teve com Ernesto de Sousa se definia como “contaminação”. Por contaminação entenda-se dádiva (conceito amplamente estudado na Antropologia desde Marcel Mauss (2001)), essa virtude da força que emana da troca do dar e receber, enquanto facto social total, ou fundamento da socialidade e comunicação humanas. A assertividade e convicção nas acções, circundadas com humildade, concretizavam a passagem de valores e atitudes menos como influência, persuasão ou afectação e mais por mutualismo, reciprocidade, e passagem de valores¹⁶⁸.

¹⁶⁸ De notar que o programa se estendeu por vários anos embora, no início, a viabilidade deste projecto tenha sido mais experimentação que um dado adquirido. A linguagem explorada era, na altura, uma novidade radical.

Assim se explica a convivência entre dois projectos paralelos que o CITAC nestes anos desenvolve: a promoção da arte da performance ou performarte e o desenvolvimento da formação teatral mais formalizada, apesar de numa atitude de pesquisa.

A este respeito, serve de exemplo o projecto que não chegou a estrear, *Percevejo* de Mayakovsky (apêndice 1, 1980/1981), que abordámos anteriormente, e que mostra como a performance que falha não é sinónimo de prestação negativa e pode servir de exemplo para a intencionalidade ou expressão de uma vontade no seio do grupo. Obra-prima da arte de vanguarda russa redigida no final de 1928, na peça, o entusiasmo de Mayakovsky com a Revolução de 1917 dá lugar a uma visão crítica do futuro do socialismo, expressa numa sátira contundente que questiona o regime, a evidente rede de relações que estimula a corrupção, a mesquinhez, o conformismo e a acomodação da burguesia. Na peça, estas questões surgem através da ressurreição de um *Percevejus Normalis*, incapaz de se adaptar à nova época, cinquenta anos depois da instauração do socialismo.

O processo de trabalho contava justamente com a participação de elementos das duas componentes programáticas do CITAC, consumando a tal contaminação, agora concretamente num processo de trabalho comum. Antero Braga, do CITAC, tinha, como propósito, uma dramaturgia global para a peça que procurava contrapor: o realismo socialista (de certa fora, legado da revolução de Abril, tradição dominante no teatro português); e o suprematismo russo, vanguarda alternativa que chama a sensibilidade *per se*, “a supremacia do puro sentimento” de uma dimensão outra (como advogará Malevich e Mayakovsky). Na base do conceito desta produção, procurar-se-ia uma ruptura com o vigente. O projecto consegue congrega as duas equipas, a da área mais teatral e a da área mais plástica, num colectivo de criação que, não fosse a contingência logística, se poderia traduzir num espectáculo provocador (como comprova António Barros e Rui Órfão, em entrevista).

Efectivamente realizada e conseqüente foi a proposta do CITAC com *Katzelmacher* de Fassbinder que, finalmente, consuma o trabalho de ambas as abordagens teatrais e que revela a centralidade do corpo como instrumento de poder. Mário Barradas propõe-se encenar a peça, investindo numa forte componente plástica que acaba assinada por António Barros, responsável de dirigir, em regime de *workshop*, uma equipa de cenografia. Com este projecto, o CITAC arrisca tudo para a consolidação do seu rumo e consonância com a sua identidade.

Os impulsionadores, como já vimos, deparavam-se com algumas resistências e foi, de facto, o progressivo sucesso da iniciativa, em parte pela legitimação das produções internacionais (como, aliás, sempre foi hábito em Portugal acontecer), em parte pela qualidade e pertinência das produções nacionais que se iam apresentando (em alguns casos, estreias) que se sedimentou o conceito que testavam colectivamente, no seio de todo o CITAC, e se avalisou definitivamente o projecto. A iniciativa constituiu-se, portanto, enquanto processo de experimentação.

“Numa atitude de síntese, assim convergiram (...). Foi Fassbinder o grande sintetizador (...). [O]s marinheiros do CITAC tentam pôr o seu barco em andamento; agora com um sextante apontado para a diferença: para a polémica. É aliada a experiência plástica, poético-visual, de António Barros com a experiência teatral, neo-clássica, de Mário Barradas (...). [O] CITAC agiganta-se agora com a diferença de ‘Katzelmacher’, uma peça onde é aliada uma nova estética visual, oriunda da experiência de Projectos & Progestos, com uma guerra psicológica entre as personagens dos nossos dias.”¹⁶⁹

Estava ensaiado o tipo de teatro a seguir, um registo de pós-modernidade e de pesquisa. Paralelamente, decorrente de um *workshop* sobre a técnica de *clown*, orientado por Manuel Guerra, nasce a vontade de criar um grupo de difusão da arte do *clown*. Em certo sentido, reproduz-se o espírito performático que vai acompanhar os elementos do CITAC até hoje. Os “Citaclowns”, como lhes chamaram, faz várias dezenas de espectáculos e é um projecto que prossegue por várias gerações do grupo. Com pesquisa e no espírito da criação colectiva, fazem-se *sketches* que se levam para a rua e para as escolas. Humaniza-se o palhaço tirando-lhe o excesso de plasticidade da maquilhagem. Por vezes, decorrente dessas oficinas que este grupo passa a fazer autonomamente, decide-se fazer teatro invisível, na esteira de Boal, reinventando o *happening*, elaborando experiências no espaço público, a que se chamou de “Citacções” (houve, igualmente, a vontade de produzir o projecto “Citatoxes”, de exploração de teatro de fantoches, o que não chegou a sedimentar-se com a mesma força das iniciativas anteriores). Estes projectos cobrem também uma carência que a cidade de Coimbra tinha, o teatro para a infância sendo, por isso, outra substancial inovação que o CITAC deu à cidade¹⁷⁰.

O CITAC contrata agora Paulo Filipe que vai encenar T. S. Eliot, curiosamente, vindo da formação do vizinho TEUC, cujas relações se normalizaram num espírito de companheirismo. Num espectáculo *site-specific* (apresentado num convento), uma complexa máquina de produção teve de ser montada para conseguir congregar tantos e diferentes meios que o espectáculo convoca. Há uma relação que se desenvolve com a cidade. Mais uma vez a música é original (Paulo Vaz de Carvalho), numa encenação que abre o conflito da representação teatral entre classicismo e a modernidade (como se refere no programa do espectáculo). Simultaneamente, realizam-se cursos de iniciação ao teatro que, na segunda metade da década de oitenta, se começam a realizar de dois em dois anos. O CITAC acorda com o TEUC intercalarem bianualmente os seus cursos de teatro, de forma a sedimentarem um

¹⁶⁹ António Duarte Bento, programa de *Katzelmacher*, CITAC, 1984.

¹⁷⁰ A primeira companhia especificamente vocacionada para o teatro para a infância foi o Teatrão, fundada justamente por Manuel Guerra (entre outros), em 1994.

modelo estável para cada um dos grupos, bem como possibilitarem à academia formação teatral em todos os anos lectivos. No CITAC, esse modelo corresponde à entrada no curso de iniciação, à estreia do exercício final que funciona como um ritual iniciático para se poder vir a participar, agora, também da Direcção do grupo e gerir os seus destinos. Regra geral, neste momento de vida do grupo, há uma conexão com os elementos da geração anterior. Só pontualmente existem gerações em que nenhum elemento permanece no grupo à entrada de novos membros na Direcção podendo, com isso, fragilizar a dinâmica das acções produzidas. De qualquer forma, no espaço de dois anos ficam responsabilizados por organizar outro grupo de iniciação ao teatro, altura em que mais tarde ou mais cedo se sai do grupo, encerrando o círculo (normalmente corresponde ao término dos estudos e consequente saída da cidade). Completa-se, assim, a experiência no CITAC. A condição *sine qua non* é, portanto, garantir a formação de uma nova geração, de forma a permitir a sua reprodutibilidade.

Os cursos de iniciação passam a ser compostos por vários *workshops*, decididos em Assembleia Geral e produzidos pela Direcção. Há uma preocupação de cobrir as várias áreas de preparação do performer: o corpo (incluindo a voz); o ritmo; a improvisação (e o seu tempo e espaço dramático do performer em acção); a dramaturgia global e a história do teatro; a cenografia e as componentes técnicas de som e luz. Servem para testar o trabalho de criadores profissionais que, quando bem-sucedidos, se voltam a convidar ou, mesmo, a propor encenar agora uma peça. É o que acontece com quase todos os encenadores que vêm trabalhar no CITAC desde o final dos anos oitenta. Por outro lado, o grupo, através da Direcção, vai recebendo propostas de encenadores independentes (*freelancers*) e alguns deles, mediante ponderação da proposta feita, são aceites para trabalhar no CITAC. A partir de agora, mesmo citaquianos de outras gerações que descobriram no grupo uma outra vocação profissional e que os levou a mudar de carreira, ou a não exercer profissionalmente o que as suas licenciaturas convocavam, também propõem a encenação de peças¹⁷¹. De notar que era o objectivo do grupo formar melhores e mais informados espectadores e que, também agora, se consuma esse propósito, na medida em que os elementos do grupo se munem de ferramentas conceptuais e artísticas para fundamentarem as suas opiniões sobre os mais diversos trabalhos artísticos, embora já como público.

¹⁷¹ De notar que é uma ínfima percentagem de pessoas que, nestes anos de existência do CITAC, enveredou pela profissionalização no teatro. Apenas na década de noventa começam a aparecer companhias teatrais profissionais formadas com membros de uma geração do grupo (Visões Úteis, Encerrado para Obras, Camaleão, projecto BUH! e, mais recentemente a DEMO – Dispositivo Experimental, Multidisciplinar e Orgânico – da geração à qual etnografei o curso de iniciação). Pontualmente surgem actores, encenadores ou artistas também formados no grupo (Sinde Filipe, Helder Costa, Carla Bolito, Albrecht Loops – Alberto Lopes, entre outros).

Kowalski (encenador polaco agora sediado em Portugal) e Dato de Weerd (encenador holandês também sediado em Portugal) criam condições para um teatro de pesquisa, exploram-se potencialidades para a comunicação teatral, privilegiando um teatro-físico, na sua conjugação entre a acção dos performers, a cenografia e a banda sonora e em que a corporalidade assume uma preponderância, “cuja teatralidade deriva originariamente do confronto dialógico entre corporeidades que são exteriores ao confronto verbal” (Ribeiro, 1997, p. 111), fugindo sempre às convenções, modas e estéticas do teatro instituído. Afinal, sempre foi esse o propósito de existência do CITAC. Depois vêm os anos noventa e o modelo de funcionamento de uma geração consolida-se definitivamente, reproduzindo-se na sedimentação do seu *ethos*. Realizam-se os Eventos à volta do autor que se está a trabalhar, sobre as suas correntes artísticas e estéticas (num programa que integrava o espectáculo, performances, exposições, conferências), pretexto também para se editarem os Cadernos de Teatro (sobre Kafka, Ionesco, Boris Vian, Sartre e Beauvoir, e um sobre o “teatro como processo”); reabilitam-se os Ciclos de Teatro, agora co-produzidos entre o CITAC e o TEUC, a que se chamou de *acTUs – Encontros de Teatro Universitário*; realizam-se performances paralelas ao trabalho sobre os espectáculos teatrais, muitas delas decorrentes de *workshops* que fazem. Investiga-se e experimentam-se novas dramaturgias, como a adaptação para teatro de bandas desenhadas, e do seu imaginário inventar arrojados espectáculos (Enki Bilal, Moebius), ou pegando em textos que não são peças de teatro e que se reinventam, romances ou obras de autores que se encenam. E fazem-se bandas sonoras originais, numa relação íntima com a dramaturgia e encenação (Albrecht Loops – Alberto Lopes, Carlos Curto, Paulo Furtado).

Um teatro acima de tudo físico, absurdo, cruel, de pânico¹⁷², como aconteceu com o rigor formativo de Paulo Lisboa, das suas encenações, que causaram impressão no panorama nacional e internacional, da sua capacidade formativa (e que vai resultar na formação da companhia profissional de teatro Visões Úteis); ou a pedagogia acutilante de Carlos Curto, o seu propósito expressionista e sarcástico, de uma forte componente musical, também ele capaz de mobilizar equipas para o fundamental da experiência teatral neste grupo, a participação e o sentido de responsabilidade. Por isso, também vão acontecendo criações colectivas ou projectos paralelos às produções, ao incutir essa autonomia que os jovens

¹⁷² Teatro de pânico está ligado à figura de Fernando Arrabal e é inspirado no deus Pan que se manifesta através do terror, do humor e da simultaneidade (uma espécie de neo-DADA). Crítica a racionalidade e advoga uma certa loucura para lidar com a crise de valores e, por isso, facilmente mistura contrariedades ou posições antagónicas (amor/ódio, tragédia/comédia, individual/colectivo, feio/belo, construção/destruição), revelando o absurdo da vida.

estudantes rapidamente adquirem, que sentem mesmo a urgência de concretizar. Aqui, os *Ciclos da Lua em Noites de Poesia* (ver apêndice 1, 1995/1996) são um exemplo marcante, porque também é um projecto transversal a várias gerações. Autonomamente, os elementos do grupo de várias gerações encenam colectivamente poesia, em sessões normalmente configuradas num tema, e que rapidamente enchem a sala negra de estudantes para, todos os meses, escutarem gratuitamente poesia, reinventada pelos mecanismos da performance, veiculada pela potencialidade do jogo dramático, fidelizando público.

Ainda de referir que, agora, o teatro universitário não tem mais a projecção que sempre tivera. A crítica teatral cessa, os jornalistas gradualmente deixam de cobrir os eventos produzidos. Os próprios professores, que outrora pontuavam e participavam na actividade desenvolvida, afastam-se da actividade do grupo. Restam os estudantes que, também eles, desabituaados do consumo do teatro, hegemonicamente se auto-excluem de participar. É apenas uma franja de estudantes que mais facilmente se mobiliza e se constitui predominantemente como público do CITAC. Em 1991 faz-se em Coimbra a *Capital Nacional do Teatro* e, tal como em 2003, com a *Capital Nacional da Cultura*, o CITAC é de alguma forma relegado para um plano secundário. O teatro universitário perde definitivamente a preponderância do olhar das grandes produções de eventos, do olhar das salas de teatro, do olhar da imprensa, e talvez por isso, do olhar da comunidade mais ampla. Não perde, contudo, a sua pertinência para quem nele experimenta.

Como veremos mais à lupa no quarto capítulo (e resta apenas esse empreendimento), está no facto de fazer e participar nesta experiência de grupo a grande potencialidade do teatro (e através dele, também do jogo dramático), de não ser apenas o transporte para mundos outros, para também ser o território da potencial transformação pessoal. Surpreendentemente, através da arte, uma formação para a cidadania, para o trabalho em grupo, para uma melhor percepção e descoberta de si próprio. Sistematizamos de seguida o que é, afinal, o *ethos* do CITAC.

3.6. CITAC como estado de excepção: heterotopia de uma marginalidade descentrada

Quando em 1956 nasce o CITAC e se anuncia a intenção de fazer teatro moderno, é concorrente com a ideia de se compor um teatro experimental, na sua intenção de se opor a um teatro burguês, comercial ou instituído. Manifesta uma atitude perante a arte que aceita a procura de fazer, de empreender, estimular, aventurar-se, aceitando sempre a possibilidade do erro. Evidentemente que tal empreendimento necessita de uma propensão por parte do encenador (ou orientador do *workshop*) para se empenhar na construção de condições para

criar e ensaiar novas possibilidades de encenação e do próprio trabalho do performer, numa pesquisa que inclui não olvidar a exploração de novos mecanismos de percepção por parte do público. Em suma, ser arrojado, e isto no interior da intenção do CITAC se bater pela perpétua formação teatral de novas gerações.

Para o público, cada vez mais se reserva um papel participante, aquele que contribui para a sua própria libertação da formatação ou ditadura das imagens impostas no quotidiano, tanto num regime ditatorial como após o processo de democratização do país e, agora, numa democracia de fundo capitalista. Para isso, o processo de produção de sentido, neste investimento formativo através do jogo dramático, liberta igualmente os signos representados. Enquanto teatro físico que tendencialmente se advoga, o texto performativo sobrepõe-se ao texto dramático, este serve a manipulação daquele. Para isso, todos os géneros, técnicas, modelos, tradições teatrais são funcionalmente convocados sem uma hierarquia definida, apenas a incerteza à margem de tradições institucionalmente valoradas. Por outro lado, investindo na linguagem corporal para activar a orgânica de formação e dos processos teatrais, mais facilmente se supera a estabilidade dominante dos signos imposta pela linguagem escrita, mais facilmente se desmantela a dominância da interpretação hegemónica dos significados inscritos no texto dramático e de um fácil encarceramento no seu território de significado dominante.

O teatro experimental situa-se à margem do teatro formal e instituído e esse sempre foi o desígnio do CITAC, teatro feito por estudantes que optam por uma formação extra-curricular. Esta designação de “extra-curricular” parece que lentamente se começa a potenciar positivamente ao nível do mercado de trabalho, a avaliar pela necessidade de entrevistas de emprego que parecem privilegiar mais o repertório que o arquivo que o currículo representa. E tal facto acontece dados os novos critérios de seriação ou selecção profissional, em que a experiência de outras valências, competências e capacidades, passíveis de ser aferidas no associativismo, começa a ser compreendida como uma garantia relevante de empreendedorismo. Mas enquanto teatro, sendo marginalidade e ao contrário do que se passou na década de sessenta, não é contudo, hoje, totalmente reconhecido na arena oficial (instituições culturais, crítica teatral, etc.). Trata-se de uma perversão dos tempos que correm: a performance resistente e que rompe com os cânones e configurações hegemónicas da tradição instituída, pode não encontrar estruturas que legitimem e produzam um reconhecimento dessa ruptura experimentada. Como Spivak (1994; 2006) alertou, o subalterno não pode falar, não é ouvido ou lido, ou seja, não tem acesso à esfera pública, o que faz que a sua resistência não seja reconhecida enquanto tal – o que temos vindo a denominar como o

território do não-lugar. A estratégia de emancipação formal no seio da institucionalização da arte parece, por aqui, condenada. Acontece que não é esse o intuito da expressão artística do CITAC, o de ser legitimado pelo centro, neste caso, de quem controla e decide sobre a “boa e a má arte”. Esse é o mal menor da recente história do CITAC, uma vez que nem hoje nem nunca, enquanto grupo, se afirmou ou vitimizou como subalterno. Não se subalternizou na resistência ao regime ditatorial; não se subalternizou na subversão que realizou à emergência da democracia, durante o processo revolucionário; não se subalternizou com a docilidade de uma democracia formal, também ela activando subtis relações de excepção; tão pouco hoje se subalterniza (como ainda veremos no capítulo seguinte), numa sociedade amplamente globalizada e confrontada com os constrangimentos de não se saber ao certo identificar as causas da opressão, dessa definitiva diluição do inimigo comum, demasiado evidente e claro na ditadura.

Se a subalternidade é refém da opressão e a ela se vê encarcerada, a emancipação torna-se altamente improvável. A subalternidade, na verdade, obriga a uma distinção, a um desdobramento da marginalidade. A marginalidade é o espaço do *ethos* que se constrói sempre no CITAC: quer por relação ao território do artístico, quer por relação à forma de se expressar politicamente na arena pública, tanto pela comunicação que decorre dos espectáculos, como pela acção dos seus elementos. A atitude experimental coloca o jogo dramático na margem: o culto por uma vanguarda que evita institucionalizar-se na lógica mercantil, ou o inconformismo em relação às formas hegemónicas, atitude que vai determinar ou configurar a possibilidade de um *ethos* subversivo, inconformado, libertário na prática artística mas também na formação de uma atitude cívica perante a vida. Nesse hábito do reenquadramento *nonsense* que se forma e repete, da exploração de novas possibilidades, de equiparações e conexões parciais que reinventam os modos de relação, os elementos do grupo aprendem a aprender. Uma comunidade de práticas que se forma por via do jogo dramático permite a exploração de mundividências libertas dos enquadramentos da vida quotidiana e, como tal, separadas das lógicas que presidem as relações normais da vida. É neste contexto que se pode imprimir a capacidade de emancipação, ou de efectivamente operarem as escolhas pessoais de cada um para a vida, sem a completa domesticação da impressão do *habitus* nos corpos, da hegemonia ideológica para a configuração do que é ser pessoa. É necessário olhar o espaço marginal como condição para a prática da liberdade, sem se truncar a abertura de um espaço a novas relações de poder fora da lógica de dominação e que, por isso mesmo, permitem operar a emancipação. Mas que desdobramento da marginalidade é esse?

O argumento de que a margem é exclusivamente o espaço da subalternidade merece alguma desconfiança. A marginalidade, vista à luz da oposição entre o controlo e a luta contra-hegemónica, motiva a ideia de que o subalterno não existe para além de uma luta que é produzida pela dominação. Também o é, na medida em que quando há poder, há resistência¹⁷³ ou, por outras palavras, a resistência nunca está numa posição de exterioridade em relação ao poder, e vice-versa (Foucault, 1994). “[A] última palavra do poder é que *a resistência é primeira*” (Deleuze, 1998, p. 122), uma vez que as formas de dominação são imaginadas, elaboradas e justificadas num esforço de submeter os outros a essa vontade, e que ela sempre encontrará alguma resistência (Scott, 1990).

Negri e Hardt (2000) trabalham sobre as actuais condições de possibilidade da resistência, em que o inimigo é um regime específico de relações a que chamam Império¹⁷⁴, argumentando também que a resistência antecede o poder:

“When the action of Empire is effective, this is due not to its own force but to the fact that it is driven by the rebound from the resistance of the multitude¹⁷⁵ against imperial power.

¹⁷³ A perspectiva de Foucault (1994) demonstrou a necessidade de uma análise do poder (que não seja concebida pelo modelo jurídico-discursivo_ assente na proibição, no controlo, na sanção de comportamentos), pois a história ocidental bem demonstra como o poder é propagado através de mecanismos entrelaçados entre si a partir de estratégias e táticas diversas. Apresenta uma razão histórica e uma razão táctica, propondo uma análise do poder enquanto feixe aberto de relações, assente essencialmente em cinco princípios que lembramos: (1) O poder é anónimo, não é nada que se possua e está em toda a parte num mecanismo de relações não igualitárias, móveis e transitórias. (2) O poder é disperso, não sendo exclusivamente negativo, também tem uma função produtora (positiva). (3) As relações de poder têm uma intencionalidade, exercem-se mediante um objectivo. (4) Se há alguma direcionalidade do poder, ele parece vir de baixo para cima. (5) A resistência é uma forma de exercício do poder (o que vem contra a ideia de que resistir é um princípio de emancipação ao encontro da libertação) (Foucault, 1994, p. 97-99).

¹⁷⁴ O Império não se constitui como uma metáfora, mas como um conceito: “The concept of Empire is characterized fundamentally by a lack of boundaries: Empire’s rule has no limits. First and foremost, then, the concept of Empire posits a regime that effectively encompasses the spatial totality, or really that rules over the entire “civilized” world. No territorial boundaries limit its reign. Second, the concept of Empire presents itself not as a historical regime originating in conquest, but rather as an order that effectively suspends history and thereby fixes the existing state of affairs for eternity. From the perspective of Empire, this is the way things will always be and the way they were always meant to be. In other words, Empire presents its rule not as a transitory moment in the movement of history, but as a regime with no temporal boundaries and in this sense outside of history or at the end of history. Third, the rule of Empire operates on all registers of the social order extending down to the depths of the social world. Empire not only manages a territory and a population but also creates the very world it inhabits. It not only regulates human interactions but also seeks directly to rule over human nature. The object of its rule is social life in its entirety, and thus Empire presents the paradigmatic form of biopower. Finally, although the practice of Empire is continually bathed in blood, the concept of Empire is always dedicated to peace – a perpetual and universal peace outside of history.” (Negri & Hardt, 2000, p. xiv-xv).

¹⁷⁵ A multidão, enquanto produção de subjectividade e de desejo, opera uma desterritorialização das estruturas prévias de exploração e de controlo, não é apenas uma força negativa contra o Império. É uma multiplicidade de sujeitos num todo absolutamente indiferenciado, composto de singularidades; uma multiplicidade irreductível que desenvolve positivamente os seus projectos constitutivos. Um segundo aspecto da multidão é ser uma força produtiva para a libertação do trabalho, não propriamente uma classe social entendida no sentido clássico, mas que empurra o poder dominante para uma unificação abstracta e vazia, afirmando-se alternativamente numa nova visão global da cidadania. Finalmente, ela encerra um poder ontológico que deseja a transformação do mundo à sua imagem, enquanto comunidade de homens livres (Negri & Hardt, 2000). “A multidão está engajada na produção de diferenças, invenções e modos de vida. Deve, assim, ocasionar uma explosão de singularidades. Essas

One might say in this sense that resistance is actually prior to power. When imperial government intervenes, it selects the liberatory impulses of the multitude in order to destroy them, and in return it is driven forward by resistance. The royal investments of Empire and all its political initiatives are constructed according to the rhythm of the acts of resistance that constitute the being of the multitude. In other words, the effectiveness of Empire's regulatory and repressive procedures must finally be traced back to the virtual, constitutive action of the multitude. Empire itself is not a positive reality. In the very moment it rises up, it falls. Each imperial action is a rebound of the resistance of the multitude that poses a new obstacle for the multitude to overcome." (Negri & Hardt, 2000, p. 360-361, nota de rodapé minha).

As formas de luta herdadas do final dos anos sessenta conferiram um grande poder à tomada de consciência pelos estudantes da natureza repressiva do regime ditatorial, de todos os sistemas de opressão que o acompanhavam, sobretudo sobre os valores que configuram a cidadania. Mas essa marginalidade foi rapidamente projectada em relação ao centro, sobretudo com a consumação da revolução democrática, anos depois, incorporando-se no discurso do poder e nos desejos de uma maioria que entrava agora num outro regime, sem uma efectiva aniquilação do centro que sempre fora a força dominante sobre o *habitus*.

A marginalidade que aqui proponho para descrever a acção do CITAC não é definível em função do opressor mesmo que, por vezes, resista a esse opressor, como se tornou óbvio, por exemplo, com a resistência à ditadura encetada a todos os níveis pelo grupo. Aliás, a ditadura permitiu, de uma forma mais clara, apurar a orgânica da acção resistente e no tipo particular de marginalidade que o grupo produziu através do teatro, o poder soberano é mais explícito. Resistia-se por via das produções artísticas, de formas artísticas que escapavam à censura, recusando e aniquilando o discurso e a lógica do poder, tendo uma atitude anti-logocêntrica. Recusou-se a vida nua que o poder do centro lhes reservaria, o poder que controlava a resistência do subalterno e do dominado, através de uma atitude logocêntrica. Tal marginalidade tornava-se possível por via dos efeitos do jogo dramático, experimentado nas novas tradições de vanguarda teatral e, portanto, imperceptíveis pela lógica do poder. Tratava-se de uma marginalidade construída pelos efeitos inscritos nos processos teatrais e traduzidos na forma teatral (procedimento e recursos artísticos), e que operava mais pelas dimensões do teatro físico, na dimensão performática (gesto, movimento) do que por via do texto dramático

singularidades são concetadas e coordenadas de acordo com um processo constitutivo sempre reiterado e aberto. Seria um contra-senso exigir que a multidão se torne a 'sociedade civil'. (...) A multidão é a forma ininterrupta de relação aberta que as singularidades põem em movimento. (...) [É] uma organização social definida pela capacidade de agir em conjunto sem qualquer unificação." (Negri & Hardt em Brown & Szeman, 2006, p. 99-100).

per se, onde o poder encontrava mais facilmente a lógica para a efectivação da censura. O discurso dominante também se aprisiona na lógica da linguagem que o forma.

Por outro lado, para chegar a esta possibilidade de uma nova resistência, o grupo, ao nível dos ensaios e dos seus espaços de socialidade, funcionava por via de formas de insubordinação a que Scott (1990) chama infrapolítica dos grupos subordinados. Scott distingue as formas de resistência públicas, abertas e declaradas no espaço público, das formas *low-profile*, disfarçadas, *off-stage*, não declaradas ou reveladas, as formas escondidas da esfera pública, uma estratégia particularmente activa em contextos de risco ou de perigo, como num regime ditatorial sujeito à censura. Essas formas de resistência são invisíveis publicamente e reservadas a redes informais sem liderança precisa, onde não se arranjam pretextos para uma possível denúncia, ou actividades para chamar a atenção da vigilância do poder, como refere o autor, uma resistência sub-reptícia:

“By covering its tracks it not only minimizes the risk its practioners run but it also eliminates much of the documentary evidence that might convince social scientists and historians that real politics was taking place.

Infrapolitics is, to be sure, real politics. (...) Resistant subcultures of dignity and vengeful dreams are created and nurtured. Counterhegemonic discourse is elaborated. Thus infrapolitics is, as emphasized earlier, always pressing, testing, probing the boundaries of the permissible. Any relaxation in surveillance and punishment and foot-dragging threatens to become a declared strike, folktales of oblique aggression threaten to become face-to-face defiant contempt, millennial dreams threaten to become revolutionary politics. From this vantage point infrapolitics may be thought of as the elementary – in the sense of foundational – form of politics. It is the building block for the more elaborate institutionalized political action that could not exist without it.” (ibidem, p. 200-201).

O autor chama de “transcrições ocultas” a esta forma de resistir que, para o contexto da nossa análise, podemos encontrar nas epistemologias paralelas para comunicar significados subversivos durante a ditadura. Por transcrições ocultas entenda-se expressões linguísticas, gestos, práticas que se omitem da acção pública e que derivam naturalmente de um espaço de liberdade produzido, um espaço de relativa segurança onde podem ser reproduzidos, e em que se subverte, critica e se opõe ao poder vigente¹⁷⁶. Assim, transcrição oculta é o lugar privilegiado para a manifestação de um discurso ou prática contra-hegemónica, dissidente, de oposição à norma existente. O CITAC foi frequentemente mencionado como esse espaço de

¹⁷⁶ Segundo James Scott (1990), também os grupos de elite do poder terão as suas transcrições ocultas enquanto instrumento do exercício do seu poder e que operam fora da esfera pública, contrastantes com as formas públicas de expressar esse mesmo poder.

liberdade e de à vontade, para se falar fora da opressão vigilante da ditadura; também já na democracia assim se constitui, a avaliar, por exemplo, pela justificação do grupo para ensaiar à porta fechada, quando a comissão organizadora das comemorações do 25 de Abril decide proibir o espectáculo com base em boatos. Na verdade, em todos os processos teatrais do grupo, mais ou menos pronunciadamente, a dramaturgia que serve de pretexto para o espectáculo pode-se considerar como uma transcrição oculta ou, melhor dizendo, o pensamento que preside à dramaturgia de um espectáculo e que constitui o seu subtexto é uma transcrição oculta que se propaga no grupo e configura o seu espaço marginal, isto é, é o seu pretexto para a realização do espectáculo, para a acção na esfera pública.

Por outro lado, a participação num grupo onde operam mensagens transgressivas por via de transcrições ocultas contribui para um sentido de comunidade, um espírito de pertença e de inclusão, ao induzir autonomia com segurança e laços de solidariedade, consubstanciando a força do colectivo (reforçado pela repetição do efeito produzido pela *communitas* que se vive em cada produção teatral). Prontamente se percebe esse espaço do teatro num grupo de jovens que forma uma comunidade de práticas auto-gerida, onde se aprende a ser colectivo. Também vimos, especialmente durante o regime do Estado Novo, como toda a resistência estudantil operava ao nível das transcrições ocultas, sobretudo os dirigentes associativos (como o agrupamento “Conge”, ou das células do PCP, ou dos debates internos nas secções e organismos culturais, nas juntas de delegados das Faculdades, etc.), na organização e mobilização da resistência estudantil pública. Também a recepção aos espectáculos do CITAC propriamente ditos conseguia, como vimos em alguns casos, sub-repticiamente fazer passar mensagens subversivas para um público habituado a ler nas entrelinhas. Notemos que tornar público o resultado de uma transcrição oculta é uma contradição, constitui o risco na fronteira do encapotado.

Um outro exemplo pode ser a evidência de que, mesmo vivendo a vida nua, com a mobilização para o serviço militar em tempo de guerra, os estudantes encarcerados falavam às escondidas com os restantes militares, interessados pela crise estudantil, sobre a convulsão que tinha ocorrido durante a crise académica de 1969, o que sugere que as transcrições ocultas se podem reproduzir por várias comunidades ou grupos de pertença. Também a vida nua pode ter um potencial subversivo, o que significa que também no não-lugar (esse espaço destituído de direitos) podem emergir resistências potenciais, ameaçadoras do poder. Mesmo na democracia, como vimos, o grupo demarca-se, ausenta-se da conformidade aos discursos do poder e do próprio espaço de resistência a esse poder (consumado numa atitude *nonsense* para com a lógica da resistência operada na AAC e no Governo democrático). O CITAC sai fora

da lógica de resistência, não tem uma atitude cultural de reprodução do sistema (recusa da educação, do sistema político, da tradição teatral instituída, etc.). É uma atitude contra-hegemónica que recusa em todos os períodos a economia do desejo, daquilo que se considera ser estudante, daquilo que se considera ser o teatro. Procuramos, então, definir uma marginalidade que esteja para além do controlo possível do poder, para além da opressão subordinada à opressão do poder.

Convém, contudo, clarificar que não se trata de demonstrar que o CITAC funciona como um lugar de produção de revolucionários, terroristas ou marginais subversivos, porque isso não corresponde de todo à realidade. As pessoas, na sua vida futura, seguem os seus percursos pessoais nas lógicas que bem entendem (como os nossos interlocutores, praticamente todos eles com posições profissionais de grande relevância na vida pública). Apenas falamos da acção do grupo numa fase de formação enquanto pessoa, por via da criação de um espaço de liberdade excedida através da arte (operacionalmente, através do jogo dramático). O CITAC é um espaço que cria condições de possibilidade para os seus membros se sentirem livres no seio da sociedade, fora da lógica domesticada de uma educação truncada ideologicamente pela univocidade hegemónica, fora dos constrangimentos de uma educação formatada, curricular; um espaço em que é dada a oportunidade de cada qual se auto-conhecer, de se descobrir a si próprio no seio de um grupo. É um espaço de liberdade, de facto, um espaço formativo que cria as condições para os estudantes se definirem autonomamente no seio dos seus pares, e se prepararem para a acção cívica e profissional no futuro, onde terão de definir e melhor expressar a sua posição e modo de estar e ser no mundo.

Em certo sentido, podemos melhor compreender o território que aqui procuro configurar para a marginalidade a partir do conceito de “heterotopia” de Michel Foucault (1986). Ao contrário da utopia que não encontra um lugar real, apesar de poder ser uma força motriz para a acção social, uma ficção persuasiva que se relaciona directamente com o espaço real da sociedade (desejo de mudança que, no extremo, é de inversão), a heterotopia é um lugar real, que existe, uma espécie de contra-local, uma espécie de utopia realizada onde se podem encontrar todos os lugares reais de uma cultura, e na qual são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos; onde se reflecte e contesta a sociedade (ibidem, p. 24). Há um desdobramento das suas funções enquanto produtor de um espaço ilusório que espelha todos os outros espaços reais (um cemitério, por exemplo). Apesar da sua materialidade topográfica, ela está fora de todos os lugares (lugares de desvio como as prisões e os hospitais mentais, para dar os exemplos de Foucault). A heterotopia consegue justapor vários espaços,

de outro modo incomensuráveis num único lugar, como faz o teatro. Está também ligada a momentos efémeros e pode ser isolada ou penetrável, engendrando sistemas próprios de entrada e de saída. Finalmente, poderá ser também um espaço de compensação em relação ao caos dos espaços reais.

O CITAC como heterotopia constitui-se como um *locus* onde se vão trabalhar vários temas reais da cultura através do jogo dramático. É com ele que se subverte, se desestabiliza, se desterritorializa o consenso do senso comum, num processo activo de se transformar, de se tornar consumado no processo teatral, e que visa a exploração experimental do diferente, que debilita o *mainstream*, mas também, o provinciano (numa palavra, a hegemonia). Neste lugar heterotópico, justapõem-se diferentes realidades: 1) dramas representados, linhas de fuga percebidas no confronto com o cenário, o ambiente criado pela componente visual e sonora, ou o próprio tipo de jogo corporal enquadrado na dramaturgia, de se poder tornar um animal ou um monstro que subverte a percepção normalizada; 2) interpretações do drama que se conjugam com interpretações da realidade vivida, colectiva e individual, racional e afectiva, entre a ficção do mundo possível representado e a realidade pragmática do mundo vivido, *nonsense*.

Na verdade, o jogo dramático elicia a desestabilização do senso comum, o seu espaço predilecto é o do *nonsense*. O processo de construção teatral ambiciona o arrojamento da encenação, entre o texto dramático e o texto performativo. Para o fazer, opera a imaginação sobre os enquadramentos do jogo que manipula através das regras, pretexto para a desconstrução por via de uma géstica que desfigura o *habitus*. Nestas condições, o jogo dramático poderá ser equiparável ao que Deleuze e Guattari (1977) definiram como literatura minoritária, algo que foi igualmente ensaiado para a possibilidade de um teatro minoritário (Deleuze, 1979). “As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento colectivo da enunciação” (Deleuze & Guattari, 1977, p. 28). O que caracteriza ser “minoritário” está relacionado com a teoria geral da linguagem e da sua performatividade, da ideia da linguagem ser um modo de acção, de se fazerem coisas com as palavras (na esteira de Austin) em que o adjectivo “minoritário” quer dizer uma condição revolucionária, um estado de potência transformativa na margem. Quando os usuários de uma linguagem subvertem as pronúncias padrão, as estruturas sintácticas ou os significados, eles “desterritorializam” a linguagem, uma vez que a desligam da grelha claramente delineada e regulada do seu território convencional, dos seus códigos, dos seus rótulos, dos seus marcadores (Bogue, 2008, p. 111). Assim, na literatura minoritária a linguagem é afectada com grande coeficiente de desterritorialização e essa é a sua primeira característica.

Opõe-se à literatura majoritária, que reforça as normas linguísticas dominantes. “Minoritária” e “maioritária” não se referem ao número de pessoas que delas fazem uso, mas sim, aos diferentes usos das funções da linguagem. A segunda característica refere que esse uso da linguagem é eminentemente político, se relaciona directamente com as relações de poder, sempre com o objectivo de subverter as relações dominantes, é um devir em potência. Já a terceira característica refere que tudo tem um valor colectivo, algo que abre possibilidades para novas acções políticas.

“Minor writers necessarily must attempt to articulate the voice of a collectively that does not yet exist. Their task, then, is to help invent a ‘people to come’ (...). They do so not by promoting specific political action or by protesting oppression (although such actions do have their own value), but by inducing processes of becoming-other, by undermining stable power relations and thereby activating lines of continuous variation in ways that have previously been restricted and blocked” (ibidem, p. 114).

A indução de processos de se “tornar-outro” é uma função do jogo dramático que, no contexto de uma comunidade de práticas explora as diferentes lógicas (ao nível do procedimento) e perspectiva um devir em potência, percipitando-se politicamente para a vida. Nas palavras de Deleuze:

“Il y aurait comme deux opérations opposées. D'une part, on élève au ‘majeur’: d'une pensée on fait une doctrine, d'une manière de vivre on fait une culture, d'un événement on fait de l'Histoire. On prétend ainsi reconnaître et admirer, mais en fait on normalise. (...) Ils sont devenus majeurs. Alors, opération pour opération, chirurgie contre chirurgie, on peut concevoir l'inverse: comment ‘minorer’ (terme employé par les mathématiciens), comment imposer un traitement mineur ou de minoration, pour dégager des devenirs contre l'Histoire, des vies contre la culture, des pensées contre la doctrine, des grâces ou disgrâces contre le dogme. Quand on voit ce que Shakespeare subit dans le théâtre traditionnel, sa magnification-normalisation, on réclame un autre traitement, qui retrouverait en lui cette force active de minorité.” (Deleuze, 1979, p. 97).

A equiparação da literatura minoritária a um teatro minoritário traduz essa capacidade em subverter não somente através da linguagem mas também através de todas as outras dimensões teatrais: voz, gesto, movimento, cenários, luz e som, numa experimentação que critica as relações de poder na arte e na vida. É isto que vimos na maior parte do teatro que o CITAC fez, as constantes alianças entre as tradições mais experimentais de um teatro físico e de pânico, contextualizado na época da sua ocorrência: dos desestruturantes espectáculos de Victor Garcia aos provocadores e desconcertantes espectáculos de Uviedo, ou as experiências

parateatrais de *Projectos & Progestos*. Referimo-nos a uma atitude que cremos inaugurada pelo jogo dramático.

Na verdade, e é esse o argumento que temos vindo a delinear, são processos possíveis dadas as condições que o jogo dramático produz quando trabalhado numa atitude audaz e subversiva, desestabilizadora do senso comum. Através dele procuram-se novas possibilidades, novos rumos, novas formas de devir, novas relações entre a linguagem e a acção; desterritorializam-se as relações de poder imanentes aos mundos criados, por via de novas formas, novas imagens, engendrando nessas variações a indução de novas possibilidades de ser, ou melhor, de se tornar. E nesse movimento, na perspectiva de uma geração do CITAC, das pessoas que fazem e experimentam essas novas possibilidades, se criam condições para a perpétua reinvenção colectiva, um novo colectivo em perpétuo devir, de geração em geração, e que reproduz justamente essas características do devir minoritário deleuziano, esse espaço heterotópico da inversão, da contestação, da subversão, de desvio, de possibilidade.

Se pegarmos numa pedra e a atirmos para um reservatório de água, observa-se que se produzem ondas concêntricas, que se espalham em todas as direcções, para a margem. O que provavelmente nunca se repara é que se produz um movimento retrógrado, vaivém, dessas mesmas ondas que pareciam surgir de um centro. Ou seja, tudo o que vem de um centro reconduz ao centro, a partir da margem, aquilo que configura o centro¹⁷⁷. É essa a lógica do poder versus subalternidade, como vimos, quando se refere a uma identidade marginalizada no campo social. Tradicionalmente, pensa-se que é o centro que forma a margem. Simultaneamente ele absorve “as ondas” marginais e fá-las incorporar no seu programa de dominação e controlo. Contudo, não é por aqui que vamos compreender a potencialidade do jogo dramático de se tornar minoritário, de ser subversivo e, dada a sua consumação dentro dos espectáculos criados pelo CITAC, a de escaparem à lógica da censura durante o regime ou, num outro plano de análise, em termos artísticos, de se recusarem a reproduzir a lógica do teatro dominante em cada época. Aqui, há um desdobramento da marginalidade.

Bell Hooks (1990, 1994) fala-nos da necessidade de entender a marginalidade na sua capacidade de forjar espaços criativos que têm de ser produzidos, reclamados e conquistados mas que se distinguem dessa marginalidade imposta pela estrutura opressiva, a subalternidade, enquanto lugar de privação. A autora insiste que a marginalidade é mais que

¹⁷⁷ Retirei esta metáfora de Jung Young Lee (1995), um estudo sobre a operacionalidade da marginalidade para se perceber a teologia emergente das experiências das comunidades minoritárias (mais particularmente, cristãs), numa sociedade multicultural como os USA.

esse lugar de privação, é um lugar com abertura para a possibilidade radical, enquanto espaço de resistência. É um *locus* de produção de discursos contra-hegemônicos, que se pode encontrar nos hábitos de ser e modos de vida, um lugar que propomos ser concordante com a heterotopia. Trata-se de uma marginalidade que não quer mover-se para o centro, mas numa situação em que fica e se mantém fiel à margem *per se*; que alimenta a capacidade de resistir e oferece uma possibilidade de perspectiva radical a partir da qual se vê e cria, onde se imaginam novos mundos alternativos em que a própria estrutura da dominação existente pode não ter a capacidade de absorver esse fluxo de novos elementos; uma marginalidade que escape à lógica do poder.

“I am located in the margin. I make a definite distinction between marginality which is imposed by oppressive structures and that marginality one chooses as site of resistance – as location of radical openness and possibility. This site of resistance is continually formed in that segregated culture of opposition that is our critical response to domination. We come to this space through suffering and pain, through struggle. We know struggle to be that which pleasures, delights, and fulfills desire. We are transformed, individually, collectively, as we make radical creative space which affirms and sustains our subjectivity, which gives us a new location from which to articulate our sense of the world.” (ibidem, p. 153).

Esta marginalidade positiva (encarando como negativa a que se traduz na subalternidade), provém da filosofia desconstrutivista de Derrida. Na desconstrução não há centrismo, a marginalidade não é definida por referência a um centro (Derrida, 1981). Para além das margens, o poder deixa de dominar, isto é, deixa de ter possibilidade de controlo. Estamos, portanto, no território de uma marginalidade descentrada, aquela que o *ethos* do CITAC sempre cultivou. É por isso que o absurdo de Luís de Lima, a crueldade de Victor Garcia ou, de uma forma completamente díspar, esse teatro ritualista e provocador de Uviedo, não foram censurados pela ditadura. Ao criar, em grupo e dentro do teatro, uma lógica própria, conseguiu escapar à representação unívoca, linear, centralizada e hierarquizada, a esse corpo auto-dirigido a que Deleuze e Guattari (1996) chamam de “organismo” ou, porque falamos de um regime fascista, de “corpo sem órgãos canceroso”, onde existe demasiada codificação sedimentada, territorializada, e que se apodera de tudo. O que é curioso é que depois da revolução de 1974, durante a democracia e até hoje, este *ethos* de permanente devir permanece, na resistência a um “organismo” de codificação mais complexo e difuso (o Império, para Negri e Hardt), e na perpétua experimentação de novas formas teatrais.

Fora do alcance das margens que o poder controlava, saindo da sua lógica e habitando essa heterotopia de uma marginalidade descentrada, o regime não tem como censurar, aniquila-se o centro. É uma marginalidade como poder fora do poder e que, ainda assim, comunica significados resistentes, ao olhar de um público que se desestabiliza na ocorrência do espectáculo. E que, mesmo que não se compatibilize com as mensagens resistentes, o ponto fulcral é que o grupo as experimenta e criativamente constrói.

Ao nível do processo teatral, o espaço criativo proporcionado pela prática do jogo dramático pode constituir-se como potência imanente, ao emergir enquanto experiência. Terá repercussões na identidade pessoal por tornar-se um modo de acção, a produção de um lugar concreto (heterotopia). Os elementos do CITAC provaram isso mesmo ao estarem envolvidos na resistência estudantil contra o regime ditatorial, enquanto activistas políticos. A ambição era, de facto, a aniquilação do centro. Mas para o fazerem, teria igualmente que passar por uma subversão da lógica do jogo da resistência. A atitude transformativa criada na margem, no espaço do processo criativo, desvinculado da lógica dominante e que recusa o centro, essa atitude parece alimentar a capacidade de resistência. Na crise académica de 1969, os citaquianos estiveram no centro dos eventos alternativos de resistência, reinventando processos públicos de resistência ao drama social num teatro político directo (Schechner, 1993). Os *happenings* colectivos, como a improvisada distribuição de flores à comunidade, a “operação flor”, ou a “operação balão”, essa libertação dos balões que afirmam a sua contestação, expandindo a liberdade – tais eventos produziram um efeito desconcertante nas autoridades. A polícia não percebeu de todo o que se estava a passar. A natureza do evento desafiou a censura, recolocando-se numa lógica de exterioridade ao centro, de recusa desse centro, apesar de nessa atitude lhe estar a resistir, emancipando os seus proponentes. E desta forma, Schechner (2003; 2006) parece ser certo ao inferir que os procedimentos teatrais possam servir de pretexto, isto é, são retórica escondida para as manifestações públicas.

Já na democracia, durante o processo revolucionário, produzem um movimento que recusa a tomada de partido (do poder ou da resistência formal), revelando posições marginais através das performances *agit-prop*, mas também enquanto estudantes num novo regime que se formava, fora dos moldes do novo poder opressivo: um movimento de variação que se adapta agora à nova sociedade (um novo centro) e insiste em produzir a menoridade deleuziana. E por isso, vão para a rua provocar, resistindo ao processo de burocratização e de normalização da democracia que se reproduz na sua concepção hegemónica (herdada das democracias capitalistas do norte da Europa, onde as relações de excepção também se reproduzem) e que se via a obliterar o carácter distintivo da possibilidade de produzir algo de

novo, marcador de uma identidade distinta, cultural, por via das singularidades de uma multidão em formação. Já nas experiências parateatrais desenvolvidas nos anos oitenta, quebrando todas as tradições teatrais e programas hegemónicos para o teatro, torna-se uma atitude política, aproximando a arte da vida. Na verdade, como vemos, de uma forma mais ou menos pronunciada, mais ou menos conseguida, a atitude do CITAC impele a criação de condições de existência marginais.

“Shifting the perspective from centrality to marginality does not create a new center at the margin. Marginality will never become centrality because it is inclusive. Centrality is based on hierarchical value, while marginality is based on egalitarian principle. Centrality is interested in dominance, while marginality is interested in service. Centrality vies for control, while marginality seeks cooperation. Because of such polarity, the margin cannot be the center.” (Lee, 1995, p. 151).

O *ethos* do CITAC em formação, enquanto grupo, constitui-se a partir de uma comunidade de práticas, por entre a liminaridade de uma *communitas* vivida (Turner, 1992), esse senso de comunhão “*on the other side of the road*”, através do teatro, na intersecção entre a contra-hegemonia e o alternativo, um espaço efectivamente de diferença, mais do que receptáculo onde se produz a diferença. Reinventa-se aqui a identidade, também através dos mecanismos do jogo dramático, numa margem descentrada como modo de acção na vida real, conectando educação e cidadania. Para Barbara Meyerhoff, “Definitional ceremonies deal with the problems of invisibility and marginality; they are strategies that provide opportunities for being seen and in one's own terms, garnering witnesses to one's worth, vitality, and being” (Meyerhoff, 1986, p. 267). Os elementos do CITAC partilhavam estas estratégias através do teatro, definindo-se enquanto grupo, congregando um sentido de comunhão e produzindo um *ethos* endémico que se reproduz epidermicamente, pela formação de corpos pensantes através do jogo dramático.

O jogo dramático, isto é, a prática colectiva de exploração dos mecanismos da acção dramática, pelo espaço de liberdade excedida que ele exige, teve repercussões neste grupo de pessoas que explorava os seus habitats de significado com um certo mecanismo de funcionamento em grupo. O CITAC é um laboratório perpétuo de experiência teatral e, por via do processo criativo, uma margem enquanto espaço alternativo de pensar a sociedade, livre da norma opressiva e hegemónica. Ainda hoje os elementos que compõem o grupo se comportam como excepção no território da marginalidade (a inversão da “excepção tornar-se regra”, de Walter Benjamin), a excepção inversa ao estado de excepção de Agamben, por via de um certo tipo de resistência. A marginalidade tem, por isso, um campo magnético, uma

polaridade bem mais poderosa que a resistência, a que alimenta o poder ou o centro. Nela, constrói-se um *ethos* de resistência criativa, essa sim, constituída como regra num espaço de liberdade excedida, a operar enquanto marginalidade liberta de um centro dominador. No CITAC, é tempo de aprender teatro, de fazer performances, de operar num grupo, de praticar cidadania, de optar e tomar posições, de produzir pontos de vista, de crescer através das potencialidades concedidas pelo jogo dramático, onde todas as possibilidades se encontram em aberto, em condição de liberdade. Talvez por isso todos os informantes entrevistados se reafirmem, ainda hoje, como elementos do CITAC (como “citaquianos”). Ainda sentem e fazem uso desse *ethos* e das capacidades intrínsecas envolvidas, porque fica para o resto da vida.

4. UMA GERAÇÃO DO CITAC: ENTRE O TRANSPORTE E A TRANSFORMAÇÃO (2006-2008)

“Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor.”

Oswaldo de Andrade, 1928, "Antropofagia: Manifesto", Revista de Antropofagia, n.º 1 (maio)

4.1. Etnografia do presente: da observação participante à foto-eliciação

A etnografia ao curso de iniciação ao teatro 2006/2007, realizada através da observação participante de todos os *workshops* que compunham o curso (Preparação de Actor I, Movimento para Teatro, Voz, Performance, Expressividades, Máscara, Preparação de Actor II, Exercício Final), decorreu ao longo de seis meses, e permitiu observar os modos de trabalho do corpo e a preparação do performer, a partir da formulação e perspectiva formativa dos vários orientadores. Em cada *workshop* desenvolveu-se um trabalho particular, explorando o corpo com exercícios de relaxamento, concentração, de confiança, progressivamente transmutando os exercícios em jogo dramático. De forma diversa, cada orientador assentava o seu trabalho formativo nas influências e tradições dos vários modelos e linguagens teatrais desenvolvidos ao longo da História do Teatro e que, sincreticamente, se consubstanciam numa abordagem pessoal da formação necessária à iniciação do performer/actor/bailarino desembocando, sempre, na procura de novas possibilidades.

Ao longo do curso, fez-se o acompanhamento dos iniciantes, dos seus corpos, da sua experiência de estar e ser no mundo, culminando com uma entrevista personalizada a cada elemento através da metodologia da foto-eliciação. Foi elaborado um álbum de fotografias de cada *workshop*, que se tornou o pretexto indutor e eliciador de discurso. A partir das fotografias, os entrevistados falaram do que sentiram naquele momento, durante aquele processo de trabalho, dos estados de espírito, da percepção do conhecimento incorporado dos vários jogos dramáticos desenvolvidos. Falaram da relação entre si, entre o seu corpo e o do outro, os colegas de trabalho, mas também da relação com o formador. Assinalaram os momentos mais fortes, mais marcantes, e os de maior aborrecimento, as suas motivações e as desmotivações que tiveram ao longo do processo. A partir das imagens, deram conta da

experiência tida em cada curso¹⁷⁸. A foto-eliciação (Beilin, 2005; El Guindi, 1998; Harper, 2002) revelou-se de uma eficácia surpreendente em eliciar a memória e evocar diferentes tipos de informação, como se capturasse elementos mais profundos da consciência, conectando com o âmago das definições do *self*. Tratando-se de formação teatral, permitiu aos entrevistados verem-se de uma outra perspectiva, a capturada pela objectiva, representação das subjectividades incorporadas no enquadramento. Praticamente não foi necessário perguntar nada para iniciar o discurso. Bastou manter uma conversa sobre cada imagem para surgirem comentários sobre os mais variados temas envolventes na formação, como veremos ao longo do capítulo. Estando o álbum organizado por diferentes *workshops*, contribuiu para dar alguma sistematização à entrevista. Serviu para ver, entre outras coisas, como não tinham ideia da expressividade resultante dos mais variados jogos dramáticos, bem como dar conta da falta de memória para algumas fases do curso, talvez consequência do transporte que o jogo dramático obriga, como veremos. Desta forma, alargou-se o espectro de possibilidades de informação passível de capturar na investigação. Acompanhou-se, de seguida, de uma forma menos intensiva, o trabalho posterior do CITAC, e de todos os elementos que decidiram continuar com a experiência teatral (e que acabou por constituir a Direcção do grupo nestes últimos anos), na medida em que alguns elementos se vão quedar por mais um tempo, para além dos dois anos que intercalam dois cursos de iniciação.

eticamente, antes de tudo isto, teria de me salvaguardar e, por isso, reuni com a Direcção em funções do CITAC, em ordem a garantir o seu consentimento para a realização deste trabalho. Impus falar com todos os formadores e ter uma reunião com os novos formandos, os escolhidos para o curso de iniciação a começar em final de Outubro. Nenhum dos orientadores ou formandos se opôs, logo que apresentei a minha proposta. Numa reunião preliminar, antes do início dos *workshops*, acertei com o grupo a possibilidade de etnografar o curso, isto é, de assistir aos *workshops* e poder usar as minhas observações do que iria acontecendo. Expliquei os contornos gerais do meu trabalho e que as suas identidades seriam protegidas, em tudo o que na sala se passasse e que comprometesse a individualidade de cada um. Apenas me seria permitido revelar o que aconteceu, mas sempre protegendo as identidades. O acordo firmou-se após ter tirado dúvidas que surgiram entre os formandos,

¹⁷⁸ Não foi possível realizar uma nova entrevista formal com os participantes, passados dois anos, para dar conta da experiência de ter participado no curso mas, agora, com uma diferente consciência do conhecimento incorporado, dado o tempo passado sobre a sua ocorrência. De qualquer forma, manteve-se o contacto com alguns dos elementos (na transformação desta experiência decorrente de uma co-participação, o que promoveu o nascimento de novas amizades) e, de uma maneira mais informal, deu-se conta de algumas temáticas que se pretendia abordar aqui.

acerca dos objectivos do trabalho. No fim, acordaram que participasse no seu curso, participando-observando¹⁷⁹.

O facto desta experiência teatral ser voluntária, de assentar num conjunto de regras (dadas pelo orientador em cada *workshop*; e pela Direcção do CITAC, por exemplo, no que diz respeito às exigências de participação no curso, como a impossibilidade de se faltar) diverge substancialmente da experiência teatral tida, por exemplo, no âmbito do conservatório de actores, ou no domínio profissional. A livre disponibilidade em ingressar nesta formação teatral, em envolver os afectos em cada exercício proposto, em sujeitar-se a um intenso treino físico, em libertar a sua identidade para a construção de mundos possíveis confrontando, jogo a jogo, os receios, medos, fobias, mas também as virtudes, as faculdades, as opiniões pessoais sobre variadíssimos temas, tudo isto conduz a um “desnudamento” de si junto do grupo. Esta exposição é feita livremente, sem ter como objectivo intrínseco a profissionalização ou qualquer outro objectivo formal. O trabalho assenta, assim, numa disponibilidade que tem de ser, sobretudo, honesta e interessada. Toda esta experiência requer um trabalho reflexivo em que cada um acaba por se trabalhar a si próprio (o que se pensa ser e o que descobre ser). Este trabalho acontece no jogo em grupo; é nas extensões parciais entre si e o outro, no confronto de si com o grupo, que tudo acontece.

O envolvimento neste intenso trabalho em grupo, entregando-se às regras criadas para cada exercício (tantas vezes, de forma ritualizada), *workshop* em *workshop*, promove o sentimento de pertença a um colectivo, uma realidade aparentemente autónoma da vida real (isto é: “o que eu sou na sala de ensaio” e “o que eu sou na vida lá fora”), e que se consubstancia no trabalho dentro da sala de ensaio. “Uma coisa é lá dentro, enquanto grupo, outra coisa é cá fora”, como disse uma formanda mais tarde, a propósito do tipo de relações que se estabelece entre as pessoas. A produção de outras “máscaras” que o jogo dramático exige (extensões entre si e o outro imaginado) cria condições de possibilidade para outros mundos o que, por acontecer em grupo, acaba por promover um sentido de *communitas* nos participantes. Ao longo do curso, observamos a constituição de uma comunidade simbólica assente no trabalho do jogo dramático e que, dadas as retóricas do jogo que decorrem do seu temperamento, é capaz de produzir um *ethos* de pertença e, por isso, capaz de produzir cultura.

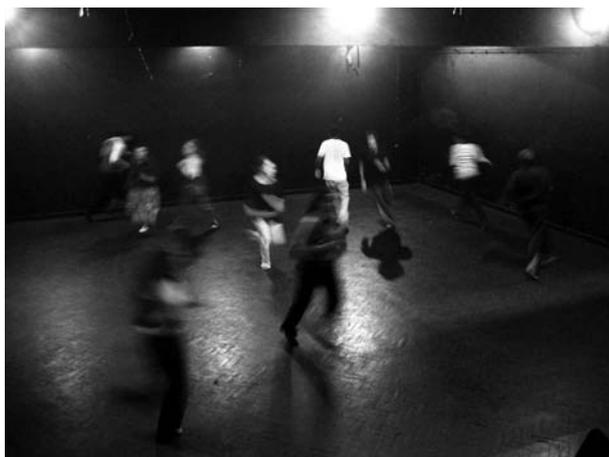
¹⁷⁹ A protecção de identidades dos interlocutores foi uma opção reflectida, em ordem a defendê-los de uma exposição pública capaz de invadir a sua privacidade. Já no capítulo 3, por razões históricas, como vimos, optou-se por manter a identidade dos interlocutores intervenientes. Aliás, a realização de entrevistas filmadas implicou desde logo o consentimento dos interlocutores em revelar a sua identidade.

4.2. Entre a razão e a afectividade:

A formação teatral e o jogo dramático como transporte

O primeiro *workshop*, “Preparação de Actor I”, começa, formação dada por Rodrigo Malvar, com apoio de Catarina Lacerda. São os primeiros quinze dias de formação teatral dentro da sala negra do CITAC. O conjunto dos formandos é, nos primeiros dias, dividido em dois grupos que fazem a sessão separados. Sem demoras, o formador manda-os deitar no chão, relaxados, respirando. Apenas respirando e sentindo o corpo no soalho, focando a atenção para as partes que tocam e as que não tocam na madeira do piso. Assim estendidos, fazem agora um exercício de memória, reconstituindo o dia que tiveram, desde o acordar até ter chegado aqui, concentram-se na percepção do tacto, do cheiro, do olhar, de todas as sensações de um dia de trabalho. O que é que comeram? Por onde andaram? O que fizeram? Com quem estiveram? O que conversaram? O orientador vai dando a ordem do discurso que os formandos deverão seguir sensorialmente. Tudo isso terão agora de “embrulhar numa caixa” e colocá-la na parte de trás da cabeça de forma a disponibilizarem-se para estar aqui, na sala negra, separando-se da vida quotidiana que não se quer confundida com o tempo e espaço desta formação. Apesar de alguns terem revelado posteriormente que não lhes foi difícil distanciar-se da vida quotidiana, simplesmente entregando-se aos exercícios propostos, outros revelaram que, no início, foi um pouco complicado essa separação, que se teve de vencer sessão a sessão, sobretudo através da concentração naquilo que estavam a fazer. Outros ainda, uma pequena minoria, não chegaram a conseguir essa separação, o que veio a resultar na sua auto-exclusão¹⁸⁰. A exigência de uma “total concentração” era justamente o que estava a ser trabalhado, requisito fundamental para o fluxo acontecer, e condição para assegurar a separação com o quotidiano que o jogo carece.

¹⁸⁰ Num universo de vinte pessoas que compunham o curso de teatro, cinco desistiram: uma rapariga, por ter um filho recém-nascido, revelou incompatibilidade com a carga horária do curso; um rapaz desistiu a um terço do curso, apesar de estar a gostar da experiência, pelo facto de não estar a conseguir conciliar com os estudos, bem como, num grau de importância menor, por não estar a “viver Coimbra”, ou a sua condição de caloiro, como disse. Revelou-me que sentiu nostalgia ao ver as fotografias que agora lhe mostrava, “arrependo-me um bocadinho de ter saído, porque fui fraco. (...) Andava na rua, se calhar, mais liberto do que, se calhar, ando agora”; outro rapaz desistiu, mais ou menos a metade do curso, não por incompatibilidade com o curso em si mas por não estar a conseguir conciliar com o trabalho que via estar a perder produtividade. Como disse: “deixei de ser voluntário, fazer forçado não vale a pena. Ia correr riscos de cortar o prazer dos outros. Não era só o meu... o problema estava em mim, não estava no CITAC.” Ainda assim, retém a experiência como muito positiva; duas raparigas desistiram a uma semana da estreia do exercício final, por incompatibilidade com a imagem do cartaz do espectáculo, considerado pornográfico, gota de água de um acumular de coisas que as desmobilizavam em termos de entrega ao trabalho desenvolvido nos vários *workshops*, nomeadamente a sua dificuldade em se deixarem jogar pelas várias propostas que lhes iam sendo solicitadas, em resistirem ao enquadramento do jogo, argumentando que não abdicariam da sua identidade enquadrada na vida quotidiana. Numa palavra, recusaram-se a jogar (algo que, a dada altura, interferiu na liberdade dos outros formandos, que partilhavam o jogo com elas e se apercebiavam dessa “batotice”, ou dessa falsidade que imprimiam ao acto de jogar).



© Ricardo Seiza Salgado

Respiram agora, concentrados apenas na respiração, no som da inspiração e da expiração. Começam a prestar atenção aos sons exteriores da sala, identificando-os por ordem de percepção. Depois, os sons interiores da sala, identificando-os também. E agora, novamente, os sons internos do corpo, resultantes da respiração, os sons que se produzem dentro de cada um: os músculos, o olho em movimento, a inspiração e, finalmente, o coração, a “máquina de cada um a funcionar”. Lentamente, primeiro, em baixo volume, começam a vocalizar o funcionamento da sua própria máquina. E aumentam o volume, para voltar a diminuir, até ao silêncio. Esse som percebido elicia a expressão de um som que não tem de ser naturalista. Respira-se fundo e, lentamente, busca-se a sensação de se querer espreguiçar, em que o corpo se começa lentamente a libertar, a estender, e a ganhar uma verticalidade. Fazendo justiça ao próprio corpo, não se devem levantar apenas por levantar mas, antes, individualmente, ao sentirem um impulso honesto para se levantar, sem pressa, cada um no seu tempo, adequa-se a essa necessidade. O exercício teve a duração de aproximadamente dez minutos.

Caminham pensando exclusivamente na respiração e no caminhar. Fazem a leitura e análise do cansaço do corpo sob orientação das sugestões que o formador coloca. “Um corpo relaxado é diferente de um corpo abandonado”, sugere. É curioso como simplesmente andar constitui um exercício complexo. Aprender a aprender a andar é do que se trata. Dar conta dos procedimentos que comporta, classificando os contextos da sua realização numa plena análise dos sinais envolvidos, em que, lembramos, como Bateson (1987) sugere, o curso da acção e da experiência é segmentado e pontuado em contextos, juntamente com as mudanças dos marcadores do contexto, da classificação do próprio contexto, de o realçar, de o acentuar, avaliando ou aprendendo a avaliar aquilo que envolve a produção de um carácter. No início, andar e tomar atenção a essa acção, de caminhar pousando o calcanhar até à ponta do pé, de levantar o calcanhar percebendo a articulação a funcionar, e do impulso dos dedos do pé, da

possível contaminação ao joelho e à anca, e repetindo a acção agora com o outro pé, é por si só um exercício desconcertante, quando a focagem está na percepção e análise dessa experiência realçada. É apenas um exemplo do que vai acontecer, de uma maneira ou de outra, em todos os *workshops*.

O corpo é a “chave-mestra” dos códigos, como diz José Gil (1980), o transdutor que sistematicamente forma a géstica individual e cultural. Assim, é uma aprendizagem da organização dos gestemas e que o corpo adapta ao contexto de uma situação particular. Estar consciente das acções mais mundanas do corpo a viver, a agir, é como se aprendesse novamente a executar essas mesmas acções, isto é, a ter consciência das acções que o *habitus* nos fez deixar de pensar¹⁸¹. De facto, o objectivo é adquirir a consciência do *habitus* que se detém. Nos primeiros momentos, resulta facilmente num andar denso, mecânico, quase artificial. Pensamos, contudo que, com o treino (repetição, prática), esta consciência ganha se incorpora. Aprendendo a aprender reconfigura a percepção dos códigos que o *habitus* comporta.

Dialogam com o seu corpo fragmentado. Fracturam o organismo que são. Caminham focando a atenção no pé, na mão, nas várias partes do corpo fragmentado. O formador faz questões que coloca a todos, para que guiem o seu pensamento e sintam o reflexo da acção imaginária no seu corpo, novas regras que se adicionam ao jogo e que o configuram como jogo dramático. E se agora carregassem um garrafão cheio de água, ou um quilograma de arroz, ou uma pena; se escolheriam estar aqui ou em casa deitados num sofá, etc. Serve o exercício para ter a consciência do estado do corpo, para aprender a assumir e consentir, e aceitá-lo nesses diferentes estados que mudam a percepção de si, bem como do grau de motivação que assumem depositar na execução do exercício, nessa variação entre o que é a vida quotidiana e a disposição dentro do jogo. Agora é o nariz que dá a direcção do andar, com todo o grupo a caminhar. Aumenta-se o ritmo. Procura-se preencher os espaços vazios. Um dos formandos diz-me em entrevista que ocupar os espaços, assim dito, parece fácil mas que a fazer, na realidade, não o é. Cada um tem a sua noção de organizar o espaço. E dado o requisito do formador em se fazer isso cada vez mais rápido, circulando em passo apressado, muitas vezes os corpos, sem querer, acabavam por se atropelar. Contudo, ao longo do tempo, como também refere, sente-se o corpo a mudar, um desenvolvimento de competências acontece.

¹⁸¹ O *happening*, enquanto expressão artística, trabalha justamente esta percepção renovada da realidade.

“Estou eu e o meu corpo” – reforça a voz do formador. Aumenta-se até ao limite de estar a caminhar, do rebentar em corrida. De repente, ao bater de uma palma com as mãos, o formador dá agora a ordem para se formar um círculo, e que é imediatamente correspondido. Devem sentir o estado do corpo, relaxando o pescoço, mas sem que se perca a energia auferida na corrida, experimentando as sensações nos corpos suados. Imediatamente, nova ordem para voltar a correr, agora, com o ritmo que o formador impõe e que todos sintonizam. “O que é que a corrida transmite em mim?”, pergunta-se. Em grupo, o ritmo da corrida é o mesmo, comprovado pelo barulho dos pés a bater no chão e que certifica o uníssono possível de um grupo. O simples exercício de correr transforma-se em jogo, ao incluírem-se pequenas regras que o vão complexificando, a maior parte delas, ao nível do subtexto que passa a fazer parte da corrida e que comanda a convergência da percepção, fragmentando o trabalho da auto-consciência (por via da percepção do drama, da acção que o jogo determina). Trabalhar no cansaço parece induzir um trabalho sem a influência das coisas ordinárias da vida quotidiana. “É estranho”, diz um formando quando observa as fotografias dessas longas corridas, “no simples correr, há uma tensão!”. Resulta, dessa atenção que o jogo dita, um chamamento à seriedade que deve existir no seu interior.

Novamente a formatura de um círculo, mas sem perder o ritmo da corrida. No círculo, batendo os pés ao mesmo ritmo, fazem sequências de movimentos que parecem, de alguma forma, ritualizar o momento, pela repetição inerente à qualidade desta mimese-jogo que não oferece resistência à replicação, e que se reafirma continuamente para dar conta do seu poder mobilizador. O formador sugere a focalização da atenção para o tipo de energia em cada um. Nesse ritmo colectivo, param ao bater de uma palma, mas sem deixar cair a energia da corrida, mantendo-a com a respiração que agora sonoriza o ritmo definidor desse nível de energia, equiparado ao da corrida. E retornam à corrida, sempre no mesmo ritmo, numa repetição que nunca se perde, que visa a tomada de consciência do estado que incute. Pela primeira vez podem agora olhar-se. Na corrida, podem contactar o outro através do olhar, independentemente do cansaço. Correm todos ao mesmo ritmo e têm agora de diminuir a área do jogo de corrida, o “espaço encolhe”, correm mais juntos uns dos outros. Procura-se novamente o que é que a corrida produz em cada um, bem como o que mudou no espaço e na relação com o outro. E aumenta novamente a área do jogo. “Tem de se estar disponível da ponta dos pés à ponta dos cabelos”, diz o formador, independentemente do cansaço, assumindo o contacto com o outro através do olhar. Os corpos suados mantêm o ritmo para, desta vez, diminuírem a sua velocidade até se caminhar novamente. Faz-se um círculo e coloca-se a mão no coração. Sonorizam o seu barulho, enquanto o tempo passa.

Formam-se pares e um fecha os olhos, enquanto o outro o tem de guiar pelo espaço, colocando a mão nas costas, na barriga, ou de lado, para impor a direcção do andar. Uma pessoa completamente desconhecida guia agora a outra que nele tem de confiar às cegas. Não se dá conta da passagem do tempo e, depois de fazerem uns alongamentos, em círculo, comentam-se os exercícios. O formador argumenta que o cansaço de alguns corpos acabara por afectar o todo e que isso se deve a todo o custo evitar. Correr é um fluxo de energia colectiva, de corpo presente, controlado, em que se processam conexões invisíveis com os outros corpos. É agora tempo de apresentações. Cada um vai buscar as suas carteiras. Em círculo, têm de contar uma história a partir do que encontram nas suas próprias carteiras. A história contada não tem de ser verdadeira, apenas verosímil, credível. No fim da sessão, em conversa com o formador, ele confessa-me a sua função: “Eu preciso acabar este *workshop* com um grupo constituído. É essa a minha responsabilidade.”

No outro dia e no resto desta primeira semana trabalha-se o movimento colectivo, a fruição de um ritmo comum e a forma de ocupar um espaço, este espaço que se afasta do ordinário, um espaço de concentração, descentrado da lógica quotidiana. São combinadas várias palavras de ordem como “espaço”, referindo-se ao encolher ou alargar da área de espaço ocupado na execução do exercício; “círculo”, a imediata formação de um círculo; ou “vai”, para voltar a dispersar. A energia da corrida acontece progressivamente na formação impelida de um ritmo colectivo que marca um ritmo do coração, de um batimento comum. “O que é que eu tenho para dar hoje?”, pergunta o formador, actualizando a necessidade de haver uma honestidade do *self* em relação ao trabalho. Movimentando-se a diferentes velocidades mas num ritmo quaternário comum, o quarto tempo é o da expiração, de tal forma que ressoa na sala o ritmo da corrida que parece nunca terminar, em que se bate mais forte com o pé nesse quarto tempo da expiração, reforçando-o expirando. À palma do formador, todos param. E voltam ao ritmo. “O que é que eu quero dar? O que é que eu quero guardar?”, pergunta. Correndo livremente pela sala, levanta-se o olhar e quer-se agora ver o olhar do outro, interpretá-lo sempre que se cruza com o outro. No círculo, sempre a ideia de se conservar a energia da corrida e de se perscrutar o estado do corpo, do primeiro cansaço, desse primeiro suor, até àquilo que o formador chama de “segundo fôlego”, e que quer dizer que se pode sempre encontrar uma energia excedida, para além do conceito que cada um tem do limite para se realizar um determinado exercício, esticando esse limite, questionando e desafiando-o, liminarizando. No círculo, sobre o ritmo dos pés que simulam o passo em compasso quaternário, improvisam-se agora, novos ritmos, que executam com o bater das mãos em partes do corpo, musicando em unísono no balanço da respiração. E “vai” para logo

dispersar; e “círculo” para imediatamente formar um círculo, sem nunca se perder a energia de um ritmo que perdura e insiste que é uno. À palma do formador, pára-se. Este reforça por entre eles que estão simplesmente aqui, que estão neste preciso lugar em que se encontram, para tomarem consciência disso; que um performer ou actor/bailarino tem que estar pronto, disponível, dentro de um nível de energia própria, focado, uno, presente. O jogo transporta as pessoas. É preciso, por isso, na formação teatral, lembrá-las disso mesmo, haver um trabalho de consciencialização.

Por entre a insistência num movimento colectivo, na corrente de um ritmo que marca a batida do coração, gradualmente, vai encontrando uma consonância mais fluida. Enquanto rebolam no chão ou, simplesmente, sentem esse ritmo deitados pela ofegante respiração da corrida, retomam agora uma mais normal e relaxada respiração habituando-se, no processo, a avaliar o estado do corpo, os níveis de energia, de disposição em cada um desses momentos. Entretanto, o grupo faz, igualmente, jogos de confiança. Dois objectivos importantes se trabalham aqui: a confiança no grupo e a confiança em si próprio (algo que, na sala negra, se vai mostrando, aos poucos, indissociável). Por exemplo, formando um círculo, uma pessoa no centro, com os pés fixos no chão, deixar-se cair para um dos lados e ser embalada, consentindo o seu corpo circular apoiado pelos outros, sem levantar os pés, pelas mãos das pessoas que formam o círculo e a conduzem sem a deixar cair. Apela-se sempre a uma concentração absoluta, um alerta que nunca deve ser abandonado, na evidência do risco de poder eventualmente cair. Por vezes, pedem-se coisas que se julgam impossíveis de concretizar, como um exercício em que se têm de formar duas filas de pessoas, com os braços ligados uns em frente dos outros, como um colchão de braços para a qual, no outro lado da sala, um formando diz: “vou”. Assim dito, arranca em corrida saltando, voando para o colo dos colegas que têm o objectivo de o aparar. Uma vez assente nesse colchão humano de braços cruzados entre si, essa pessoa é virada de costas para baixo e levantada para cima, todos elevando-a, e deixando-a cair para a altura inicial passado um certo tempo, uma viagem.



© Ricardo Seça Salgado

Os corpos mais pesados parecem fazer o exercício com mais receio, medo ou contenção. Há mesmo uma formanda que se recusa a fazer. Mas o formador sugere que não tome balanço, simplesmente parada, se deixe cair para os outros. Depois de muita resistência, fica bastante nervosa e emociona-se e sensibiliza-se no processo, denunciando um medo difícil de ultrapassar, mas todos lhe procuram dar confiança, motivação. Não desistindo, voluntariosa, finalmente, arranja coragem suficiente e atira-se para os braços de todos, que não a deixam escapar, protectores mas apenas cumprindo o que o jogo exige. E agora tenta com dois passos de distância, e arranca e manda-se. A força de vontade sobrepõe-se, desta vez, ao medo. Na entrevista que lhe fiz, ao ver uma fotografia de um dos saltos, revela:

“A minha constituição física tornou isto muito complicado. Não estava prevenida para isto, nem sequer tinha conhecimento desta forma de trabalhar – mesmo já tendo feito teatro clássico. Foi um *workshop* muito complicado. Ia para lá todos os dias tensa. Ultrapassar o medo, sem conhecer as pessoas, sem essa segurança... Ajudou-nos mesmo a perceber o corpo, a capacidade para resistir mais, perceber que é possível continuar, o tal segundo fôlego. Pôr o teu corpo à prova de tal forma que a parte psicológica não tinha tempo de pensar nisso. A lembrança que tenho desta altura é da sala. Tinhas de estar contigo própria para vencer o cansaço.”

Apesar de ter sido a pessoa que expressou maior dificuldade, outros abordam como foi complicado ultrapassar certos exercícios como este, mas revelando como foi compensador no fim, depois de vencidas as dificuldades. Vimos como é necessário determinação ou implicação em algo para se elicitar um estado de fluxo e que, se as aptidões forem inadequadas e os desafios preponderantes, talvez seja provável o despertar de ansiedade. Contudo, vencidas essas barreiras, pode-se tornar uma recompensa em si mesmo. Um outro exemplo, para corroborar a ideia que o jogo (bem como a possibilidade de fluxo) não admite falsidade, é o de uma formanda que nos revela: “acho que nunca me atirei completamente.” Apesar de ter executado, falseou a participação no jogo, da seriedade que ele impõe recusando-se, assim, a entrar na esfera do jogo. A falsidade configura-se em batotice, o que fractura a crença no dispositivo que o jogo promete, aniquila as regras sem o admitir, o que quebra igualmente a possibilidade de fluxo. A falta de sinceridade no jogo, de predisposição absoluta em se deixar conduzir pelo jogo, anula a possibilidade de fluxo. A participação no jogo acaba por ser semelhante a estar fora dele e, como tal, a não usufruir dessa experiência, o jogo jamais a joga. Mais tarde, veremos que esta mesma pessoa que se recusa a jogar, a entrar no domínio das regras do jogo, a deixar-se transportar para fora da vida quotidiana e predispor a entrar

nele com dedicação e disponibilidade, não percebe do que trata afinal esta formação, o que vai ditar a sua auto-exclusão do grupo.

Na segunda semana, as sessões passam a realizar-se com a presença de todo o grupo. Continua-se o trabalho de movimento colectivo e de acrobata. Como dizia o formador, “a acrobacia permite trabalhar uma confiança com o outro, mas é preciso concentração e muito cuidado com o corpo: respiração, respiração, respiração.” Saltos para o colo do outro; correr de olhos fechados a toda a largura da sala; corpos que se mandam em direcção ao grupo, que se deixam escorregar até ao chão e que logo se levantam disponíveis, em alerta porque, logo de seguida, um outro corpo pode ameaçar cair bastando, para isso, dizer “eu” e cair imediatamente, na confiança de alguém o amparar; caminhar pela sala, fechar os olhos e adivinhar onde está um dado elemento do grupo; exploração da atenção, recusa do abandono e alerta para a falta de concentração; corpos suados que agora abrem os braços e fecham e abrem as mãos com eles suspensos no ar até ao limite do suportável, à procura do dito segundo fôlego; jogos rítmicos de movimentos que se repetem, que se imitam, numa energia de corrida que não deixam decair; uns corpos tentando derrubar os outros, provocando o desequilíbrio que o outro procura contrariar e vice-versa; ou corpos que se deixam relaxar, uns nos outros, viajando pela imagética que o formador dita e que os transportam para outras sensações, para outros domínios da realidade, o habitat do jogo dramático; e agora são finalmente um “cardume”. Caminham todos juntos, um aglomerado de corpos, como um coro, e há um elemento, que é o líder, e que avança caminhando e realiza pequenas acções que os outros têm de seguir sem desmanchar esse organismo colectivo, sem que haja qualquer choque entre corpos (perante a proximidade de cada um), concentrados no fluxo certo do movimento que se impõe (caminhar, parar, levantar os braços, recuar, abaixar, etc.). Porque, agora, é mais orgânico e qualquer um pode ser o líder, têm todos de estar atentos às mudanças. “Sente-se quando estamos em conjunto, eu tinha essa noção”, diz uma formanda, comentando uma fotografia do jogo, que é comprovado por várias outras vozes que aqui expomos: “Tens que estar muito concentrado, não dá para estar distraído”; “A dada altura, pelo calor, conseguias perceber quem estava, e como estava no grupo”; “Começo a perceber existir harmonia no grupo quando já não nos tocamos uns nos outros. Éramos um grupo, uma única pessoa dividida em várias. Ajudava-nos a perceber a reacção e a concentração dos outros”; “a união, foi a primeira vez que senti o grupo”; “Somos um grupo mas, agora, é uma bola de corpos, um organismo. As sensações são como se fôssemos um órgão, uma célula, um todo.”



© Ricardo Seça Salgado

De repente passaram quinze dias e finalizava-se, agora, o primeiro *workshop*, depois de uma imensidão de “brincadeiras” que foram revelando o interior da seriedade que consubstanciavam; de uma panóplia de jogos corporais a que se foram anexando subtópicos dramáticos; de uma série de desafios que educavam a necessidade de não se desviarem dos objectivos específicos, da obrigatória concentração durante a execução, ou do rigor que gradualmente impunham nos corpos a desempenhar as acções requeridas por cada jogo. Poucos estavam à espera disto na sua ideia de formação teatral. “Tinha associado ao teatro algo mais declamado, e isso nunca acontecia. Continuávamos a fazer exercícios físicos”, recorda uma formanda, a olhar as fotografias deste *workshop*. “A necessidade de uma boa forma física foi um pouco surpreendente, apesar de já ter feito teatro.”; “Fazíamos exercícios e perguntava-me qual a relação deles com o trabalho que estamos a fazer, o trabalho que vamos depois apresentar? Depois, com o público, começou a tornar-se mais claro.”

Foi necessária a instauração da condição mínima teatral, o espaço vazio de que Peter Brook fala, de alguém que faz algo enquanto um outro observa, para se clarificar o que, afinal, trabalhavam aqui. O teatro começou na corrida, na percepção do movimento e da desconstrução necessária que fazia operar nos seus corpos, jogo a jogo. Esta forma de trabalho, como referiu uma formanda, de “preparação física, juntar o grupo e depois, no fim, não cá de dentro, do intelecto, mas com a respiração, tudo muito consciente (...) teve uma componente muito importante, a de falarmos no fim das sessões.” Finalmente, de destacar uma generalizada falta de memória, que apurei durante as entrevistas de foto-eliciação no fim do curso de teatro, como disse um formando, “a coisa que me esteve a assombrar estes últimos tempos foi a perda de memória. Desde o meio do exercício final que não vejo o que está para trás e já só vejo o que estará para a frente”. Estes dois testemunhos dão bem noção do transporte que o enquadramento do jogo induz. Veremos adiante como daqui também decorre a potencial transformação. O *self* torna-se aparentemente irrelevante para o jogo, há

uma perda de consciência, o jogo joga-nos, promovendo um desvanecimento da consciência e, por isso, poucos se lembram dos exercícios que agora observavam retratados na fotografia. Por isso mesmo se revelou importante a necessidade de se realizarem comentários no final de cada sessão, justamente para dar conta do que se passou. Foi um dado que se tornou possível apurar por via da foto-eliciação, facto importante que nos faz tomá-la como reveladora.

O facto de se demonstrar uma dissipação dos momentos experienciais do jogo é congruente com a ideia de transporte para o qual o jogo dramático parece estar vocacionado. Habitando o território da liminaridade, no modo subjuntivo turneriano do “como se”, esse espaço intermédio de desmobilização do quotidiano, em que há um absorvimento, uma dinâmica intensificadora de práticas, no aqui e agora, parece normal haver um esquecimento da experiência concreta, apesar da percepção posterior, de ter tido uma experiência física intensa, forte. Num primeiro momento, e é uma opinião generalizada, pode-se descrever com a opinião de uma formanda:

“Senti que era uma coisa muito nova para mim. Surgiu a intimidade, primeiro, e só depois a amizade. Foi uma coisa que me meteu impressão. Eu não tenho intimidade fácil, mantenho a distância. Aqui, neste *workshop*, no grupo, não. (...) Foi partilhar um grupo – que eu na altura não tinha muita noção, mas foi aqui [no exercício do cardume] que me predispus a fazer o *workshop* todo sem qualquer tipo de problema. (...) Há algo de religioso, embora eu não tenha essa experiência.”

Praticamente todos reconhecem a emergência de um senso de grupo que nascia por via da partilha nos enquadramentos que os jogos permitiam, por via da interacção corporal induzida pela maioria dos jogos dramáticos realizados. A partilha desta experiência configura a sedimentação de um “nós”, pela descontextualização da vida quotidiana e recontextualização em novas possibilidades da interacção, do relacionamento entre todos, da criação de condições de uma *communitas* em que todos se encontram num estatuto igualitário. Provavelmente, este senso de *communitas*, esta efervescência colectiva proporcionada pelo contexto que o jogo dramático instaura, justifica a razão de ter sido um dos *workshops* favoritos dos formandos. E se “o primeiro *workshop* foi para nos dar a sensação de grupo, para nos pôr à vontade, o segundo foi para nos desunir, criou um conflito, o que é bom. Só no fim é que ficámos com essa noção”_ diz a mesma formanda.

O segundo *workshop*, “Movimento para Teatro”, teve a colaboração de dois formadores (David Santos e Gonçalo Amorim): o primeiro, trabalhando a física do contacto dos corpos; o segundo, criando condições para a presença em cena e contracena. A percepção que se tem deste *workshop* é que deu para “perceber a diferença do grupo, pessoas com mentalidades

diferentes. Obrigou-nos a lidar [com os outros] e isso foi uma forma de crescimento”, corrobora outra formanda. O objectivo agora é o trabalho da percepção do corpo no espaço, em movimento. Não sendo propriamente dança, recorre-se a um treino físico próximo do bailarino, o conhecimento do centro corporal, explorando a contenção e a presença, o uso do corpo em proveito próprio para assegurar a presença do performer em cena. Como diz o formador: “normalmente as qualidades corporais que temos uniformizam, unificam as pessoas. Na ‘zona de defeito’ encontra-se a especificidade de cada um. Aqui iremos relacionar a qualidade de movimento com a imaginação e a criatividade. O encontro com os outros e os objectos, e encontrar o corpo com a palavra. No fim apresentar um exercício final com a recolha do que se fez estes dias, partilhar com os outros a nossa pesquisa.” Começa-se em círculo. Nas sessões, a primeira coisa que se faz é um “aquecimento” do corpo, a predisposição para se entrar pelo domínio do corpo, de uma presença em cena.

Vimos que o aquecimento é a primeira fase do processo de apresentação de uma performance. Cedo se começa a criar essa necessidade, motor indutor da funcionalidade do jogo dramático. São exercícios corporais que aquecem os músculos e as articulações, exercícios de respiração e de concentração, por vezes, também de relaxamento. Há sempre uma vertente lúdica a envolver cada jogo no aquecimento, apesar de o fazer cumprindo os objectivos precisos que são ditados pelas regras. Normalmente, os exercícios envolvem uma sequência de movimentos fazendo, desse momento, uma libertação corporal que trabalha as tensões do corpo geradas pelo *habitus*, pela géstica da vida quotidiana, explorando imaginativamente mundos outros e sensações possíveis. Por outro lado, com os jogos, pretende-se sempre a construção de uma consciência corporal que é induzida pela percepção dos limites do corpo individual em relação com o outro, aquilo que podemos chamar de corpo colectivo, o prenúncio de um grupo.

Em termos individuais, a noção de “centro corporal” é decisiva para compreender o equilíbrio do corpo e estudar os limites do desequilíbrio, para abrir o campo de possibilidades da expressão corporal, para lhe dar dinamismo. Há, no corpo humano, um centro de gravidade que se move em função das atitudes, de movimentos que derivam de um complexo sistema de alavancas, as articulações e músculos, numa qualquer situação. Caminhar normalmente é ligeiramente diferente de caminhar carregando uma mochila ou uma mala pesada. Com os pés seguros no chão, as pernas ligeiramente flectidas e a coluna direita, pés paralelos na linha dos ombros, o que constitui a posição base de trabalho, esse centro encontra-se aproximadamente na zona da cintura abdominal, um pouco abaixo do umbigo, onde a respiração abdominal se centra, nesse ponto interior do corpo. Vários exercícios são executados para dar conta desse

centro. Primeiro individualmente, por exemplo, explorando movimentos com os pés seguros no chão, como se o vento embalasse o corpo, enquanto o formador alerta para a percepção do momento decisivo em que o corpo deve variar numa liberdade não reprimida, ou não constrangida, uma mimese-jogo, uma força física de espontâneo devir. “Não durmam na forma”, diz; ou em pares, como na situação em que um dos elementos está parado na vertical e o outro elemento lhe começa a tocar com uma mão, tendo sempre uma parte do corpo a tocar no outro e o objectivo é chegar à mão do seu outro braço, obrigando a uma ginástica em constante contacto corporal, pelo corpo do outro.

Tudo passa a ser feito com contacto, prerrogativa do *contact improvisation*¹⁸², e assim se rebola, se cai sobre o corpo do outro, se pendura no corpo do outro, se segue um ponto de contacto do outro, se transfere peso para o outro e se recebe do outro corpo. “Concentrem-se na qualidade do toque”, diz o formador. Em primeiro lugar, “A” tem de tocar em “B”, para sentir a pele de “A”; e em segundo lugar, “A” tem de tocar em “B”, para sentir a pele de “B”. Explora-se o corpo em contacto com o outro nos diferentes campos de percepção possíveis. Apura-se e desenvolve-se a sensibilidade da percepção. Sentir-se a si e ao outro e sentir-se a si com o outro é um grande salto para a contracena em palco, explica o formador, ligação primária que facilmente se negligencia no teatro. E agora o formador diz palavras de ordem como: toque, massagem, arranhar, cheirar, roçar, gozo, empurrar, puxar, apertar, lambar, morder, ouvir, encaixar, amaciar, roer e, em pares, um corpo tem de executar essa acção no corpo do outro, um corpo fragmentado sobre o fragmento do outro corpo. Depois, quem está apenas a sentir os estímulos, deve-o fazer de olhos fechados. Este exercício foi bastante complicado para muitos formandos, havendo mesmo quem não tolerasse ou entrasse no jogo. Ao olhar as fotografias dos exercícios, vários comentários de vários formandos surgiram: “Este tipo de exercícios ultrapassou um bocado as coisas. Não eram só toques de tocar, mas de sentir. E perceber porque é que é áspero, o que é que é, e onde é que se vai cheirar agora. Estamos habituados a tocar com a mão. Mas agora é sentir o outro com as outras partes do corpo. O toque e nós, como a informação percorre o nosso corpo. É complicado.”; “o toque não me fez impressão, a partir do momento que era um exercício”; “estávamos a aprender a conhecer o corpo do outro. Era uma forma de intimidade. Este exercício ajudou muito a

¹⁸² *Contact Improvisation* é uma forma ou género de dança originada pelo coreógrafo americano Steve Paxton, no início dos anos setenta (decorrente das experiências realizadas na Judson Dance Theater, em Nova Iorque, dos anos sessenta), e que é baseada na comunicação entre dois ou mais corpos que se movem e que estão em contacto físico um com o outro, de tal forma que a sua relação combinada é mediada pelas leis físicas que governam o movimento, nomeadamente pela transferência de peso. Este é o ponto de partida para a exploração de momentos de improvisação em que se trabalham as sensações derivadas dos movimentos de contacto, que se pretende num fluxo harmonioso, no diálogo entre os corpos.

quebrar barreiras”; “quando tocávamos as mãos parecia que estava a tocar em mim mesma, era uma espécie de fusão.”; “o toque descomplexificou e proporcionou a criação de relações”; “com este exercício criei uma ligação com [quem fiz], foi neste exercício que nos aproximámos. Mesmo lá fora mudou, criou uma relação entre ambas”, facto que também foi comprovado pelo seu par, em entrevista por foto-eliciação e que só foi possível porque as duas estavam dentro do jogo.



© Ricardo Seiza Salgado

Apesar da tensão criada no conflito territorial do corpo, reconhece-se a necessidade de criar uma ligação e quebrar barreiras. Edward T. Hall (1982) chama de “proxémia” à inter-relação do conjunto de observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço, enquanto produto ou elaboração cultural específica. A cultura surge como a grande responsável pelas diferentes formas de ocupação do espaço e que é perceptível na sua relação com o outro. Para dominar o espaço, o homem criou extensões do seu próprio corpo, prolongamentos entre si e o outro. Em cada cultura podemos observar (ibidem, p. 113-129): (1) uma distância íntima (próxima ou afastada) e que corresponde à distância da intimidade no privado ou em público; (2) a distância pessoal, que corresponde ao espaço que geralmente deixamos à nossa volta para que não nos sintamos demasiado íntimos com um estranho, como se tivéssemos uma bolha à nossa volta, quer na possibilidade de um cumprimento (a próxima), quer no limite da possibilidade de toque (a longínqua); (3) e ainda a distância social (também próxima ou longínqua), correspondendo à distância das interacções informais e as mais formais no seio da prática social. Assim, com estes jogos, subvertiam-se estas distâncias da géstica corporal de cada um, desestruturando o *habitus* cultural incorporado. “A nossa sociedade ainda é muito tradicional. E o toque ainda não se aceita e é muito mal interpretado”, confirma uma formanda. Contudo, com a prática, “deixou de ser um problema a coisa da sensualidade. Gradualmente, o cuidado do problema moral, de se invadir o outro, desaparece”, completa um outro formando, comentando as fotografias deste exercício.

Começamos a ver um primeiro nível de transformação operada por intermédio do jogo dramático e do seu transporte, a reconfiguração dos modos de percepção do seu corpo e da sua extensão com o outro corpo, descontextualizando e recompondo a prática das relações.

Há, no entanto, condições a que o jogo obriga e que (vimos no capítulo 2), para além deste reenquadramento das mensagens que conduzem a um transporte dos performers, a uma sensação de deslocamento do quotidiano, necessita de uma liberdade para jogar com seriedade, submetendo-se por consentimento às regras, aos procedimentos específicos que obriga. Daí, lembramos, Gadamer (1999) sugeria que o jogo não se pode ver na sua exterioridade, enquanto objecto ele perde o seu propósito. Daí os formandos, nas suas descrições, indicarem que apenas a fazer é possível compreender o alcance dos exercícios. De notar, porém, que se apercebem disso na sua exterioridade, revelado pela surpresa promovida no contexto da foto-eliciação (ou do comentário no fim do jogo jogado). Ainda assim, são detentores dessa experiência incorporada que agora se tornava visível ou, por outras palavras, aparecia por via do gatilho de uma imagem. Para o simples exercício de se pegar alguém ao colo, uma formanda disse que a fez aproximar muito do outro, “preenche e é uma coisa que descrita a alguém não faz muito sentido”. O jogo dramático conduz ao fluxo. No entanto, é preciso concentração e focagem nos enquadramentos específicos do jogo. “Sem concentração não havia entrega total aos exercícios, havia duplas em que não funcionávamos por causa disso”, concluindo que “a falta de concentração e a brincadeira constante parece retirar a eficácia dos exercícios.”¹⁸³ Por isso, os formadores estão sempre a insistir para se levarem a sério, se compenetrarem nos exercícios propostos e os realizarem fielmente às regras. Encontramo-nos aqui no domínio da aprendizagem cultural do corpo, o que Mauss (1974) chamou de “técnicas corporais”, o corpo como elemento básico que medeia o homem com o mundo, sistematizado na teoria do *habitus*, de Bourdieu (2002; 2005). Estamos, portanto, no território dos mecanismos de incorporação, desmontando-os, questionando a forma e eficácia da géstica inscrita no corpo, tornando-a reflexiva, acessível à consciência por via do jogo dramático (nem que seja *a posteriori* do fazer propriamente dito), e essa é uma característica fundamental que o desloca da função de um mero jogo ou exercício.

Duas das formandas que acabaram por desistir do curso servem-nos para perceber as condições para a não existência de transporte, passível de induzir a transformação. Nas palavras de uma, acerca deste *workshop*: “comecei a achar um bocado que se estava a invadir a minha intimidade. Mas é só este *workshop*!_ pensava que a seguir é que íamos começar o

¹⁸³ A este respeito, um formando dirá: “Lembro-me de fazer um exercício com a [formanda] e ela foi muito egoísta. Ela não respeitou o jogo e a mim dentro do jogo”, por se ter colocado exterior ao jogo.

teatro a sério! Eu não consigo distinguir a vida real lá fora do que se passa aqui dentro. O que eu sou lá fora, sou cá dentro. Criei resistências nesse aspecto.” Há uma recusa em aceitar as regras que o jogo impõe, em ser sério dentro do jogo e, portanto, em se determinar a experiência de jogar. Por outro lado, vimos a necessidade da voluntariedade e da existência de liberdade para jogar dentro do jogo. Aqui, como reconhece uma outra formanda, “no teatro tens mesmo de ser voluntário”, algo que não estava a acontecer, especialmente com aqueles dois elementos do grupo. Como tal, cria-se uma resistência que impede o transporte. Em situações de uma invasão da zona íntima da proxémia, a perda de fruição de um determinado exercício pode vencer. Por exemplo, ao sexualizar-se a proposta de um jogo que trabalha nessa zona, comprometem-se as possibilidades exploratórias possíveis dos corpos, impossibilitando a plena realização do exercício. E assim, habita-se numa zona de desconforto, de tensão, não se cumpre a função de passagem para a possibilidade de uma outra percepção, é uma liminaridade estéril que impede a possível transformação¹⁸⁴. A não participação no jogo pela não-aceitação das suas regras aniquila o jogo e, como se vê, pode destruir a relação do outro com o jogo, quando um está fora daquilo a que o jogo obriga, perde-se o seu potencial de transformação.

Os aquecimentos são a oportunidade dos formadores introduzirem diferentes jogos que se conectam progressivamente com os exercícios prévios e visam assegurar os objectivos a atingir, nomeadamente o transporte do jogador. Não se caminha, apenas. Na pesquisa do espaço anda-se e, de repente, pára-se, um *freeze* repentino ao som de um sinal preciso do formador. Olham uns para os outros. Andam, e ao som da palma de mãos têm de mudar de direcção. As cabeças devem estar vivas, os ombros relaxados, não devem olhar o vazio mas um ponto concreto no espaço. A cada palma devem olhar uma pessoa e ir atrás dela, sem se tocar ou atropelar com os outros. Agora, essa pessoa tem que estar sempre no campo de visão de quem observa. Uma outra regra adiciona-se: a de todos tentarem perceber quem está a olhar para si. “Difícultem a vida de quem está atrás de vocês!”, provoca o formador,

¹⁸⁴ De notar que ao longo da história do CITAC, em várias gerações, houve pessoas que não se compatibilizaram ou com métodos de trabalho, ou com opções tomadas no seio da programação que se idealizava. Tratámos algumas dessas situações. São, de facto, uma minoria residual de pessoas. Pensamos que, sem contar com as questões políticas ou morais que possam estar envolvidas no contexto de abandono do grupo, para o que aqui nos interessa, quando não se aceitam as regras do jogo que se quer jogar e que, por isso, ele impõe, o jogo é aniquilado (porque, aqui, ele é soberano) e, como tal, perde a sua eficácia de transporte, torna-se estéril. Desta forma as pessoas desenquadraram-se da efervescência colectiva que o jogo promove e das duas, uma: ou se sentem abandonadas, rejeitadas, ou sentem simplesmente que nada, naquela experiência, faz sentido.

A desistência é um ultimato, uma ruptura radical com o espírito que o grupo pretende colocar no trabalho teatral, o que não quer dizer que tudo, no interior do grupo, seja consenso fácil de obter. Pelo contrário, os consensos são a consequência de discussão e debate, que obriga ao confronto de variadas opiniões, e nem sempre são fáceis de atingir. É também isto que contribui para tornar a passagem pelo CITAC uma experiência insurgente para a construção da pessoa.

reclamando ainda mais um dado. Aumentam a velocidade da caminhada, procura-se sobreviver no espaço, dando conta das regras do jogo. Pára-se. Para perceber a diferença entre um toque intencional e um toque accidental, agora, devem escolher uma pessoa. Têm de tocar nessa pessoa sem ela perceber quem lhe toca. Arranca-se. Procuram caminhar com uma gradação de energia numa escala de zero a sete. Em cada grau de energia devem pensar aquilo que fazem na vida real com essa energia que comanda o andar, sem toque.

Paralelamente, todos os dias, continua a exploração de exercícios de concentração e de consciência de grupo. Por exemplo, caminhando todos juntos sem qualquer indicação exterior, devem sentir o grupo e conseguir parar (todos simultaneamente), e arrancar novamente (todos ao mesmo tempo), sem qualquer ordem exterior. Outro exemplo poderá ser um jogo em que, de olhos fechados e juntos uns aos outros, vinte pessoas têm de contar até vinte sem nunca se dizer um número com vozes sobrepostas. Se alguém falha, o formador culpa todos e não alguém que possa claramente ter sido a causa do falhanço. No decurso do exercício, a tendência é de se precipitar ansiosamente a contagem. Há, por isso, um treino da contenção e do alerta com que o performer deve sempre pontuar a sua disponibilidade, o seu estar, de uma forma compenetrada, sempre concentrado com o que está a fazer, num espírito de corpo colectivo (base para operar a dramaturgia do performer). Como disse um formando, “este exercício serviu para saber se havia grupo ou não, serviu para focalizar as energias e a concentração, e averiguar se estávamos todos lá.” Na verdade, quando se sentia que o grupo estava desfocado enquanto tal, frequentemente se lhes mandava fazer este exercício. São jogos como este que promovem a experiência de *communitas*. Ainda outro, o jogo do assassino, em que se deve descobrir quem é o assassino (escolhido secretamente pelo formador) que, com o piscar dos olhos “mata” alguém, a quem se dirige a piscadela, algo que implica uma comunicação, uma reciprocidade ao nível do olhar sendo a vítima obrigada a cair no chão, morta, posta fora do jogo. Enquanto não descobrem quem possa estar a matar, caem corpos no chão e o grupo diminui.

Também se exploram as primeiras improvisações. Pede-se um voluntário no palco. Tem de se movimentar no palco sem falar. De fora, os elementos vão intervindo, questionando-o, comentando o que faz, provocando-o. Sem que possa falar, algo acontece, uma presença. No jogo do “está frio ou está quente”, um elemento tem que descobrir um objectivo previamente combinado, e representa-se a proximidade desse objectivo com uma palma (com as mãos) mais fraca ou mais forte, respectivamente. Ao entrar no jogo, a pessoa escolhida terá de adivinhar esse objectivo. Não deve estar apenas preocupada com o cumprimento das regras que o jogo impõe, com esse temperamento que é induzido pelo jogo para melhor ser

dramatizado. Deve-se, antes, aproveitar o momento da ligação com a força das palmas e o processo de descoberta, emergindo momentos improvisados interessantes e que o grupo, na condição de público, reage, uma vez que a assistência também é elemento do jogo dramático. É livre, o jogo da dramatização. Improvisa-se. O jogador, neste contexto, transforma-se num performer, é um performer em pleno desempenho. Nos comentários tiram-se várias conclusões, como: o não-movimento é o início do movimento; a simplicidade é relativa; a utilidade do erro para a percepção do que poderá funcionar melhor performativamente e, por isso, a utilidade de saber conviver com ele; a necessidade de se deixar fluir no desempenho, no assumir das emoções emergentes, aquilo que faz de nós pessoas diferenciadas, é uma prerrogativa.

Na segunda parte deste *workshop*, trabalha-se o foco e a contracena, em que se desenvolvem variados exercícios, sempre do mais simples ao mais complexo. Por exemplo: com uma bola imaginária pode-se passá-la ao outro, mimando que se atira a bola. Numa segunda versão, uma palma com as mãos designa essa passagem da bola imaginária. Onde está a bola, está a acção. Envia-se a bola ao outro com uma palma, sentindo o chão em que se encontram, uma noção de presença, relaxando os ombros, virando-se para a pessoa para o qual se quer passar a acção e, sempre, com a noção do cruzamento do olhar para quem passam a acção ser preciso. Esta pessoa deverá focar-se na acção que agora recebe para, de imediato, a passar a outro. A atitude de passar a acção deve ser afirmativa. “É necessário afastar preconceitos, abrir o jogo e não deixar a bola no chão. Se nos mandam a deixa e não se reage convenientemente, o público sente”, diz o formador. Face à “rigidez” do desempenho no jogo, sente-se a necessidade de libertar as regras, o temperamento predilecto do jogo dramático, como temos vindo a argumentar. Necessita-se da componente produtiva do jogo que promova a variação na repetição. Como na repetição deleuziana, a repetição é ainda produtiva; mais do que um fenómeno de mimese-imitação, é uma mimese-jogo. “Não estejam preocupados com o êxito, com o sucesso, estão muito agarrados às regras. Relaxem. O grupo resolve a situação, se eu não me apercebi que a bola veio para mim. Libertem-se. Foquem, enquadrem-se com a pessoa. O importante é que a bola não morra. (...) Se não te surpreendes a ti próprio, não surpreendes ninguém”, explica o formador na versão da mímica da bola imaginária, dando conta precisamente desse temperamento de subversão a que o jogo deve apelar. Dentro das regras há o *nonsense*. Como nos exercícios de contacto corporal, em que se sentia a si próprio, sentindo-se o outro, estamos aqui no território da contracena que se quer ver trabalhada para além do imposto pelo jogo. É esta ginástica que caracteriza o jogo dramático, esta subversão intrínseca a ele.

Fazem-se, igualmente, exercícios para desenvolver a consciência de cena, de encenação, com objectos na sua relação com o performer em palco. Uma simples cadeira em palco: com todos os formandos na posição de público, tem de se fazer movimentar a cadeira, colocá-la numa posição num certo lugar do palco e, comentando, discutir os possíveis valores dramaturgicos, o seu significado relativo, a função que desempenha e que pode ter no seu agenciamento. Outro exemplo poderá ser colocar em palco um actor e uma simples garrafa, em que se pode apenas movimentar ou o actor ou a garrafa, ambos agências da significação. Improvisa-se. Os outros observam, de fora. Mexer num dos elementos cria vazios, produz novos significados, desafia a interpretação. Joga-se com o espaço, na relação que as pessoas têm com a garrafa que, de fora, se agencia na extensão que o performer pode produzir em relação com ela. “Sejam sóbrios, perspicazes, rigorosos. A repetição da fórmula do que funciona também não é produtiva. Quebrem as possibilidades”, sugere o formador aliciando a subversão do cânone. É um exercício produtivo para quem está dentro a fazer, bem como para quem observa de fora, onde se comenta cada decisão de dentro e se comandam as novas experiências.

Decorrente do trabalho de toque, de subjectivização da proxémia do *habitus*, trabalha-se agora aquilo que Laban chamou de “cinesfera”, que decorre da estrutura tridimensional que é o corpo, e da esfera imaginada que se pode desenhar a partir dele, no interior do qual o movimento do corpo pode ser desenhado (espaço onde se configura a distância íntima e pessoal e se define a proxémia, no aqui e agora do espaço subjuntivo). “A cinesfera é o ‘espaço pessoal’ e distingue-se do ‘espaço em geral’, que é o espaço performativo no seu todo, para onde podem ser transportadas as cinesferas de cada pessoa.” (Fazenda, 2007, p. 73). A partir deste conceito, e tendo em vista a apresentação pública, trabalha-se agora individualmente no interior da cinesfera que cada um desenha. Primeiro explora-se a cinesfera, pausadamente e com fluidez, com todo o corpo em alongamento. Desenham-se quatro pontos virtuais da cinesfera (de onde se delineia um cubo imaginário, albergue tangente da cinesfera) e sentem o impulso orgânico ao som da música que, entretanto, também entra em jogo, motivando atitudes específicas. Giram e trabalham outro vértice, relacionando-os em sentidos opostos. No chão, de pé, com o olhar, com os braços, o cóccix, o pé, e sentindo tridimensionalmente os efeitos no corpo (baixo, meio, cima). Não é necessário haver tensão, basta pensar na parte do corpo fragmentado que se quer trabalhar, como se essa parte comandasse, agora livremente – corpo fragmentado, quebra do organismo que é o *habitus*. O jogo dramático transporta os jogadores-performers num território que carece de reflexividade das acções que se desempenham (mesmo que ainda aqui, na sincronização de

certos movimentos onde a união entre movimento e palavra também acontece, seja difícil estar completamente consciente). Já a consciência de estar consciente dentro do jogo é improvável. Como diz um formando, “poderíamos ver estes exercícios como algo que está fora do teatro, mas os formadores iam-nos explicando a função daqueles exercícios”, justamente para fomentar a consciência da acção e promover a consciência de estar consciente dessas acções, um requisito muito importante para a qualidade do performer.

Cada cinesfera transforma-se num quadrado desenhado no chão, que é o espaço performativo de cada um. Para trabalhar na sua cinesfera, em primeiro lugar, escrevem em escrita livre, a partir de um acontecimento da vida que tenha marcado o seu habitat de significado, ou um acontecimento noticiado que todos possam conhecer. A partir desse texto escrevem seis palavras-chave desse acontecimento, coisas muito concretas que tenham acontecido, com menos pendor interpretativo do que emotivo. No quadrado vão agora coreografar as palavras. Terão, então, de produzir um gesto ou sequência de gestos a partir de cada palavra-chave, compondo uma sequência de movimentos ou frase de movimentos, criando frases para cada palavra escolhida. “O impacto de cada palavra no corpo permite o encontro de novas formas que saiam cá de dentro”, revela o formador. “Sejam exigentes e rigorosos na expressão”, sugere. O objectivo não é ser ilustrativo, embora também não se recomende a abstracção pela abstracção. Terão de produzir conexões parciais, quer pela fonética de cada palavra, quer pela sua semântica, configurando-se um foco, um limite que está para além da mímica, concretizando as extensões incomensuráveis que a vida ensina, gestemas em tensão com a géstica do *habitus*. Agora têm de melhorar a qualidade de movimento de cada palavra e uni-las com a máxima economia, criando uma partitura de movimentos decorrentes das palavras-chave. Apresentam a sua partitura aos outros. Finalmente, do texto que escreveram, escolhem três linhas que vão ler colocando, de seguida, o texto resultante na partitura de movimentos criados. Aqui há a liberdade de poder aumentar a partitura do movimento com corte/cola, *rewind* de uma frase, inverter, duplicar, fazer simetrias, etc., de modo a preencher as frases do texto escolhidas. Está em causa a subversão das sedimentações estabilizadas que se pretende combater.

A maior parte dos formandos sentiu mais dificuldade em associar os movimentos a um texto previamente estabelecido. Partir do movimento para o texto parece, então, mais fácil. A palavra cria uma dependência que mais facilmente trunca ou delimita a plena espontaneidade. A palavra comanda o corpo transdutor. É então que se segue um segundo momento em que, em grupos, terão de aprender a partitura de movimentos com o texto anexo que os outros do grupo criaram, de forma a produzir uma coreografia, o que se mostrou igualmente complicado

para alguns formandos. O rigor gestual, a precisão e simultaneidade das acções, a entrega às propostas do outro, a persistência e a repetição compatível com o devir, o prazer de estar a criar e de, progressivamente, perceberem o resultado do que estavam a criar, contaminaram a aura da sala negra. Podemos chamar a esta fase os primeiros ensaios teatrais, em que o jogo dramático foi indutor e persuasor da criação teatral. O formador vai sugerindo soluções em ordem a melhorar a coreografia, no “limar” de certos fragmentos, na introdução de novas ideias, na orientação da atitude ou no grau de convicção da execução de determinada parte do movimento ou da elocução de alguma frase (gestema ou texto). Apresentam-se as propostas colectivas ao resto do grupo. Comenta-se.

Paralelamente, propõe-se a concepção de pequenos sketches em grupos de cinco, seis pessoas sob uma temática livre em que tiveram de conceber todas as dimensões da montagem teatral (encenação, movimento e texto, luz, som), produzindo uma dramaturgia geral própria, apesar de poder e dever prevalecer a improvisação de cada performer. Assim o jogo o obriga. O objectivo foi o de explorar as várias possibilidades de usar o corpo e a presença do performer em cena tornando o jogo, definitivamente, dramático. Dá-se um tempo para cada grupo desenvolver as suas propostas e para as apresentar aos outros, num aparato já de uma performance. Comentam-se as opções e os desempenhos. O formador procura ser objectivo nos seus comentários, por vezes, frio, nas suas opiniões, evitando uma atitude de paternalismo em relação à prestação de cada performer. Chega mesmo a ser bastante duro, apontando deficiências que partilha com o grupo mostrando-se, apesar de possíveis susceptibilidades por parte dos performers, pedagógico, uma vez que a detecção do erro pode conduzir à aprendizagem, uma ligação decorrente do jogo dramático. Por fim, planeia-se a apresentação pública, a sequência das acções, as marcações para cada performer, dá-se-lhe uma coerência dramaturgica geral, de forma a produzir uma coerência, um sentido, e que é um trabalho do formador. Define-se o espaço cénico que consistiu em se desenhar no chão os quadrados de cada um, onde se trabalhou ao longo do *workshop*, representando a sua cinesfera. Coloca-se a música e inventariam-se os figurinos, define-se a luz. Ensaíam-se as cenas, costumam-se as ligações entre cada cena para, finalmente, lhe dar um nome: “MUAMBA”. Simbolicamente, a comida que se prepara para o dia da performance e que se partilha com o público, e as siglas do trabalho que desenvolveram: Movimento, Umbigo, Amor, Molho, *Body*, Arte.

Ao olhar as fotografias dos exercícios, dos jogos, bem como das várias fases desta performance que se assumiu ser mais uma sessão do *workshop*, agora partilhada com o público, uma formanda revela:

“olhar estes exercícios de fora, de repente, parece por si só uma cena de teatro! Tinhas uma imagem de cima. Nós não tínhamos noção. Parece daqui que emana essa união que o grupo sempre teve. Não tínhamos noção daquilo que estávamos a fazer. Era um excesso de exercícios. Também não tinha consciência da necessidade de moldar o corpo para teatro. Pensava que se jogava directamente com um texto e se partia para a construção de um espectáculo.”

Uma outra formanda dirá, ao observar os exercícios fotografados: “coisas tão simples! Uma sequência simples de movimento e que, quando vistos de fora, parecem tão complexos!” No que diz respeito à necessária presença de público para haver condição teatral, um dos formandos revela a sua experiência:

“Os exercícios corporais ajudaram mais do que eu percebia no início. Tens de acreditar no que estás a fazer. Sem eles não haveria ligação e energia do propósito do que estavas a fazer. A magia criou-se a partir dos exercícios. Em relação ao público, primeiro estava nervoso. Nos primeiros minutos já conseguia controlar esse nervosismo, superá-lo e começar a encontrar um caminho. As pessoas estão para nos ver. Vamos fazer até ao fim com um pensamento na cabeça de correr o melhor possível.”

Uma outra formanda, ainda, revela que em performance “não vejo caras, é uma massa cinzenta, é um tipo de esboço. Mesmo que esteja a olhar não consigo.” Revela-se, portanto, o transporte induzido pelo jogo dramático na sua condição liminar, de espaço entre, que se constitui como o motor da criação performativa e que, no aqui e agora, na condição de performance teatral, viria a produzir a euforia e felicidade própria de uma apresentação pública que se reproduziu em todos os formandos e na qual, apenas no fim, passam a sentir, e eventualmente a perceber essa passagem com consciência. A inserção de um público exterior completa a ambição do jogo dramático.

No *workshop* que se seguiu, “Voz” (dado por Alejandro Urila), de apenas uma semana, fui obrigado a fazer para observar e, portanto, foi uma participação literal. A relação com os formandos já é relativamente próxima, todos me sentem já também como um elemento do grupo, a que deram o nome de “Deus”, uma vez que assistia da parte de cima da sala (onde normalmente se situam as técnicas) e os perscrutava constantemente. Não era um estranho e, como tal, não houve interferência negativa na participação nos exercícios. Entre exercícios de projecção de voz, de respiração, de aquecimento vocal e percepção da mecânica corporal para a dicção das vogais, a reverberação do corpo (do seu e do outro, através do toque), o *workshop* viveu muito de exercícios de relaxamento e de concentração. O formador “tornava as sessões muito espirituais”, como descreveu uma formanda. E, de facto, senti também um desvio da convencionalidade dos métodos pedagógicos usados (tendo em conta a minha

experiência no treino da voz). Viajava-se por mundos através do perpétuo ressoar de sons difónicos, de dois ou mais sons em simultâneo feitos por uma única pessoa que, ao manipular os espaços da cavidade bucal, ressaltam os harmónicos da própria voz, como nos cânticos tradicionais de Tuva. Facilmente se tornava de algum modo uma experiência transcendente, separando-nos do quotidiano. Respiração, postura corporal, concentração e levitação foram o mote dos momentos ali vividos transportando-nos, sempre, para fora da quotidianidade.

Sem qualquer tempo intermédio de paragem, agora, também durante o fim-de-semana se faz um *workshop* que acontece durante os dias da semana, “performance” (dado por Vvoitek Ziemilski), e que se intercala com o *workshop* (durante dois fins de semana, à tarde e à noite), “expressividades” (dado por José Maria Abreu). A experiência auferida deste foi, segundo comentam alguns formandos, voltar à união de um grupo. Outros dão conta de um certo grau de desconcentração dos elementos o que, por vezes, resultava na falta de rigor na execução de exercícios. Decorre certamente da intensidade do trabalho que agora não vê folgas ou interrupções. Mas resiste-se, entrando na esfera do jogo. A necessidade de persistência e repetição visa um modo de pensar específico do *corpo e a mente no corpo*, um controlo corporal e psíquico. Através do jogo dramático, o curso constitui-se um percurso de aprendizagem da presença do performer em cena o que, paralelamente, se constitui como um reenquadramento para a afirmação renovada do *self*.

A matéria do teatro é a expressão onde o corpo é primordial. Procurar a expressividade até ao limite, segundo o formador, permite o trabalho do corpo com exagero podendo, depois, reduzir, conter. “Há actores que desejam refazer o corpo, criar liberdades”, diz. O corpo é o material expressivo que agora começam a exercitar de forma mais ligada à arte de actuar, como refere uma formanda, trabalhar sobre o movimento e o texto. Assim, faz-se um trabalho que visa desconstruir o corpo, fragmentá-lo, colocando a atenção de forma fragmentada, em que o centro motor ora pode ser o pescoço, ora as mãos, ora o joelho, etc. Estão focados nas mãos e é como se o sistema de controlo do movimento e das emoções estivesse todo nas mãos, e agora os ombros, exploram-se ritmos diferentes, ver como os ombros podem atirar o corpo para espaços específicos, reflectindo-se no resto do corpo. Pode fazer com que se tenham de apoiar com os joelhos no chão e a cabeça se solte, por exemplo. Perceber os detalhes em que o resto do corpo só reage. “Não travem a espontaneidade, deixem que aconteça”, diz o formador, “vejam que estados de espírito vos sugerem os cotovelos. Não sejam lógicos, são os cotovelos que vos comandam”. Não é simplesmente um exercício físico. Qualquer jogo toma a forma de uma emanção das disposições do corpo e do estado de espírito presente com os corpos que se soltam na sala negra, sempre no respeito para com a

forma que as regras configuram. Criar um desequilíbrio no corpo, impedir a queda no limite, fixando-o. Criar daí uma postura neutra para produzir outro desequilíbrio noutra direcção. Para depois, sob o olhar dos outros, duas pessoas fazerem agora uma caminhada com base nestes princípios. É o bastante para dar um efeito dramático poderoso para, por exemplo, uma entrada em cena. Não se trata de ensinar a actuar, no sentido teatral, mas em criar uma orgânica, um dinamismo que não necessita, sequer, de uma narrativa. Uma acção começa, comanda, desenvolve-se e acaba. O fim da acção é o ponto de início da outra, explica o formador. “Sejam ousados, de preferência, alucinem”, diz.

Em pares, transfere-se o peso de um para o outro, que apenas se queda. Ouve-se uma palma de mãos e troca, fluidamente. Ao sinal, têm de fechar os olhos e descobrir outro par. E repetem com outro. Agora, criam três movimentos distintos, gestemas: um mais leve, outro normal, outro pesado. Experimentam. Com a mesma escala de intensidade de movimentos, criam mais três para a ideia de empurrar, e outros três para a ideia de puxar, sempre fragmentando o corpo, ponte que comanda e conecta parcialmente com o todo, o organismo-corpo comandado pela parte que o desfaz na sua *habitude*. Devem investir na qualidade de movimentos. Com esses nove gestemas ou frases de movimentos têm agora de compor uma acção. O fim de um gestema define o início do outro, compondo uma coreografia. “Definam o fim do movimento mas não o abandonem, será o início da acção seguinte”, insiste o formador. No jogo dramático é sempre necessário lembrar a consciência de que se está a jogar, “livremente pelo espaço, estão condicionados à escravatura destas novas acções”, propõe. Frequentemente, entre os exercícios, faz-se o que chamam de “choldra”. Choldra quer dizer simplesmente que todos se deixam cair numa amálgama de corpos juntos no centro da sala. A única regra é estarem todos confortáveis e não se preocuparem com o conforto do outro, simplesmente encaixarem-se uns nos outros. Corpos suados apenas respiram, um novo organismo colectivo. “Um total à vontade uns com os outros. Mantivemos a tal intimidade que criámos ao início. Geralmente era posterior a um trabalho intenso, foi o relaxe total”, diz uma formanda; “Dos melhores momentos do curso, sentir o calor dos outros, mais livres. As pessoas já eram muito nossas. Já nada te metia nojo, o suor, os cheiros, já fazia parte. Quando no *casting* para entrar, um elemento antigo me diz que tinha [neste exercício] ficado debaixo de um rabo de uma pessoa, fiquei chocada, e agora nem me incomodava o cheiro dos outros!”; “A choldra... acho que nos juntava cada vez mais”. Ao olhar a fotografia de uma choldra, uma formanda comenta a serenidade das expressões de cada um.

Para quem recusava jogar os jogos, as opiniões alteram-se: “nunca gostei da choldra. Não sou capaz de tocar as pessoas. Não sou assim. Nunca ultrapassei isso. (...) Nunca

consegui entregar-me de alma. Entregar de corpo nunca consegui, não quis. Nunca me despiria em palco.” De facto, os obstáculos e inibições desta formanda revelam-se intransponíveis. Ao recusar as regras, reprimia essa espécie de segundo nascimento, a de uma individualidade que se vê transportada para além dos seus limites do *self*, de os ultrapassar. Como diz Eugenio Barba, “the exercises are not about work on a text, but on oneself. They ignore the stereotypes or the male/female conditioning of the students, testing them by confronting them with a series of obstacles, deviations, resistances, which develop self-knowledge as they force students to encounter their own limits and to surpass them.” (Barba, 2002, p. 23-24). Não tolerando sair da quotidianidade, recusando as regras, cedo foi tarde demais para esta formanda. A prática da choldra reproduziu-se com novas indicações. À palavra de ordem, “três”, aquando do relaxe na choldra, têm de repentinamente se levantar, num impulso para cima, sem preocupação com o outro, sem programação da subida, simplesmente, levantar num ápice. Serve para afirmar que o relaxe nunca é um adormecimento, têm sempre de estar disponíveis, conscientes da experiência. Sobre a fotografia de um destes momentos, uma formanda comenta que é “a áurea de cada um, um monstro de braços.”



© Ricardo Seiça Salgado

Em choldra, têm de respirar, prestar atenção às zonas de contacto e sair da sua pele, prestando atenção ao exterior. Formam agora uma estátua imaginária de si próprio. Um movimento minimal da coluna começa a formar-se que, muito lentamente, os faz levantar. Numa outra choldra, todos percebem um animal, a pele, o rosto, o corpo, o movimento, e levantam-se progressivamente, criando um modo específico de se mover, uma configuração. “Imprimam no rosto a sua expressão, dentro dos limites da configuração desse ser, exagerem.” Palmas, volta ao estado normal; palmas, volta ao animal. Agora com duas palmas forma-se o animal mas misturado com o humano, imperceptível, um híbrido. Encontramo-nos nos primórdios do desenvolvimento de figuras, formas e atitudes que o performer pode utilizar, de um temperamento fixo que se pode transpor para uma humanidade, ao serviço do

dramático. Na verdade, encontramos-nos na base daquilo que tenho denominado a dramaturgia do performer porque este trabalho, no seio do jogo dramático, é passível de se incorporar e fazer uso quando em cena, no aqui e agora da representação teatral.

Continuando com o trabalho sobre um corpo fragmentado, no desenvolvimento de acções mínimas, têm agora de lhe acrescentar o texto. Em primeiro lugar, na leitura, estão apenas preocupados com a memorização. Depois vem o trabalho expressivo de pesquisa. Por exemplo, dizer o texto normal, depois neutro, depois introduzir o texto no ladrar, no uivar, no miar, no animal que compuseram, sem pressões, com uma acção mínima, reduzida. Trabalha-se o texto com acções físicas (e que, parece, é mais fácil de fazer). A acção não tem que ser da mesma lógica de sentido do que se está a dizer, “dizer filosofia a lavar a loiça”, ironiza o formador. O *corpo e a mente no corpo* comandam. Agora trabalham-se as pequenas partículas da frase (preposições, por exemplo), retirando a partícula da sintaxe e dando-lhe uma nova intensidade. “É um combate, são estratégias para o actor e a sua relação com o texto”, diz o formador. Nesta operação, o *corpo e a mente na mente* comandam, para depois se explorarem fisicamente acções simples com a energia de uma dança do ventre, que colectivamente ensaiaram, ou do *kung-fu*, do *aikidô*, do sumo, modelando a energia dos músculos e nervos em função da constelação de princípios destas artes marciais. Apesar de no quotidiano se fazer uso destes níveis de energia, estruturava-se agora a consciência fracturada por estes níveis específicos de energia projectada para o drama, para a acção. Esta experiência traduz-se, obviamente, na presença do performer, ao determinar o balanço ou dinâmica quotidiana do movimento, subvertendo, destruindo-a mesmo, aniquilando a inércia das posições da géstica do *habitus*, saindo dele, dos trâmites estabelecidos pelo senso comum, e faziam-no por via do *nonsense*. O trânsito das energias, dos movimentos, pode ser feito por um performer num monólogo, explica o formador, e pode ser a base da dramaturgia do performer em cena, no aqui e agora.

Coloca-se o texto nas diferentes energias dos movimentos básicos ensaiados. E agora, em pares, um manipula o corpo do outro enquanto este diz o texto: empurra-o, afasta-o, interfere na inércia do outro, pressiona aqui ou ali, puxa-o, amassa-o, enquanto o outro apenas tem de dizer o texto, atento às mudanças reactivas do estímulo que lhe é dado. É útil para encontrar respostas em relação a formas de dizer o texto, com o texto, tal como brincar com a respiração à medida que se diz texto. No caso de alguma desconcentração ou contingência levar o performer, por exemplo, a rir-se do que está a fazer, deve usar essa mesma situação em benefício do objectivo que tem em mãos, integrar o erro na performance, mime-se-jogo. Parar no exercício para se rir (sair do jogo), projectado para o palco, é morrer, é denunciar ao

público (que vive esse jogo), isso mesmo. Ao integrar, não há erro. “Se entrarem nisso, vocês não sabem bem onde podem chegar. E o interessante é justamente isso”, explica o formador. Para depois fazer pinos a dizer o texto, cambalhotas, contorcionismos.

A ênfase do trabalho de actor está na elaboração que se faz por via do jogo dramático, dos exercícios apresentados e reconfigurados com diferentes subtextos, pretextos sobre as regras que definem esse exercício e que, insisto, pode definir a dramaturgia do performer. “Como encontrar um método que me ajude a não ter falsidade?”, pergunta o formador. “As ginásticas para o corpo, para a voz, começam a ter um interesse quando se segue a motivação da genuinidade, que não é equivalente a naturalismo, na procura do actor ser eficaz na sua performance. O actor é a construção da genuinidade.” Segundo este formador, que delineou o trabalho deste *workshop*, o trabalho do actor resume-se a três planos: o do movimento, a execução destas acções simples, ao qual se sobrepõe o plano vocal e emocional. Artaud (1996) diz que o actor é um atleta da afectividade e que o teatro não deve imitar a vida, mas recriá-la. “O actor é como um atleta, mas com uma diferença surpreendente; o seu organismo afectivo é análogo ao organismo do atleta, é-lhe paralelo, como se fosse um duplo, embora não actue no mesmo plano. (...) O mundo afectivo pertence ao actor através dos seus próprios órgãos.” (ibidem, p. 129). Tanto a vocalidade como as emoções partem de uma base orgânica. Afinal do que é que se trata? Criar um corpo-sem-órgãos (CsO)? Talvez seja possível, e é justamente isso que se experimenta.

Aqui serve-nos a clarificação do que é um CsO de José Gil (2008), a partir de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996). No capítulo “o que é o corpo-sem-órgãos?”, José Gil (2008, p. 181-197) diz-nos que a construção de um CsO não é um método nem um processo, é mais “uma técnica”. Como tal, não há possibilidade de produzir uma fórmula precisa generalizável para se compor um CsO. Parte-se do corpo orgânico, do “corpo próprio” e, seguindo o autor, haverá quatro proposições para construir um CsO: (1) O desejo deseja compor; (2) o desejo deseja a imanência (que perdura, que é inerente, que existe sempre) _ “A força que faz desejar o desejo é a imanência” (ibidem, p. 183); (3) o desejo deseja fluir, o que exige um espaço, um território para que o desejo possa desejar; (4) é necessário construir o espaço ou o plano em que o desejo circule e se desdobre segundo a sua potência própria. Este plano é o CsO. O CsO “não se define pela ausência de órgãos, não se define somente pela existência de um órgão indeterminado, define-se finalmente pela presença temporária e provisória de órgãos determinados” (Deleuze cit. em ibidem, p. 191-192) que constitui a sua matéria-força.

Na experimentação que caracteriza o CsO, se há pontos críticos, sequências para se fazer um CsO, elas não são lineares, mas diversificadas em linhas diferentes, diz José Gil. Há

uma fase em que “é necessário libertar-se dos estratos e desfazer-se do organismo” (ibidem, p. 187), “desfazer os estratos sedimentados em que se encontra o corpo empírico para transformar o empírico numa outra ‘matéria’ ” (ibidem, p. 182). Destruir o organismo conduz ao caos, e por fim, a formação dessa “outra matéria”, a “saída do caos graças a estratégias que tornam possível a formação do plano de imanência.” (ibidem, p. 187). Esta matéria ou energia torna o corpo numa superfície (a pele), como diz, em que os movimentos das intensidades sobre ela atrairão o movimento dos afectos do interior, mas em que se confunde o interior com o exterior, a imanência. É uma onda que atravessa o plano que forma o CsO.

“O ‘organismo’ é a organização estruturada em vista de um qualquer fim empírico. (...) [S]upõe uma organização dos órgãos que forma um obstáculo à intensificação da energia livre. É por isso que para construir um c-s-o, é necessário destruir o organismo.”¹⁸⁵ (ibidem, p. 184). Assim, o CsO é um corpo sensação, resultado da transformação do organismo que determina o corpo empírico, é um corpo-desejo. Então, é necessário:

“ter prudência, é continuar cada um a conservar consigo ‘pequenas provisões’ de organismo, de significância e de subjectividade. É, depois, reactivar esses pequenos pedaços ‘ao romper de cada dia’. Para quê? Para se poder ‘responder à realidade dominante’. É uma técnica que protege da destruição, ao mesmo tempo que causa a erosão dos estratos dominantes. Manter provisões de significância e de subjectividade, reproduzir todas as manhãs o jogo codificado das redes sociais, é ao mesmo tempo treinarmo-nos em novas estratégias de luta, reproduzindo o inimigo, e experimentar a sua eficácia.” (ibidem, p. 188).

Por via do jogo dramático, encontramos-nos no território da liminaridade onde ocorre o transporte e se potencia a transformação. Assim se explica a capacidade de, por via do CsO, se resistir numa marginalidade descentrada, como os elementos do CITAC foram fazendo ao longo da sua história (matando o organismo e vivendo numa imanência que se afasta da lógica da censura). Assim também se pode compreender a possibilidade de ruptura com a géstica que compõe o *habitus* (o organismo que compõe o corpo empírico), ao nível dos corpos, e também se começa a vislumbrar a potência para, ao nível da arte, se criar um estilo próprio, em ruptura com o instituído, configurando uma atitude vanguardista. Seguindo José Gil, cada artista “elabora à sua maneira o seu CsO que se torna a condição de todos os mecanismos em jogo no movimento da criação (captura de forças pelas formas, génese da

¹⁸⁵ Sistematizando, José Gil diz-nos que, porque nos aprisionam, há três grandes estratos que se opõem à construção de um CsO: (1) o organismo – Deleuze e Guattari propõem a desarticulação ou a multiplicação das articulações (‘n articulações’); (2) a significância – contra a significância e a interpretação que acarreta, propõem a experimentação; (3) a subjectivação – contra esta, propõem o nomadismo (ibidem, p. 187).

expressividade da forma, singularidade do estilo, consistência do bloco de sensações, formação do infinito, saturação semântica, etc.).” (ibidem, p. 193). No fundo, é este o objectivo deste *workshop*, trabalhando na génese da possível formação de um CsO, a partir do qual pode vir a jogar o movimento da criação.

Entramos, agora, no outro *workshop* que se intercalou com este último, o de “performance”, e que se traduziu numa experiência diferente de tudo o que fizeram até então e que explica melhor como se pode “quebrar” o organismo por via da arte da performance. A ênfase na expressão corporal perdura mas assume agora um papel menos preponderante. Apesar dos aquecimentos se realizarem, muito com base no caminhar, em exercícios de confiança e de concentração que não importa estar agora aqui a esmiuçar (uma vez que são equiparáveis a outros que já analisámos, sempre com nuances específicas do estilo de cada formador), também aqui, de alguma forma, se complexificam os jogos gradualmente. Agora, é a opinião generalizada de todos os formandos que condensamos numa voz:

“O *workshop* em si, a maneira como foram feitos os exercícios, foi muito diferente. Fizemos coisas engraçadas mas falávamos muito sobre elas, questionávamos o que funciona. Olhar uma coisa e perceber o que funciona. Se calhar é melhor vermos em grupo o que é que funciona em vez de ver só o que está mal. (...) Lembro-me perfeitamente: coisas que parecem simplicíssimas, como simplesmente responder a perguntas, mas que revelam muito trabalho por trás. Perceber isto foi muito bom”.

A perspectiva do formador (Vvoitek Ziemilski) é que não é hábito em Portugal fazerem-se experiências como esta, que agora traz para o CITAC. O trabalho na performance com esta nova metodologia de exploração apresenta resultados se praticado, mas poucos ousam continuar as experiências que se fizeram a este nível. Como diz, há coisas velhas no teatro que já demonstraram a sua eficácia, mas há áreas verdes onde vale a pena investir e pesquisar o que está lá por trás. “O que é credível para mim, hoje? O que é que me faz viajar? Muito do que se faz na arte contemporânea está associado a uma certa estranheza, o que faço com isso agora? Se os exercícios são abertos, permite uma pesquisa, o que implica que este espaço está aqui à vossa espera”.

Agora, como, de resto, nunca fora propriamente a prioridade, não se trata de construir personagens, mas trabalhar numa zona intermédia, a da *persona*. “Há uma sensação de realidade. Como fazer o público ter uma ‘overdose de realidade’?”, pergunta o formador, acabando por compor uma possível definição de um espectáculo de performance. Há uma nuance entre o acesso que se tem às *personae* e o facto de não se perder a autenticidade do *self*, os materiais que partem do habitat de significado e que são colocados ao serviço da

performance. “Os performers estão numa situação muito frágil. É necessário procurar as coisas que funcionam ao nível da eficácia do processo criativo.” Deve-se procurar cumprir os objectivos dos jogos dramáticos propostos, mais do que os performers isolarem-se em si, numa espécie de recusa incómoda em responder, insiste-se novamente, neste *workshop*. “Não há lugar à desistência. Tem que se assumir o compromisso. Senão vale mais sair do exercício. O performer tem que estar sempre [presente], tem de assumir [a sua presença] porque o público percebe tudo”, comenta o formador, num dos exercícios em que era simplesmente pedido rir numa fila de performers, virada para os outros que observam.

O exercício do riso, pela sua extensa duração (aproximadamente dez minutos), demonstrou como tudo o que se passa no exercício é um momento performativo. Simplesmente rir num grupo pode conduzir a uma convenção, mas nas relações que se vão estabelecendo entre os jogadores que afinal são performers, na cadência dos diferentes níveis de intensidade, na colocação do tipo de riso, criou universos e mundos possíveis que, no limite, já parecia que não riam mas que conversavam. Houve a criação de situações credíveis e esse é o ponto de partida que se deve reter. Todos os exercícios implicam uma concentração por parte de quem executa mas também por parte de quem observa. O formador, enquanto um grupo ou alguém performa, está atento e recolhe várias notações consensuais do outro grupo que observa e comenta para, de seguida, sintetizá-las e transmitir as conclusões a quem executa (que poderá fazer integrar performativamente), filtrando essas indicações. Claro que obriga à tomada de posição sobre as opções que o formador terá de filtrar, tendo em conta opiniões muito divergentes que podem existir no seio dos comentários. Os performers foram encontrando o seu caminho próprio na produção de uma *persona*. “À partida, quem está em palco, está a realizar a coisa bem. Não há necessidade de olhar para fora como quem pergunta se funcionou a sua performance”, diz o formador. Na verdade, vimos já que durante o momento performativo essa operação se torna bastante difícil, a simultaneidade de estarem a fazer e pensar no que funciona ou não funciona. Também parece não ser fácil fazê-lo imediatamente a seguir à performance. Quem executa o jogo dramático não tem primazia de voz no comentário ao que acabou de fazer, na sua análise e decomposição nos elementos mais ou menos eficazes, pela natural falta de distanciamento e percepção da performance apresentada. É para estabelecer uma comunicação entre quem faz e quem observa que se investe tanto tempo nos comentários. Por outro lado, fazendo ou observando, está-se sempre a trabalhar. Talvez por isso, alguns formandos tenham notado que este *workshop* se tornou

muito cansativo. Mas olhemos um pouco de perto os exercícios propostos que dão uma primazia ao procedimento e, como tal, em certo sentido, desdramatizam o teatro¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Para entender como o jogo dramático, no seu temperamento, pode desdramatizar o teatro (domínio que este *workshop* trabalhou), Lehmann (2007, p. 143-182) sistematiza a tradução do teatro pós-dramático em várias linguagens formais, ou traços estilísticos heterogêneos:

1) A *parataxe*, procedimento que funciona por justaposição dos recursos teatrais sem que se explicita a relação ou ligação entre eles e que traduzem a sua des-hierarquização, ou seja, a sua não submissão às relações de dominância tradicionais da representação dramática (recusando a centralidade do poder que dita a lógica do procedimento);

2) A *simultaneidade* de signos, de elementos ou recursos utilizados, fraccionando a percepção e que, podendo aparentar um caos, apenas elabora uma estruturação que o público terá de seriar, de seleccionar, algo que induz fortemente à sua participação no espectáculo;

3) *Jogo com a densidade dos signos*, que usualmente infringe a regra convencional, transgride a norma que preside à sua densidade, praticando-se a economia dos signos que contrasta com a abundância que eles tomam no quotidiano, sobretudo na sociedade de consumo em que vivemos. Há uma estratégia de recusa que se pode traduzir na redução, na ausência ou mesmo no vazio;

4) *Superabundância* cénica que, inspirado no rizoma (formulado por Deleuze e Guattari) (1996), se traduz numa pletora de elementos sem ligação, incomensuráveis, de “ramificações intangíveis e conjuntos heterogêneos” que impedem a síntese;

5) A *musicalização*, enquanto componente do texto performativo, tem uma importância fulcral, desenvolvendo-se uma semiótica própria através dela, sem que se necessite respeitar o momento da sua efectuação, podendo sobrepor-se ao texto, contribuindo para uma dissolução da coerência dramática. Decorre também das amplas potencialidades que a música electrónica trouxe, na manipulação dos sons (que pode ocorrer ao vivo), evitando a linearidade e investindo na superposição simultânea de mundos novos;

6) *Cenografia, dramaturgia visual*, que pode não se subordinar ao texto (concordante com a des-hierarquização de que se falou) mas também ter a sua própria lógica. A importância do tratamento do espaço cenográfico, da sua desconstrução, decorre também do facto de vários artistas plásticos entrarem neste território do pós-dramático, dada a volatilização da arte;

7) Com *calor e frieza* refere-se a provocação sempre presente, decorrente da “despsicologização” que acompanha a liberdade dos signos e da sua densidade, que pode ter um efeito desconcertante, uma frieza insuportável, embora, dada a abundância de recursos e procedimentos, por vezes, se possa operar um “aquecimento” que provém de uma intensidade excedida, expressa por um desses recursos, como uma repentina enxurrada de imagens;

8) A *corporeidade* é outra característica predominante, não na produção de uma gramática, de uma retórica, mas mais pelo desvanecimento do sentido ou de significados centrais emergentes por via do corpo, do gesto e do movimento, de uma “presença espectacular e aurática”, expressa nas suas próprias tensões internas. É um corpo desviado facilmente, nos limites da dor e em dissociação com a linguagem, a exposição de uma corporeidade intensiva e autónoma, que “não ‘narra’ mediante gestos esta ou aquela emoção, mas se manifesta com a sua presença, como um lugar em que se inscreve na história” (ibidem, p. 160). Assim, uma arte performática. No teatro, vai-se consumir em teatro físico;

9) *Teatro concreto*, na medida em que os aspectos teatrais não são figurativos e os corpos e recursos que se usam têm uma autonomia, uma materialidade concreta no espaço e no tempo (apesar da possível representação, eles afirmam-se lá, no palco), uma arte total que convida a essa percepção concreta, de apresentação, embora intensificada sensorialmente. Assim, realiza a sua própria “fenomenologia da percepção”, superando a *mimese* e a ficção, criando uma outra lógica. “Se for descoberta a possibilidade de que o teatro seja ‘simplesmente’ a elaboração concreta do espaço, tempo, corporeidade, cor, som e movimento, serão retomadas possibilidades que foram antecipadas na poesia concreta” (ibidem, p. 161), e que os novos *media* passam a combinar em novas possibilidades.

10) Há uma *irrupção do real*, que contraria as leis próprias da diegese ou da narração que o teatro dramático tem no seu enquadramento formal. Tal não quer dizer que não haja estratégias narrativas no teatro pós-dramático. Simplesmente elas dissociam-se tendencialmente dos procedimentos tradicionais do drama, enquanto jogo-mimese da realidade. Contudo, o próprio real é incerto e indecível uma vez que se coloca em jogo essa ambiguidade entre real e ficção. O procedimento que implode no real deriva da sua atitude auto-reflexiva, que permite pensar o seu valor, o seu lugar, de tal forma que convoca a uma reacção do público perante esses procedimentos reais. “Representação e presença, reflexo mimético e actuação, o representado e o processo de representação: essa duplicação, tematizada radicalmente no teatro do presente, tornou-se um elemento essencial do paradigma pós-dramático, no qual o real passa a ter o mesmo valor do fictício” (ibidem, p. 167). Cultiva-se essa percepção dupla entre a percepção do fictício e do real sensorial.

Vários exercícios procuram explorar as conformações de um teatro pós-dramático, como aquele em que o espaço de palco é repetidamente testado na sua configuração: performers defronte de um público (simulando o palco “à italiana”); público sentado em volta das quatro paredes de uma sala com performers no meio; público no meio e performers na orla da sala, etc. Cada configuração é ensaiada e discutida, de modo a contribuir para a eficácia de uma performance, enquanto se executam outros exercícios. Cinco pessoas estão sentadas numa fila de cadeiras, em palco. Os outros observam. Fazem apenas perguntas. Perguntam-se sobre uma série de eventos que decorrem do seu habitat de significado, surgem na memória por via de sensações, emoções, situações que emergem nos sedimentos da sua autobiografia. Não se trata de perguntar propriamente o que concretamente aconteceu, mas dessa lembrança ser o disparador para algo, para uma improvisação. Aliás, são formas de improvisação que se trabalham neste *workshop*, extraindo daí o que tem eficácia performativa, o que funciona no contexto de performance. Fazer dezenas de perguntas é suficiente para quem assiste ser encaminhado para o enquadramento possível de histórias que são, afinal, mundos outros. É curioso que, quando o performer olha directamente o público, confere uma intensidade muito forte por via da pergunta que faz, torna a assistência participante, uma vez que a conexão valoriza esse seu papel, convocando-o. Trabalha-se, por isso, o olhar, no jogo das palavras. “Não importa esgrimir argumentos para se decidir o que é mais importante. Os dois são importantes”, argumenta o formador.

Também se faz exactamente o contrário, ou seja, depois de todos elaborarem várias perguntas, colocam-se todas numa mesa que está no meio da sala. Têm de pegar numa pergunta e responder a essa pergunta sem a revelar ao público. A pergunta é agora o pretexto para a improvisação de um texto que constitui a performance. Fazem várias experiências de disposição do espaço de cena. O exercício é feito simultaneamente por metade do grupo, enquanto os restantes observam, dispondo-se nos vários locais reservados ao público. Discute-se os resultados. Funcionou quando se intercalaram duas vezes a responder a diferentes questões, ou quando se responde a uma pergunta e se voltou a uma outra que já

11) *Acontecimento e situação* colocam-se lado a lado, na medida em que o público se torna agente participante e provocado por uma situação, mais que por um acontecimento de excepção, algo que acentua a presença e amplifica o material concreto da vida quotidiana, como o *happening*, que “interrompe o quotidiano experimentado como rotina” (ibidem, p. 171). “Assim, um teatro que não mais é simplesmente algo ‘a ser assistido’, mas situação social, escapa a uma descrição objectiva porque representa para cada um dos participantes uma experiência que não conflui com a experiência dos outros” (ibidem, p. 173). Constitui-se, portanto, como uma força actuante em que o público, ao contrário da experiência induzida pela mediatização da cultura (em que facilmente somos relegados para a passividade perante a violência e a brutalidade dos acontecimentos informados), agora é convocado a participar no confronto com a urgência de uma tomada de posição perante a situação criada, na dubiedade de ser real e apresentada, ou ficcional e representada.

responderam; funcionou quando se deu uma resposta reproduzindo um diálogo entre duas pessoas; também é interessante quando um performer responde a algo que já tinha sido respondido por outra. É saboroso para o público perceber o desafio com que um performer se confronta, de assistir ao processo como ele resolve um problema. Por vezes funcionou a polifonia mas, quando se transforma numa cacofonia, em que várias pessoas sobrepõem o seu discurso, não parece resultar quando é por excesso. De notar que, não sendo imposta a contracena nas regras deste jogo dramático, quando ela acontece por via de pequenas empatias (e que resulta da subversão que caracteriza intrinsecamente o jogo dramático), funciona muito bem, dá poder ao espectador, ao dar-lhe espaço para perceber uma contracena que não foi ensaiada. No centro, onde estão os papéis com as perguntas, criou-se um espaço de intimidade do performer, uma vez que, ao pegar em outra pergunta que terá de responder, o acto adquire um valor possível para quem observa.

Uma simples lista, elaborar uma lista de itens, é suficiente para ser saboroso e succulento em termos performativos. “Sejam imaginativos, pensem na vossa vida, nas vossas emoções, nas vossas histórias, do que pode ter graça, do que pode ser triste. Não precisa de ser a coisa mais original de todas, já vimos que essas podem não ser as mais credíveis”, diz o formador. Curiosamente, emerge o território da contracena de uma forma eficaz. Criou-se um dispositivo cénico orgânico, com *personae* estáticas, sentadas ou de pé, dispostas pelo espaço, com pessoas mais deslocadas, enquanto apenas um circulava pelo espaço, uma espécie de anti-herói, na perspectiva de quem observa. Havendo consciência do tempo oportuno para intervir, não se atropelando, há uma espécie de orgânica que compõe, vista de fora, aquilo que tenho chamado de dramaturgia geral, mas que simplesmente acontece intuitivamente para quem faz e para quem observa. Aconteceu alguém rir-se, desmanchando o seu *persona*, desenquadrando-se fora do jogo. Mais uma vez vem à tona a questão da seriedade dentro do jogo. O facto de estar dentro do jogo faz toda a diferença. Se não se desenquadrasse da pessoa, um espectador poderia ou não gostar do que se acabou de fazer, não poderia era deixar de respeitar, pelo facto de se estar a levar a sério aquilo que acabou de fazer. E isto leva-nos para o cumprimento das regras. Há uma espécie de paradoxo em relação às regras do jogo dramático. Por um lado, ele requer que se cumpram e sigam as regras impostas, por outro, elas parecem maleáveis e passíveis de transgressão. Aliás, vimos que o *nonsense*, a jocosidade é o seu temperamento predilecto. Parece que toda a regra tem uma oposta que é igualmente verdadeira (*less is more*, mas também *less is bored*, como se vai demonstrando nos vários exercícios que fazem). A título de exemplo, o formador revela que uma performer, num outro *workshop* que realizou, era de outra nacionalidade e percebia as regras dos

exercícios propostos completamente ao contrário do que estava a ser pedido. No momento de executar, tinha a maravilhosa qualidade de assumir em pleno aquilo que tinha entendido, estando no seio do grupo completamente fora, ou deslocada. Por nunca ter desistido, o efeito da sua expressão revelou-se eficaz. De facto não existem regras que assegurem que se deve fazer de determinada maneira, e isso acaba por ser a grande virtude do jogo dramático. Ele, num primeiro momento, obriga ao cumprimento de regras específicas mas é sempre tolerante para com a subversão dessas regras. Desde que o performer actue com seriedade, essa subversão, esse confronto dentro do enquadramento prévio do jogo jogado, promove a eficácia performativa. Houve um exercício em que uma formanda, céptica, não se mostrava com disponibilidade para participar, estava “sentada numa cadeira, chateada por não estar com vontade de fazer e ter sido obrigada. E ela ali, sem saber o que fazer, sentada na cadeira. E aos nossos olhos, aquilo era uma performance autêntica! É sinal que isto funciona sem querer que funcione”, revela outra formanda. Assim, trata-se de deixar que o exercício corra livremente uma vez que a contingência pode ter um resultado interessante, do ponto de vista da eficácia performativa.

Agora, um performer tem de encaminhar outro pelo espaço, que está de olhos fechados, e tem de lhe descrever uma divisão interior de uma casa que conheça muito bem. A pessoa de olhos fechados percebe a experiência que se lhe apresenta de forma sensorial, deixando-se guiar (um jogo muito mais complexo que o simples exercício de se deixar guiar por alguém com os olhos fechados, como tantas vezes fizeram). Posteriormente, ambos fazem este exercício de olhos fechados. Os mundos criados têm as suas leis, as suas vantagens e desvantagens, as suas qualidades específicas. O formador não aprecia a representação no sentido teatral, isto é, a tendência para a representação que ilustra de forma realista ou naturalista, um mimetismo, como se houvesse uma coisa no espaço que não está lá. Como acreditar que está ali uma cadeira se ela não está lá? O que é que funciona? É essa a pergunta fundamental de cada exercício.

Também a foto-eliciação serve para activar uma performance. Com uma fotografia sua, terão de a descrever sem a poder mostrar (o que está a acontecer, quem é, etc.), falar daquela foto como se fosse outra pessoa representada na fotografia. Depois têm de descrever o que está fora do enquadramento da fotografia, aquilo que não se vê lá. “Descreve o que sentias no momento em que tiraram a fotografia, ou como te sentes hoje em relação a esse momento que a foto capturou”, sugere o formador. Numa segunda fase do exercício, enquanto um performer descreve a fotografia, o outro, com um giz, vai representando num desenho a imagem descrita. Pela prática, conclui-se que para chegar ao concreto não é necessário explicar as

coisas, o que é muito eficaz, pois deixa-se para o espectador o papel de interpretar as emoções e sensações implícitas, decorrentes da situação. Talvez por isso, a tendência para a ilustração no desenho não tenha sido tão bem sucedida. Funcionou melhor quando se cria uma tensão entre a história e o desenho. Trata-se de “agarrar” o espectador e de lhe proporcionar experiências que tornem a história verosímil, tendo em conta que pode haver virtuosismo no erro. É preciso saber errar (de entrar no temperamento do jogo dramático). Por outro lado, a repetição de fórmulas que os outros já usaram anteriormente não parece ser muito boa. A pesquisa de mundos possíveis, a exploração de novos mecanismos, de novas formas é mais interessante para este trabalho. “Não se devem aprisionar na estratégia do outro”, diz o formador. De facto, não se trata propriamente de estar a partilhar a vida pessoal, o objectivo deste *workshop* é a realização e pesquisa das formas que nos podem conduzir para mundos possíveis, capazes de transportar uma assistência com eficácia. Encontramo-nos, por isso, mais no território do procedimento que dos conteúdos em si e, como tal, no território da arte da performance na sua mais plena contemporaneidade.



© Ricardo Seça Salgado

Para além de experiências que fizeram com a câmara de filmar e projecções em directo, explorando as potencialidades da tecnologia, a proposta de apresentação ao público foi a de uma performance duracional (duração de duas horas), em que as regras eram simplesmente as de fazer alguns dos jogos dramáticos que experimentaram ao longo da formação (fazer listas, fazer sombras a partir do contorno de corpos nas paredes negras, desenhar acontecimentos, escrever pensamentos, etc.). Apesar de alguns elementos estarem cépticos em relação à pertinência da performance (sobretudo aqueles que já o estavam em relação a entrar nos jogos), a credibilidade da verdade inerente a estes exercícios acabou por resultar bem. O dia da performance mostrou-se finalmente derradeiro para quem ainda não tinha percebido o que estava a fazer. Elogiada pelo formador, só no dia da performance “é que percebi o sentido que isto fazia. E fiquei muito entusiasmada. Ter percebido isso tornou tudo muito diferente”, dizia

uma formanda. Como vimos, tratou-se de uma descoberta reflexiva, que necessitou da passagem pela liminaridade do momento performativo, no aqui e agora, em confronto com uma assistência. Alguns nem deram pelo tempo a passar. Também serviu para perceberem mais notoriamente as individualidades diferentes que compunham o grupo. Como diz uma formanda, “começamos a desbravar caminhos em relação às pessoas que lá temos. Apercebemo-nos perfeitamente quem soube esperar ou quem foi atrás dos outros. Ter a noção do grupo a funcionar na performance... isso também é contracena” (a importância da consciência das acções começa a dar os seus frutos).

Estamos no quarto mês do curso de teatro e entramos agora num *workshop* que contrasta com este último, a “Técnica da Máscara” (dado por Nuno Pinto Custódio), uma técnica com cerca de quatrocentos anos de idade, e que se baseia nas tradições do Teatro Grego e da Comédia del’Arte. Para fazer qualquer jogo dramático decorrente desta técnica, apenas existem três regras imperiosas com as quais, de uma forma rigorosa e implacável, se deve obedecer. Constituem os princípios que originarão a linguagem específica desta metodologia, configurando um código específico que permite o uso, primeiro da máscara neutra, e apenas posteriormente das máscaras expressivas (que o grupo não chegou a experimentar). Assim:

(1) Regra do olhar: Esta regra tem a si anexo o princípio do olhar que deve ser explícito, intimidatório, isto é, toda a face expressa a direcção para onde o performer, frontalmente, olha. Individualmente, para agir e ser detentor da acção, o olhar é frontal e terá de se apoiar em alguém do público. “A passagem do olhar é uma dádiva”, diz o formador, querendo afirmar essa ideia fundamental de ser com o olhar que se comunica entre todos a acção que acontece. O drama é a acção e tudo o que se faz tem repercussões no outro. Assim, quando estão vários performers em cena, terão de passar o olhar entre si e apenas quando todos decidem olhar para um mesmo elemento ele se verá no direito de deter a acção, direccionando o seu olhar para o público enquanto age. Passar a acção é um dos primeiros exercícios trabalhados.

(1) A regra dos três segundos determina uma pausa. Significa que antes da realização de qualquer acção tem de haver um intervalo de três segundos entre o pensamento dessa acção e a sua execução. Esta “espera” separa o pensamento da acção, treinando o performer (intrinsecamente dentro do jogo), em uma das suas maiores dificuldades: a tomada de consciência da acção no momento performativo, no aqui e agora. “Não é perder a espontaneidade, é decidir, criar uma margem, uma distância, para depois agir”, explica o formador. Incute-se à criação artística a responsabilidade do acto de decisão intencional,

separando-o em várias acções: 1) o sentimento ou propulsão para a acção; 2) o seu pensamento, que dita a sua consciência; 3) e a sua expressão, consubstanciada na acção propriamente dita. Por isso, só pode haver uma acção de cada vez. Trabalha-se a contenção e educam-se os impulsos. Relaciona-se o *corpo e a mente no corpo* com o *corpo e a mente na mente*. O treino desta regra é feito com a efectiva e clara verbalização, em discurso interior, da acção que se pretende fazer. Antes da expressão acontecer e o corpo agir, o jogo reforça essa necessidade de avaliar a qualidade da acção conscientemente. O treino desta regra faz-se, por exemplo, com um exercício denominado decomposição de um gesto (ou movimento) e que implica a fragmentação de uma simples acção como, simplesmente, levantar-se de uma cadeira. Normalmente, aquilo que deverá ser em discurso interior é verbalizado para fora (e por isso, o exercício diz-se em “cérebro aberto”), de forma a poder haver um juiz (no público) da credulidade da acção que de seguida se executa e, assim, melhor treinar a clareza do pensamento da acção e a sua execução. Levantar de uma cadeira é então decomposto em múltiplos fragmentos, múltiplas sub-acções, separadas por três segundos. Assim, confere-se tempo para o performer melhor se consciencializar da sua expressão.

(3) A regra do acidente refere qualquer acção não premeditada que não foi idealizada no discurso produzido dos três segundos (ou qualquer outra contingência não prevista, como uma reacção do público). Essa acção é considerada um acidente e tem de ser acusada, isto é, denunciada com o olhar frontal sobre onde ela aconteceu, exprimindo-se em discurso o que aconteceu e não estava previsto. “Tem de se aprender a viver com o erro”, diz o formador. Serve para educar o actor a aceitar o erro fruto do acaso, a munir nele a consciência de que pode ser útil e a saber integrá-lo na criação. Por outro lado, acusando o erro, pode-se ludibriar o público, que fica desarmado ao julgar o que, afinal, passa a pertencer à acção. Também esta regra trabalha a consciência que o performer deve ter em todo o espaço da actuação.

Vários formandos revelam dificuldade em obedecer simplesmente a estas três regras. Um deles diz que “pareciam demasiadas regras”, enquanto olha para as imagens do álbum que apresento na entrevista e lhe recordo que eram apenas três. “Ah! Pois. Mas estamos muito comandados por elas”, afirma. Mais uma vez a regra imperiosa, a reenquadrar: “É muito difícil viver estes três segundos”, revela outro formando. Nos exercícios propostos ao longo do curso, pode-se fazer tudo desde que dentro destas três regras: exige-se concentração, consciência e imaginação. “A inconsciência é inimiga do teatro”, previne o formador. E, por isso, apenas a prática mostra a possibilidade de qualquer evolução no domínio destas regras. Todo o *workshop* serviu para o treino destas regras, um treino moroso e difícil.

De notar que há uma compenetração ritualizada nas sessões. Todos estão vestidos de negro com uma meia (um *collant*) na cabeça e sem usar qualquer objecto pessoal. Criam-se, por isso, as condições para o reenquadramento que os diversos jogos, todos eles fazendo uso das três regras, obrigam¹⁸⁷. Para a execução de qualquer jogo, os intervenientes, sentados em cadeiras, fazem uma “viagem”. Por viagem entende-se um exercício que consiste em fechar os olhos e a cabeça recai para a frente com o pescoço relaxado. De seguida, começa-se a produzir, ou a sentir uma energia que, suavemente, sobe por todo o corpo fragmentado: os pés, as pernas, a cintura, percorre o tronco, os braços, o pescoço e, no momento da cabeça se levantar, os olhos abrem-se, afirmando uma individualidade construída. Uma formanda revela que “sentia a viagem ao nível da concentração. Sentia o sangue a fluir pelo corpo todo”; outra diz-nos que sentia “uma onda de calor”. É, portanto, um momento de passagem, de preparação para se entrar no enquadramento do jogo ou de uma performance (um exemplo de aquecimento). Apenas nos últimos dois dias, os elementos tiveram oportunidade de experimentar a máscara neutra e, com ela, desenvolver as primeiras improvisações.



© Ricardo Seça Salgado

Finalmente o curso retoma, em parte, um *workshop* que se constituiu como uma resenha da formação tida até então, “Preparação de Actor II” (dado por Tiago de Faria), embora a um nível mais desenvolvido em termos de trabalho com o texto, insistindo-se mais na integração do movimento do que na criação de uma história, transformando os exercícios na potencialidade de uma cena de forma mais clara, ao pôr o jogo dramático explicitamente ao serviço da construção teatral. Numa composição improvisada, os performers movem-se

¹⁸⁷ O jogo do círculo é fundamental para a introdução da técnica, um ritual de passagem obrigatório para se poder vir a vestir uma máscara e se passar para o domínio da representação propriamente dito. Inspirado nos coros gregos, trabalha-se fundamentalmente a mimese, em que uns aceitam ou não a repetição das acções realizadas por um elemento (protagonista), um jogo de equilíbrios em que aceitar a repetição da acção do protagonista é aceitar o jogo. Como explica o formador, tem como objectivo o desenvolvimento da inteligência do actor sendo, igualmente, uma metáfora de um espectáculo. Permite uma concentração colectiva, simbolizando o que é vital no teatro, por via de uma série de procedimentos que se executam respeitando as três regras. De certa forma, é usado como um termómetro do grupo. Só quando se consegue jogar este jogo é que se fica habilitado a usar a máscara, objecto quase sacralizado, na perspectiva desta técnica.

num espaço previamente estabelecido e, ao sinal do formador, têm três segundos para se colocar em cena, em função dos outros. É o chamado “*on/off*”. Estar “*on*” significa estar enquadrado, em cena, com o outro e isso raramente é uma posição possível autonomamente, carece sempre de integração às opções dos outros elementos do grupo. Os formandos demonstram uma mais apurada consciência do seu corpo e toda a formação, que já vai a entrar nos cinco meses, tornou mais clarividente a função dos exercícios que fazem. Entretanto, no âmbito de uma manifestação pública sobre a questão do aborto, solicitam-me ajuda para fazer uma performance e, apesar de marcar uma posição colectiva ao “sim”, levei-os a construir uma performance que induzisse mais à reflexão que a uma tomada de posição clara, ao que eles acederam. Ainda assim, uma formanda recusou-se a participar, dadas as suas opções pessoais em relação ao assunto. Enquanto grupo, percebe-se que começam já a funcionar como elementos do CITAC, com toda a dinâmica e gestão que é necessária e que envolve qualquer produção teatral (decisões colectivas do que se vai fazer; produção e realização do que se propôs fazer).

É então que se entra na construção de um espectáculo, a partir d’ *O Avaro*, de Molière (ver apêndice 1, 2006/2007)¹⁸⁸. Por um lado, o processo exigiu a reflexão de uma tomada de posições sobre uma variedade de temas da vida social, do jovem de hoje em contraposição com a geração dos seus pais, fazendo uma leitura actualizada do texto de Molière; por outro lado, discute-se sobre o teatro e o tipo de linguagens que se iria trabalhar, decorrentes da formação que tiveram, bem como agora, da leitura da peça, e do *brainstorm* de ideias a partir de alguns exercícios. Sendo uma criação colectiva, todo o trabalho dramaturgico é eminentemente reflexivo e implica a tomada de posição, que é negociada em grupo.

A primeira sessão (de cerca de pouco mais de um mês de ensaios) serviu para dar conta ao grupo da metodologia de trabalho para a preparação do espectáculo. Pertencendo o formador ao Teatro Praga¹⁸⁹, há uma exportação das suas metodologias para este *workshop*

¹⁸⁸ *O Avaro* é uma peça teatral (comédia em cinco actos) de autoria de Jean-Baptiste Poquelin (Molière). Estreou em Paris em 1668 e é baseada na peça *Aululária* (ou *A Panela de Ouro*), de Plauto.

Pedro Penim é o formador deste *workshop* do curso de teatro que se denomina por tradição citaquiana de “exercício final”, e que consiste na produção do primeiro espectáculo do grupo. As considerações que faço a este processo fizeram igualmente uso do diário que foi escrito pelo formador sobre o processo (Penim, 2007).

¹⁸⁹ No *site* da companhia podemos ler: “Teatro Praga é um grupo de artistas que trabalham sem encenador e que pretendem sublinhar a irrepitibilidade da prática teatral. São sempre diferentes, estão em constante metamorfose e sujeitam-se a variações imprevisíveis deles próprios. O grupo encontra a sua diferença e identidade não em perguntas como ‘O que é que nós fazemos?’ ou ‘O que foi feito antes de nós?’, mas numa vontade e necessidade de se confrontar com as respostas a essas perguntas.

Os espectáculos são acontecimentos que, sem porem de lado a sua condição física de teatro (ficção), vão em busca da ‘responsabilidade máxima do espectador’, ou seja, de encontrar uma comunidade no meio do caos ficcional.

que, na perspectiva desta companhia, serve para uma espécie de “banco de ideias” ou de experiências para os seus membros deterem, de forma a potenciar a sua próxima produção, adaptação da mesma obra de Molière (vários elementos realizaram *workshops* em várias estruturas teatrais a partir desta mesma peça). Assim, iriam fazer uma criação colectiva que dita a “morte do encenador”, em que as responsabilidades são partilhadas e há uma liberdade excedida do actor ou performer na construção teatral, com vista ao objecto artístico final. Discutem-se, portanto, as regras que configuram os pressupostos do processo teatral em que o formador revela o seu cepticismo com os “aquecimentos”, os métodos tradicionais de teatro duvidando, inclusive, do sentido clássico do que é uma personagem. A pessoa-actor num aqui e agora configura uma *persona* que interpreta um texto ou uma situação em palco e é ela que reproduz as acções e faz cumprir (em última análise, em completa improvisação) o que se formulou, discutiu e decidiu fazer em conjunto durante o processo de trabalho, num contexto performativo. Pode mesmo acontecer, na véspera da estreia, ainda não se ter decidido por completo o que se vai fazer (o que, em parte, se evitou que acontecesse, embora, em alguns aspectos, tenha acabado por suceder).

Para alguns formandos estas orientações, as expectativas em relação à sua ideia de teatro, saíram um pouco defraudadas e colidiram. A maior parte deles foi-se envolvendo no processo de trabalho e apercebendo que a liberdade que tinham lhes exigia em contrapartida uma maior responsabilidade sobre o projecto na sua globalidade. Isso mesmo levou a que, no fim, todos sentissem como o espectáculo era efectivamente deles, e em como a consumação da diversidade de ideias que tiveram, o pastiche de tipos e linguagens artísticas, tudo misturado, tinha resultado do seu esforço colectivo (apesar da orientação de Pedro Penim, que sempre se afirmou como mais um elemento do grupo). De facto, o mais importante seria saber o que é que um texto clássico tem que ver com a actualidade. O que é que *O Avaro* produz em mim, hoje que vivo nesta sociedade? – era a pergunta apropriada, mais do que ficar preso ao texto (à sua estrutura) e dar-lhe uma configuração actualizada a partir das premissas orientadoras de um teatro burguês.

Vimos já que esta é uma característica do sedimentar do *ethos* citaquiano que analisámos no capítulo 3. Gradualmente, ao longo do curso de teatro, os formandos foram tomando conta de uma história particular que definia o passado, envolto na experimentação teatral, na descoberta de novas formas de fazer teatro (objectivo primeiro do CITAC, desde a

Teatro Praga nasceu em 1995 e está sediado no Espaço Teatro Praga, em Lisboa. Colabora regularmente com algumas das mais prestigiadas estruturas culturais em Portugal e tem-se apresentado em festivais e teatros de diversos países europeus (Itália, Reino Unido, Alemanha, França, Hungria, Eslovénia, Estónia e Dinamarca).” (ver <http://www.teatropraga.com>).

sua formação), e que passam para os novos elementos por testemunhos ou pela recente publicação do livro comemorativo do grupo (CITAC, 2006). Vemos agora que, na prática, essa intenção e vocação é determinada ao nível da experimentação que emerge do jogo dramático, no seu temperamento predilecto de questionar, subverter e induzir novas formas de expressão. É ele que justifica o *ethos* endémico e epidérmico (porque por via do corpo) que vai nascer na noção de grupo que também se elicia. Naturalmente, lembramos que são condições que se fazem depender da atitude do formador, também ele aliciado, pela história que o grupo tem, em pôr em prática essas condições de possibilidade, “imagem de marca” que se escusa à retórica do pressuposto sucesso que as fórmulas de um teatro institucional dariam. Por outras palavras, a segurança de se reproduzir a encenação aparentemente bem sucedida, fazendo e orientando o processo pelas suas formas tradicionais sedimentadas, não serve aqui, no CITAC. Como nos disse uma formanda, “tu próprio crias e produzes os teus próprios princípios do que queres para o teu teatro a partir do estudo das várias correntes teatrais, de estudá-las e de fazê-las”, e que traduz o espírito do curso de teatro que agora chegava à sua última etapa.

Nos primeiros dias leram os actos que compõem a peça, discutiram a dramaturgia e temas que a peça levanta, visionaram filmes¹⁹⁰, debateram as várias linguagens teatrais, questionaram-se sobre a forma de fazer os actos e as cenas, fizeram exercícios para produzir ideias sobre os temas resultantes dos debates da peça. Muitas das discussões constituem-se como rizomáticas, permitindo-se a divagação sobre os mais variados temas de análise que, de uma forma ou de outra, conectam parcialmente com o projecto. As ideias começam-se a consumir com a divisão do grupo em vários subgrupos que têm a responsabilidade de trabalhar cenas da peça. Uns deles agarram-se ao texto e reescrevem-no, integrando uma ideia dramaturgicamente, enveredando pelo território da “escrita criativa”; outros aniquilam completamente o texto e concentram-se nas ideias que se levantaram a partir da sua leitura; outros ainda, trabalham mais ao nível do procedimento, da forma como querem fazer expressar as ideias desenvolvidas. Tudo é possível. A subversão é comandada pela atitude *nonsense* do trabalho sobre o texto, experimentando novos caminhos da encenação (colectiva), quebrando as normais expectativas da forma tradicional de se trabalhar um texto na sua adaptação para o palco. As cenas são apresentadas ao grupo que as discute, com maior ou menor grau de dúvida em relação à possibilidade daquela diversidade de formas expressivas poder chegar a fazer algum sentido global, na dramaturgia geral do espectáculo,

¹⁹⁰ Viu-se uma adaptação da peça em filme, *L'Avare*, dirigido e com Louis de Funès; e o filme *A Woman Under the Influence*, de John Cassavets, de onde emergem várias questões sobre a representação teatral.

ao que o formador insiste que, na realidade, não sabe o que poderá acontecer. A liberdade é total. De qualquer forma, os grupos trabalham individualizados para acabar os textos e/ou a acção das suas cenas, e começam a trabalhar performativamente com o formador que os ajuda nas potencialidades que cada cena apresenta, sugerindo, levantando discussões, guiando.

Entretanto, faz-se a produção executiva a que qualquer espectáculo de teatro obriga, pensam-se figurinos em função da ideia para cada cena, trabalha-se no cenário. Uma das ideias prevaletentes do debate de ideias das primeiras sessões, em que também participei, propunha pintar-se a sala do CITAC de branco, que foi aceite, subvertendo, agora também, a sala normal de apresentação de espectáculos teatrais, uma caixa negra. E pinta-se a sala de branco.

“Os grupos continuam a trabalhar em bom ritmo. Descompassado mas bom. O CITAC parece um verdadeiro estaleiro. Os grupos a trabalhar em simultâneo num espaço tão reduzido provocam o caos. Há grupos que se encostam às paredes e conversam. Há grupos que desesperam. Há gente pelas ruas de Coimbra a dar espectáculo. Há grupos à procura das palavras certas. Há gente nas “técnicas” do CITAC a tentar furar pelo meio do lixo. Há gente no armazém do CITAC a experimentar perucas. Há gente a vestir roupas inacreditáveis. Há grupos que parecem padecer da tal “preguiça performativa” do Rogério Nuno Costa. Há grupos que parecem contagiados por ideias bizarras e maravilhosas. Há grupos a jogar *playstation*. Há gente a fazer cenas em cantos. Há gente a pedir silêncio para se poder ouvir o som abafado de uma câmara de vídeo digital. Há grupos a lutar contra o Molière. Há grupos a despedaçar o Molière. Há grupos a reescrever o Molière. Só não há grupos a aborrecer o Molière. Nem a mim.” (Penim, 2007).

Em cada cena resolvem-se problemas que existem e outros que surgem no processo de os resolver. Falta apenas uma reflexão global e uma encenação, como conclui o formador, a quinze dias da estreia, e é esse empreendimento que agora, de uma forma mais clara, o formador põe em marcha. Surge finalmente o cartaz do espectáculo que produz uma acesa discussão sobre a sua moralidade e que faz com que as formandas, que sempre foram cépticas em relação a todo e qualquer jogo dramático feito nos diversos *workshops*, o contestassem. O voto maioritário na aceitação do cartaz leva à sua auto-exclusão do exercício final, a uma semana da estreia. A maior parte dos elementos toma este acto como uma falta de maturidade e de respeito para com o grupo que, apesar das contrariedades, ganhava gradualmente empatia e força colectiva para fazer um bom espectáculo. A uma semana da estreia têm agora de ser feitas substituições forçadas pelo abandono das duas formandas. Isso, penso, acabou por resultar numa maior união entre os elementos que ficaram, dando força para conseguirem um resultado ainda melhor, num grupo definitivamente mais uno.



© Ricardo Seiça Salgado

A apresentação do espectáculo chega, é a expressão de um resultado, uma interferência no espaço público. Se no início não tinham guião pré-estabelecido, depois do trabalho, “só aquela lágrima no canto do olho dá para definir a emoção”, como sintetiza um formando na entrevista e que engloba todos os que participaram neste processo, mais ou menos intensamente. O espectáculo foi um êxito de audiências e acabou por ganhar o prémio inovação do FATAL (ver apêndice 1, 2006/2007). Sendo o FATAL o mais importante festival universitário do país, e tendo em conta que este prémio é conquistado pelo CITAC nas suas próximas duas edições, comprova-se também aqui que a prática do jogo dramático, no contexto da libertação do seu temperamento, isto é, experimentação e tolerância no território da subversão que reclama, pode estar na génese da inovação, da vanguarda teatral.

Forma-se mais uma geração do CITAC, uma vez que completar o curso de teatro é o final do ritual de passagem que determina a normal entrada no grupo e, finalmente, os formandos passam de noviços para o pleno estatuto de citaquianos. Os elementos integram-se com a geração anterior (que neste caso praticamente não existe, embora já se verifique o contrário para a geração seguinte que entra no CITAC)¹⁹¹ e passam a participar nos destinos, programação e realização de espectáculos do grupo como, por esta altura, já se deve ter tornado claro (ver apêndice 1, toda a actividade subsequente a 2007). A partir de então, o trabalho dos elementos do CITAC é a construção de espectáculos cuja direcção vai depender do estilo que cada encenador imprime ao processo de trabalho. Como sugere Eugenio Barba (2002), a antropofagia não é sinónimo de canibalismo. Implica antes alimento das partes seleccionadas que estão imbuídas com qualidades, propriedades e virtudes que educam a nossa força. É esse alimento que caracteriza a passagem por um curso de iniciação. E a força que se imprime na

¹⁹¹ Desde a instauração do processo de Bolonha nas universidades que se revela um decrescer da procura das actividades circum-escolares, ao qual o CITAC não é imune. Também é por aqui que se justifica o abandono precoce (em relação aos anos anteriores) da passagem pelo CITAC.

educação consubstancia-se naquilo que sempre, no fim, caracteriza a identidade citaquiana, a vivência de uma marginalidade descentrada fora da lógica do cânone (agora mais visível ao nível do tipo de teatro desenvolvido), capaz de se incorporar e configurar num *ethos*, uma comunidade de práticas que vai caracterizar quem dela fruiu e, seriamente, se entregou.

4.3. Uma experiência de grupo como transformação

O círculo é a figura mais propícia para pôr em potência a experiência colectiva porque todos se vêem e percebem, convergindo para um centro, onde a energia pode fluir entre si e o outro, à mesma posição relativa. O círculo é o nome que o grupo tem, em que todos compõem a sua circunferência e, como tal, a sua existência. Vimos como tudo começa com o curso de iniciação ao teatro, esse espaço de formação teatral e, como tal, de empreendimento individual no jogo dramático e investimento num grupo, desafiando, sempre, a lógica e os limites que configuram a pessoa. Intervindo no seu corpo, intervém no *habitus*, na géstica cultural incorporada de cada um, induzindo a consciência que se tem dele. O jogo dramático é forçosamente um espaço de conhecimento do *corpo e a mente no corpo*, dessa lógica orgânica que toma o corpo como transdutor, e do *corpo e a mente na mente*, que refere uma lógica racional, ambas aprendizagens, numa dinâmica de grupo, numa efervescência colectiva. Talvez por isso se trate de um espaço raro e simultaneamente único de formação de pessoas. No fim do curso seriam-se aqueles que decidem ficar para dirigir o CITAC, por iniciativa ou inevitabilidade. Cabe-lhes agora um jogo de gestão, programação, criação e fruição teatral, libertos para reinventar a forma como se relacionam associativamente, numa escola de cidadania, pela experiência do trabalho em grupo, onde se tomam posições interventoras na esfera pública.

Através dos espectáculos, de jogos dramáticos sobre a vida e a “vida da vida”, interpreta-se e pensa-se o mundo, os mecanismos e lógicas de análise a que a construção de um espectáculo obriga. Por via do jogo dramático, fomenta-se a capacidade de aprender, isto é, trabalham-se as experiências previamente conhecidas pela consciência nuclear, desenvolvendo a dinâmica da consciência alargada de que Damásio (2000) fala, ao configurar-se como uma actividade que conduz ao fluxo (Csikszentmihalyi, 1975; 2002).

“An actor's training is the initiation into a profession in which endurance, in all its senses, is a fundamental requirement: physical and psychic control; persistence in adversity, in the absence of success, and in periods of ‘winter’ that yield no fruit; rejection of self-indulgence and obvious solutions; obstinacy when faced with obstacles; perseverance in extracting the difficult from the difficult; and tenacity, to resist adapting to the constraints

of a situation. Every artistic vocation, every impulse to fight against one's binding destiny or the need to free oneself from the chains of a tradition or a routine, goes hand in hand with an asceticism of rigorous action and self-control. (...)

The exercises are not aimed at muscular development, but at mental and somatic concentration on a modest but complicated task that sometimes may be paradoxical. The necessity for precision and repetition determines a specific way of thinking with the entire body by means of a concatenation and simultaneity of tension, contrast, and dynamic immobility. It is learning to be as an actor, to grow roots through a scenic presence, but it is also a process of individualization and personal growth. It is no coincidence that the term 'exercise' is to be found in all paths of psychic, mental, or spiritual transcendence which make use of somatic processes: a particular way of breathing, fixing one's gaze, moving, dancing, or halting the flow of thought.” (Barba, 2002, p. 24-25).

O habitat de significado de cada um é trabalhado por imposição do temperamento do jogo, induzindo uma maior consciência de si, do projecto que se quer constituir enquanto *self* autobiográfico, isto é, da vida que quer para si enquanto construção de pessoa. Investe na relação com o outro imaginado obrigando, por via da dramatização, à relativização de si dentro de um grupo. O percurso torna-se um espaço/tempo complexo e intenso para os participantes. De certa forma, os mecanismos das estratégias de relação e conexão entre si e o outro, experimentadas e aprendidas por via do jogo dramático, conectam-se e são complementares à resolução de vários problemas de toda a ordem, à organização de eventos, que implica reuniões, fazer planos de actividade e respectivos relatórios, etc. (juntamente com a necessidade de ser preciso limpar, arrumar, carregar cenários e equipamento técnico), isto é, a uma aprendizagem de trabalho de equipa, experiência fundamental para a vida social e que aqui se processa no mais pleno exercício da cidadania, de relações de trabalho com repercussões na esfera pública, uma vez que o grupo vai tendo de tomar posições, por exemplo, no âmbito da gestão do espaço da academia¹⁹². Integrando tudo isto, define-se a viagem pelo CITAC. É esta a passagem pelo teatro universitário, entre si e as extensões produzidas com o outro que, através da arte teatral, acaba por constituir itinerários para a

¹⁹² A questão mais acesa durante a estadia no terreno foi a da privatização do espaço associativo, derivado da concessão que a AAC fez com uma empresa privada de restauração, um bar que passa a ser explorado com fins estritamente comerciais. A localização desse bar é imediatamente no piso de baixo da sala de ensaios do CITAC o que fez com que, ao longo do curso, se convivesse com o barulho emitido pelas festas temáticas que realizam todos os dias (da “noite das mulheres” ao karaoke). Mais tarde, o bar estende-se aos jardins da AAC que a mesma empresa passa a explorar. Tal facto provocou uma onda de indignação e protesto por parte dos organismos autónomos, sobretudo a partir do GEFAC e à qual o CITAC se junta. Por via do bar, surgem seguranças de uma companhia privada que vigiam as entradas no edifício, impedindo a entrada de estranhos, o que exigiu, por parte das secções e organismos autónomos, verem-se na obrigação de estar constantemente a solicitar à DG-AAC a permissão para entrada no edifício de colaboradores seus (formadores, eu próprio, etc.).

descoberta de si próprio.

Os cerca de três anos que em média se está no CITAC, com mais ou menos envolvimento, é um tempo fundador para a configuração do habitat de significado, o mapa simbólico que une memória de afectos e estratégias de relação a lugares, como se fosse possível fazer a nossa história recortando-os e colando-os por níveis de semelhança emotiva. É possível que a viagem pelo CITAC seja estéril para alguns elementos, mas estima-se que essa percentagem seja muito reduzida quando pensada em termos totais e diacrónicos. Houve um amigo da minha geração citaquiana que abandonou o CITAC, revoltado com o processo de trabalho e que se repercutiu na sua visão sobre toda a experiência no grupo, durante os dois ou três anos em que lá esteve. Passado um tempo voltei a encontrá-lo, fez questão de abordar o assunto para mostrar que tinha mudado radicalmente de opinião, a aprendizagem resultante dessa experiência tinha sido, afinal, basilar para a sua vida. Insurgente ou estéril, uma condição ou outra relaciona-se com os contornos que levam à constituição ou possibilidade do grupo durante o processo de formação. Mesmo tendo sido uma experiência relacional negativa, ela não dispensa a aprendizagem feita no grupo, as técnicas e metodologias teatrais ensinadas, por via do jogo dramático, e que potenciam o desenvolvimento de competências. No grupo, encontramos um modelo de formação de pessoas, de aprendizagem de saber-fazer, numa dinâmica associativa que constitui uma comunidade de práticas, estimulando vida. Para dar conta da transformação que uma experiência destas pode ter na pessoa, recorro aos testemunhos dos formandos do curso, bem como ao de todos aqueles que passaram pelo CITAC e foram entrevistados. Entre uns e os outros, percebemos as consequências dos múltiplos transportes a que a prática teatral obriga. Como nos disse Joaquim Pais de Brito:

“Eu acho que são sempre os mesmos ingredientes: o que é que nós fazemos com o nosso corpo que é um corpo que pensa. O que é que podemos fazer com ele? Como é que o podemos interrogar de maneira a descobrir tudo o que podemos fazer com esse corpo que pensa. Não é apenas um corpo, é um corpo que pensa. Mas também não é apenas o acto de pensar, não é apenas no plano intelectual. E isso faz parte do nó, do núcleo, do caroço, da expressão performativa. Porque ali cruza-se tudo. Ela não existe sem exactamente esse corpo. Ele é o instrumento, o *media*, a matéria, ele é tudo isso. Por outro lado, não pode desligar-se da palavra. Mas não sabemos nunca qual é o registo da palavra. Porque a palavra é tudo. A palavra pode ser sedução, pode ser puro ataque, pode ser entoada, pode ser cantada. A palavra não existe enquanto tal. Temos sempre de precisar o que é, ir buscá-la. É por isso que, de repente, tudo isto se transforma numa linguagem. Numa linguagem que produz sentidos, e, portanto, os sentidos não estão em nenhum lugar, previamente. Não estão nem no texto, não estão nem no corpo, tomado em si mesmo, não

estão naquela cena, produz sentidos. E eu acho que é isso, como explorar esse corpo que pensa quando nós sabemos que, ao nível das aprendizagens académicas, o corpo continua separado.”

Apesar de alguns formandos, dada a proximidade da entrevista com o findar da experiência do curso, não saberem bem avaliar em que termos se pode ter operado uma transformação, outros dão conta de algumas mudanças que a sua formação universitária não se mostrava ser capaz de dar, mudanças que se revelam importantes para o campo das relações sociais e das obrigações profissionais futuras que se vêm a projectar. Aliás, tenho conhecimento de vários citaquianos terem mudado de formação universitária depois da passagem pelo CITAC, descobrindo apetências que desconheciam, mudando de estudos (e não propriamente para actividades de âmbito artístico embora, alguns, o tenham feito). Em praticamente todas as gerações isso acontece. Concluir que não estudam aquilo que pensavam ser o seu desejo de vida, afinal, é uma mudança bastante relevante, que demonstra um nível de transformação do *self*. No mínimo, no geral, consideram ter mais proveitos do que perdas. Como diz uma formanda, “ganhei mais coisas que ganharia só na Faculdade. As notas desceram mas o curso de teatro valeu mais que esses pontos perdidos nas notas.” Regra geral, todos os formandos definem a passagem pelo CITAC como uma força, seja na simples experiência de um curso de iniciação, seja referindo-se à passagem pelo grupo, que compreende também o período posterior ao curso. “É madeira velha. O CITAC é uma força. Por muito que se tente descascar e apagar, é aquilo que faz às pessoas a nível pessoal que resiste e persiste. Para quem entra lá dentro e faz parte do grupo, não se paga com nada. (...) O CITAC dá voz a muitas coisas que não podes viver, que não te é permitido viver cá fora. É uma liberdade de expressão. Cá fora parece que não a tens. Fazíamos coisas que era impensável uma pessoa fazer. (...) Abriu-me outras portas”, diz uma formanda. Na verdade, dada a intensidade e duração da experiência, parece que os sucessivos transportes promovidos pela prática do jogo dramático, mais tarde ou mais cedo, conduzem à consciência de uma transformação da pessoa, nem que seja pela conformação e melhor definição daquilo que são enquanto pessoa, numa fase da vida que requer justamente isso. Nas palavras de uma formanda:

“Mudou a minha vida, ao nível da introspecção e análise. Sou outra pessoa, muito mais segura de mim mesma, muito mais confortada com a vida, muito mais sorridente, mais eu. Deu-me uma liberdade a frio. (...) Houve uma reinterpretação daquilo que somos. Tu não mudas, não deixei de ser eu. (...) Tudo o que se pode imaginar, tudo o que é uma vida, aconteceu. Passou-se aqui dentro muito mais, se calhar, do que se passou em vinte

anos da minha vida. Nasceu uma nova [pessoa], renasceu. Foi muito bom. (...) Preenche, é teatro, não sei bem explicar...”

Também os interlocutores que passaram no CITAC nos anos sessenta revelam o grupo como um espaço de liberdade, como averiguámos amplamente no capítulo 3. O espírito de camaradagem e os valores de solidariedade e igualdade, a formação cultural, cívica e política, a importância do trabalho de equipa, marcam a passagem pelo CITAC enquanto experiência de cidadania, “em que éramos todos iguais, em que colectivamente assumíamos responsabilidades”, como nos diz Emílio Rui Vilar, dando conta da universalidade da cultura e do conhecimento que o grupo representava. Praticamente todos recordam a experiência de passagem como decisiva para a pessoa que são hoje:

“Em primeiro lugar contribuiu para que eu virasse completamente a minha vida. Os meus papás queriam que eu fosse um brilhante advogado. Acabei numa coisa que anda para aqui, teatres... isso foi fundamental para mim. Em segundo lugar aprendi uma coisa muito importante para mim: aprendi a saber o que era a palavra camaradagem, e isso ainda hoje conservo comigo.” (Leandro Vale); “Acentuou-me o gosto pela leitura, porque eu já lia muito e agora muito mais; pelo teatro; e por trabalhar em grupo, defendendo causas inteligentes e que convergem para a dignidade do homem e da mulher.” (Helena Seabra); “Nunca na minha vida pensei em ser profissional de teatro. O que o CITAC me deu foi uma enorme consciência cívica, da responsabilidade da arte, da responsabilidade da cultura, o sentimento do que é o trabalho de equipa, e a necessidade disso, o respeito pelo outro, o anti-vedetismo, foram uma série de qualidades que eu aprendi no CITAC. E aprendi a ter uma enorme raiva contra a Censura.” (Helder Costa); “Foi a nossa aprendizagem do que é viver em liberdade que foi o CITAC que nos deu.” (Eliana Gersão); “Tive imensos ganhos. Não seria a pessoa que sou hoje se não tivesse passado pelo CITAC. Se não tivesse passado por Coimbra, a vida académica. Mas o CITAC deu-me um certo à vontade no estar, como esta coisa de estar a olhar para a câmara, de falar em público, de me expor às pessoas. Eu era um tipo relativamente tímido. É todo um convívio que criou em nós uma maneira de estar mais aberta ao mundo, mais interessada, e com mais à vontade. Isso foi inesquecível, e que hoje continua acontecer, na minha vida de editor.” (Manuel Valente); “Estar no CITAC abriu-me os olhos para o teatro. Fazer teatro é diferente de ver, não tem nada a ver. O esforço de fazer sempre outra vez. O teatro é o dia-a-dia, estamos sempre a representar um papel. Quando estou a operar estou a fazer teatro.” (António Lobo Fernandes); “Aquilo que eu sou hoje foi em grande parte aquilo que eu fiz em Coimbra, nesses anos. Quer a parte ideológica, quer a parte cultural, foi essa vivência. Todos nós somos o que foi o nosso percurso.” (António Lopes Dias); “Anos chave da minha educação cívica e cultural, absolutamente decisivos para mim. E

depois sentimental, em todos os planos. Ainda hoje os amigos firmes são essas pessoas que viveram connosco aqueles anos. Não foi só teatro.” (João Rodrigues); “aprendi a ver teatro, e sei o que é bom teatro; amizades que ainda hoje duram; formação, política, cultural, sentimental.” (Clara Boléo); “Foi um espaço de cidadania, de futuro, foi ali que abriu os olhos para a vida política, para a democracia que nós queríamos, etc... mas também de solidariedade, de irreverência, não dar muita importância aos galões que a vida nos põe nos ombros. Formou gerações muito saudáveis...” (José Germano de Sousa); “A parte essencial da minha vida, como pessoa e como homem.” (Celso Cruzeiro); “Ganhei várias vidas; os melhores momentos da minha juventude; tenho códigos de honra (solidariedade, amizade) que o CITAC fornecia.” (João Viegas); “Para a minha formação profissional contribuiu imenso porque eu sou psiquiatra e aquilo que aprendi sobre a construção da personagem, da preparação do actor, e da distanciação brechtiana, e de uma série de preparações (formação), porque eu lido com milhares de dramas humanos. Faço o meu envolvimento mas depois consigo fazer o *acting-out*, faço a minha catarse pessoal. A exposição, falar em público, a colocação da voz, dicção...” (Aníbal Abrantes); “Foi fundamental: o contacto com o teatro, uma das expressões mais motivadoras que há. Conhecer dramaturgos, conhecer culturas através desses dramaturgos, perceber questões essenciais da dramaturgia do norte da Europa, do Ibsen, e ao mesmo tempo perceber o Koltès, e fazer essas pontes, essa abertura foi-me dada pela participação no CITAC. E essa abertura para estas culturas dramáticas permite a abertura para todas as outras culturas e coisas que nós queiramos, literárias, fílmicas, arquitectónicas, todas as que quisermos.” “É uma espécie de tatuagem, indelével, mas em tons suaves, que só se vislumbra em circunstâncias específicas” (CITAC, 2006, p. 88), como diz José António Bandeirinha; “O CITAC foi a minha universidade. Foi onde eu aprendi o que mais gosto de fazer. Foi a minha escola. Houve coisas que aprendi no CITAC que ainda hoje me estou a valer delas, da experiência desta arte que é o teatro. Foi lá que eu me lancei como actor. Conheci pessoas que ainda hoje são minhas amigas, que ainda hoje tenho muito prazer em estar com elas. Foi ali também que nós tivemos, todos, o nosso espaço de liberdade... Onde nós nos sentíamos... Era ali que realmente nós funcionávamos.” (Rui Damasceno).

Através do teatro, no fazer teatro, preparam-se espectadores mais conscientes e, afinal, cidadãos mais preparados para a vida cívica e política, abre-se uma janela para o mundo com repercussões na vida. No CITAC, é tempo de aprender teatro, de fazer performances, de operar num grupo, de praticar a cidadania, de tomar opções, de produzir pontos de vista, de crescer, através das potencialidades concedidas pelo jogo dramático. É no espaço do jogo dramático que todas as possibilidades se encontram em aberto, em condição de liberdade.

Talvez, por isso, todos os informantes entrevistados se reafirmem, ainda hoje, como elementos do CITAC (como citaquianos). Ainda sentem e fazem uso desse *ethos* e das capacidades intrínsecas envolvidas, porque fica para o resto da vida.

5. Perspectivas

Chegamos ao fim do nosso empreendimento. Afinal, cedo não foi tarde demais em se apurar a potencialidade do jogo dramático, eliciar o transporte do *self* para mundos outros, e em participar nos processos de incorporação que induzem a mudança, a transformação, não só ao nível do desenvolvimento de competências, e da sedimentação do desejo de cada um, mas também em termos de educação para a cidadania e num mais preparado papel da pessoa na sociedade em que se vive. No seu livro *Out of Our Minds*, Ken Robinson (2001) desafia as ideologias dominantes da educação em desenvolver pessoas mais flexíveis, criativas, e em descobrir os seus talentos, pessoas que melhor adquirem a aptidão para mudar, de forma a melhor se adaptar à mudança repentina e acelerada que o mundo sofre, algo que não tem sido convenientemente explorado na academia. Por ideologia, o autor entende os valores e as ideias que constituem as visões da realidade dadas como adquiridas, as atitudes fundamentais que subjazem àquilo em que as teorias estão baseadas. “The most creative periods in human history have been when conventional boundaries between disciplines and ways of thinking have become permeable or have dissolved altogether. Creativity often comes about making unusual connections, seeing analogies, identifying relationships between ideas and processes that were previously not related. This is precisely why some of the most effective creative teams are interdisciplinary.” (ibidem, p. 188).

Tal como a mudança cultural, também a criatividade é um processo. Vimos como o jogo, enquanto advérbio, produz possibilidades, mudando a significação. E a criatividade, em largo espectro, necessita do jogo, onde nasce um espírito, um temperamento que a ele está associado. Os elementos do CITAC, em cada geração, são estudantes provenientes de várias áreas do conhecimento. Entram num programa de formação teatral em que o jogo dramático é operatório e dita o seu comando num espaço de liberdade, imprimindo um temperamento tendencialmente de *nonsense*, do absurdo à tolice, do contra-senso ao sem sentido, subvertendo o senso comum e explorando experimentalmente outros enquadramentos possíveis. Enquanto forma ou tática que o *nonsense* configura, elicia-se o *corpo e a mente no corpo*, bem como o *corpo e a mente na mente* a produzir novas conexões parciais possíveis, a inventar novas analogias, a procurar as extensões (in)comensuráveis, relações inovadoras que o jogo dramático passa a aceitar. Percebemos, desta forma, como se fomenta um trabalho de equipa eficaz criativamente, em que se encoraja uma atmosfera de troca de ideias e de experimentação.

Ken Robinson chama a atenção para o poderoso modo que as artes têm em “desbloquear” capacidades criativas, engajando a pessoa e o *self* no seu todo. Como diz: “[c]reativity is not a purely intellectual process. It is enriched by other capacities and in particular feelings, intuition and by playful imagination” (ibidem, p. 11), é uma função sistemática da inteligência. A falácia da educação seria, pois, a de tornar exclusivas as competências curriculares académicas (onde, tendencialmente, as funções económicas enquadram a sua configuração), através de currículos que são, à partida, separatistas e hierárquicos, no sentido de se dividirem as categorias da nossa experiência por diferentes domínios do conhecimento. A criatividade é um processo de se imaginarem novas possibilidades mas, para tal ser possível, é necessário trabalhar as competências da pessoa para que haja um melhor controlo dos meios em que se activam as capacidades para ser criativo, capacidades essas que são comuns a todos os humanos, mas que envolvem diferentes aspectos da nossa inteligência e personalidade, e que cada um terá de descobrir. Para tal, é necessária também a liberdade de especular e de correr riscos. É na combinação da racionalidade com a sensibilidade, com os sentimentos, que podemos encontrar o poder da nossa criatividade. Este é indispensável para a flexibilização de cada um e melhor preparação para um mercado de trabalho cada vez mais competitivo.

Num primeiro plano de análise, a operacionalidade do jogo dramático ajudou-nos a entender que o teatro não é, de facto, um ramo da literatura, como ainda frequentemente é encarado por várias ideologias curriculares. O teatro requer acções que devem ser performadas para a formação de “um atleta da afectividade”, como lhe chamou Artaud (1996). Percebemos o modo como o jogo dramático, num contexto grupal de formação teatral, elicia a mudança que se repercute no *self*, que o prepara e ensina nos seus transportes, onde se aprende a aprender, a conhecer o corpo que se tem e se é, interfere nos processos de incorporação e intervém no *habitus* de cada um, ajudando a ser mais consciente da géstica que o configura. Investigar-se, como em diferentes tradições teatrais, as metodologias específicas da preparação do performer contribui para uma diferencial construção das emoções. Em que medida essa operacionalidade é feita através dos jogos dramáticos específicos que trabalha, pode ser um caminho a prosseguir, a partir desta investigação¹⁹³. Vimos como os sucessivos transportes promovidos pelo jogo dramático acabam por se sedimentar na transformação do *self*, amplamente documentado nos testemunhos das pessoas que passaram pelo CITAC, corroborando o modelo preconizado por Schechner (1985).

¹⁹³ Agradeço este comentário a Diana Taylor que, decorrente das conversas tidas sobre a minha tese, me fala deste projecto, que também ela persegue e perspectiva.

A possibilidade transformadora deriva igualmente da importância da construção de um *ethos* de grupo, proporcionado pela prática do jogo dramático, no território da liminaridade, e de todo um trabalho de equipa no seio de um grupo de teatro universitário que ambiciona a experimentação e a inovação teatral e que cria condições para o tornar possível, sempre através de um descomprometimento com o conformismo e o cultivo do subversivo e da vanguarda. Evidentemente que, para funcionar em grupo, se impõe uma organização institucionalizada mas, também aqui, regra geral pautavam-se por evitar as hierarquias formais, apesar de as ter de haver no papel, por ser um organismo autónomo da AAC. O modo de funcionamento tende antes a ser democrático e aproveitando a interdisciplinaridade dos seus elementos, a configurar as competências em função das aptidões mais especializadas de cada um. No fim, todos acabam por ter vários papéis, em que uma acção combinada produz um resultado melhor que o somatório das acções separadas produziria, e por isso os benefícios individuais são igualmente benéficos para o grupo, como Benedict referiu para definir sinergia (Maslow & Honigmann, 1970). A sinergia é ligeiramente diferente de altruísmo, ou seja, uma alta sinergia é quando se impõem actos que reforçam mutuamente os proponentes para o seu objectivo social comum, o que talvez esteja mais próximo de um mutualismo altruísta, ou da contaminação (Barros, 2006) que o trabalho neste grupo sempre procura. Numa frase, o trabalho de grupo no CITAC pode ser resumido a “um espaço de inovação e criatividade, de descoberta, de liberdade e de autenticidade, de amizade e companheirismo” (Gersão, 2006, p. 62), como diz Eliana Gersão para a sua época, mas que podemos generalizar para todas as gerações. Todo este saber-fazer que emerge num contexto de aprendizagem, como no CITAC se privilegia, é importante para as futuras competências profissionais destes jovens e configura uma noção plena da operacionalidade do trabalho em equipa tendo, igualmente, repercussões na formação para a cidadania.

Csordas (1994) propõe um paradigma da incorporação (*embodiment*) como parceiro do paradigma da textualidade: um campo metodológico indeterminado, definido pela experiência perceptiva; um modo de presença e engajamento no mundo. Segundo Csordas, trata-se de estabelecer um foco fenomenológico na condição da incorporação, oferecendo à textualidade um parceiro dialéctico. A incorporação como termo paradigmático da análise sociocultural confere vantagens acrescidas, enquanto estratégia de compreensão da construção das pessoas (*personhood*). Como Lambek e Strathern (1998, p. 13) sugerem: 1) permite a intersecção do biológico e do cultural no reino da experiência humana; 2) permite indicar a inscrição e codificação da memória em formas somáticas e somatizadas; 3) é um termo processual cujo foco reside, por um lado, na introdução do cultural no corpo e, por outro, a inclusão do

trabalho do corpo na constituição de formas culturais; 4) proporciona uma aproximação na génese do simbolismo e da classificação; 5) implica agência em termos das acções corporais desejadas pelas pessoas, por oposição a um papel performático passivo. Desta forma, uma aproximação dialéctica não é mais do que uma tentativa de operar de uma forma integrada com a dicotomia mente/corpo. Ao não desprezar a performatividade da vida, numa estreita aproximação com a prática social discursiva, procura-se uma nova direcção, indutora de representação para a pessoa nas suas dimensões sociais, morais e políticas. A análise passa a ser mediada através da relação entre incorporação (aquilo que é internalizado no *self*; a experiência; que é objectivada como cultura e que em última análise inclui o próprio conhecimento) e objectivação (aquilo que é exteriorizado; a objectivação do que foi incorporado) (Lambek, 1997 a), p. 140) e que é algo que está circunscrito num processo criativo, reinventado, negociado, sempre em aberto, mesmo no momento em que a *habitude* se torna acção. Foi isso que procurámos fazer ao longo deste trabalho, impondo a sensibilidade performativa em prol dessa fusão paradigmática.

Se por via do jogo dramático se ensaiam comportamentos alternativos em comunidade, ele fomenta a variabilidade cultural, como analisámos amplamente, tomando o CITAC como estudo de caso. Vimos como o jogo é a potenciação da variabilidade adaptativa (Sutton-Smith, 2001), uma vez que há a transferência potencial de aptidões do jogo para a vida quotidiana, laboratório experimental de procedimentos e de mecanismos de produzir extensões que é. Penso que muito haverá por fazer nesta conexão paradigmática, sobretudo na intersecção com o biológico e os processos de somatização envolvidos no modo de inscrição que o jogo dramático induz. Lançamos aqui, apenas, as bases para a configuração possível de futuros projectos.

Finalmente, em outro plano de análise, focámos o CITAC como uma heterotopia (Foucault, 1986), essa espécie de contra-local onde a utopia se realiza no encontro entre a representação e a subversão de todos os lugares reais da cultura. Ao longo da história do grupo e das suas reverberações com a história do país (por via do movimento associativo), vimos como, enquanto comunidade de práticas, entre a liminaridade e a *communitas* vivida, esse senso de comunhão “*on the other side of the road*”, entre a contra-hegemonia e a produção do alternativo, a marginalidade descentrada é o que melhor descreve o que o CITAC sempre cultivou. Imaginam-se mundos novos alternativos que a estrutura de dominação não tem como absorver. E no tempo que o pode fazer, já é tarde demais, porque logo outra geração reinventa e, em última análise, já está a subverter os mundos alternativos produzidos pela geração anterior. Assim, o CITAC é uma máquina imparável de potenciação e de

possibilidade radical no território da marginalidade descentrada onde sempre se mantém e à qual permanece fiel.

Vimos que este *ethos* de grupo enquanto acção traz consigo duas consequências directas: uma ao nível da percepção da dinâmica das vanguardas, amplamente conectadas ao temperamento predilecto do jogo dramático na experimentação de novas possibilidades ao nível do procedimento – e apenas se lançaram as bases desta compreensão, abrindo espaço para um estudo mais focado nesta possibilidade, a fazer no seio das várias correntes artísticas; a outra, diz respeito à atitude transformativa criada na margem quando desvinculada da lógica do poder, de alimentar a capacidade de resistência e de nos ajudar a perceber a possibilidade dela ser capaz de configurar os processos emancipadores, ao nível da pessoa e da comunidade. Abrimos apenas esse caminho com este estudo de caso. Walter Benjamin acaba por acertar a todos os níveis quando diz que a excepção se torna regra. Em primeiro lugar, ao nível do poder, o que abrange a acção das democracias modernas (Agamben, 2005); em segundo lugar, ao nível da resistência, da sua possibilidade de emergir pelas lógicas da marginalidade que recusam, no limite, o facto de o sistema de expectativas se mostrar falacioso e, como tal, cedo ser tarde demais.

6. BIBLIOGRAFIA

- A., 1961, “Carta a uma Jovem Portuguesa”, *Via Latina*, n.º 130 (19 Abril), pp. 1, 4.
- ADAMOV**, Arthur, 1961, “O Professor Taranne”, Tradução de Luís de Lima e J. M. Sampaio Cabral, *Boletim de Teatro*, n.º 3 (Outubro), Coimbra: CITAC, pp. 31-44.
- ANTONETTI**, Charles, 1960, “O ‘Metier’ do Actor”, *Primeiro Acto: Caderno de Teatro*, Coimbra: CITAC, pp. 22-24.
- AGAMBEN**, Giorgio, 2005 (2003), *State of Exception*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- _____, 2000 (1996), *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- _____, 1998 (1995), *O Poder Soberano e a Vida Nua*. Lisboa: Editorial Presença.
- AMOSSY**, Ruth, 2005, “Introdução: da Noção Retórica de Ethos à Análise do Discurso”. In Amossy, Ruth (org.), *Imagens de Si no Discurso: A Construção do Ethos*. S. Paulo: Contexto, pp. 9-28.
- ANDRADE**, Mário Saraiva de; **BARROS**, Victor Dias, 1957, *Código da Praxe Académica de Coimbra*. Coimbra: Coimbra Editora.
- ALMEIDA**, Sónia Vespeira, 2007, “Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA: uma etnografia retrospectiva”, *Arquivos da Memória*, n.º 2 (Nova Série), Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, pp. 47-65.
- ALVES COSTA**, Catarina, 1993, “Problemas e tendências recentes do filme etnográfico”. In *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*. Lisboa: CEAS e Instituto Franco-Português, pp. 119-129.
- APOLINÁRIO**, João, 1956, s.l. (publicação desconhecida) (Maio).
- APPADURAI**, Arjun, 1997, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Delhi: Oxford University Press.
- _____, 1988, “Introduction: Place and Voice in Anthropological Theory”, *Cultural Anthropology*, vol. 3, n.º 1 (February), pp. 16-20.
- _____, 1986, “Theory in Anthropology: Center and Periphery”, *Comparative Studies of Society and Geography*, vol. 28, n.º 2 (April), pp. 356-361.
- ARCHER**, Paulo, 2006, “Memória do Teatro Invisível: 1975-82”. In *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 88-89.
- ARISTÓTELES**, 2000, *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa, 6.ª edição, colecção Estudos Gerais, Série Universitária-Clássicos da Filosofia, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- ARTAUD**, Antonin, 2006, *Linguagem e Vida*. Organização de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e António Mercado Neto. S. Paulo: Editora Perspectiva S. A.
- _____, 1996, *O Teatro e o seu Duplo*. Lisboa: Fenda.

- AUGÉ**, Marc, 2006 (1992), *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90º Editora.
- AUSLANDER**, Philip, 2006, “The Performativity of Performance Documentation”, *PAJ*, vol. 84, n.º 3 (September), pp. 1-10.
- _____, 1997, “Against Ontology: Making Distinctions between the Live and the Mediatized”, *Performance Research*, vol. 2, n.º 3, pp. 50-55.
- AUSTIN**, J. L., 1962, *How to do Things With Words: The Williams James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*. London: Oxford University Press, Lecture II e IX.
- BAKHTIN**, Mikhail, 1997, “O Problema do Texto”. In *Estética da Criação Verbal*, São Paulo: Martins Fontes, pp. 327-358.
- BALDAIA**, José, 2006, “Na Coimbra dos Anos Sessenta”. In *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 65-67.
- BANKS**, Marcus; **MORPHY**, H., 1997, “Introduction: Rethinking Visual Anthropology”. In Banks, Marcus; Morphy, H. (eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, pp. 1-35.
- BARATA**, José Oliveira, 2009, *Máscaras da Utopia. História do Teatro Universitário em Portugal: 1938-1974*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas.
- BARBA**, Eugenio, 2002, “The Essence of Theatre”, *TDR*, vol. 46, n.º 3 (Autumn), pp. 12-30.
- BARRETO**, António, 2006, “CITAC, meio centenário”. In *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 56-57.
- _____, 2004, “Mudança social em Portugal, 1960-2000” In PINTO, António Costa (coord.). *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: D. Quixote, pp. 137-165.
- _____, 1994, “Portugal, a Europa e a democracia”, In *Análise Social*, vol. 129, n.º 5, Lisboa: Gabinete Análises Sociais, pp.1051-1069.
- BARROS**, António, 2009, “Geração Black Cube”, *Rua Larga*, n.º 26 (Outubro). [online] Disponível em: <http://www.uc.pt/rualarga/anteriores/26> [acesso em 29-05-2011].
- _____, 2006, “Projectos & Progestos”. In *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 104-113.
- BARROS**, António Augusto, 1983, “Ricardo Salvat: O Teatro ainda não aproveitou a nova situação democrática”, *Teatro Universitário*, n.º 7/8 (Abril), TEUC, pp. 98-100.
- BASTOS**, Cristiana, 1997, “Macroantropologia: como chegar aos imponderáveis quotidianos da aldeia global”. In *Dinâmicas Culturais: Novas Faces, Outros Olhares*. Actas das sessões temáticas do III Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Lisboa, 4-7 de Julho de 1994. Lisboa: Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Colecção Estudos e Investigações – 8, pp. 409-415.

- BATESON**, Gregory, 2006 (1958), *Naven: Um Esboço dos Problemas Sugeridos por um Retrato Compósito, Realizado a partir de Três Perspectivas, da Cultura de uma Tribo da Nova Guiné*. Tradução de Magda Lopes. S. Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo.
- _____, 1987 b) (1972), “Form and Pathology in Relationship”. In *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Northvale, New Jersey, London: Jason Aronson Inc., pp. 126-243.
- _____, 1987 a) (1972), “Form and Pattern in Anthropology”. In *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Northvale, New Jersey, London: Jason Aronson Inc., pp. 63-125.
- BAUDRILLARD**, Jean, 1996, *O Crime Perfeito*. Lisboa: Relógio d'Água.
- BAUMAN**, Zygmunt, 2003 (2001), *Comunidade: A Busca por Segurança no Mundo Actual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- _____, 2001, *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- _____, 1992, *Intimations of Postmodernity*. London: Routledge.
- BEBIANO**, Rui, 2003, *O Poder da Imaginação: Juventude, Rebeldia e Resistência nos Anos 60*. Coimbra: Angelus Novus.
- BEBIANO**, Rui; **SILVA**, Alexandra, 2004, “A Reidentificação do Feminino e a Polémica sobre a Carta a uma Jovem Portuguesa”, *Revista de História das Ideias*, n.º 25, p. 423-454.
- BEILIN**, Ruth, 2005, “Photo-elicitation and the Agricultural Landscape”, *Visual Studies*, vol. 20, n.º 1, pp. 56-69.
- BELLEZA**, José Manuel; **CÉSAR**, António; **CASTRO**, José M. C. E, 1960, «‘O tema principal da minha mímica é a luta do homem com tudo o que lhe é contrário’ ou Marcel Marceau e a sua Arte», *Via Latina*, n.º 102, (25 de Janeiro), pp. 7, 8.
- BENEDICT**, Ruth, 1960 (1934), *Patterns of Culture*. New York: The New American Library, Mentor Book.
- BENJAMIN**, Walter, 1996, *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas, vol. I, São Paulo: Brasiliense Ed.
- _____, 1992, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água.
- BLANCHARD**, Marc, 1990, “Michel Leiris, Autobiography and Ethnographic Memory”, *Cultural Anthropology*, vol. 5, n.º 3 (August), pp. 270-291.
- BLANCHOT**, Maurice, 1984, *O Livro por Vir*. Tradução Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, Coleção à Volta da Literatura.
- BRANDÃO**, Raul, 2001, *O Doido e a Morte*. Lisboa: Edições Colibri, Instituto Português das Artes do Espectáculo e Delegação Regional da Cultura do Alentejo.
- BOAL**, Augusto, 2005, *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- BOGUE**, Ronald, 2008, “The Minor”. In Stilave, Charles J. (ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, Montreal & Kingston, Ithaca: McGill-Queen's University Press, pp. 110-120.

- BOURDIEU**, Pierre, 2005, "Habitus". In Hillier, Jean; Rooksby, Emma (eds.), *Habitus: A Sense of Place*. Hunts and Burlington: Ashgate Publishing, pp., 43-50.
- _____, 2002 (1972), *Esboço de uma Teoria da prática: Precedido de Três Estudos de Etnologia Cabila*. Oeiras: Celta Editora.
- BRASETE**, Maria Fernanda, 2007, «Epimeteu, ou o Homem que Pensava Depois uma “fantasia mitológica” de Jorge de Sena», *Forma Breve*, n.º 5. [online] Disponível em <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/viewArticle/232> [acesso em 30-05-2011], pp. 11-21.
- BROOK**, Peter, 2008, *O Espaço Vazio*. Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.
- BROWN**, Nicholas; **SZEMAN**, Imre, 2006, "O Que é a Multidão? Questões para Michael Hardt e Antonio Negri", *Novos Estudos*, n.º 75 (Julho), pp. 93-108.
- BRUNER**, Edward M., 1986, "Experience and its Expressions". In Turner, Victor W.; Bruner, Edward M. (eds.), *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. 3-30.
- BÜRGER**, Peter, 1993, *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega
- BUTLER**, Judith, 1993, "Bodies that Matter". In *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. London and New York: Routledge, pp. 27-55.
- _____, 1988, "Performative Acts and Gender Constitution: Na Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, vol. 40, n.º4 (December), pp. 519-531.
- CAIADO**, Nuno, 1990, *Movimentos Estudantis em Portugal: 1945-1980*. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, Caderno 18.
- CAILLOIS**, Roger, 1990 (1958), *O Jogo e os Homens: a Máscara e a Vertigem*. Lisboa: Ed. Cotovia.
- CANCLINI**, Néstor Garcia, 1995, *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- CARDINA**, Miguel, 2008 b), *A Tradição da Contestação: Resistência Estudantil em Coimbra no Marcelismo*. Coimbra: Angelus Novus.
- _____, 2008 a), "Memórias incómodas e rasura do tempo: Movimentos Estudantis e Praxe Académica no Declínio do Estado Novo", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 81 (Junho), p. 111-131.
- _____, 2004, "Tradição, Sociabilidades, Compromisso: Mutações na Auto-Imagem Estudantil Durante o Período Final do Estado Novo". Comunicação no VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, *A Questão Social no Novo Milénio* (16 a 18 de Setembro).
- CARRON**, Jean-Claude, 2005, "Rhetoric". In Horowitz, Maryanne Cline (Editor in Chief), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. 5, Farmington Hills: Thomson Gale, pp. 2122-2126.
- CASTAÑEDA**, Quetzil E., 2006, "The Invisible Theatre of Ethnography: Performative Principles of Fieldwork". *Anthropological Quarterly*, vol. 79, n.º 1 (Winter), pp. 75-104.

- CERTEAU**, Michel de, 1998 (1990), *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes.
- CHAKRAVORTY**, Swapan; **MILEVSKA**, Susana; **BARLOW**, Tani E., 2006, *Conversations With Gayatri Chakaravorty Spivak*. London, New York, Calcutta: Seagull Books.
- CHANEY**, DAVID, 1993, *Fictions of Collective Life: Public Drama in Late Modern Culture*. London and New York: Routledge.
- CITAC**, 2006, *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- _____, 1995, *Cadernos de Teatro*, n.º 1 (), Coimbra: CITAC.
- _____, 1994, *Cadernos de Teatro* (Nova Série), n.º 0 (Março), Coimbra: CITAC.
- _____, 1969, *Boletim de Teatro*, n.º 5 (Abril), Coimbra: CITAC.
- _____, 1965, *Caderno de Teatro*, Coimbra: CITAC.
- _____, 1963, *Boletim de Teatro*, n.º 4 (Janeiro), Coimbra: CITAC.
- _____, 1961 c), *Boletim de Teatro*, n.º 3 (Outubro), Coimbra: CITAC.
- _____, 1961 b), *Boletim de Teatro*, n.º 2 (Maio), Coimbra: CITAC.
- _____, 1961 a), *Boletim de Teatro*, n.º 1 (Janeiro), Coimbra: CITAC.
- _____, 1960, *Primeiro Acto. Caderno de Teatro*, Coimbra: CITAC.
- CLAROS**, Jorge Montes, 1960, *O Despertar*, (data desconhecida).
- CLIFFORD**, James, 2002 (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- CLIFFORD**, James; **MARCUS**, George E. (eds.), 1986, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- CONQUERGOOD**, Dwight, 2002, "Performance Studies: Interventions and Radical Research", *The Drama Review: TDR*, vol. 46, n.º 2 (Summer), pp. 145-156.
- _____, 1995, "Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion", *The Drama Review: TDR*, vol. 39, n.º 4 (Autumn), pp. 137-141.
- _____, 1991, "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics", *Communication Monographs*, vol. 58 (June), pp. 179-194.
- CONRAD**, Diane H., 2008, "Performance Ethnography". In Given, Lisa M. (ed.), *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods*. [online] SAGE Publications. [online] Disponível em: http://www.sage-ereference.com/research/Article_n315.html [acesso em 26 Abril 2010].
- CORDEIRO**, Graça Índias, 1997, "Integração entre Perspectivas Micro e Macro em Antropologia Urbana: o Caso das Festas dos Santos Populares em Lisboa". In *Dinâmicas Culturais: Novas Faces, Outros Olhares*. Actas das sessões temáticas do III Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Lisboa, 4-7 de Julho de 1994. Lisboa: Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Coleção Estudos e Investigações – 8, pp. 443-456.

- CORREIA**, Ferrer, 1961, “Na Abertura do Curso de Teatro. Palavras do Prof. Doutor Ferrer Correia”, *Via Latina*, n.º 123 (25 Janeiro), p. 15, 16.
- COSTA**, Flavia, 2006, “Entrevista com Giorgio Agamben”, *Revista do Departamento de Psicologia – UFF*. Volume 18, Número 1 (Jan./Jun. 2006): 131-136.
- COSTA**, Hélder, 2006, “O CITAC de boa memória”. In *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 64-65.
- CREHAN**, Kate, 2004 (2002), *Gramsci, Cultura e Antropologia*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- CRUZEIRO**, Celso, 1989, *Coimbra, 1969: A Crise Académica, o Debate das Ideias e a Prática, Ontem e Hoje*. Porto: Edições Afrontamento.
- CRUZEIRO**, Maria Eduarda, 1979, “Costumes Estudantis de Coimbra no Século XIX: Tradição e Conservação Institucional”, *Análise Social*, vol. 15, p. 795-838.
- CRUZEIRO**, Maria Manuela; **BEBIANO**, Rui, 2006, *Anos Inquietos: Vozes do Movimento Estudantil em Coimbra [1961-1974]*. Porto: Edições Afrontamento.
- CSIKSZENTMIHALYI**, Mihaly, 2002, *Fluir: a Psicologia da Experiência Ótima. Medidas para Melhorar a Qualidade de Vida*. Lisboa: Relógio d’Água.
- _____, 1975, *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*. San Francisco: Jossey-Bass.
- CSIKSZENTMIHALYI**, MIHALY; **SELEGA**, ISABELLA (eds.), 1995 (1988), *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow and Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CSORDAS**, Thomas J., 1994, “Introduction: The body as representation and being-in-the-world”. In Csordas, T., J. (ed.), *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-24.
- CURTY**, Vanessa, 2006, “O Teatro Artaudiano e a Zona Intersticial de Uma Lógica Esquecida”, *Fénix: Revista de História e Estudos Culturais*. (Outubro/Novembro/Dezembro de 2006), vol. 3, n.º 4. [online] Disponível em: www.revistafenix.pro.br [acesso em Dezembro de 2008].
- DAMÁSIO**, António R., 2000 (1999). *O Sentimento de Si: o Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América, Colecção Fórum da Ciência.
- _____, 1995 (1994), *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. Mem Martins: Publicações Europa-América, Colecção Fórum da Ciência.
- DAVID**, Feliciano, 1961, “O Despertar de uma Consciência”, *Via Latina*, n.º 122 (16 Janeiro), p. 1, 3.
- DEBORD**, Guy, 1991 (1967), *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Mobilis in Mobile Editora.
- DELEUZE**, Gilles, 1998, *Foucault*, Lisboa: Veja, Colecção Perfis.
- _____, 1979, “Um manifeste de moins”. In Bene, Carmelo; Deleuze, Gilles, *Superpositions*, Paris: Ed. de Minuit, pp. 87-131.
- DELEUZE**, Gilles; **GUATTARI**, Félix, 1996 (1980), *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, 5 volumes, S. Paulo: Editora 34, Colecção TRANS.

- _____, 1977, "A Literatura Menor". In *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, pp. 25-42.
- DENZIN**, Norman K., 2001, "The Reflexive Interview and a Performative Social Science", *Qualitative Research*, vol. 1, n.º 1, pp. 23-46.
- DERRIDA**, Jacques, 1995 (1967), *A Escritura e a Diferença*. S. Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates.
- _____, 1981 (1972), *Positions*. Translated by Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press.
- DEVEREUX**, George, 1967, *From Anxiety to Method in the Behavioral Sciences*. Mouton: The Hague.
- DRAGO**, Ana, 2004, *Agitar Antes de Ousar: o Movimento Estudantil 'Antipropinas'*. Porto: Edições Afrontamento.
- DUARTE**, Henrique Vaz, 2006, "CITAC Saltimbanco. Coimbra, anos 70". In *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 87.
- DURAS**, Marguerite, 2004, *O Amante*, Lisboa: Difel.
- EL GUINDI**, Fadwa, 1998, "From Pictorializing to Visual Anthropology". In Bernard, H. Russell (ed.) *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*. London/Walnut Creek/New Delhi: Altamira Press, pp. 459-511.
- EMIRBAYER**, Mustafa; **MISCHE**, Ann, 1998, "What Is Agency?", *The American Journal of Sociology*, vol. 103, n.º 4 (January), pp. 962-1023.
- FABIAN**, Johannes, 1990, "Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing", *Critical Inquiry*, vol. 16, n.º 4 (Summer), pp. 753-772.
- FADDA**, Sebastiana, 1998, *O Teatro do Absurdo em Portugal*. Lisboa: Edição Cosmos.
- FARDON**, Richard, 1990, "Localizing Strategies: The Regionalization of Ethnographic Accounts. General Introduction". In Fardon, R. (ed.), *Localizing Strategies: Regional Traditions of Ethnographic Writing*. Edinburgh and Washington: Scottish Academic Press and Smithsonian Institution Press, pp. 1-36.
- FAZENDA**, Maria José, 2007, *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*. Oeiras: Celta Editora.
- FERREIRA**, Ana Sofia, 2006, "As Eleições no Estado Novo: As Eleições Presidenciais de 1949 e 1958", *Revista da Faculdade de Letras do Porto - História*, III Série, vol. 7, pp. 197-212.
- FERREIRA**, José Medeiros, 1999, "O Movimento Estudantil dos Anos Sessenta". In Proença, Maria Cândida (coord.), *Maió de 1968, Trinta Anos Depois: Movimentos Estudantis em Portugal*. Edições Colibri: Instituto de história Contemporânea da Faculdade de Ciências e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pp. 185-195.
- FIGUEIREDO**, José Valle; **CARVALHO**, Carlos Pereira de, 1959, «CITAC. 'Sente-se que Trazemos Algo de Novo'», *Via Latina*, n.º 102 (7 de Dezembro), pp. 1, 3, 7.
- FONSECA**, Claro da, 1959, "Ciclo de Teatro", *Via Latina*, n.º 97 (11 de Maio): p. 1,2,7.
- FOUCAULT**, Michel, 1999 (1975), *Vigiar e Punir: o Nascimento da Prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Editora Vozes.

- _____, 1998, *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70, Coleção Signos 47.
- _____, 1994 (1976), *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*, Lisboa: Relógio D'Água.
- _____, 1992, *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal.
- _____, 1986, "Of Other Spaces", Translation by Jay Miskowiec, *Diacritics*, vol. 16, n.º 1, (Spring,), pp. 22-27.
- FORTES**, Meyer, 1973, "On the Concept of the Person among the Tallensi". In Dieterlen, G. (org.), *La Notion de Personne en Afrique Noire*. Colloques Internationaux du C.N.R.S., n.º 544, Paris: Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 283-319.
- FREIRE**, Henrique de Lima, 1960, "O II Ciclo de Teatro", *Via Latina*, n.º 115 (2 Maio), pp. desconhecida.
- FRIAS**, Aníbal, 2003, "Praxe Académica e Culturas Universitárias em Coimbra", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 66 (Outubro), pp. 81-116.
- GADAMER**, Hans-Georg, 1999 (1986), "A Ontologia da Obra de Arte e seu Significado Hermenêutico". In *Verdade e Método: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, Coleção Pensamento Humano, pp. 174-269.
- GARRIDO**, Álvaro, 1996, *Movimento Estudantil e Crise do Estado Novo: Coimbra 1962*. Coimbra: Minerva.
- GEERTZ**, Clifford, 1993 (1973), *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. London: Fontana Press.
- _____, 1983, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
- GERSÃO**, Eliana, 2000, "O Papel da Mulher nas Lutas Académicas Coimbrãs dos Anos 60", *Separata da Revista Portuguesa de História*, Tomo XXXIV, p. 661-674.
- _____, 2006, "O CITAC – Que memórias, 40 anos passados?". In *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 60-62.
- GIDDENS**, Anthony, 1991, *Modernity and Self Identity*. Cambridge: Polity Press.
- GIL**, José, 2008, *O Imperceptível Devir da Imanência: Sobre a Filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio d'Água, Coleção Filosofia.
- _____, 2005, *Portugal Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio d'Água.
- _____, 1980, *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo Edições.
- GOFFMAN**, Erving, 1993 (1959), *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa: Relógio D'Água, Coleção Antropos.
- _____, 1986 (1974), *Frame Analysis: An Essay on Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- GOHN**, Maria da Glória, 2008, *Teoria dos Movimentos Sociais: Paradigmas Clássicos e Contemporâneos*. São Paulo: Edições Loyola.

- GRAMSCI**, Antonio, 1999, *Selections From the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Hoare, Quentin; Smith, Geoffrey Nowell (Eds. And Translation), London: Elec Book.
- GROTOWSKI**, Jerzy, 1995, "From the Theatre Company to Art as Vehicle". In Richards, Thomas, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, London and New York: Routledge, pp. 115-135.
- _____, 1969, "Para um Teatro Pobre", *Boletim de Teatro*, n.º 5, Coimbra: CITAC, pp. 21-27.
- GOULART**, Nogueira, 1966, "Um Agrupamento de Estudos e Realizações Teatrais: Oficina de Teatro depõe Goulart Nogueira", *Via Latina*, n.º 146 (30-3-1966), pp. 5 e 14.
- HALL**, Edward T., 1982 (1966), *The Hidden Dimension*. Garden City, New York: Anchor Books.
- HANNERZ**, Ulf, 1996, *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London, New York: Routledge.
- HARAWAY**, Donna, 2000, "Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo Socialista no Final do Século XX". In Silva, Tomaz Tadeu da (org. e tradução), *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- HARPER**, Douglas, 2002, "Talking about pictures: a case of photo elicitation", *Visual Studies*, vol. 17, n.º 1, pp. 13-26.
- HASTRUP**, Kirsten, 1998, "Theatre as a site of Passage: some reflections of the magic of acting". In Hughes-Freeland, Felicia (ed.), *Ritual, Performance, Media*. London and New York: Routledge, Asa Monographs 35, pp. 194-207.
- _____, 1994, "Anthropological Knowledge Incorporated: Discussion". In Hastrup, K.; Hervik, Peter (eds.), *Social Experience and Anthropological Knowledge*. London and New York: Routledge.
- HASTRUP**, Kirsten; **HERVIK**, Peter (eds.), 1994, *Social Experience and Anthropological Knowledge*. London and New York: Routledge.
- HENRICKS**, Thomas S., 2006, *Play Reconsidered: Sociological Perspectives on Human Expression*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- HOOKS**, Bell, 1994, "Marginality as Site of Resistance". In Ferguson, Russell; Gever, Martha; Minh-ha, Trinh T.; West, Cornel (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. New York & London: The New Museum of Contemporary Art and Massachusetts Institute of Technology, pp. 341-344.
- _____, 1990, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, MA: South End Press.
- HOMEM**, Amadeu Carvalho (coord.), 2007, *Um século de Lutas Académicas*. Comemoração dos "120 Anos da AAC: Para Além da Utopia", Coimbra: Editorial Moura Pinto.
- HUIZINGA**, Johan, 2003, *Homo Ludens: um Estudo sobre o Elemento Lúdico da Cultura*. Lisboa: Edições 70.
- INNES**, C. D., 1972, *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama*. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- IONESCO**, Eugène, 1998, *A Lição*. Lisboa: Cotovia, Coleção Teatro.

- JACKSON**, Michael, 1989, *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- JAMESON**, Fredric, 1984, "Periodizing the 60s", *Social Text*, n.º 9/10 (Spring - Summer), pp. 178-209.
- KAPROW**, Allan, 2003, *Essays on the Blurring of Art and life*. Edited by Jeff Kelley. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- _____, 1966, *Some Recent Happenings*. Great Bear Pamphlet. New York: Something Else Press.
- KOSTELANETZ**, Richard, 1980 (1968), *The Theatre of Mixed Means: an Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-means Performances*. New York: The Dial Press Inc.
- LAMBECK**, Michael, 1998, "Body and Mind in Mind, Body and Mind in Body: some Anthropological Interventions in a Long Conversation". In Lambeck, M.; Strathern, Andrew (eds.), *Bodies and Persons: Comparative Perspectives from Africa and Melanesia*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 103-123.
- _____, 1997 b), "Reply to my critics", *Cultural Dynamics*, Julho, vol. 9, n.º 2, pp. 203-210.
- _____, 1997 a), "Knowledge and Practice in Mayotte: an Overview", *Cultural Dynamics*, Julho, vol. 9, n.º 2, pp.131-148.
- _____, 1993, *Knowledge and Practice in Mayotte: Local Discourses of Islam, Sorcery, and Spirit Possession*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- LAMBECK**, Michael; **STRATHERN**, Andrew, 1998, "Introduction Embodying Sociality: Africanist-Melanesianist Comparisons". In Lambeck, M.; Strathern, Andrew (eds.), *Bodies and Persons: Comparative Perspectives from Africa and Melanesia*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-28.
- LATOUR**, Bruno, 1993, *We Have Never Been Modern*. Translation by Catherine Porter. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- 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.
- LEE**, Jung Young, 1995, *Marginality: The Key to Multicultural Theology*. Minneapolis: Fortress Press.
- LEHMANN**, Hans-Thies, 2008, "Teatro Pós-dramático e Teatro Político". In Guinsburg, J.; Fernandes, Silva (orgs.), *O Pós-dramático*, São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, pp. 233-254.
- _____, 2007 (1999), *O Teatro Pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify.
- LÉVI-STRAUSS**, Claude, 1962, *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon.
- LIMA**, Luís de, 1963, "Das Teorias à Prática", *Boletim de Teatro n.º4* (Janeiro), Coimbra: CITAC, pp. 7-10.

- LOPES DIAS**, António, 2006, “Peregrinação da Memória sobre o CITAC”. In *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 57-60.
- _____, 1965, “Algumas Notas sobre o XIV Festival Internacional de Erlangen”. *Caderno de Teatro*. Coimbra: CITAC, pp. 27-29.
- LOURENÇO**, Gabriela; **COSTA**, Jorge; **PENA**, Paulo, 2001, *Grandes Planos: Oposição Estudantil à Ditadura 1956-1974*. Lisboa: Âncora Editora/Associação 25 de Abril.
- MADISON**, D. Soyini, 2007, “Performing Ethnography: The Political Economy of Water”, *Performance Research*, vol. 12, n.º 3, pp. 16-27.
- _____, 2006 b), “Dialogic Performative in Critical Ethnography”, *Text and Performance Quarterly*, October, vol. 26, n.º 4, pp. 320-324.
- _____, 2006 a), «Dwight Conquergood's 'Rethinking Ethnography'». In Hamera, Judith; Madison, D. Soyini (eds.), *The SAGE Handbook of Performance Studies*. [online] SAGE Publications. Disponível em: http://www.sage-reference.com/hdbk_performance/Article_n19.html [acesso em 26 Abril 2010].
- _____, 2005, *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- MALINOWSKI**, Bronislaw, 2002 (1922), *Argonauts of the Western Pacific: an Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge.
- MARCHI**, Riccardo, 2008, “A Direita Radical na Universidade de Coimbra (1945-1974)”, *Análise Social*, vol. XLIII (3.º), n.º 188, p. 551-576.
- MARTINEZ**, Wilton, 1992, “Who Constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship”. In Crawford, Peter Ian; Turton, David (eds.), *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- MASCARENHAS**, João Mário (coord.), 1999, *Coimbra 69*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.
- MASLOW**, A.; **HONIGMANN**, J. J., 1970, “Synergy: Some Notes of Ruth Benedict”, *American Anthropologist*, 72, pp. 320 - 333.
- MAUSS**, Marcel, 2001 (1950), *Ensaio sobre a Dádiva*, Lisboa: Edições 70, Coleção Perspectivas do Homem.
- _____, 1974 (1936), “As Técnicas Corporais”. In *Sociologia e Antropologia*. vol. 2. São Paulo: E.P.U., EDUSP, pp. 209-233.
- MENEZES**, Paulo, 2004, “O Cinema Documental como Representificação”. In Novaes, Silvia C. (org.), *Escrituras da Imagem*. S. Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 21-48.
- MEYERHOFF**, Barbara, 1991, "The Transformation of Consciousness in Ritual Performances: some Thoughts and Questions". In Schechner, Richard; Appel, Willa (eds.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 245-249.

- _____, 1986, “‘Life's not Dead in Venice’: Its Second Life”. In Turner, Victor W.; Bruner, Edward M. (eds.) *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. 261-288.
- MEYERHOLD**, Vsevolod; **BEESON**, Nora, 1959, “Farce”, *The Tulane Drama Review*, vol. 4, n.º 1 (September), pp. 139-149.
- MICHAUD**, Yves, 2000, *L'art à l'État Gazeux*. Paris: Stok.
- MILLAR**, Susan, 1971 (1968), *The Psychology of Play*. London: Pelican Books.
- MILLER**, Daniel, 2007, “Sociedades Muito Grandes e Muito Pequenas”. In *Urgência da Teoria*. Fundação Calouste Gulbenkian: 50 anos, O Estado do Mundo. Lisboa: Tinta-da-China.
- _____, 1995, "Consumption as the Vanguard of History: a Polemic by Way of an Introduction". In Miller, D. (ed.), *Acknowledging Consumption: a Review of New Studies*. London and New York, Routledge, pp. 1-52.
- MONTEIRO**, José Óscar, 1960, “Sobre o 40.900”, *Via Latina*, n.º 137 (31 de Janeiro): pp. 1,2,13.
- MONTEIRO**, Paulo Filipe, 2010, *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- MORENO**, J. L., 1993, *Psicodrama*. São Paulo: Editora Cultrix.
- _____, 1983, *Fundamentos do Psicodrama*. São Paulo: Summus editorial.
- NAMORADO**, Rui, 1966, “Para uma Normalização da Vida Académica”, *O Badalo* (Maio), pp. 8, 27, 28.
- NEGRI**, Antonio; **HARDT**, Michael, 2000, *Empire*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- OLAVESON**, Tim, 2001, “Collective Effervescence and Communitas: Processual Models of Ritual and Society in Emile Durkheim and Victor Turner”, *Dialectical Anthropology*, 26, pp. 89–124.
- OLIVEIRA**, Luísa Tiago de, 2003, *Estudantes e Povo na Revolução: o Serviço Cívico Estudantil (1974-1977)*. Oeiras: Celta Editora.
- PALMER**, Gary B.; **JANKOWIAK**, William R., 1996, “Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane”, *Cultural Anthropology*, vol. 1, n.º 2, pp. 225-258.
- 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.
- PEDRO**, António, 1960, “A Técnica do Actor”, *Primeiro Acto: Caderno de Teatro*, Coimbra: CITAC, pp. 18-21.
- PELLEGRINI**, Anthony D. (ed.), 1995, *The Future of Play Theory: A multidisciplinary Inquiry into the Contributions of Brian Sutton-Smith*. Albany State University of New York Press.
- PENIM, PEDRO**, 2007, “Diário CITAC”. In <http://teatropraga.blogspot.com/search/label/Di%C3%A1rio%20CITAC> [acesso a 10 Junho 2008].

- PIERCE**, Charles S., 1932, “The Icon, Index, and Symbol”. In Hartshorne, Charles; Weiss, Paul; Burks, Arthur W. (eds.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (8 Vols.). *Elements of Logic*, vol. II (1931 a 1935), Cambridge: Harvard University Press, capítulo 3.
- PHELAN**, Peggy, 1998, “Introduction: The Ends of Performance”. In Phelan, Peggy; Lane, Jill, *The Ends of Performance*. New York, London: New York University Press, pp. 1-19.
- POLLOCK**, Della, 1998, “Performing Writing”. In Phelan, Peggy; Lane, Jill, *The Ends of Performance*. New York, London: New York University Press, pp. 73-103.
- PORTO**, Carlos, 1973 b), “Macbeth – O que se Passa na Tua Cabeça”. In *Em Busca do Teatro Perdido*, vol. 1, Lisboa: Plátano Editora, pp. 269-277.
- _____, 1973 a), “Melim 4”. In *Em Busca do Teatro Perdido*, vol. 1, Lisboa: Plátano Editora, pp. 231-236.
- _____, 1969, “Entrevista com Ricardo Salvat”, *Boletim de Teatro*, n.º 5 (Abril), CITAC, pp. 47-50.
- PROENÇA**, Maria Cândida (coord.), 1998, *Maió de 1968: Trinta Anos Depois. Os Movimentos Estudantis em Portugal*. Lisboa, Edições Colibri, Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- 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.
- QUINTAIS**, Luís, 2000, “Liminaridade e Metamorfose: uma Reflexão Antropológica sobre uma Desordem Psiquiátrica”, *Análise Social*, vol. XXXIV, n.º 153, pp. 985-1005.
- RABY**, Dawn Linda, 1988, *A Resistência Anti-Fascista em Portugal: Comunistas, Democratas e Militares em Oposição a Salazar, 1941-1974*. Tradução de Beatriz Oliveira. Lisboa: Edições Salamandra.
- RAPAZOTE**, João, 2007, “Antropologia e Documentário: da Escrita ao Cinema”. In *Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 3 (Dezembro de 2007) [online]. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/index03.html>. [acesso em 07 Junho 2010].
- RAPOSO**, Paulo, 2002, “Os Palcos das Performances Culturais”. Texto produzido para uma sessão da disciplina ‘Escalas do Local: estudos caso’, do Mestrado em Antropologia: Património e Identidades, com coordenação de Joaquim Pais de Brito.
- ROBINSON**, Ken, 2001, *Out of Our Minds: Learning to Be Creative*. Oxford: Wiley/Capstone.
- RODRIGUES**, João, 2006, *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- ROSAS**, Fernando, 1994, “A Lenta Agonia do Salazarismo”. In Mattoso, José (dir), *História de Portugal: O Estado Novo*, vol. 7. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 503-563.
- SALVAT**, Ricardo, 1972, “Curso de Teatro – 5.ª Lição (A Herança de Ibsen)”, *Vértice*, vol. XXXI, n.º 336-337 (Janeiro, Fevereiro), pp. 115-127.
- _____, 1971 d), “Curso de Teatro – 4.ª Lição (Grandeza e Servidão do Teatro Político)”, *Vértice*, vol. XXXI, n.º 334-335 (Novembro, Dezembro), pp. 936-945.

- _____, 1971 c), “Curso de Teatro – 3.ª Lição (Antonin Artaud)”, *Vértice*, vol. XXXI, n.º 333 (Outubro), pp. 804-808.
- _____, 1971 b), “Curso de Teatro – 2.ª Lição (O Teatro Literário)”, *Vértice*, vol. XXXI, n.º 331-332 (Setembro), pp. 713-720.
- _____, 1971 a), “Curso de Teatro”, *Vértice*, vol. XXXI, n.º 330 (Julho), pp. 591-596.
- _____, 1969 b), “Grandeza e Servidão do Teatro Político: Erwin Piscator”, *Boletim de Teatro*, n.º 5 (Abril), CITAC, pp. 15-18.
- _____, 1969 a), “Introdução à Geração Teatral do 2.º Pós-Guerra: 1944-1964”, *Boletim de Teatro*, n.º 5 (Abril), CITAC, pp. 9-14.
- SANTOS**, Boaventura de Sousa, 1990, *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto: Afrontamento.
- _____, 1987, “Sumário da Lição: Uma Cartografia Simbólica das Representações Sociais: o Caso de Direito”. Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.
- SANTOS**, Fernando Cardoso, 1959, “Ligeiras Notas Acerca do Recente Ciclo de Teatro”, *Via Latina*, n.º 94 (20 Abril), pp. 1, 2, 12.
- SANTOS**, Graça dos, 2004, *O Espectáculo Desvirtuado: O Teatro Português no Reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Editorial Caminho, Coleção Universitária.
- SCHECHNER**, Richard, 2008, “Grotowski and the Grotowskian”, *TDR: The Drama Review*, vol. 52, n.º 2 (T198) (Summer), pp. 7-13.
- _____, 2006 (2002), *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge.
- _____, 2004, *Over Under and Around - Essays on Performance and Culture*. Calcutta: Seagull Books.
- _____, 2003 (1988), *Performance Theory*. London and New York: Routledge.
- _____, 1993, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London and New York, Routledge.
- _____, 1981, “The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde”, *Performing Arts Journal*, vol. 5, n.º 2, American Theatre: Fission/Fusion, pp. 48-63.
- SCOTT**, James C., 1990, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven and London: Yale University Press.
- SILVA**, Isabel A. Correia da, 2009, *Movimento Estudantil e Resistência Cultural em Coimbra na Década de 1980*. Dissertação de Mestrado em História das Ideologias e das Utopias Contemporâneas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em: https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/bitstream/10316/13485/1/Tese_mestrado_Isabel%20Alexandra%20Silva.pdf [acesso 20 Maio 2011].
- SILVA MARQUES**, José A., 1959, “Complemento e Significado de uma Polémica”, *Via Latina*, n.º 87 (16 de Fevereiro), pp. 1,2,6,7.

- SOUSA**, Germano de, 2006, "O CITAC 'In Illo Tempore' – 1967". In *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 63-64.
- SOUZA**, Newton, 2003, *A Roda, a Engrenagem e a Moeda: Espaço Cênico e Vanguarda no Teatro de Victor Garcia, no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- SPARIOSU**, Mihai I., 1989, *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- SPIVAK**, Gayatri Chakravorty, 1994, "Can the Subaltern Speak?". In Williams, Patrick; Chrisman, Laura (eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York: Columbia University Press, pp. 66-111.
- SPOLIN**, Viola, 1999 (1963), *Improvisation for the Theater*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- STEWART**, Susan, 1989 (1978), *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- STEWART**, Kathleen, 1996, *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics on 'Other' America*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- STOER**, Stephen R., 1986, *Educação e Mudança Social em Portugal: 1970-1980, Uma Década de Transição*. Porto: Edições Afrontamento.
- STOLLER**, Paul, 1992, "Rouch, Theory and Ethnographic Film". In Stoller, Paul, *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 202-218.
- STRATHERN**, Marilyn, 1991, *Partial Connections*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- _____, 1990, "Negative Strategies in Melanesia". In Fardon, Richard (ed.), *Localizing Strategies: Regional Traditions of Ethnographic Writing*. Edinburgh and Washington: Scottish Academic Press and Smithsonian Institution Press, pp. 204-216.
- _____, 1988, "Commentary: Concrete Topographies", *Cultural Anthropology*, vol.3, n.º 1, pp. 88-96.
- _____, 1987, "Out of Context", *Current Anthropology*, vol. 28, no. 3 (June), pp. 251-281.
- BARCELONA**, Antonio, 2005, "Metonymy". In Strazny, Philipp (ed.), 2005, *Encyclopedia of Linguistics*. New York, Oxon, Fitzroy Dearborn: Taylor & Francis Group, 680-682.
- STRECHT**, Jorge, 1965, "Teatro Universitário", *Caderno de Teatro*, Coimbra: CITAC, pp. 4.
- SUTTON-SMITH**, Brian, 2001 (1997), *The Ambiguity of Play*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- _____, 1995, "Conclusion: The Persuasive Rhetorics of Play". In Pellegrini, Anthony D. (ed.), *The Future of Play Theory: A Multidisciplinary Inquiry into the Contributions of Brian Sutton-Smith*. Albany: State University of New York Press.

- TAYLOR, DIANA**, 2007, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- THIRY-CHERQUES**, Hermano Roberto, 2006, “Pierre Bourdieu: a Teoria na Prática”, *RAP*, vol. 40, n.º 1 (Jan./Fev.), pp. 27-55.
- TURNER**, Victor W., 1992 (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- _____, 1986, “Body, Brain and Culture”, *Performing Arts Journal*, vol. 10, n.º 2, pp. 26-34.
- _____, 1985, *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Arizona, Tucson: The University of Arizona Press.
- _____, 1979, “Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality”, *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 6, n.º 4 (December), pp. 465-499.
- _____, 1977, “Variations on the Theme of Liminality”. In Moore, Sally F.; Meyerhoff, Barbara G. (eds.), *Secular Ritual*. Assen/Amsterdam: Van Gorcum, pp. 36-52.
- _____, 1974 (1969), *O Processo Ritual: Estrutura e Anti-Estrutura*. Petrópolis: Editora Vozes.
- TURNER**, Victor W.; **TURNER**, Edith, 1982, “Performing Ethnography”, *The Drama Review: TDR*, vol. 26, n.º 2, Intercultural Performance (Summer), pp. 33-50.
- VACARME**, 2004, «“I am sure that you are more pessimistic than I am . . .”»: An Interview with Giorgio Agamben». In *Rethinking Marxism*, vol. 16, n.º 2 (April 2004), pp. 115-124.
- VALE DE ALMEIDA**, Miguel, 1996, “Corpo presente”. In Vale de Almeida, Miguel (org.), *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas Sobre o Corpo*. Oeiras: Celta Editora, pp. 1-22.
- VASQUES**, Eugénia, 1998, *Considerações em torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*. Lisboa: Ministério da Cultura, IPAE – Instituto Português das Artes do Espectáculo.
- VEIGA**, João Motta, 1956, “Entrevista com o Colega Fernando Heitor Pinto Gomes Teixeira, Presidente do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra”, *Pentágono, Revista Cultural* (Março), pp. 23-26.
- VICENTE**, Filipe Nunes, 2006, “Pequenos Mundos”. In *Esta Danada Caixa Preta Só a Murro é que Funciona: CITAC 50 Anos*. Coordenação de Sílvia das Fadas, Vânia Álvares, Joana Maia. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 115.
- VILAÇA**, Mário, 1960, “Espectáculos”, *Vértice*, vol. XX, n.º 200 (Maio), p. 311-312.
- WIKAN**, Unni, 1992, “Beyond the Words: The Power of Resonance”, *American Ethnologist*, vol. 19, n.º 3, pp. 460-482.
- _____, 1991, “Toward an Experience-Near Anthropology”, *Cultural Anthropology*, vol. 6, n.º 3, pp. 285-305.
- ZUKIN**, Sharon, 1995, *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell Publishers Inc.
- _____, 1992, “Postmodern Urban Landscapes: Mapping Culture and Power”. In Lash, Scott; Friedman, Jonathan (eds.), *Modernity and Identity*. Oxford: Blackwell Publishers Inc., pp. 221-247.

Revistas

Estudos

Vértice

Via Latina

Jornais

A Briososa – Jornal Académico

A Cabra

A Capital

Comércio do Porto

Correio da Manhã

Diário da Manhã

Diário de Lisboa

Jornal de Coimbra

Jornal de Notícias

La Libre Belgique

Le Monde

Notícias da Covilhã

O Badalo

O Primeiro de Janeiro

O Despertar

O Século

Público

7. APÊNDICE 1: Fotobiografia do CITAC

Serve esta fotobiografia para dar conta da história do CITAC ao longo dos 55 anos da sua existência, ao nível da descrição das várias gerações, das produções, eventos e iniciativas que foram realizando, das críticas aos espectáculos, constituindo-se como apêndice, de forma a melhor sustentar o argumento da tese. Através dele podemos ler na história a acção desenvolvida, e a forma como o grupo se vai reinventando ao longo dos tempos, as pessoas que o constituem, os espectáculos que realiza ou que se vê impossibilitado em fazer (quer devido à censura, quer por falta de financiamento), os eventos que organiza e a sua função social junto da academia e da cidade. As fotografias procuram aproximar o leitor do clima e estética de cada produção, do indelével “possível” face à efemeridade que a performance tem. Ao longo desta história, sempre que seja pertinente, damos igualmente conta das transformações que se vão dando no grupo, reflexo do movimento de entrada e saída de diferentes gerações, e a forma como cada uma delas vai repensando o destino do CITAC como um todo. No fundo, retrata-se a biografia de um grupo, da sua história interna que é feita de pessoas, de onde se extrai aquilo que designamos por um *ethos* próprio.

Apesar da edição do livro comemorativo dos 50 anos da sua existência (CITAC, 2006), descobrimos algumas omissões que procuramos contornar, cruzando programas dos espectáculos, relatórios de actividades, cartas dirigidas a instituições, notícias na imprensa, conversas tidas com interlocutores, etc., de forma a melhor completar toda a actividade do grupo. Uma história parcial do grupo encontra-se igualmente num recente livro de Oliveira Barata (Barata, 2009), mas somente da sua fundação até ao ano de 1970. Também é de notar que se encontrou o arquivo completamente desorganizado, para não dizer caótico, e apesar da feitura do dito livro comemorativo. Vasculhar no caos em nada facilitou a realização desta fotobiografia, ou desta breve história. Ainda assim, é de louvar que num grupo de 55 anos que foi espoliado pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), aquando a ditadura (1970), que vive da dinâmica de gerações cíclicas, em que se está sempre a aprender a ser grupo, entre a vida académica e a vida pessoal, tudo ser depositado numa sala e ali sobreviver, protegida pelo pó, à espera de alguém que lhe desse uma vida. Desta forma, serviu igualmente este trabalho para organizar minimamente o espólio do grupo, com um critério cronológico (programas, fotografias, documentos, notícias de imprensa), de forma a facilitar futuras consultas. Ainda assim, muito haveria por fazer, apesar do esforço em lançar a iniciativa de constituição de uma base de dados digital do grupo. Pensamos, no mínimo, ter conseguido um importante impulso depositado na memória dos *gigabytes* de um disco duro.

Todas as fotografias pertencem ao arquivo do CITAC, muitas delas são obtidas durante a investigação pelo contacto com elementos que passaram pelo grupo e que se disponibilizaram em facultá-las. Uma vez que se desconhecem os autores de grande parte das imagens, apenas registaremos a autoria das que apuramos o seu autor (mencionando na ficha técnica do espectáculo). Alguns espectáculos permanecem, contudo, carentes de documentação fotográfica. De notar que, ao contrário

do que possa parecer, obter imagens dos espectáculos das últimas gerações mostrou-se bastante difícil, dada a possibilidade dos discos duros que armazenam a informação dos computadores do grupo se terem avariado (o que aconteceu por mais de uma vez no CITAC) e, com eles, toda a informação digital, sem que sobre as cópias impressas das imagens no arquivo ou mesmo, dos relatórios de contas que nos asseguram a actividade realizada em cada ano. Por outro lado, a noção de arquivo no grupo sempre foi delicadamente frágil (numas gerações mais que noutras). Tal facto obrigou ao contacto com elementos que participaram nessas produções, de forma a obter a informação requerida.

Sempre que pertinente, colocamos também a apreciação geral da crítica aos espectáculos, se foi possível descobri-la ou se ela existe. De notar que, nos últimos anos, a imprensa deixa de cobrir os eventos convenientemente o que não ajudou à melhor confirmação dos factos. A crítica, que de certa forma nos serve para a legitimação da qualidade dos espectáculos, no século XXI, praticamente desaparece. Parece-nos que se deve mais ao desinteresse pela crítica teatral do teatro que se faz fora de Lisboa, e em contexto universitário, que à possível ineficácia da produção executiva dos espectáculos.

Como a língua portuguesa sofreu, desde 1956, sucessivos acordos ortográficos, optamos não sinalizar nas citações como erro ortográfico o que outrora, ou à época, não o era. Fazemo-lo para não encher o texto de sinalizações para esses erros, o que se tornaria absurdamente reprodutivo em algumas épocas. De notar que se faz esta cronologia tendo em conta os anos lectivos da vida estudantil que começam no mês de Setembro/Outubro de um ano civil e se estendem até Julho do ano civil seguinte. Em cada arranque de um ano lectivo recomeçam-se os trabalhos, normalmente com a incorporação de novos elementos (quando se realiza o curso de iniciação ao teatro), o que faz com que, normalmente, as estreias só aconteçam no ano civil seguinte. Procuramos, sempre que possível, anexar em cada espectáculo a data da sua estreia. Para as primeiras gerações, sempre que possível, damos igualmente conta da composição dos órgãos sociais do grupo. Serve, portanto, este apêndice, para uma leitura paralela à análise que constitui o miolo da tese propriamente dito.

1953/55

Um grupo de estudantes liceais junta-se para ouvir música, discutir literatura e, finalmente, fazer teatro, face a um deserto cultural de opções para jovens daquela idade. Formou-se o CAIT (*Círculo Académico de Iniciação Teatral*), em 1954, muito por impulso de uma nova visão de teatro, inspirados também com o que se começou a fazer no *Teatro Experimental do Porto* (TEP), com António Pedro, em 1953.

Tendo ingressado na universidade, este grupo começou a tomar diligências para arranjar uma sala de ensaios, até que a *Associação Académica de Coimbra* (AAC), depois de vencidos bastantes obstáculos, disponibilizou uma sala. Convidam a Dra. Andréa Crabbé Rocha, esposa de Miguel Torga, que o regime havia expulsado do ensino universitário, para encenar *O Dia Seguinte*, de Luís Francisco Rebelo. Foi ensaiado no Palácio dos Grilos, mas censurada e proibida a representação pública. Este facto provocou imediata indignação e acalentou a necessidade de um teatro progressista e de intervenção, por entre as malhas da censura imposta.

• **CÓDIGO PENAL, ARTIGO...**, de André Brun, encenação de **Eduardo Soveral**.



Elenco: Rui Polónio Sampaio, Eduardo Soveral, Yvette Centeno, Feliciano David, Raúl Mendes Silva.

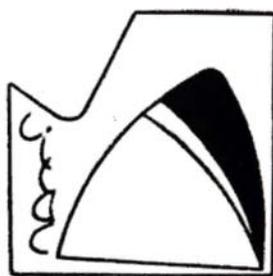
Estreia em 1953 na ACE (*Associação Cristã de Estudantes em Coimbra*).

1956

Em 1954/56, os elementos do grupo entram na universidade e enquanto caloiros, procuram institucionalizar o grupo junto da academia. Dada a existência do TEUC (*Teatro dos Estudantes de Coimbra*), fundado em 1938, enfrentam alguma resistência, sobretudo do seu director artístico, o Dr. Paulo Quintela, que também leccionava na universidade. Depois de uma acesa discussão e garantias de se dedicarem apenas ao teatro moderno, ultrapassaram-se as objecções e o grupo ascende a organismo autónomo da *Associação Académica de Coimbra* (AAC), na *Assembleia Magna* de 26 de Fevereiro de

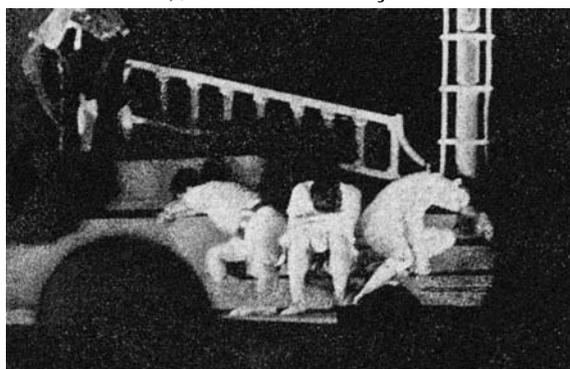
1956, em que o TEUC acaba por votar favoravelmente. O grupo passa, então, a denominar-se CITAC (*Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra*).

O CITAC nasce, então, da necessidade de se preencher uma lacuna quanto ao estudo e de uma acção-criação no seio de um teatro moderno e experimental, implementando-o em meio académico. Mais do que criar actores, o objectivo básico e preocupação fundamental seria a formação de espectadores conscientes da evolução e da problemática teatral. Daí que a sua actividade esteja vocacionada para a organização de cursos de iniciação ao teatro, promoção de conferências, saraus, encontros e festivais de teatro, recitais, e espectáculos produzidos como componente desse estudo. Esta missão vai perdurar até aos dias de hoje. Neste tempo, e para arrancar, depende apenas das cotas dos seus sócios.



Os 10 primeiros sócios são todos contemplados com o sócio n.º 1, constituídos por: Direcção: Fernando Heitor Gomes Teixeira (Presidente); Francisco Cruz David (Vice-Presidente); Feliciano Cruz David (1.º secretário); Fernando Assis Pacheco (2.º secretário); Adérito Gonçalves Guerra (tesoureiro); Margarida de Almeida Coutinho, Maria Ângela Dias Soeiro (vogais); Assembleia Geral: Francisco da Rosa Raposo (Presidente); Conselho Fiscal: Manuel Osório Pinto Mora (Presidente); João José dos Santos Cardoso (Relator).

• **NAU CATRINETA**, versão de Egipto Gonçalves e Vasco de Lima Couto, e encenação de **Vasco de Lima Couto** (actor experimental do TEP), com a colaboração no cenário de Álvaro Portugal.



Elenco: Manuel Alegre (Narrador), Rosa de Jesus Lima (1.ª Menina), Yvette Centeno (2.ª Menina), Maria Isabel Resende (2.ª Menina), Aníbal de Almeida (1.º Marinheiro), Adérito Guerra (2.º Marinheiro), Paulo Fonseca (3.º Marinheiro), Francisco Delgado (Capitão), Hugo Lopes (Gajeiro), Francisco David, Fernando Cardoso Santos, Paulo Fonseca, Rosa de Jesus Lima, Maria Isabel Resende.

Estreia num domingo a 13 de Maio de 1956, no Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, integrado no Sarau da Bênção das Pastas; espectáculo a 17 de Maio 1956 na F.N.A.T., num Sarau de Teatro.

- **ENCONTRO** de Alexandre Babo, encenação de **Vasco de Lima Couto**.



Elenco: Fernando Cardoso dos Santos (Franz), Maria Isabel Resende (Juanita), Francisco David (Oficial), Paulo Fonseca (Vizinho).

António Leitão e António Soares (luz); Sr. Armando Serra (som); António Duarte (ponto); Teresa Mota (caracterização).

Estreia em 1956; espectáculo a 17 de Maio 1957, num *Sarau de Teatro*. Nesse sarau há igualmente uma declamação por Rui Polónio Sampaio, elemento do CITAC.

A crítica diz-nos: “E confessámo-lo sinceramente, quando acabou a representação da *Nau Catrineta*, o nosso espanto, a surpreendente alegria que sentimos, a verdadeira admiração que nos tomou os próprios aplausos vibrantes, incondicionais, de ritmo esfusante e claramente demonstrativos da absoluta aderência daquele público exigente deram-nos a certeza do êxito que de facto coroou o primeiro espectáculo do Citac. (...)”

Desde os cenários, as luzes, o som, a interpretação, até à marcação da Coral, a *Nau Catrineta* constituiu um espectáculo perfeito, sem restrições o dizemos, um espectáculo que, de longe, foi apresentado com muita mais categoria do que as anteriores representações podiam deixar prever. (...)”

Já na peça de Alexandre Babo a coisa se passou diferentemente. É que, embora sendo uma peça pequena ela requer, pelo menos, actores que a saibam representar e verdade seja dita, o Citac não tem – e justifica-se plenamente dada a sua curta existência – actores feitos que pudessem levar a bom termo a tarefa que esta peça lhe impunha. (...) Anote-se todavia que a peça resistiu bem aos tropeções, às sacudidelas da representação e mesmo parecendo estranho, não chegou a cair, salvando-se por um daqueles sortilégios que se sentem e não se compreendem.” (João Apolinário, *jornal desconhecido*, Maio 1956).

- **O DOIDO E A MORTE**, de Raul Brandão, encenação de **Mário Braga Temido** (médico que também investiu na peça).

Estreia em 7 de Fevereiro 1957, num *Sarau de Gala* no Teatro Avenida, inserido na homenagem ao maestro Raposo Marques, do Orfeão Misto.

• **RECITAIS E POESIA**

• **CICLO DE CONFERÊNCIAS:**

- **Técnica de Teatro**, conferência de António Pedro, no salão da *União dos Grêmios de Lojistas*, a 28 de Fevereiro de 1956. Tem colaboração de “Dalila Rocha, Júlia Babo, João Guedes, Baptista Fernandes, Vasco de Lima Couto, interpretando para ilustrar teatralmente aquilo que o conferencista dizia – fragmentos de ‘*Antígona*’, do ‘*MacBeth*’, do ‘*Landau de Seis Cavalos*’, da ‘*Morte de um Caixeiro Viajante*’, mais não foi do que um processo de se mostrar, sem retórica, os métodos usados na Escola de Teatro do Círculo de Cultura Teatral do Porto” (Ramos de Almeida, *Jornal de Notícias*, 2-3-1956). Sabe-se que a conferência teve uma enorme assistência, na maioria de estudantes e de pessoas ligadas aos meios artísticos da cidade, recebendo demorados aplausos no final (*Primeiro de Janeiro*, 29-2-1956).

- **As Origens do Teatro Moderno**, conferência de Luís Francisco Rebello – 23 Fevereiro 1957, salão da AAC.

- **As Aventuras de Anfitrião**, conferência de André Crabbé Rocha – 29 Março 1957, no salão nobre do Instituto de Coimbra.

“De Roma até ao Rio de Janeiro, da antiguidade até aos nossos dias, a conferencista mostrou as vicissitudes da lenda dos amores de Jupiter pela bela Alomena, mulher de Anfitrião. Focou sucessivamente as interpretações mais importantes (a de Plauto, de Camões, de Molière, de Giraudoux e de Guilherme Figueiredo entre outras). Mas dedicou também grande parte da sua análise ao desfibramento dos elementos cómicos das peças, bem como as razões da universalidade do tema e as ramificações progressivas da sua íntima problemática” (*Diário de Notícias*, 30-3-1957).

- **Sobre Ibsen**, conferência de Curado e Melo, e acompanhada pela representação de alguns passos de obras deste autor.

Todas estas conferências, a avaliar pela imprensa, são de um sucesso estrondoso, com elevado número de pessoas, sempre efusivamente aplaudidas, afirmando-se o trabalho do grupo como um grande serviço que se presta à cultura teatral.

1956/57

O arranque mostra-se difícil. O CITAC não tem encenador, embora persista num arranque energético e ávido de cultura. No plano de actividades para este ano que saiu na imprensa (*Diário de Coimbra*, 11-3-1957), afirma-se realizar as três peças que se encontram em baixo mencionadas, embora apenas haja registo de uma estreia na imprensa, não havendo no arquivo do CITAC qualquer programa que o comprove. Provavelmente, tratou-se apenas de estudos que realizaram às referidas peças, não tendo sido apresentadas formalmente ao público.

• **CALÍGULA** de Albert Camus; **A VIDA É UM SONHO**, extraída do Nô japonês, tradução de Armando Martins Janeiro.

Estas peças provavelmente não chegaram a estrear formalmente. Fizeram apenas parte da formação dos elementos do grupo.

• **CAVALGADA PARA O MAR**, de Motokyo Seami e J. M. Synge, tradução de Maria Açucena, encenação de Santos Simões.

Estreia no Grémio Operário, em Maio de 1957, onde se realiza igualmente um recital de poesia.

1957/1959

É o único caso em que agrupamos dois anos lectivos seguidos, dada a ambiguidade dos factos, no cruzamento da informação obtida através de programas, de notícias da imprensa, e de testemunhos de elementos do CITAC. É um período difícil para o grupo. O CITAC encontra-se sem encenador e não tem ainda verbas que permitam a contratação de um director do meio profissional. Assim, por um lado, o grupo persiste e fazem-se encenações com direcção dos próprios elementos do grupo, enquanto exercícios de formação teatral, por outro, alguns encenadores prestam serviço ao CITAC a título completamente gratuito.

- **O JUDAS**, peça em um acto de António Patrício, encenação de **Luís Sousa Rebelo**.

Elenco: Heitor Gomes Teixeira (Judas), Fernando Gouveia (Sombra de Jesus), Rui Polónio Sampaio (Voz de Jesus).

Claro da Fonseca e Carlos Mourão de Paiva (efeitos sonoros).

Apresentado no dia do Estudante em Lisboa, a 18 de Abril 1959; 22 de Abril, no Ginásio Clube Figueirense, Figueira da Foz; 25 de Abril 1959, em Amarante.

- **O PASSEIO**, de Dino Buzatti, tradução e encenação de **Claro da Fonseca**.

Elenco: Maria de Fátima Sena (porteira), Olga Pimentel (Agnese), Heitor Gomes Teixeira (Folleti), Carlos Gil (professor), Silva Marques (Stefano Torri), N.N. – depois substituída por Ercília Sampaio (Mulher), N.N. – depois substituída por Luís Negreiros (Transeunte).

Claro da Fonseca e Carlos Morão Paiva (efeitos técnicos), Rogério Petinga (cenário).

Apresentado no *Dia do Estudante* em Lisboa, a 18 de Abril 1959; 22 de Abril no Ginásio Figueirense, Figueira da Foz; 25 de Abril 1959, em Amarante.

- **O TÚNEL**, de Paër Lagerkvist, encenação de **Jorge Aguiar**.

Elenco: José Sinde Filipe (Um Homem de Casaca); Paulo Fonseca – depois substituído por Aleixo Camacho (Um Corcunda).

Claro da Fonseca, Polónio Sampaio, Rogério Petinga, Manuel Diamantino, Jorge Amado Aguiar (efeitos técnicos).

Apresentado no Teatro Avenida em data desconhecida; em 25 de Abril 1959, é apresentado em Amarante.

A peça *O Túnel* foi conscientemente um fracasso, a avaliar pela descrição de Sinde Filipe e pela própria exclusão que se fez dela, em alguns espaços da digressão (consta no programa impresso, mas não consta na imprensa). De qualquer forma, resultou do esforço interno de se produzirem espectáculos sem orientação de um profissional externo ao grupo, dada a escassez de dinheiro.

Segundo Sinde Filipe (Sinde Filipe em CITAC, 2006, p. 27-28), algumas reacções à peça fizeram-se sentir à saída do teatro, sobre se a peça seria ou não expressionista (depois de uma apresentação muito atabalhoada). Com tal comentário, invocam-se, talvez, os ‘erros’ cometidos, ou improvisações atarantadas durante a performance, para colocar (talvez ironicamente) a possibilidade da peça ser realmente assim, por via de uma retórica interessada.

• **OS MALEFÍCIOS DO TABACO**, de Anton Tchekhov. Provavelmente é uma encenação colectiva.

Apresentado a 25 de Abril 1959, em Amarante. Nela, participam, entre outros, José Sinde Filipe.

• **MAR** (Poema Dramático em III Actos), de Miguel Torga, encenação de **Paulo Quintela** (com a presença do autor durante o processo de escrita da peça nos ensaios).



Elenco: Alfredo Fernandes Martins (Rapaz), Rosa Sousa Lima (Mariana), Maria de Fátima Serra (Rita), Isabel Marina Capitolina), Ercília polónio Sampaio (Cacilda), Alfredo Vicente Morais (1.º pescador), José Augusto Silva Marques (2.º pescador), Rogério de Lima Petinga (3.º pescador), Fernando Cardoso Santos (Manuel Valadão), Francisco António Delgado (Domingos), Paulo Morais Fonseca (Mudo), Olga Maria Pimentel (Mãe do Rapaz), Manuel Ramalho Gantes (Arrais), Claro da Fonseca (cenário e luzes), Claro da Fonseca e Carlos Mourão de Paiva (som), Eduardo Pimentel (ponto), Jorge Amado de Aguiar (contra-regra).

A peça partiu da generosidade de Paulo Quintela em encenar o CITAC, dado o período conturbado que passava. Estreia no *Ciclo de Teatro* organizado pelo grupo (16 Março 1959), e é novamente apresentada no Teatro Avenida a 4 Maio 1959, num espectáculo de beneficência cujo produto se destina à obra do Enxoval do Recém-nascido, anexo à Maternidade Dr. Daniel de Matos” (*Diário de Notícias*, 1-5-1959), bem como no *Sarau de Gala da Bênção das Pastas* (3 Maio 1959).

Feliciano David (CITAC, 1956) afirma que a peça é produzida em 1957/1958. Contudo, não há registos que tenha sido apresentada ao público antes das datas referidas.

A crítica de um elemento do CITAC, Claro da Fonseca, revela-nos o espírito crítico existente no interior do grupo (da própria equipa do espectáculo, uma vez que ele próprio assina as luzes), nesta fase de emergência e de procura de um caminho a traçar no teatro moderno: “Inexistência de cenário, desacerto de luzes, ausência de encenação (considerando esta como a antevisão de todos os elementos

que podem conduzir a uma estética de cena) tal é o aspecto que o espectáculo do 'Citac' nos apresentou.

Bons actores, marcações – algumas – prodigiosamente certas, convicção interior e reacção favorável do grande público, eis a verdade. (...)

Em resumo, incompatibilidade total entre o indivíduo e o meio onde nasceu. É a condenação da evasão, da fuga para a esperança; resta somente o sonho. Assim, ele reage e vê sereias. Mas a aldeia está lá, vigilante, seguindo-lhe os passos através da alcoviteira e da bem intencionada beata: recusa-lhe a vida. Só o homem não resiste.

Mas o sacrifício não será em vão. Naquele lugar a vida modifica-se: volta a esperança, o sentir, a tolerância. E a mensagem viva do poeta sincroniza-se com a queda do pano, escapa-se da cena e penetra a nossa consciência.

É só isto, afinal, o poema dramático de Miguel Torga.

Perante esta interpretação que creio não andar longe da intenção do poeta, considero básica a existência de cenário (não a inexistência que se verificou, produto negativo da falta de tempo e descuido na medida em que tal palavra possa significar uma atitude absoluta de compromisso.

Nada de tabernas, ou de formas declaradamente realistas.

Mensagens e símbolos não necessitam de ambientes reais; só o funcionamento necessário.

(...) Acerca dos trajes? Precisamente o mesmo que penso acerca do cenário. Inexistência dum problema de tal ordem.

O menos regionalismo possível.

Quanto aos acessórios cénicos, discordo absolutamente da massa, arroz, balança e pesos, etc. com que se pretendeu adensar a realidade e ser fiel ao texto do autor.

Aliás, grande parte da construção da peça se prendeu rigorosamente ao texto em pequenos pormenores como estes. De há muito contudo, creio que for Gordon Graig o primeiro a lançar o grito, se abandonou tal rigor de princípios.

(...) [C]onvencido do simbolismo da peça creio que seria a luz um elemento fundamental. Aliás é-o em todo o teatro simbólico (Adolphe Appia) e também no teatro expressionista (Wedekind) [o autor queria dizer Wedekind].

De há muito constato a arbitrariedade com que se iluminam as peças de teatro apresentadas em Portugal (...). No caso concreto do 'Mar' nada melhor se me afigura do que criar no palco quatro zonas de interesse não contínuas, zonas essas que se realçariam consoante o interesse da cena.

Assim, degradaríamos as marcações segundo a importância do diálogo.

Isto também, porque na actual apresentação do 'Mar' há zonas e personagens, por vezes, nitidamente supérfluos." (Claro da Fonseca, *Via Latina*, n.º 97, 11-05-1959, p. 1,2,8).

• O CITAC recebe o seu primeiro subsídio da recém-criada *Fundação Calouste Gulbenkian* (FCG), com apoio do Dr. Ferrer Correia. E assim, leva a efeito um acontecimento inédito entre Março e Abril

de 1959: a realização do **I CICLO DE TEATRO** (co-organizado com a AAC), trazendo ao Teatro Avenida o que de melhor se fazia no país, e dando início a uma actividade de divulgação do teatro, também através da organização de festivais, algo que se vai manter até hoje (apesar de, em alguns períodos, não terem acontecido anualmente).

Este *Ciclo de Teatro* supera as expectativas dos organizadores tendo lotações esgotadas no Teatro Avenida, a maior sala de espectáculos da cidade, havendo pessoas que, no dia, se viram impossibilitadas de adquirir bilhetes, reclamando por mais apresentações. António Pedro, reconhecido director de Teatro, no *Ciclo*, presta a sua homenagem à juventude e ao teatro.



- **REQUIEM**, de William Faulkner, encenação de António Pedro, pelo *Teatro Experimental do Porto* (TEP) (nascido em 1953) – a 9 de Março.
- **O DIA SEGUINTE**, de Luiz Francisco Rebello, e encenação de Paulo Renato, pelo *Grupo de Teatro da Guilherme Cossoul* – a 13 Março.
- **MAR**, de Miguel Torga, encenação de Paulo Quintela, pelo CITAC – a 16 de Março 1959.
- **ANTÍGONA**, de Sófocles, direcção de Paulo Quintela, pelo *Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra* (TEUC) – a 15 de Abril.
- **O MEU CORAÇÃO VIVE NAS TERRAS ALTAS**, de William Saroyan e **VARIAÇÕES SOBRE O MESMO TEMA**, exercício teatral em 1 acto de Correia Alves (prémio do Centro de Estudos Humanísticos de 1956), ambos com direcção de Correia Alves, pelo *Teatro Universitário do Porto* (TUP) – a 17 de Abril.
- Realiza-se um **CICLO DE CONFERÊNCIAS** destinadas a fornecer uma panorâmica do Teatro, da sua história, dos seus problemas, dos seus mistérios.

• **CONFERÊNCIAS:**

- **Mímica**, conferência por Dinis Jacinto, ilustrada com filmes de Marcel Marceau (2 Maio 1959).
- **O Teatro de Garcia Lorca**, conferência por Andrée Crabbé Rocha, na sala do Instituto de Coimbra, Rua da Ilha (8 Maio 1959).

1959/1960

Já munidos de um subsídio da FCG, torna-se possível contratar um encenador, potenciando a vitalidade que o grupo vinha a mostrar. Assim, do TEP, é contratado António Pedro. De notar a afluência de estudantes para o novo projecto que agora se construía, demonstrando a pertinência do projecto na academia.



António Pedro, fotografia © Avelino Fonseca

• **DULCINÉA OU A ÚLTIMA AVENTURA DE D. QUIXOTE**, farsa heróica em 5 jornadas e 3 actos, de Carlos Selvagem, encenado por **António Pedro**, com direcção de cena de Heitor Gomes Teixeira, assistido por Baptista Fernandes.

Elenco: Leandro Diniz (1.º Músico); Eduardo Pimentel (2.º Músico); José Augusto Marques (D. Roberto); José Gomes Teixeira (1.º Embuçado); José Pires (2.º Embuçado); Carlos Gil (Serenio); António Rocha de Andrade (Pandorga); Emília Geadá (Felicía); Gentil Marado (Espadilha); Mário Brochado Coelho (Carranca); Manuel José Aires (Alabardeiro); Manuel Alegria (Sancho); João Zarro (Bandurra); António Velos (Jocriz); António Alves (1.º Lacaio); Leite da Costa (2.º Lacaio); Manuel Serra (D. Crispola); Helena Martinho (Florinda); Margarida de Almeida (Rocicler); António Vilas (Silvano); Fernando Paiva (Pastor); Isabel Maria (Pastora); Heitor Gomes Teixeira (D. Quixote); José Mendes (Pancrácio); Tavares da Silva (Gadunha); José Gomes Teixeira (1.ª Sentinela); José Pires (2.ª Sentinela); José Augusto (Carrasco); Isabel Maria (Aldonça); Monteiro Vaz (Gregório); Carlos Gil (Sargento); António Alves (Burguês); Manuel José Aires (Frei Caneca).

Mário Alberto – pintor - (figurinos e montagem); Hernani Lopes (maquetes); Mário Albreto e José Manel (cenografia); António Pimentel (caracterização); Carlos Mourão, Ferreira da Costa e Luís Nogueira (luz); José Beleza e Forraz Sampaio (som); José Cabral e Manuel Ventura (assistentes de montagem); Ercília Sampaio e Maria José Matias (aderecista); Fernando Caeiro (contra-regra).

A crítica diz-nos: “Na verdade, se a peça era já de si pouco aconselhável para ser apresentada por um grupo de Jovens, a encenação não conseguiu salvá-la (...). Além disto notavam-se alguns defeitos de marcações que não se podem admitir até em primários de encenação. Por exemplo, na III jornada, *Felicía*, no fim da cena IV, sai pela E (lado do *pátio*, dos encenadores franceses) e reentra, uma dúzia de frases curtíssimas a seguir, na cena VI, pela D – por que bulas? Na mesma jornada, na cena XIII, *D. Quixote* entra, *em camisa de dormir e barrete de borla na cabeça*, pela porta do fundo *que dava para a rua* – dormiria ele ao relento? (...)

[A] primeira nota a destacar é o notável equilíbrio do naipe feminino. Helena Martinho foi uma excelente Florinda (...). Margarida Almeida deu, com a simplicidade requerida (mas também com alguns levantamentos de braços um tanto exagerados) a sua *Rocicler* em termos de nos fazer esquecer a *Elena Popovna*; Isabel Maria foi uma *Aldonça* correcta (...).

Heitor Gomes Teixeira, agora como actor, tem de vir necessariamente à cabeça pela forma como conseguiu defender aquele *D. Quixote*. A seguir devemos citar José Augusto Marques, o *D.*

Roberto, que provou possuir igualmente imensas possibilidades cénicas, desastradamente desaproveitadas pelo encenador. A criação da sua personagem em estilo de *commedia dell'arte* (influenciado nitidamente pela excepcional actuação de Luís de Lima no *Arlequim servidor de dois anos*) foi uma intrusão abstrusa no clima geral da obra que o encenador devia ter evitado. (...) Tavares da Silva deu um característico *Gadunha*, talvez só com exagerado anasalamento da voz e um tremor idêntico, embora menos acentuado, ao da *D. Crispola*. (...) Um defeito particularmente notável em *Pandorga*, *Espadilha* e nalguns *Soldados da Guarda* era o modo de *pisar o palco* com uma excessiva sonoridade que algumas vezes chegava a abafar as vozes das personagens que contracenavam.

Outro senão de que o encenador devia ter dado conta era o exagerado do ridículo da postura das sentinelas que, apesar de boa em si própria, tinha o defeito basilar de, muitas vezes, atrair sobre si a atenção dos espectadores, sobrepujando-se à acção principal e criando um desvio do que devia ser um campo de atenção do público, o que é um erro elementar.

Dos colaboradores técnicos do espectáculo, devemos citar os bonitos cenários (...). O guarda-roupa pareceu-nos digno de elogios pelo que designaremos de *destemporização da época*, com uma feliz combinação de cores. Os técnicos de luz evidenciaram estar à altura da missão que lhes era exigida, tendo conseguido um amanhecer muito perfeito; identicamente, embora com menos evidência, os técnicos de som portaram-se como era devido (...)

Antes de terminar, porém, não queremos deixar de evidenciar, ainda outra vez, o enorme trabalho dos rapazes do C.I.T.A.C. para a consecução do *Ciclo* e do seu próprio espectáculo, trabalho revelando um verdadeiro Amor pelo Teatro e pela Cultura, e para o qual não são demais todos os louvores que possamos endereçar-lhes.” (Jorge Montes Claros, pseudónimo de Mário Temido, *O Despertar*, s.d.-1960).

“(…) Na encenação apresentada, sentiu-se falta de unidade, reinando no palco o desarrumo, as falhas e inexperiência de jovens rapazes sem um pólo unificador e congregante. Sabemos que apesar de no mal redigido programa figurar o nome de um encenador, este pouco ou quase nada fez e que o trabalho apresentado se deve exclusivamente aos tenazes elementos do grupo. É aí, exactamente que, em meu entender, reside o valor desta encenação do CITAC. Sò à sua vontade férrea de colaborar também no palco deste ciclo, se deve afinal a montagem da *Dulcineia*. Sòzinhos, ergueram a peça e ensaiaram-se. Isto já é muito, embora se saiba que um grupo de teatro, como uma orquestra, tem de estar nas mãos de um regente. Se não estiver, o espectáculo nunca pode resultar e ter a homogeneidade indispensável. Lição a tirar: mais vale contar connosco próprios, com todas as nossas possíveis fraquezas, do que com quem pode ser incerto, deixando-nos assim ao sabor da corrente.” (Mário Vilaça, *Vértice*, XX, n.º 200, Maio 1960, p. 311-312).

“A peça tem grandes dificuldades que lhe resultam tanto dos defeitos como das qualidades que apresenta, e parece-me que a maior de todas se encontra no risco de se ter tentado a imprimir-lhe uma interpretação desarticulada sobretudo deixando os actores fugir à necessária unidade de estilos uma vez que cada personagem surge como imediatamente mais fácil de apanhar através de géneros

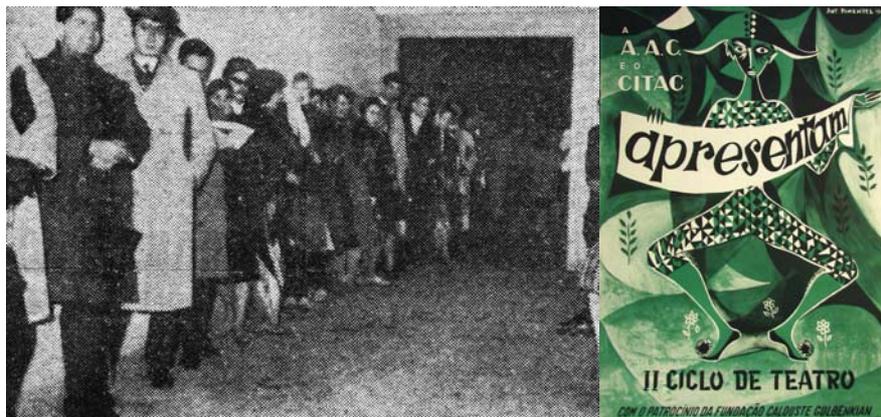
diversos: esta em farsa, aquela em pantomina, aquela outra em comédia, logo uma tragédia heróica, etc., etc., ora, nada poderá espantar que tenha sido precisamente por aí que mais se desarticulou aquela companhia inexperiente, praticamente [sic] privada de director.

Mas o que me parece que se deve destacar e o que julgo de maior importância é que o CITAC provou que continua vivo e que nele está a trabalhar um grupo de entusiasmos capazes de vencerem os maiores sacrifícios e que lá dentro se vai radicando uma cada vez mais nítida conciecialização dos objectivos iniciais (...)" (Henrique de Lima Freire, *Via Latina*, n.º 115, 2-05-1960).

Estreia a 21 de Março 1960, no Teatro Avenida. Apresentado, igualmente, nas *Festas do Centenário do Montepio Rainha D. Leonor*, no Teatro Pinheiro Chagas, Caldas da Rainha, a 28 de Março.

- **PIGMALIÃO E GALATEIA**, provavelmente uma criação colectiva que resultou numa representação de um exercício de pantomina no *Sarau Comemorativo da Tomada da Bastilha* (25 Novembro 1959).

- Realização do **II CICLO DE TEATRO**, novamente com o patrocínio da FCG e no Teatro Avenida (co-organizado com a AAC). O Presidente da FCG, Dr. Azeredo Perdigão, assiste à inauguração do *Ciclo de Teatro*, inserido na programação de uma homenagem que toda a academia lhe prestou. Faz-se fila para os bilhetes.



- **DOZE HOMENS FECHADOS**, de Reginald Rose, direcção de Francisco Ribeiro, pelo *Teatro Nacional Popular* – a 1 de Fevereiro.
- **OS VELHOS NÃO DEVEM NAMORAR**, de Alfonso Castelao, direcção de António Manuel Couto Viana, pelo *Teatro Geritalto* – a 10 Fevereiro.
- **O CRIME DA ALDEIA VELHA**, de Bernardo Santareno, direcção de António Pedro, pelo *Teatro Experimental do Porto* (TEP) – a 15 Fevereiro.
- **O ARLEQUIM, SERVIDOR DE DOIS AMOS**, de Goldoni, direcção de Luís de Lima, pelo *Grupo de Teatro Moderno do Clube de Fenianos Portuense* – a 18 Fevereiro.
- **ESPECTÁCULO DE TEATRO MODERNO COM 3 PEÇAS EM 1 ACTO**, a partir de *O Urso*, de Anton Tchekov; *El Retablillo de Don Cristobal*, de Federico Garcia Lorca; e *Mário ou Eu Próprio*, de José Régio, com encenação de Paulo Quintela, pelo TEUC – a 11 de Março.
- **DULCINÉA OU A ÚLTIMA AVENTURA DE D. QUIXOTE**, farsa heróica de Carlos Selvagem, encenado por H. Gomes Teixeira sob orientação de António Pedro, assistido por Baptista Fernandes, pelo CITAC - a 21 Março.

• **POESIA** de Almada Negreiros, por ocasião de uma **CONFERÊNCIA** que o próprio autor realizou sobre a arte cénica (1 de Fevereiro 1960).

• Publicação do **CADERNO DE TEATRO: PRIMEIRO ACTO**. Nele escrevem artigos originais, editam-se peças e fazem-se traduções de textos sobre teatro. Marca o início de um projecto editorial que se vai tornar numa prioridade para várias gerações do grupo, sedimentando-se o objectivo primário de divulgação do teatro e de formação de espectadores mais informados.



- *Teatro e Juventude*, por José-Augusto Marques.
- *Teatro e Educação: Significado do Jogo Dramático*, por Charles Antonelli.
- *O Encenador*, por Henry Demay (em *Revue Théâtrale*, n.º 37).
- *A Técnica do Actor*, por António Pedro.
- *O 'Metier' do Actor*, por Charles Antonelli.
- *O Actor no Cinema e no Teatro*, por Nikolai Tcherkasov.
- *O Actor visto por Raf Vallone*, parte de uma entrevista realizada por René Gilson, publicada em *Cinema 59*.
- *A Realidade no Palco*, por Charles Antonelli.
- *Os Homens Dividem-se em Dois Grupos*, farsa em um acto por Heitor Gomes Teixeira.
- *Teatro de Vanguarda em França*, em *Théâtre Populaire*, n.º 18.
- *Teatro Português: 1959*, por José-Augusto Marques.
- *Les 'sequestrés D'Altona': Uma Peça de Sartre*, por Alfred Simon.
- *Roger Planchon e o Teatro Crítico*, excerto de uma crítica de Alfred Simon, publicada em *L'Esprit*.
- *'Les Nègres' de Jean Genet*, crítica de Robert Kanters, publicada em *L'Express*.

1960/1961

Com o apoio da FCG, o encenador brasileiro Luís de Lima é o novo director artístico e encenador do CITAC, apresentado aos sócios no dia 21 de Novembro 1960 pelo então Presidente do CITAC, Dr. Emílio Rui Vilar. Luís de Lima, exortando 'coragem e seriedade', dirige *Cursos de Teatro* para toda a população universitária, bem como os espectáculos do CITAC, até 1962, altura em que abandona o grupo, em plena crise académica. Foi igualmente o ano em que se renovou toda a sala de ensaios, nos Gerais, por onde se entra por uma janela, montando bancadas que dão para cerca de 50 pessoas. Neste ano é proibida pela censura, nos últimos dias de ensaios, a peça *A BENGALA*, de Prista Monteiro. Outras peças proibidas pelo regime foram, por exemplo, peças do Brecht, de Anouilh, e de Luís Stau Monteiro, ou *Godot* de Becket, *O Crime na Catedral* de T. S. Eliot, ou *A Descoberta do*

Novo Mundo, de Morvan Lebesque (peça que se chegou a ensaiar o 1.º acto, no âmbito do curso de teatro).

Corpos directivos: Direcção: Emílio Rui Vilar, Feliciano David, Germano Ferreira da Costa, Mário Roldão, António Caeiro, Mário Brochado Coelho; Assembleia Geral: José Augusto da Silva Marques, António Rocha Andrade, José Manuel Pires de Lima; Conselho Fiscal: Fernando Assis Pacheco, José Negreiro Vaz, Hugo Lopes; Conselho de Leitura: Maria Isabel Mota, Mário Brochado Coelho, José Manuel Belleza, Emílio Rui Vilar, José Manuel Cabral, José Manuel Cabral, Fernando Assis Pacheco, Hugo Lopes.



Luís de Lima

- **CURSO DE TEATRO**, leccionado por Luís de Lima, no anfiteatro da Faculdade de Letras. É constituído por uma parte teórica, ‘História das Origens do Teatro Moderno’, e outra parte prática, ‘Interpretação Dramática, Improvisação, Mímica e Expressão Corporal’. O curso é aberto a todos os estudantes universitários e esgota a lotação. De notar que é igualmente aberto aos não-universitários, como sempre irá ser hábito no CITAC, mediante a sua inscrição como sócio do CITAC. Acontece de manhã (10h30m às 14h30m) e à tarde (14h30m às 17h30m).

- **CONVERSAÇÃO-SINFONIETA**, de Jean Tardieu, tradução de Luís de Lima e Emílio Rui Vilar, encenação de **Luís de Lima**; assistência de encenação de Mário Brochado Coelho.

Elenco: José Manuel Cabral (director de cena); António Rocha Andrade (locutor); Mário Brochado Coelho (regente), Duval Pestana, Fausto Monteiro, Victor Fernandes (baixos 1); Jorge Fialho, Carlos Nery (baixos 2); Maria Madalena, Maria Conceição Oliveira (contraltos 1); Maria Teresa, Conceição Pereira (contraltos 2); Maria Isabel Costa, Maria Helena Azevedo (sopranos); José Augusto Braga, Emílio Rui Vilar (tenores).

- **O PROFESSOR TARANNE**, de Arthur Adamov, tradução de Sampaio Cabral e Luís de Lima, encenação de **Luís de Lima**, e assistência de encenação de José Manuel Cabral.



Fotografia © António Portugal.

Elenco: Francisco Delgado (Professor Taranne), Jorge Fialho (inspector chefe), Graça Marinha de Campos (velha funcionária; gerente), Hélder Costa (funcionário subalterno), Maria Isabel (jornalista), Carlos Nery (jornalista, primeiro cavaleiro), Duval Pestana (primeiro agente, segundo cavaleiro), Maria Teresa (segundo agente, dama de sociedade), José Luís Alçada (terceiro cavaleiro), José Augusto Braga (quarto cavaleiro), Maria Emília Geada (Jeanne)

• **A RABECA**, de Hélder Prista Monteiro, encenação de **Luís de Lima**, assistência de encenação de Emílio Rui Vilar, cenografia de Baptista Fernandes, e transparência de Alfredo Tropa, Fernando Gaspar, Angelo Reis, c.e.c.a.a.



Fotografia da esquerda © António Portugal.

Elenco: António Barreto (dono do quarto), Virgolino Borges (amigo), Pedro Sá Carneiro (1.^a visita), Lobo Fernandes (2.^a visita).

Equipa técnica para as três peças: Martins de Carvalho, Artur David, João Gama – com colaboração da equipa técnica do TEUC (luz); Adelaide Valente, Forjas de Sampaio (som); José Vidal (maquinista); Hugo Lopes, Artur Cutileiro, Mário Roldão; Graça Marinha de Campos, Maria Isabel (guarda-roupa); Emílio Rui Vilar (direcção de cena).

Direcção geral e encenação de Luís de Lima.

As três peças estreiam em conjunto a 24 e 25 Abril, inserido no programa do *III Ciclo de Teatro*, no Teatro Avenida. Participação no *Festival de Teatro Universitário*, organizado pela Associação de Estudantes do *Instituto Superior Técnico de Lisboa* (AEIST), no âmbito das comemorações do seu quinquagésimo aniversário, no Teatro da Trindade (10 Maio 1961); O *PROFESSOR TARANNE*, ainda é apresentado no *Baile das Faculdades*, integrado na festa da Queima das Fitas de Coimbra (13 de Maio 1961), e *A Conversação Sinfonieta*, teve uma apresentação prévia no *Serão de Arte* comemorativo do primeiro centenário da *Associação de Socorros Mútuos de Coimbra*, no salão escolar (15 Março 1962).

A crítica diz-nos que o “resultado foi bastante feliz, de um modo geral. Não há dúvidas de que o espectáculo se torna convincente, correcto, bem cuidado, e os intérpretes desvanecem bastante a fraqueza dos recursos naturais, da técnica e da experiência. Uma inteligente e prática assistência consegue tirar partido de todas as possibilidades e furtar-se habilidosamente aos escolhos. (...) A primeira obra ‘Conversação-Sinfonieta’ de Jean Tardieu, mostra-nos uma ionesquice, com automatismos ‘non-sense’, jogos de linguagem e sátiras ao lugar-comum. No entanto, resultou mais uma obra cor-de-rosa do que humor negro, e mais uma peça amável do que revulsiva ou transformadora. (...) A coisa foi bem regida e muito certinha, com evidente satisfação dos seus intérpretes muito coimbrões. (...)”

Depois houve ‘O Professor Taranne’, de Adamov (...) A encenação obedeceu às características da obra e foi desnuda, densa e aflitiva. O cenário simplicíssimo e misto de vazio e onírico, a marcação retraída e seca, as entoações surdas, enervadas, abafadas, tudo soube ajustar-se ao carácter da obra e pôr em evidência o seu significado. Os intérpretes cumpriram cuidadosamente e deve-se uma especial menção ao trabalho de Francisco Delgado.

Por fim, tivemos a peça ‘A Rabeca’, de Prista Monteiro (...). A linguagem teatral ou espectacular é feita de fragmentos de sensações e pensamentos soltos. (...) Há muito de experimentalismo e de moda, nesta peça. (...)

A encenação desta terceira peça constitui o brilharete mais visível e apurou-se em extremos cuidados de cenário, de adereços, de marcação (aliás, inteligentemente reduzidíssima). Mais uma vez, pela terceira, o espectáculo foi conseguido. O Citac, neste aspecto bem se pode felicitar.” (Goulart Nogueira, *Diário da Manhã*, 13-5-1961).

“Penso que este espectáculo foi dos melhores que o grupo deu até hoje no que se refere à preparação do conjunto. Na verdade, o grupo universitário esteve sempre tècnicamente à altura das peças que quis escolher. Dentro da concepção errada de *O Professor Taranne*, os actores estiveram correctos conforme as instruções do seu director. (...)

A peça de Prista Monteiro foi, quanto a mim, a menos cuidada. As duas viditas, sobretudo, muito mal. Na peça de Tardieu, o grupo esteve impecável, revelando o trabalho apreciável do ensaiador Luís de Lima. O espectáculo do CITAC, para resumir, exibiu – afora a selecção do programa e a discordada concepção da peça de Adamov – um grupo afinado e bem trabalhado, com homogeneidade e segurança técnicas. Contudo, se quer fazer escola, o grupo tem de criar os seus próprios técnicos.” (Mário Vilaça, *Vértice*, XXI, n.º 211, Abril de 1961, p. 292-300).

• Realização do **III CICLO DE TEATRO**, novamente com o patrocínio da FCG, no Teatro Avenida, e co-organizado pela AAC.



- *O RINOCERONTE*, de Eugène Ionesco, adaptação e encenação de António Pedro, pelo Teatro Experimental Do Porto (TEP) – a 27 Fevereiro.
- *A CASA DOS VIVOS*, de Graham Greene, encenação de Brunilde Júdice e Orlando Vitorino, pelo Teatro d'Arte de Lisboa – a 8 Março.
- *O TIO VÂNIA*, de Anton Tchekhov, encenação de João Guedes, pelo Teatro Experimental Do Porto (TEP) – a 16 Março.
- *A TERRA QUE O CORAÇÃO DESEJA* (1 Acto), de William Butler Yeats, encenação de Fernando Midões; *O BORRÃO* (1 Acto), de Augusto Sobral, encenação de Morais e Castro; *A CANTORA CARECA* (1 Acto), de Eugène Ionesco, encenação de A. Malaquias de Lemos, pelo Grupo Cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa (GCFDL) – a 21 Março.
- *CONVERSAÇÃO SINFONIETA*, de Jean Tardieu; *O PROFESSOR TARANNE*, de Arthur Adamov; *RABECA*, de Hélder Prista Monteiro. Todas com encenação de Luís de Lima, pelo CITAC – a 24 e 25 Abril.
- *ACTO SEM PALAVRAS – II: A ÚLTIMA GRAVAÇÃO*, um mimodrama e um acto de Samuel Beckett, direcção geral, encenação, decoração e guarda-roupa de Luís de Lima (2 Maio).



Fotografia © António Portugal

A ausência do TEUC neste *Ciclo de Teatro* deve-se ao facto de estar a preparar o festival internacional *VIII Delfiada* (com teatro grego), que se vem a realizar em Setembro 1961, em Coimbra.

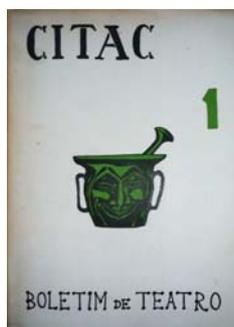
• ***I CONCURSO DE ORIGINALS DRAMÁTICOS***, para estudantes e não-estudantes, cujo prémio vencedor é de 5.000\$00, com a publicação dos textos vencedores. O júri é composto por Luís de Lima, Luís Francisco Rebelo, Urbano Tavares Rodrigues, Fernando Assis Pacheco e José Manuel Beleza (os três primeiros são convidados pela Direcção, e os dois últimos, elementos do CITAC - Direcção e Conselho de Leitura do grupo). Admitem-se todos os géneros teatrais: tragédia, comédia, farsa, etc.

Concorreram 16 originais. O 'prémio CITAC' foi atribuído a Artur J. Marinha de Campos, pela sua peça *A MENSAGEM*. Menções honrosas a Manuel Lima Bastos (*O DOMESTICADOR DE*

FORMIGAS), e Pina Mendes (*OS FILHOS*). Os prémios foram entregues no sarau do dia do estudante, organizado pela AAC (25 Novembro 1961). As peças premiadas são publicadas no *III Boletim de Teatro*.

• É um ano rico ao nível da publicação, e que ganha fulgor pela criação de um órgão consultivo junto da Direcção: o *Conselho de Leitura* e uma *Comissão para o Teatro Popular Português*. Nesta última, tinha-se como primordial objectivo fazer o estudo, a recolha e inventariação das manifestações dramáticas de índole popular, património etnográfico que se via a desaparecer e que se procurava preservar e trazer para o teatro universitário. Ao longo de grande parte da década de sessenta que esta se torna uma actividade do CITAC. “Mais que satisfação de um desejo, esse estudo representa para o CITAC o cumprimento de um dever – o dever de, como o organismo cultural que é, não ignorar essa manifestação popular tão antiga e que tão importante papel desempenhou na formação da literatura dramática portuguesa. E tanto é urgente este assunto quanto mais certo é ainda que se tem inexplicavelmente descurado deste problema. Não quer também o CITAC sentir-se no futuro culpado, pelo seu silêncio, no desaparecimento dessas manifestações populares. (...) A nossa porta está aberta a todos os que, por bons conhecedores de certas regiões, nos possam facultar esclarecimentos e fornecer informações.” (Comissão para o Teatro Popular Português, *Boletim de Teatro*, n.º 1, 1960, p. 49).

- Em Janeiro, nas vésperas do *Ciclo de Teatro*, sai a publicação do **BOLETIM DE TEATRO DO CITAC N.º 1**.



Aqui, se esboça a forma definitiva dos boletins: artigos originais, entrevistas, tribuna de problemas do teatro universitário, fichas críticas de autores e peças, notícias breves do teatro em Portugal e no estrangeiro, sobretudo em França.

Neste número, consta um artigo original sobre a definição de teatro, um artigo sobre o que é ser estudante e fazer teatro, em que se propõe fazerem-se peças em um acto, a fim de ultrapassar as inconveniências do amadorismo. Faz-se uma antologia com textos de J.-L. Barrault, A. Duvillaret e W. Hildenbrand e uma entrevista com António Pedro. Edita-se uma peça em um acto, de Ionesco, referem-se as sessões de um curso que o grupo realizava com Luís de Lima. Publicam-se três ‘Encomendações das Almas’ (‘prática popular em que se procura infundir piedade nos vivos pela alma dos mortos, para que estes alcancem o perdão de Deus, através das preces fervorosas dos seus parentes, amigos e conterrâneos. É geralmente realizada na Quaresma, podendo igualmente ser representada nos Fieis Defuntos’, como referem no *Boletim*), descobertas em Moinhos, Almalaguês e Valada.

A ficha biográfica cabe a Eugène Ionesco e Raul Brandão, e a crítica vai para a peça do ‘Rinoceronte’ feita pelo *Teatro Experimental do Porto* (TEP) e a uma peça da *Companhia Amélia Rey Colaço – Robles Monteiro*, ‘Teatro por novos para novos’. Informa-se da programação dos vários teatros nacionais e estrangeiros, bem como se aconselham livros de referência do universo do teatro.

- Em Maio, sai o **BOLETIM DE TEATRO DO CITAC N.º 2**.



Este número abre com uma nota ao *III Ciclo de Teatro*, organizado pelo grupo, e um artigo sobre Marcel Marceau. A Antologia vai para textos de A. Appia, e um artigo sobre Bertolt Brecht. A entrevista é feita ao encenador interino, Luís de Lima. Publica-se o *I acto de Barrabás*, de GHélderode, e *O Outro*, de F. Dürrenmatt. Informa-se sobre as sessões do curso de teatro e, na área do teatro popular português, dedica-se o espaço às *mouriscas* (género teatral que se pode definir como um bailado mudo ou com representação declamada, tendo por personagens turcos e cristãos), e ao auto *Os Turcos de Castro*, representado no segundo domingo do mês de Agosto de cada ano, em Crasto (concelho de Ponte de Lima). Na rubrica ‘Textos para a História do Teatro em Portugal’ há uma introdução de Almeida Garrett a *Um Auto de Gil Vicente*. A ficha vai para João da Câmara e Alfred Jarry, e a crítica a *A Casa dos Vivos*, de Graham Greene, pela *Companhia do Teatro de Arte de Lisboa*. São dadas notícias breves do que se passa no panorama teatral.

1961/1962

A nova direcção do CITAC é composta por Mário Brochado Coelho (presidente), José Manuel Beleza, Maria Teresa Neto Costa, António Agostinho Caeiro, João Tavares Gama, Mário Morais Roldão, Virgolino Borges. Luís de Lima continua director artístico do CITAC. É o ano da crise académica de 1962. Também é o ano em que o TAGV (Teatro Académico de Gil Vicente) é inaugurado. Contudo, nunca vem a ser utilizado pelo CITAC durante toda a década de sessenta, por virtude de um boicote que a academia realizou à sua utilização, uma vez que não estava a ser gerido pelos estudantes. Também é o ano em que o CITAC vê-se impossibilitado de apresentar o *Auto das Índias*, de Gil Vicente, por não ser autorizado pela censura. Foi uma surpresa a censura proibir a produção de Gil Vicente. Está contudo, relacionado com a realidade da guerra que entretanto irrompe nas colónias.

Francisco Delgado (também Republico dos Incas), em Maio de 1962, faz um pequeno discurso do pátio da velha universidade para, depois do plenário, tomar-se a Associação Académica (ainda no

Palácio dos Grilos) que havia sido fechada pela polícia, impondo uma comissão administrativa. Daqui resultou a segunda invasão à AAC. Como resultado, 40 rapazes foram para Caxias, e 4 raparigas ficaram presas na PIDE em Coimbra, alguns deles pertencentes ao CITAC. Francisco Delgado, por exemplo, é acusado de ‘mentor de consciencialização colectiva’ pela PIDE e expulso de todas as Universidades.

- **II CURSO DE TEATRO**, leccionado por Luís de Lima. As aulas práticas acontecem na sala de ensaios do TEUC e do CITAC. Começou em meados de Dezembro 1961. Apesar da lição proferida pelo Luís de Lima intitulada ‘Postulados da Mímica Moderna’, o curso tem uma feição essencialmente prática.



- **II CONCURSO DE ORIGINAIS DRAMÁTICOS**. O prémio vencedor é de 5.000\$00, com a publicação dos textos vencedores.



- **TARDE DE CONVÍVIO**. São projectados vários filmes de Marcel Marceau, com a colaboração do *Círculo de Estudos Cinematográficos* (17 Fevereiro).

- Participação no *II Serão comemorativo do 2.º centenário da Associação dos Artistas de Coimbra*, pelo CITAC e por Luís de Lima que se apresenta também como actor. No programa: I Parte: *CONVERSAÇÃO SINFONIETA*, de Tardieu; II Parte: meia hora com Molière, tendo Luís de Lima falado da obra deste autor e representados os primeiros três actos do *TARTUFO*, de Molière; III Parte ‘Encontro com Ionesco’, com breve apresentação de Luís de Lima, e com representação de extractos d’ *A LIÇÃO*, de Ionesco (15 Março 1962). Esta última peça conta com a representação de Luís de Lima, Eliana Gersão e Hermínia Brandão.



Participam: Luís de Lima, António Agostinho Caeiro, António Rocha Andrade, Carlos Nery, Eliana Gersão, Fausto Monteiro, Francisco Delgado, Gentil Marado, João Gama, José Mário, Maria da Conceição, Maria Emília, Maria da Graça, Maria Helena, Maria Hermínia, Maria Teresa, Mário Brochado.

• **TARTUFO**, de J.-B.P. Molière, tradução de Guilherme Figueiredo, encenação de **Luís de Lima** e cenários e figurinos de André Acquart (importante cenógrafo francês do séc. XX) – com a colaboração do arquitecto Carlos Almeida e o engenheiro Octávio Lopes.



Elenco: Maria Emília Geda (Pernela), Maria Conceição Oliveira (Elmira), Eliana Gersão (Mariana), Maria Hermínia Brandão (Dorina), João Gama (Valério), Fausto Monteiro (Cleanto), Carlos Sérgio (Damis), António Rocha Andrade (Orgonte), Carlos Nery (Molière e Sr Leal), Francisco Delgado (Tartufo), António Miguel Barreto (um guarda), Maria da Graça Marinha de Campos (Flipote).

José Vidal (chefe-maquinista); Carlos Figueiredo (ajudante); Manuel Esteves (2.º ajudante); D. Amélia Varejão (confecção guarda-roupa); Hugo Lopes, José M. Sampaio Cabral, Artur Cutileiro Ferreira, Maria da Graça Marinha de Campos (montagem); António Gala, Carlos Pina Cabral (sonoplastia); João Gama, Germano Ferreira da Costa, J. Sousa Patrício (luminotecnia). Colaboração do arquitecto Carlos Almeida, engenheiro Octávio Lopes e do Círculo de Artes Plásticas (Mário Silva, Sampaio e Mello, Ruy Ferraz, João Domingos e Vítor Santos).

Num outro programa deparamo-nos igualmente com a menção à colaboração de José Mário Branco, Tavares Pinto, Patrício, Vasconcelos, José M. Merêa Beleza, António Caeiro, Lucena Sampaio, Teresa Netto Costa, Euníce, Hélder Costa.

Apresentada a 3 e 4 Abril 1962, no Teatro Avenida (apresentada duas vezes no *Ciclo de Teatro*), e em Lisboa, no Teatro Trindade. Há cinquenta anos que esta peça não era apresentada em Portugal. A peça acabou por ser aprovada pela censura, depois de ter sido recusado realizar-se o *Auto da Índia*, de Gil Vicente.

Foi uma peça muito bem recebida pelo público e com uma crítica muito elogiosa: “A apresentação do ‘Tartufo’ é, antes de mais, uma realização de Luís de Lima e os estudantes do C.I.T.A.C. se podem, legitimamente, orgulhar. Trabalho de três escassos meses, representa um esforço devotado e uma concretização do desejo de transcender o fácil, superando o nível habitual do amadorismo. (...)”

Luís de Lima, com uma consciência e uma coragem dignas de todo o aplauso, não se contentou com o ‘razoável’. Embora o critério possa ser discutível, quis que desde a peça á representação,

passando pelo cenário e pelos figurinos, tudo se fizesse com segurança e qualidade indiscutíveis, com a exigência que é própria do verdadeiro teatro. (...)

O texto, fiel ao essencial, aparenta certas variantes ‘mais adaptadas à plateia de hoje’, no parecer do tradutor. Que essas variantes resultaram inteiramente, pode, pelo menos, provar-se pela reacção do público, que sentiu, de forma sensível, a actualidade dessa figura dúplice, símbolo dos hipócritas e falsos devotos, que procuram os favores do poder para todas as suas sórdidas ambições.

Espectáculo, portanto, de inatacável dignidade artística, flagrante oportunidade e inexcedível apuro, ‘O Tartufo’ revelou, ainda, a consciência dos seus intérpretes (...)

Certo, não é um espectáculo de profissionais. Mas ‘O Tartufo’ não é obra de ‘amadores’, no sentido pejorativo do termo. A profundidade, seriedade, bom gosto e consciência com que foi realizada esta peça tão significativa, é exemplo verdadeiramente digno do maior apreço, prova insofismável de que vale a pena crer na juventude, auxiliá-la e estimulá-la nos seus propósitos, ponto de partida para o futuro.

Por isso, o CITAC, Luís de Lima e quantos com ele colaboram, estão de parabéns. A obra realizada é um serviço inestimável, que dará seus frutos, sem dúvida.” (Manuela de Azevedo., *Diário de Lisboa*, 7-4-1962). É o fruto de uma formação teatral mais pensada que o CITAC, com o seu encenador, revelava.

“[O] jovem CITAC que com este ‘Tartufo’ conquistou a honrosa ‘carta de alforria’ que o público lhe outourgou merecidamente. (...)

O CITAC apresentou este ano uma peça antiga, o que surpreendeu os que viam este grupo apenas dedicado ao teatro moderno. Aplaudimos a decisão dos estudantes em escolherem o bom, sem se importarem com certidões de nascimento, mas já não podemos aplaudir que o cenógrafo escolhido não exhibisse certidão de estudante de Coimbra.

(...) Os aplausos do público foram demorados, não obstante ter aceitado com risos irónicos a última fala do Guarda que prende o Tartufo. É que o público sentiu a diferença entre o que se passava no palco e a realidade da vida quotidiana, em que os tartufos continuam à solta, teimando em ludibriar a juventude que se mantém esforçada, abnegada, ardosa e pura.” (A. J. Soares, *Vértice*, XXII, n.º 223-224, Abril-Maio 1962, p. 272-275).

• Realização do **IV CICLO DE TEATRO**, novamente com o patrocínio da FCG e no Teatro Avenida e com a colaboração da AAC, de Fevereiro a Maio de 1962. Os espectáculos, mais uma vez, esgotam.

- *O TINTEIRO*, farsa em duas partes e uma fantasia de Carlos Muñiz, encenação de Rogério Paulo, pelo *Teatro Moderno de Lisboa* (TML) (15 Fevereiro).

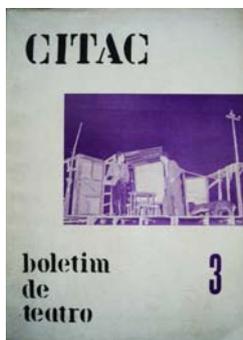


- *OS MALEFÍCIOS DO TABACO*, monólogo em I acto de Anton Tchekhov e *Os CREDORES*, drama em I acto, de August Strindberg, ambos com encenação de João Guedes, pelo *Teatro Experimental do Porto* (TEP) (26 e 27 Fevereiro).
- *HUMILHADOS E OFENDIDOS*, peça em duas partes de André Charpak, segundo o romance de Dostoiewski, encenação de Fernando Gusmão, pelo *Teatro Moderno de Lisboa* (21 Março).
- *A SAPATEIRA PRODIGIOSA*, de Federico Garcia Lorca, encenação de Paulo Quintela com a colaboração de Mário Vilaça, pelo TEUC (9 e 10 de Abril).
- *LES SYLPHIDES*, MÚSICA de Frederico Chopin e coreografia de Michael Fokine; *CASSE-NOISETTE*, música de Peter Tchaikovsky e coreografia de Leu Ivanov; *VALSE-COTILLON*, música de Johan Strauss e coreografia de Norman Dixon; *HOMENAGEM A FLORBELA*, música de Frank Martin e coreografia de Norman Dixon. Todas as coreografias interpretadas pelo *Grupo Experimental de Ballet do Centro Português de Bailado* (2 Maio).
- *TARTUFO*, de J.-B.P. Molière, encenação de Luís de Lima e cenários de André Acquard (3 e 4 de Março). Assistiu à peça, como convidado de honra do CITAC, o Consul-Geral do Brasil, J. Guilhon.



- Realização de um colóquio sobre a peça *Tartufo*, com vários intervenientes nas instalações do CITAC.

- Em Outubro, sai o ***BOLETIM DE TEATRO DO CITAC N.º 3***.



Abre-se o *Boletim de Teatro* com textos dos intervenientes que realizaram as peças de teatro de Tardieu e de Adamov, levadas à cena pelo grupo, olhando por dentro os espectáculos. A ‘Antologia’ vai para as peças de Jean Tardieu e a sua *Conversação Sinfonieta* e *O Professor Taranne*, de Arthur Adamov, que o grupo encenara. É dado o prémio ao vencedor do *I Concurso de Originais Dramáticos* a Artur Jorge Marinha de Campos com a sua *Mensagem* que aparece editada. A ela, junta-se-lhe uma menção honrosa atribuída a Pina Mendes, com *Os Filhos* e *O Domesticador de Formigas*, de Manuel de Lima Bastos. Já a crítica é feita ao *Tio Vânia*, de Tchekov, encenada pelo *Teatro Experimental do Porto* (TEP), e ao *Acto sem Palavras – II*, de Beckett, por Luís de Lima. Faz-se o balanço do *III Ciclo de Teatro* e da *VIII Delfhada*, esta organizada pelo TEUC. Publica-se a programação dos teatros nacionais e estrangeiros.

1962/1963

A nova direcção do CITAC é composta por António Lucena Sampaio, António Miguel Barreto, Artur Cutileiro Ferreira, Eliana Augusto Gersão, Jorge Miranda Peixoto, Octávio Ribeiro da Cunha, Pedro Mendes de Abreu. Na Assembleia Geral: José Manuel Pires de Lima, Maria de Lourdes, Moreira da Silva, Maria Helena Andrade Ferreira. No Conselho Fiscal: Hugo Lopes, António Agostinho Caeiro, José Manuel Merêa Beleza.

• **MANUFACTURA UNIVERSAL DE AUTÓMATOS S.A.R.L.**, de Karel Chapek, tradução de Maria Hermínia Brandão e Mário Pinho, encenação de **António Pedro**, assistência de encenação de Margarida Losa.



A peça foi representada em vários locais, havendo algumas substituições. Faremos a ficha técnica para a apresentação no *V Ciclo de Teatro* e para o *1.º Ciclo Gulbenkian de Teatro*, colocando os actores que desempenharam uma personagem, respectivamente para uma e para outra apresentação.

Elenco: António Montez (Dr. Domin); Maria Auta (Sila); Adriano Eliseu, Manuel Valente (Marius); Margarida Lucas (Helena Glory); Calçada Carolino (1.º Autómato); Joaquim Ruas (2.º Autómato); António Barreto, Jorge Strecht (Dr. Gall); Vitor Carvalho (Dr. Hallemeier); José Tavares Pinto (Dr. Fabry); José Carlos Costa (Alquist); Mário Pinho (Consul Bussman); Maria Hermínia Brandão (Náná); Fernandes de Freitas (Radius); Eliana Gersão (Helena); Batarda Fernandes (Primus).

Carlos Dinis (contra-regra); Cutileiro Ferreira, António Albergaria, Tomás Baganha (montagem); António Taborda, António Mendes de Abreu, F Brito (luz); Forjaz Sampaio (guarda-roupa), Maria de Lurdes Silva (guarda-roupa); Ana Maria Summavielle (ponto); Armindo Ventura (maquinista).

Estreia a 2 e 3 Maio, no âmbito do *Ciclo de Teatro*. Apresentado igualmente no *I Ciclo de Teatro da Gulbenkian*, onde apresentam em Lisboa (Teatro de D. Maria II, 12 de Agosto), no Porto (Teatro São João, a 17 Agosto), Aveiro, Espinho, Porto, Póvoa do Varzim e Viana do Castelo, de 12 a 21 Agosto.

A crítica refere que em «'Manufactura Universal de Autómatos', o expressionismo dos anos 20 faz certa irrupção, por um modo conducente a regiões um tanto anárquicas ou, pelo menos, afincadamente individualistas. Em defesa da alma e contra a fabricação de autómatos (...). Para esta obra, António Pedro escolheu, inteligentemente, atento e informado, uma solução de 'cenário feio e desumano, grande e inóspito'. (...)

A apresentação desta peça em Portugal, feita com dignidade e conhecimento, veio auxiliar a divulgação de obras, estilos, escolas e atitudes, veio tornar maior a nossa tão atrasada iniciação teatral.» (Ferreira Baptista, *Diário de Lisboa*, 14-8-1963).

“As dificuldades da interpretação, especialmente salientadas por António Pedro nas palavras que escreveu para o programa, foram vencidas com um grande equilíbrio, diremos mesmo, pelo grupo dos estudantes universitários encarregados do desempenho. (...)”

A acção do C.I.T.A.C. em favor da cultura da especialidade é, sem dúvida, das mais válidas.

Ao longo dos breves anos da sua existência, este Centro tem sabido trazer uma trajectória plena (...). Principalmente, o teatro contemporâneo começa a dever-lhe imenso.” (A. F., *Primeiro de Janeiro*, 5-5-1963).

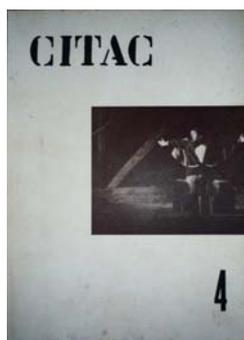
“Não esquecendo o extraordinário esforço e dedicação dos rapazes do CITAC que desde a primeira hora buscam um encenador permanente, a encenação de António Pedro teve as características do seu estilo habitual: - actores mal trabalhados, amputações do texto, marcas e luzes artificiosas e sem significado.” (Mário Vilaça, *Vértice*, XXIII, n.º 237, Junho 1963, p. 318-321).

- Realização do **V CICLO DE TEATRO**, novamente com o patrocínio da FCG e no Teatro Avenida e com a colaboração da AAC.



- *A RAINHA E OS REVOLUCIONÁRIOS*, de Ugo Betti, encenação de António Manuel Couto Viana, pela *Companhia Nacional de Teatro* (26 e 27 Março).
- *MANUFATURA UNIVERSAL DE AUTÓMATOS S.A.R.L.*, de Karel Chapek, encenação de António Pedro, pelo CITAC (2 e 3 Maio).
- *RATOS E HOMENS*, de John Steinbeck, encenação de Costa Ferreira, pelo *Teatro Moderno de Lisboa* (14 e 15 Março).
- *OS TRÊS CHAPÉUS ALTOS*, de Miguel Mihura, tradução e adaptação de Vasco de Barros Queiroz, pelo *Teatro Moderno de Lisboa* (1 e 2 Abril).
- *TODOS ERAM MEUS FILHOS*, de Arthur Miller, encenação de Rogério Paulo, pelo *Teatro Experimental do Porto* (TEP) (4 e 5 Maio).
- *BREVE SUMÁRIO DA HISTÓRIA DE DEUS*, de Gil Vicente, encenação de Paulo Quintela, pelo TEUC (7 e 8 Maio).

- Em Janeiro, faz-se o lançamento do **IV BOLETIM DE TEATRO DO CITAC**.



É o último número do *Boletim* deste primeiro período, devido ao bloqueamento financeiro que entretanto se verifica. Este número contém dois artigos de Luís de Lima sobre a mímica, resultado do curso de teatro que realizara em 1962; um texto de Gordon Greg, sobre a ‘Renovação do Espectáculo Teatral’; e a antologia vai para uma peça, *Laço de Sangue*, de Ramon del Valle Inclán que se edita. Na entrevista, Carlos Muñiz fala da situação do teatro em Espanha, e há uma rubrica sobre o ‘Movimento Teatral do Canadá’. Fazem-se igualmente críticas a espectáculos e apresentam-se fichas sobre Luís Francisco Rebelo, Bertolt Brecht, Frederico Garcia Lorca e Ramon Del Valle.

Como se tornara hábito na filosofia editorial dos Boletins, afirmando uma linha programática de interesse continuado do CITAC, dedica-se uma secção ao teatro popular. Desta vez faz-se uma revisão crítica à obra *A Arte Popular em Portugal*, de Fernando de Castro Pires de Lima, particularmente ao capítulo aí reservado sobre Teatro Popular e que merece uma apreciação negativa no que diz respeito à ligeireza e falta de interesse que esta monografia tem lamentando, no fim, a sua publicação. Oposta apreciação faz-se à colecção *Poetas e Trovadores da Ilha*, editada no Funchal em homenagem ao poeta local, Baltasar Dias.

1963/1964

É o ano que marca a primeira internacionalização do CITAC, com uma ida ao *Festival Internacional de Erlangen*, bem como uma apresentação em Paris para os emigrantes portugueses.

A nova direcção do CITAC é composta por Octávio Ribeiro da Cunha (Presidente), Ária Teresa Portugal (Vice-Presidente); Maria de Lourdes Silva e João Duarte Rodrigues (tesoureiro); Manuel Coelho Valente (secretário); Jorge Strecht Ribeiro e Carlos Dinis (vogais). Na Assembleia Geral: José Tavares Pinto (Presidente); Maria Ortélia Almeida e Carlos Santarém. No Conselho Fiscal: António Rocha (Presidente); António Portugal (secretário); Pedro Mendes de Abreu (Relator). No Conselho Arístico: Nestor Sousa, Manuel Alegre e José Carlos Costa.

• **A NOSSA CIDADE**, de Thornton Wilder, tradução de João Oliveira Santos, encenação de **Jacinto Ramos**.



Elenco: Sousa Pereira (Dr. Gibbs), António Júlio Garcia (Fred, Cangalheiro 1), Vaz Velho (Howie Newsome), Margarida Sanches (Sr.^a Gibbs), Maria Teresa Alegre (Sra. Webb), José Tavares Pinto (Jorge Gibbs), Maria de Lurdes (Rebeca Gibbs), Artur Marques (Wally Webb), Luiza Feijó (Emília Webb), Nestor de Sousa (professor Willard), Sr. Webb (Castro Soutinho), Maria Ortélia (Irmã, Morta n.º 1), João Nazaré (Homem Plateia, Hermuel Morto n.º 1), Maria Clara (Sr.^a Camarote, Morta n.º 2), Aldo Jorge (Simão Stimson), Fernando Sarmento (Sra. Soames), João Rodrigues (Bill Waren), João de Almeida (Sr. Crowell), Manuel Valente (Lemuel-Morto n.º 2), Mário Lecoq (Mc Carthy-Morto n.º 3), Adriano C. de Oliveira (Sr. Carter-Morto n.º 4), Mário Pinho (Morto n.º 5), Victor Carvalho (Samcraig), Nestor de Sousa (Joe Sttodard), Lúcia Gonçalves (Ernestina, Mulher de Howie), João Sequeira (Cangalheiro n.º 2), Victor Miragaia (Cangalheiro n.º 3), Jorge Strecht (Cangalheiro n.º 4), Graça Cabeçadas (Figurante Funeral n.º 5), Rosa Silva (Figurante Funeral n.º 6), Fernando Mascarenhas (Ajudante de Coveiro).

Arquitecto Conceição Silva (cenário); Arquitecto Carmo Valente (figurinos); António Taborda (director de cena); Maria Ortélia, Forjaz Sampaio (assistentes de realização); António Taborda, Fernando Brito, António Mendes de Abreu, Carlos Dinis, António Portugal, João Nazaré (luz); Pina Cabral, Eduardo Temido (som); Artur Cutileiro, Vitor Miragaia, Lopes Dias, Celso Cruzeiro, Marcelo Ribeiro, Alberto Pinguinha (montagem); Ramos Salgueiro, Vitor Miragaia (contra-regra), Carlos Santarém, Fernando Mascarenhas (ponto); Berta Figueiredo, Isabel Alegre, Lúcia Gonçalves, Maria Ortélia (guarda-roupa e adereços); J. Carlos Costa, Maria Auta, Graça Cabeçadas, Teresa N. Costa, Rosa Silva (caracterização).

Conta, igualmente, com a colaboração dos professores Sousa Santos e Tobias Cardoso.

Estreia a 29 e 30 Abril, no âmbito do *VI Ciclo de Teatro* indo, igualmente, à Figueira da Foz. Participação no *I Festival de Teatro Amador*, organizado pelo *Teatro do Ateneu de Coimbra*, a 10 Novembro. Participação no *XII Internationalen Theaterwoche - Festival de Teatro Universitário de Erlangen* - (Alemanha, ex-RFA), e em Paris, um espectáculo dado para os emigrantes portugueses, onde se reencontram antigos citaquianos, como Manuel Alegre. O espectáculo em Erlangen acaba por não ter grande sucesso, uma vez que se apresentou uma peça que era obrigatória no ensino básico das escolas alemãs, tornando-se descontextualizada na sua pertinência. Também se torna membro do *European Student's Theater Union*.

“Ao CITAC pertence o mérito, para já, de ser o primeiro agrupamento português a encenar *A nossa cidade*, que há muito tardava nos nossos palcos (...) foi fielmente interpretada pelos estudantes amadores numa encenação cheia de dignidade e séria compostura. Com muitas falhas técnicas na caracterização, nas luzes e na sonoplastia, a corrigir necessariamente após esta estreia e que só

confirmam o que há anos venho dizendo, que o CITAC deve fazer escola e organizar devidamente os seus quadros técnicos, a representação dos estudantes não receia confrontos com a dos profissionais que vieram a este ciclo e apenas requer que os restantes ganhem confiança e a encenação seja posta em rodagem. Foram sempre bem visíveis o trabalho sério e os esforços do encenador por detrás das insuficiências mímicas e da elocução dos intérpretes. Trata-se de jovens inexperientes que, não obstante, actuaram com a dedicação e o nível suficiente para que o êxito atingido em *Tartufo*, (...) não tenha agora sido excessivamente ofuscado. (...) A encenação de *A nossa cidade*, muito acertada, é o esboço correcto para um espectáculo perfeito depois de os actores passarem algumas vezes frente ao público. Diga-se a concluir que o espectáculo do CITAC, com bons figurinos e cenários convenientes, marcou positivamente neste VI Ciclo de Teatro.” (Mário Vilaça, *Vértice*, XXIV, n.º 248-249, Maio-Junho 1964, p. 372-377).

“A encenação (não olhando as pequenas incorrecções que a falta do guarda-roupa provocou) foi dum atrevimento e confiança inauditos, dada a inexperiência do material humano de execução. Cenário estilizado, reduzido ao mínimo. Movimentação de personagens com largo percurso à mímica. Como era de prever, aqui esteve o busílis da actuação. Na verdade, entre nós, a mímica ainda não tem escola. A representação em geral, ressentiu-se disso. De qualquer modo julgamos que apesar de tudo, ainda assim, a actuação não falhou; e mesmo esta faceta que nos deixou insatisfeito (mais aqui, menos acolá) para alguma coisa serviu, quanto mais não seja para fazer ver a todo o público o poder de sugestão de um processo renovado. Genèricamente, onde a actuação menos correspondeu foi no terceiro acto (...). A marcação foi suficientemente mexida para prender bem a atenção e superar a ineficácia duma mímica incipiente. As luzes seguiram a estilização do cenário e ajudaram bem a integração do público. (...)

Gostámos do espectáculo porque gostámos do que se pretendeu conseguir. Sem atrevimento não se abrem novos caminhos. Foi uma palavra de juventude, a que o C.I.T.A.C. nos deu. Estamos com ele.” (Luís Milar, *Estudos*, Janeiro 1965).



CITAC parte para Erlangen, Alemanha

- Realização do **VI CICLO DE TEATRO**, novamente com o patrocínio da FCG e no Teatro Avenida e com a colaboração da AAC.



- *O CASAMENTO*, peça em III actos, de Nicolau Gogol, encenação de António Manuel Couto Viana, pela CNT – Companhia Nacional de Teatro (9 e 10 Março).
- *ADORÁVEL MENTIROSO*, de Jerome Kilty, encenação de Sttau Monteiro, com interpretação de Eunice Muñoz e Jacinto Ramos (8 e 9 Abril).
- *A FARSA DE MESTRE PATELIN*, farsa em II actos de um autor desconhecido do século XV, encenação de João Guedes, pelo Teatro Experimental do Porto (TEP) (15 e 16 Abril).
- *A NOSSA CIDADE*, de Thornton Wilder, encenação de Jacinto Ramos, pelo CITAC (29 e 30 Abril).
- *JORGE DANDIN*, farsa em III actos de Molière, encenação Jacinto Ramos, pelo Teatro Experimental do Porto (TEP) (19 e 20 Março).
- *ESPECTÁCULO VICENTINO*, a partir do Pranto de Maria Parda, Auto da Embarcação do Inferno, Auto do Purgatório. Ensaio dos elementos do TEUC segundo encenação de Paulo Quintela.

• **O DOIDO E A MORTE**, farsa em I acto de Raul Brandão, encenação de Jacinto Ramos.



Elenco: Jorge Strecht (Sr. Milhões), António Rocha Andrade (Governador), Lúcia Gonçalves (D. Ana de Baltazar Moscoso), Aldo Jorge (Nunes), João Nazaré (1.º Enfermeiro), Aariano C. de Oliveira (2.º enfermeiro).

Maria Ortélia, Forjaz Sampaio (assistência de realização); Mário Pinho e Mário Silva (cenário); António Taborda, Fernando Brito, António M. de Abreu (Luz); Pina Cabral e Eduardo Temido (som); Artur Cutileiro, Vitor Miragaia, Celso Cruzeiro, João Sequeira (montagem); Ramos Salgueiro (contra-regra); Fernando Mascarenhas, Carlos Santarém (pontos); Isabel Alegre, Berta Figueiredo, Maria Ortélia (guarda-roupa); Teresa N. Costa, Graça Cabeçadas, Rosa Silva, J. Carlos Costa (caracterização).

Apresentação no *Ciclo de Teatro* e numa *Tarde de Arte*, inserida na programação da Queima das Fitas, no Teatro Avenida (9 Maio, 1964). Esta peça vai ser rerepresentada em 1966 no âmbito de uma

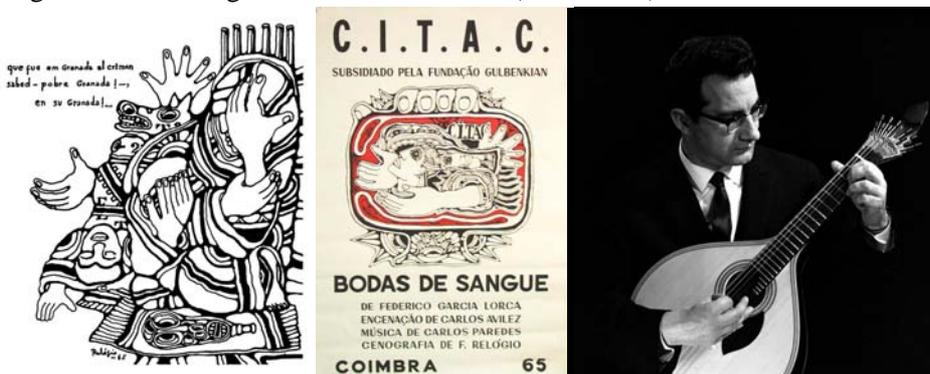
digressão patrocinada pela FCG, num programa chamado de ‘Teatro para o Povo’, em várias colectividades amadoras.

- Conjuntamente com o TEUC e a *Alliance Française*, apresentam **RECITAL DE POÉSIE**, de Serge Farkas, no Teatro da Faculdade de Letras de Coimbra (15 Maio).

1964/1965

Ficam definitivamente distribuídas as salas do CITAC (sede e teatro de bolso) no novo edifício da AAC que se mantém até à actualidade, por acordo mútuo com os outros inter-organismos da AAC (ORFEON, TUNA, TEUC, CELUC, CORO MISTO). O CITAC contrata o encenador português, Carlos Avilez que se aventurava em “projectos *experimentais*, provocadores por vezes, mas sempre estimulantes e polémicos” (Barata, 2009, p. 194).

- **BODAS DE SANGUE**, de Frederico Garcia Lorca; encenação de **Carlos Avilez**, cenários de Francisco Relógio, e música original de Carlos Paredes (6 e 7 Abril).



Desenhos de Francisco Relógio

Carlos Paredes, fotografia © António Portugal

Participaram no espectáculo: Adriano Correia de Oliveira, Alberto Pinguinha, Alda Maria Pato, Alda Maria Rebelo, Anabela Martins, António Garcia, António Mendes de Abreu, António Roque, António Taborda, Artur Cutileiro, Artur Marques Braga Temido, Castro Soutinho, Celso Cruzeiro, Clara Sá-Carneiro, Conceição Faria, Correia de Campos, Coutinho de Almeida, Ema Pedro, Eva Bacelar, Fernando Cunha, Ferreira Mendes, Francisco Cachapuz, Francisco Relógio, Hélder Gonçalves, Helena Aguiar, Henrique Vaz Velho, Irene Mateus, Isabel Filipe, João Nazaré, João Papoula, João Rodrigues, Joaquim Henriques, José Baldaia Moreira, José Tavares Pito, José Vieira, Lopes Dias, Luísa Feijó, Lygia Reis, Manuel Alberto Valente, Manuel José Borralho, Marcelo Ribeiro, Margarida Lucas, Margarida Sanches, Maria João Delgado, Maria Manuel Azevedo, Mário Maia, Odete Guimarães, Paulo Gaspar, Paulo Santiago, Pina Cabral, Ramos Salgueiro, Ricardo Jorge, Rui Ferrão Lucas, Rui Torrinha, Selda Oliveira, Teresa Alegre, Teresa M. Furtado, Teresa Neto Costa, Vasco Caetano, Victor Miragaia.



Estreia no *Ciclo de Teatro* (6 e 7 Abril). Apresentação no *I Festival de Teatro Universitário*, em Lisboa, no Teatro Monumental (10 Abril 1965), no *II Ciclo de Teatro da Queima das Fitas do Porto*, no Teatro S. João (30 Maio 1965), e no Teatro Luísa Todi, em Setúbal.

A crítica diz-nos: “Ao montar este espectáculo, o CITAC demonstrou mais uma vez a sua extraordinária vitalidade e esforço no sentido de experimentar e apresentar algo de novo. Por esse espírito de insatisfação e ânsia de renovação merece incondicionais aplausos, bem como pelo intenso trabalho que despendeu em tão curto espaço de tempo na montagem duma peça sempre difícil para qualquer tipo de encenação.” (Mário Vilaça, *Vértice*, XXV, n.º 259, Abril 1965, p. 322-330).

“Os actores que a desempenharam revelam também qualidades valiosas, em figura, voz, movimentação, gesticulação (sóbria, acertadamente, por indicação do encenador) e, mesmo, certo temperamento, nalguns casos. (...) Os cenários de Francisco Relógio estabeleceram um enquadramento esteticista, onde se aliviam a veia popular e a inspiração ardente, o que se dá bem com o clima Lorqueano. Como o teatro pode executar-se sem cenários (e este é um dos que melhor o suporta), também pode aceitar um esquadramento suficientemente vago, na poesia, ou polivalente, para que a substância da tessitura das personagens se desenvolva com eficiência. Onde as coisas falharam ou se distorceram, porém, foi na marcação e na direcção de actores. Carlos Avilez, um jovem talento, mas demasiadamente ambicioso de originalidade ou turbado pelo sonho de beleza, perde-se em efeitos arbitrários, intelectualismos sensacionistas (!), experimentalismos vácuos e fáceis. (...) A música foi ajustada à peça. As palmas foram generosas e... sinceras...” (Goulart Nogueira, *Flama*, 23-04-1965).

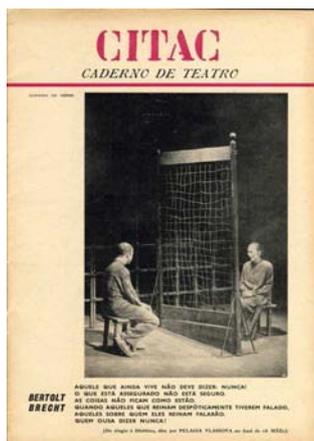
“Houve muitos aplausos no fim do espectáculo: o impacto estético e o insólito da experiência ‘agarraram’ um público inexperiente e ‘beija-mão’ de qualquer novidade, de qualquer escândalo. Mas onde está a acção dramática, a situação violenta, o ódio e o sangue do conflito amoroso Espanhol, digamos Latino? Se cuidados interpretativos, sem intensidade vocal nem corporal, a representação fazia lembrar, por vezes, uma emissão radiofónica... e até havia actores com bastantes qualidades!

A beleza estética parece-me indiscutível e, por isso, penso que o gosto artístico de Avilez estará mais perto, da ópera ou do ‘ballet’; apesar de tudo e da possível não aderência aos espectáculos de Avilez, parece-nos ser de felicitar um encenador que veio criar polémica e despertar (até certo ponto) o nosso marasmo intelectual. Se não tivesse confundido, lamentavelmente, conceitos de modernidade e conceitos teatrais, teríamos a obra sóbria e violenta que deve ser o espectáculo teatral; assim... salvou-se a coragem e a boa intenção de director artístico e mérito de ter dado carta de alforria para experiências mais audazes por parte dos nossos habitualmente tímidos encenadores.” (Hélder Costa, *Vértice*, XXV, n.º 260, Maio 1965, p. 430-431).

- Realização do **VII CICLO DE TEATRO**, novamente com o patrocínio da FCG, no Teatro Avenida, e com a colaboração da AAC.



- *ANTÍGONA*, de J. Anouilh, encenação de Jacinto Ramos, pela *Companhia de Teatro do Nosso Tempo* (TNT) (23 e 24 Março).
 - *DENTE POR DENTE*, de William Shakespeare, encenação de António Pedro, pelo *Teatro Moderno de Lisboa* (18 e 19 Março).
 - *ESPECTÁCULO VICENTINO*, a partir d' *O Testamento de Maria Parada, Auto da Feira, Auto da Índia e Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente (no V centenário do nascimento do autor), encenação de Carlos Avilez, pelo *Teatro Experimental do Porto* (TEP) (8 e 9 Março).
 - *BODAS DE SANGUE*, de Frederico Garcia Lorca; encenação de Carlos Avilez, pelo CITAC (6 e 7 Abril).
 - *JOANA DE LORENA*, de Maxwell Anderson, encenação de Luzia Maria Martins, pela *Companhia Teatro Estúdio de Lisboa* (TEL) (26 e 27 Abril).
 - *HISTÓRIAS PARA SEREM CONTADAS*, de Oswaldo Dragún, encenação de Fernando Gusmão, pelo *Grupo Cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa* (GCFDL) (4 e 5 Maio).
- *ESOPAIDA*, de António José da Silva (O JUDEU), encenação de Carlos Avilez. Espectáculo que foi ensaiado mas não chegou a estrear.
 - Há um renovado interesse pelo arquivo de Teatro Popular, fazendo recolhas junto da população, quer através da imprensa, no sentido de se fazer chegar dramas, quer através da pesquisa junto das populações.
 - *CONFERÊNCIAS: Conversa sobre Teatro*, de Carlos Avilez. Inserido nas *Bodas de Prata do Ateneu de Coimbra*, no dia do Teatro Amador (21 Março).
 - Organização do *III CONCURSO DE ORIGINAIS DRAMÁTICOS*.
 - Lançamento do primeiro número dos *CADERNOS DE TEATRO DO CITAC*.
No seu editorial se explica da necessidade de divulgar e informar sobre o Teatro, a forma mais acabada de manifestação cultural, tarefa rara e dispendiosa no país alegando, por exemplo, a dificuldade de ampla divulgação dos *Boletins de Teatro*, dificultado também pelo preço que custavam. Afirma-se, desta forma, estes cadernos, como uma 'tentativa de contribuir para a tarefa de iniciação e valorização do padrão cultural de todos os que, ávidos de conhecer, não vêem facilitado o seu acesso à cultura' (CITAC, 1965, p. 3), como afirmam no editorial.



Num texto de nome *Teatro Universitário*, Jorge Strecht, então Vice-Presidente do CITAC, exulta o seu carácter pedagógico, suprimindo lacunas que a Universidade não responde e possibilitando uma mais a insurgente formação pessoal capaz de, no futuro, poder conduzir ao desenvolvimento da vida cultural da nação e da orgânica social muito empobrecida e ‘bafienta’. Nas suas palavras, ‘não se pense que estes grupos [os universitários] têm a sua actividade facilitada, pois as autoridades universitárias não só não dão àqueles que vivem no seu seio essa básica formação cultural, como procuram por todos os meios fazer estiolar toda e qualquer iniciativa que o estudante organize à margem dela – quer através de um estrito condicionalismo legal, quer ainda através do boicote económico. (...) Felizmente, outras entidades não oficiais permitem a sua subsistência.’ (CITAC, 1965, p. 4).

Ainda num outro texto de Maria Hermínia Brandão, *Carta de Inglaterra: Teatro da Universidade*, de Bristol, relata a experiência de se estar numa universidade com um Departamento de Drama e do *modus operandi* do curso e da actividade extra curricular que se promove e ferve naquela universidade, suportada financeiramente pelo departamento, bem como da fruição e envolvimento estudantil na vida cultural. Assim se contrasta a realidade portuguesa com o que se passa na Europa, de uma forma implícita, pela contraposição dos dois artigos.

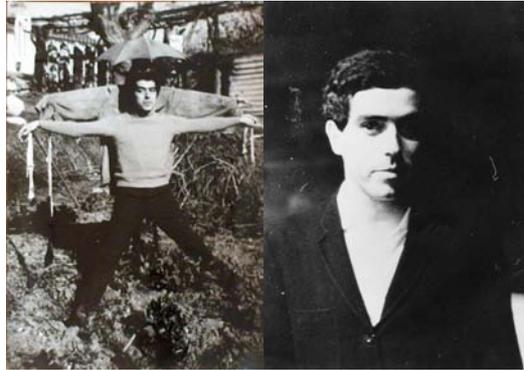
Ainda neste número, debruçam-se na informação teatral teórica sobre o teatro de Tchekhov e de Gil Vicente (por Deniz Jacinto), traduzem-se três pequenas peças de Federico Garcia Lorca, e edita-se um artigo sobre o autor, de Costa Ferreira, *Garcia Lorca: Poeta Trágico e Pagão*, bem como um artigo de Romain Rolland, *O Povo e o Teatro*. Realiza-se uma entrevista ao Dr. Mário Braga Temido sobre o *Festival de Teatro Amador* e revisita-se a realidade do *XII Festival Internacional de Erlangen*, em que o CITAC participou. Noticia-se ainda, de modo breve, o que se passa um pouco por toda a Europa em termos de Teatro.

1965/1966

Com o apoio da FCG, o CITAC contrata o encenador argentino Victor Garcia, quem organiza a formação e dirige os espectáculos do grupo. É uma geração muito bem sucedida, realizando espectáculos que vão impressionar o país e a Europa, onde o CITAC vem a ganhar grande prestígio. É

considerada uma geração bastante activa e bem sucedida, tendo em vista a experiência inovadora que o teatro universitário pode alcançar, a partir da genialidade de Victor Garcia.

Fazem-se equipas especializadas e responsáveis pelas diversas áreas teatrais: técnica de som, luzes, guarda-roupa, adereços, e montagem, bem como, para o *Boletim de Teatro*, a organização de conferências, para as viagens, biblioteca, para as comemorações dos X anos de actividade do CITAC e, ainda, para o *Ciclo de Teatro*, e *II Festival de Teatro Universitário*.



Victor Garcia

• **AUTO DE S. MARTINHO**, de Gil Vicente, adaptação de textos do conselho artístico do CITAC (nomeadamente Jorge Strecht e Jorge Ribeiro com arranjo anónimo e gratuito de Eugénio de Andrade), encenação de **Victor Garcia**. Cenários e figurinos de Victor Garcia e Michel Launay.



Elenco: Adriano Correia de Oliveira (Pobre), Lobo Fernandes (Pobre)

• **AUTO DAS OFERTAS**, de anónimo castelhano do século XVI, tradução e adaptação do conselho artístico do CITAC, encenação de **Victor Garcia**. Cenários e figurinos de Victor Garcia e Michel Launay.



Elenco: José Tavares Pinto (Lázaro), Maria Manuel de Azevedo, Helena Aguiar (Virgem), Artur Marques (Humanidade).

• **O GRANDE TEATRO DO MUNDO**, de Calderon de La Barca, tradução de Paulo Quintela, Deniz Jacinto e Arquimedes Silva Santos, encenação de **Victor Garcia**, cenografia de Nestor de Arzadun, figurinos de Michel Lunay, adereços de Victor Garcia.



Participam neste espectáculo: Adriano Correia de Oliveira, Agostinho Gonçalves, Amélia Campos, Ana Maria Summavielle, Aníbal Almeida, António Mendes de Abreu, António Portugal, Estrela Esteves, Fernando Ribeiro da Cunha (O Religioso; A Discrição), Germano Sousa (O Mundo), Isabel Ferraz, Isabel Filipe, João Rodrigues (Autor), João Valente, Joaquim Brandão, Joaquim França (O Rico), Jorge Aguiar, Jorge Strecht, José Baldaia, Lobo Fernandes (O Pobre), António Lopes Dias (O Rei), Marcelo Ribeiro, Margarida Ribeiro da Cunha (O Menino), Maria João Delgado (A Formusura), Maria Manuel, Natércia Lopes, Joaquim Pais de Brito (O Lavrador), Paulo Proença, Pedro Mendes de Abreu, Ricardo Jorge, José Tavares Pinto.

Os espectáculos estreiam a 1 Fevereiro no âmbito do *Ciclo de Teatro*, espectáculo comemorativo de *X Anos de Actividade do CITAC*; também no *Festival de Teatro das Nações*, em Lisboa; nas comemorações do *80.º Aniversário dos Bombeiros Voluntários de Alcobça*, em homenagem desta Associação ‘ao povo do concelho e emigrantes’ (28 Abril 1968); na *Tarde da Arte* da Queima das Fitas de Coimbra. Realiza igualmente uma digressão patrocinada pela FCG dentro do programa ‘Teatro para o Povo’, tornando o preço dos bilhetes bastante acessível: no Teatro Garcia de Resende, em Évora; na Marinha Grande, nas Caldas da Rainha, Braga (numa homenagem ao Dr. Elísio de Moura), Mealhada, entre outras localidades.

O GRANDE TEATRO DO MUNDO é igualmente realizado na *Biennale de Paris* (2 e 3 Novembro 1967), e no *Festival International de Théâtre Etudiant* de Liège, no *Palais des Congrès* (26 Março 1968). Teve enorme êxito, tanto reconhecido pelo público como pela crítica. Recebe um convite para digressão em França, e para alguns festivais internacionais que os elementos do grupo se vêem impossibilitados de consumir pela não autorização das autoridades portuguesas.



O GRANDE TEATRO DO MUNDO é apresentado no *Colóquio Comemorativo do Centenário da Abolição da Pena de Morte em Portugal*, organizado pela Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, no Teatro Avenida (12 Setembro 1967).



O AUTO DE S.MARTINHO e *o AUTO DAS OFERTAS*, é apresentado na *Noite de Teatro*, integrada nas *Bodas de Ouro de O Despertar* (1917-1967), no Teatro Avenida (1 Março 1967).

De notar que o CITAC recebe um convite de Jean-Louis Barrault para participar no *Teatro das Nações* em Paris. Provavelmente foi a primeira vez na história do teatro português que surge um convite feito desta forma personalizada a um grupo nacional. Na imprensa justifica-se a impossibilidade do grupo participar, uma vez que coincidiam as datas propostas pela organização com a época de exames, e o Ministério da Educação Nacional retirara a hipótese de haver época especial em Janeiro do próximo ano (segundo ordem de 18 de Novembro de 1966) (Primeiro de Janeiro, 14-12-1966).

A crítica ao espectáculo faz nomes pomposos como: *A Bomba rebentou no Pântano*, de Victor Garcia, pelo CITAC em que se pode ler: “E que houve Teatro no Avenida, o que pode parecer uma afirmação paradoxal mas não o é, dado que dificilmente se terá conseguido – nele ou até em qualquer outro palco português – um espectáculo de Teatro em que todos os elementos que o devem integrar (texto, actores, guarda-roupa, cenografia, adereços, luminotécnica e sonoplastia, tudo sabiamente amalgamado por mão de Mestre – que o provou ser, sem favor algum) estivessem tão superiormente entretecidos, com a nota de actualidade que se exige e torna o espectáculo 100% útil, como Artur

Ramos escreve no n.º 1447 da *Seara Nova* (de Maio), opinião que partilhamos inteiramente.” (*A Briosas: Jornal Académico*, data desconhecida).

“Primeiro espectáculo do C.I.T.A.C. no Tivoli: um acontecimento fora de série – Uma energia latente, um dinamismo explosivo num mundo breugheliano de monstros, de loucos, de iluminados, criam o elemento terrífico (ou esse ‘medo da liberdade’ que é o sentimento do indivíduo separado da comunidade ou do seu ser integral) no espectáculo extraordinariamente belo e revolucionário que o C.I.T.A.C. perante uma plateia deslumbrada – sem favor – ontem trouxe ao Tivoli. (...) Porque a força deste jovem encenador [Victor Garcia], que busca através de um teatro de pesquisa uma conciliação do espectáculo total, que Artaud ideou, e do teatro épico à maneira de Brecht, é de tal ordem que pode, de certo modo, sobrepor-se aos textos, deles fazer, como será talvez o caso do ‘Auto de S. Martinho’, pretextos para originais realizações cénicas, em que os valores plásticos assumem papel preponderante e um pânico irresistível nasce menos das réplicas em si do que da massa fónica da linguagem e sobretudo do gesto, da ocupação total não só do palco, mas da sala inteira, e da música, dos gritos, das corridas, das sombras, em suma, da organização de um ‘caos maravilhoso’.

(...) Teve a figura do pobre e dar-lhe o vigor e expressão, o talento do melhor actor do grupo universitário coimbrão: ‘S. Martinho’ e imponente figura e a voz lindíssima de Adriano Correia de Oliveira. E diga-se desde já que neste espectáculo se cantou e houve registos musicais de uma riqueza e fantasia fora de série e movimentos baléticos admiravelmente coordenados.

O ‘Auto das Ofertas que Adão enviou a Nossa Senhora por intermédio de S. Lázaro’ (...) dir-se-ia ter sido orientado no sentido de pôr em foco a natureza animalesca do homem, como ser mutante, através de uma perspectiva dialéctica que não exclui o apuramento, o progresso, o projecto de uma humanidade mais sã, mais justa, mas propende decididamente para a visão das ilusões excrementícias da carne, dos corpos corroídos pelo tormento da maldade – ou do pecado, se assim lhe quiserem chamar. Victor Garcia (...) excedeu-se aqui, com o apoio precioso de Michel Launay, em matéria de cenário e de figurinos. De um carro de bois transformável em cruz – o madeiro que Cristo há-de desposar – tirou o máximo partido estético e funcional. (...) [P]odia Vitor Garcia dar largas à sua tentação pelo teatro da crueldade, pelas transições abruptas de acção ou de palavra, pelo complexo de posições, sinais e efeitos sonoros aflitivos e desgarradores. Fê-lo com aparatoso talento do insólito. (...)

Mas, quanto a intenções do texto – e chegamos assim à mais longa e vertebrada das três peças: ‘O Grande Teatro do Mundo de Calderón de la Barca’ em esplêndida tradução (...) tem muito que se lhe diga a encenação de Vitor Garcia. Porque não há dúvida de que ela visa não só a emocionar o espectador – e de que maneira o consegue! – como a despertar a sua actividade intelectual, a forçá-lo a opções e decisões, que não são porventura coincidentes com as de Calderón. Basta atentar no recorte crítico e, aqui e além mesmo satírico das figuras do autor e do rei. Em boa hora, a nosso ver, assim se consuma ou se tenta consumir, neste espectáculo tão criador, a fusão de um teatro metafísico e de um teatro de distanciamento. Enquanto Calderón fere a nota da Humanidade eterna, o encenador, sem

prejuízo do espectáculo, aponta a significação das ‘fatalidades’, insinuando a importância dos factores sociais e históricos. Tudo isto é, já se vê, subtil e pode até, para o espectador menos advertido, dissolver-se no efervescente voltejar das personagens, na maquinaria grandiosa do palco, cujo eixo é uma nora concebida de modo a permitir o contraste da fortuna e da pobreza (quando o lavrador a empurra às ordens do rico) e ainda as três hierarquias da vida eterna: paraíso, purgatório e inferno. (...)

Vitor Garcia arrancou deste universo metafísico, além de sugestões relacionadas com o sexo e com a morte, que parecem estar intimamente ligadas à sua natureza de artista, efeitos de intranquilidade, agitados, de um impacto tremendo. (...)

O C.I.T.A.C. está cumprindo em absoluto a sua função de organismo de teatro universitário: laboratorial e ao mesmo tempo, extremamente vivo e actual, pleno de proposições novas.” (Urbano Tavares Rodrigues, *O Século*, 1-4-1967).

Da *Biennale de Paris*, escreve-se: *Le Triomphe de Garcia à la Biennale*. “Victor Garcia à partir des abstractions, a créé tout un univers baroque avec des plateaux superposés, des échafaudages, des machines qui servent à jouer, des roues et des engrenages, des personnages à la Breughel, des incursions dans le public au milieu duquel se trouve, disséminé, le chœur qui dit, en même temps que les acteurs, un texte improvisé, mais connu de toute éternité.

Souhaitons que Victor Garcia puisse revenir bientôt à Paris pour que soient reconnues les qualités d’un metteur en scène qui allie une précision du geste, une imagination de la scène, un goût étonnant pour les décors et les costumes à un réel souci du texte et de la signification et au sens inné de la beauté. Si la Biennale ne nous avait montré que cela, elle serait pleinement justifiée.” (Nicole Zand, *Le Monde*, 10-09-1967).

Finalmente, do *Festival International du Théâtre Étudiant de Liège*: “Ce très beau spectacle – le meilleur du Festival – avec celui très différent présenté par les Italiens – valut aux interprètes qui s’étaient dépensés avec autant de talent et de conviction que de force persuasive, une ovation prolongée.” (V. M., *La Libre Belgique*, 23-03-1968).

Um elemento do CITAC traz aos leitores portugueses a experiência da viagem. «Sobre o êxito do espectáculo falam as críticas dos jornais belgas; trazendo em título “O último grupo (Citac): o melhor do festival”, escreve o crítico do “Meuse”: “O festival terminou em beleza com uma excelente representação dos portugueses (...) Admiravelmente encenado por Victor Garcia (um dos encenadores mais contestados depois do seu último espectáculo ‘O cemitério de automóveis’ de Arrabal), os *Mistérios* foram magistralmente interpretados por talentosos actores que nos deram um espectáculo notavelmente belo”. E “La libre Belgique” acrescenta: “Foi de uma maneira triunfal que terminou, na terça-feira, no Palácio dos Congressos de Liège o Festival Internacional de Teatro Estudantil (...) Incompreendido Calderon, não restou aos espectadores senão voltar-se para Garcia e deixar-se arrastar na efervescente vertigem dos personagens, admirar os fatos fascinantes, inclinar-se perante a maquinaria grandiosa e inquietante do palco, cujo eixo era uma espécie de máquina hidráulica (nora)

concebida de maneira a marcar o contraste entre a riqueza e a pobreza e a sublinhar as três hierarquias da vida eterna: paraíso, purgatório e inferno. Se acrescentarmos os gemidos dos *mortais* rastejando para alcançar a vida e cumprir o seu destino, tudo isto constituía, do ponto de vista visual, um maravilhoso caos, majestoso e patético”. (António Lopes Dias, *Vértice*, XXVIII, n.º 297, Junho 1968, p. 470-477).

- Realização do **VIII CICLO DE TEATRO**, novamente com o patrocínio da FCG e no Teatro Avenida mas já sem a colaboração da AAC, muito pelo facto da Associação passar a ser gerida por comissões administrativas impostas pelo regime, anulando a sua democraticidade.



- *AUTO DE S. MARTINHO*, de Gil Vicente; *AUTO DAS OFERTAS*, de anónimo castelhano do século XVI; *O GRANDE TEATRO DO MUNDO*, de Calderon de La Barca, encenações de Victor Garcia (1 Fevereiro) - espectáculo comemorativo de X Anos de Actividade do CITAC.
 - *DESPERTA E CANTA*, de Clifford Odets, encenação de Ernesto de Sousa, pelo *Teatro Experimental do Porto* (TEP) (8 e 9 Fevereiro).
 - *TOMAS MORE*, de Robert Bolte, direcção de Luzia Maria Martins, pelo *Teatro Estúdio de Lisboa* (15 e 16 Fevereiro).
 - *A CASA DE BERNARDA ALBA*, de Federico Garcia Lorca, encenação de Carlos Avilez, realização plástica de Francisco Relógio, pelo *Teatro Experimental de Cascais* (8 e 9 Março).
 - *AS RAPOSAS*, de Lillian Hellman, encenação de Rogério Paulo, pela *Companhia Portuguesa de Comediantes* (15 e 16 Março).
 - *O AVARENTO*, de Molière, encenação de Paulo Quintela, pelo TEUC (27 e 28 Abril).
- **CONFERÊNCIAS:** *Correntes do Teatro Actual*, por Dr. Luís Fancisco Rebello; *A Representação – Preparação do Actor*, por Dr. Costa Ferreira; *A Crise do personagem*, por Rogério Paulo; *A Encenação*, por António Pedro; *Teatro Universitário*, por Fernando Gusmão; *Teatro Belga de Hoje*, por Dra. Andréé Crabbé Rocha; *A Distanciação no Teatro e no Cinema*, por Dr. Orlando de Carvalho; *O Drama Alemão*, pelo Dr. Paulo Quintela.
- A actriz Maria Barroso é convidada para um recital de poesia contemporânea, pelo CITAC em co-produção com o TEUC.
- **Comemorações do X Aniversário do CITAC**, da qual fizeram parte todas as actividades realizadas no ano transacto.

1966/1967

Faz-se a digressão dos espectáculos em cena, ainda com Victor Garcia como director artístico convidado do CITAC. As peças são apresentadas em aldeias e vilas de todo o país, naquilo a que o grupo chamava de *VIAGEM DA PÁSCOA*, apresentando os espectáculos encenados. Nos anos que se seguem, e à imagem do que acontecia normalmente, faz igualmente uma digressão de Verão. É igualmente um ano penoso e difícil, dada a tragédia do grupo ver morrer um elemento feminino de enorme estima, como mulher e actriz que foi, Maria Helena Aguiar, vice-presidente de gerência do ano anterior.

Comemoram-se os 10 anos do CITAC. Um discurso proferido pelo então presidente da Direcção, Jorge Strecht Ribeiro, por entre a informação da programação realizada pelo grupo, diz-nos: “Partimos com uma estrela minúscula: a estrela da *iniciação teatral*. Iniciação é educação, divulgação, experimentação. É, antes de tudo, *educação*: formação em cada um de nós do amor do Teatro, da realização do Teatro. (...)”

Iniciação é *divulgação*, ou, se preferirem, democratização. É nosso intuito, não apenas aprendermos nós próprios, como levarmos o que aprendermos aos outros: à Academia, aos jovens, a todo o povo português.” (Jorge Strecht Ribeiro, discurso proferido no espectáculo comemorativo dos Dez anos de actividade do CITAC, dia 12 de Fevereiro de 1967).

• ***ASSIM QUE PASSEM CINCO ANOS***, de Federico García Lorca, encenação de **Victor Garcia**. Cenários e figurinos de Victor Garcia e Nestor Arzadun. A tradução foi realizada por Aníbal Almeida, Jorge Peixoto, Jorge Strecht, com a colaboração do Dr. Orlando Carvalho.



Participam neste espectáculo: Adriano Eliseu, Agostinho Gonçalves, Alberto Pinguinha, Alda Rebelo, Alexandrino Rainha, Aníbal de Almeida, António Valente, Ema Pedro, Estrela Esteves, Fernando Cunha, França Martins, Germano Sousa, Gonçalo Vieira, Isabel Ferraz, Isabel Pinho, João Rodrigues, Joaquim Brandão, Jorge Aguiar, Jorge Peixoto, Jorge Strecht, José Baldaia, Lobo Fernandes, Lopes Dias, Manuel Borrvalho, Marcelo Ribeiro, Maria Hemília de Sá, Maria Helena Aguiar, Maria João Delgado, Maria Manuel Azevedo, Mendes de Abreu, Miguel Fonseca, Natércia Lopes, Nestor de Sousa, Joaquim Pais de Brito, Paulo Proença, Paulo Santiago, Rui Pinho, Tavares Pinto, Trindade Constante.

Estreia a 17 Março no âmbito do *Ciclo de Teatro*. Espectáculo realizado numa *Viagem de Páscoa*, no *Clube de Viseu*, em Viseu (17 Março 1967), S. Pedro do Sul, Amarante, Porto, Aveiro, etc.

A crítica ao espectáculo diz-nos: “(...) Vitor Garcia jogou muito com esses elementos lorquianos de contraste – realidade e sonho, burlesco e macabro – buscando, aliás, para além de Lorca, um ritmo de ansiedade, uma poesia cénica afligente, por vezes mesmo uma dilacerante crueldade. Gratuita? Cremos que não. Exagerada? Não esqueçamos que, ao fazer teatro, Vitor Garcia (assim o imaginar) visa, para lá dos manifestos desideratos do autor, a encarnação do mundo de hoje – e é esse mundo que ele sente e que ele plásticamente recria em miséria, dor, horror e ameaça, com a ajuda inestimável desse grande artista que é também Nestor Arzadun, seu colaborador precioso em matéria de cenários e figurinos (só o do manequim creditaria os seus achados de magia formal).

Tudo isto ilustra, na verdade, o antilóquio lido, antes do espectáculo, por um estudante do C.I.T.A.C. que nos falou de um teatro da reflexão, de perturbação e de emancipação – de arte como escola do humanismo. Eis o que importa ao C.I.T.A.C.

Claro que podem fazer-se reservas à dicção, à emissão de voz, dos jovens actores. Mas a excelência da marcação, a superior organização do espectáculo sobrepõe-se às suas fraquezas, bem compreensíveis, e justificam o calor das prolongadas ovações que se ouviram no final, com a sala de pé.” (Urbano Tavares Rodrigues, *O Século*, 2-4-1967).

No conjunto, portanto, o 1.º e 2.º actos não produziram em nós aquela profunda impressão que ‘O Grande Teatro do Mundo’, de Calderon, nos tinha causado – não obstante a forma admirável como se consegue criar esse clima de dor, erotismo (fatalismo também, na linha lorquiana) e estranheza em que o onírico e o fantasmagórico excelentemente se casam.

Agora o 3.º acto é todo ele, e, em especial, as suas primeiras cenas, qualquer coisa de extraordinário – teatro do melhor em qualquer parte do mundo. O encenador encheu o palco e deu ao texto uma vida espantosa – regendo, como um grande maestro, aquela orquestra fantástica, dirigindo de uma forma espantosa aquele *ballet* insólito e fabuloso. Em todos os aspectos – e o plástico sempre em primeiro plano -, qualquer coisa de inesquecível. (...)

Uma palavra, por último, para as equipas técnicas do C.I.T.A.C. especialmente as de luz e de som, com um magnífico trabalho (...).” (J. C. de V., *Diário de Lisboa*, 2-4-1967).

- Na imprensa anuncia-se a pretensão em se encenar *O Judeu*, de Bernardo Santareno, por Victor Garcia, espectáculo que haveria de ser igualmente apresentado na *Bienal de Paris*, embora tal não chegue a acontecer (*Jornal de Notícias*, 22-01-1967).

- Realização do **IX CICLO DE TEATRO**, organizado apenas pelo CITAC, novamente com o patrocínio da FCG e acontecendo no Teatro Avenida.



- *O ÍDOLO*, de Clifford Odets, encenação de Rogério Paulo, pela *Companhia Portuguesa de Comediantes* (14 e 15 Março).
- *ASSIM QUE PASSEM CINCO ANOS*, de Federico Garcia Lorca, encenação de Victor Garcia, pelo CITAC (4 e 5 Abril).
- *O TEMPO E A IRA*, de John Osborne, encenação de Fernando Gusmão, pelo *Teatro Experimental do Porto* (TEP) (12 e 13 Abril).
- *BOCAGE – ALMA SEM MUNDO*, texto baseado em documentos de arquivos portugueses, espanhóis e ingleses e trechos de *European Travels* de William Beckford, texto e direcção de Luzia Maria Martins, pelo *Teatro-Estúdio de Lisboa* (26 e 27 Abril).
- *PROMETEU AGRILHOADO*, de Ésquilo, encenação de Paulo Quintela, pelo TEUC (2 e 3 Maio).

1967/1968

É o último ano de Victor Garcia a dirigir artisticamente as actividades do CITAC. É o ano da digressão a França com *O GRANDE TEATRO DO MUNDO*, impressionando o público e a crítica de Liège e Paris.

- *A SABEDORIA OU A PARÁBOLA DO BANQUETE*, montagem de textos do *Livro dos Provérbios*, *Livro da Sabedoria*, *Evangelho Segundo S. Lucas*, com base dramática de *A Sabedoria ou a Parábola do Banquete*, de Paul Claudel, encenação de **Victor Garcia**. Cenografia e figurinos de Victor Garcia e Jean Triffez. Tradução do conselho artístico do CITAC com revisão de Orlando de Carvalho.



Participam neste espectáculo: Alexandrino Rainha, Amélia Campos, Ana Maria Summevielle, António Artur, António Lopes Dias, António Lobo Fernandes, António Mendes de Abreu, António Travanca, Augusto Leitão, Cal Brandão, Carmona da mota, Castro Soutinho, Clara Boléo, Emídio Viegas, Fernanda da Bernarda, Fernando Brito, Fernando Cunha, Hercílio Tinoco, Helena Perdigão, Helena Noronha, Henrique Nogueira, Inácio Vasconcelos, Isabel Pinto, Joaquim Brandão, Joaquim Pais de Brito, João Pereira, João Rodrigues, Jorge Costa, Jorge Aguiar, Jorge Strecht, José Baldaia, José Pereira, José Teixeira, Leonor Figueiredo, Lima, Luciano Vilhena Pereira, Luísa Seco, Madalena Lobo Fernandes, Marcelo Ribeiro, Manuel Borrvalho, João Delgado, Maria Manuel, Mesquita, Miguel Fonseca, Miguel Novais, Natércia Lopes, Portela Duarte, Rodrigo Santiago, Sílvio, Sónia Rodrigues.

Estreia a 6 e 7 Março, no âmbito do *Ciclo de Teatro*.

Quanto à apreciação do espectáculo: “Victor Garcia recria-se na novidade duma linguagem multifacetada de efeitos de luzes, sons, sombras, movimentos. A palavra serve como comentário a uma forma poética de narração que se projecta fantasioso em zonas de difícil inteligibilidade. O palco é desventrado: ausência de rampas, ciclorama, panos laterais... O actor surge, amiúde, despojado da sua condição psíquica na acessoriedade de elemento estático, manobrável qual marionette. O público é agora envolvido directamente no jogo numa acção que a espaços até ele se transporta. (...)

Ante a marcada fraqueza do texto Garcia tentou livrá-lo da sua exterioridade litúrgica ao apresentar um coro arrastado em fastidiosa ladainha – sua crítica. Um ou outro momento saliente, como: - a construção da barca de pescadores, o efeito circular da roda e a imagem do barco que se projecta em grilha para a plateia num sugestivo balancear dos remos – não chegou para transmitir a necessária força a uma encenação que se enredou na gratuitidade de certo experimentalismo formal. (...) Em suma uma linguagem nova que se prestou esquecida de quem antes tem de trilhar os longos caminhos da sua compreensão e se enraizar na própria problemática social.” (Alberto Martins, *Vértice*, XXVIII, n.º 296, Maio 1968, p.397-398).

- Realização do **X CICLO DE TEATRO**, novamente com o patrocínio da FCG e no Teatro Avenida.



- *A NOSSA CIDADE*, de Thornton Wilder, direcção de Luzia Maria Martins, pelo *Teatro Estúdio de Lisboa* (7 e 8 Fevereiro).

- *O PORTEIRO*, de Harold Pinter, encenação de Jorge Listopad, pela companhia *Teatro do Nosso Tempo* (14 e 15 Fevereiro).
- *A SABEDORIA OU A PARÁBOLA DO BANQUETE*, de Paul Claudel, encenação de Victor Garcia (6 e 7 Março), pelo CITAC.
- *O TÚNEL*, de Paër Lagerkvist e *O NOVO INQUILINO*, de Eugène Ionesco, encenações de João Guedes, pelo *Teatro Experimental do Porto* (TEP) (13 e 14 Março).
- *ANA KLEIBER*, de Alfonso Sastre, encenação de Correia Alves, pelo *Teatro Universitário do Porto* (TUP) (13 e 14 Maio).
- *FELIZ ANIVERSÁRIO*, de Harold Pinter, encenação de Artur Ramos, pela *Companhia do Teatro Nacional D. Maria II* (24 e 25 Abril).

1968/1969

Curso de Teatro ministrado pelo catalão Ricard Salvat. O curso desdobrou-se entre aulas teóricas e aulas práticas. Nas aulas práticas trabalham-se textos e poemas, realiza-se um espectáculo apresentado na *Faculdade de Letras*, no sarau de homenagem a Dr. Azeredo de Perdigão. É uma atitude eminentemente pedagógica que o encenador Catalão introduz no grupo. Irá ser expulso do país, no ano em que rebenta a crise académica de 1969. O CITAC vê todos os seus espectáculos serem censurados, pelo que não existe crítica aos mesmos. Ainda assim, representam as peças de modo ilegal, quer no seu teatro de bolso, quer nos jardins da AAC, em plena crise académica.

- Montagem do espectáculo *BRECHT+BRECHT*, encenação de **Ricard Salvat**. Música de José Niza (e colaboração de José Afonso). O texto do espectáculo é composto de várias poemas de Brecht, de Dos Passos, de Carl Sandburg, de Maurice Dobb, de René Vincent, e a obra de Brecht, *A Excepção e a Regra*.



O espectáculo foi apresentado como exercício teatral do curso de teatro promovido por Salvat, não tendo sido apresentado à comissão de censura. Foi pedida autorização ao Reitor da Universidade de Coimbra para apresentar este exercício que, ignorando quem era Brecht e lhe tendo sido informado que se tratava de um clássico alemão, acabou por ser dada a sua autorização.

Existe, igualmente um programa de um evento que realizam em Águeda, *Conferência-Teatro: Tendências do Teatro Moderno*, no *Centro de Formação e Assistência Social* (8 Março 1969). Apresentado também na Marinha Grande. Foi a volta que o grupo conseguiu dar face à repressão imposta sobre os estudantes durante a crise de 1969. Apresentavam uma conferência mas, na verdade, era o pretexto para fazer algumas cenas do espectáculo. Foi apresentado ilegalmente durante a crise académica de 1969, nos jardins da AAC.



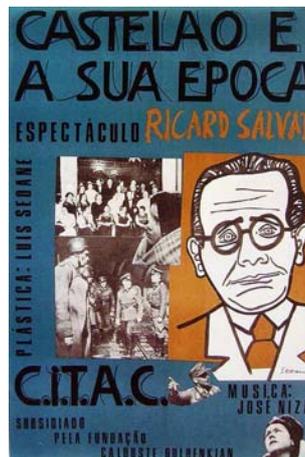
Cortesia da família Salvat

- Montagem do espectáculo *CASTELAO E A SUA ÉPOCA*, encenação de **Ricard Salvat**. Cenários e figurinos de Luís Seoane, Isaac Díaz Pardo e X. Alonso Montero. Música de José Niza.

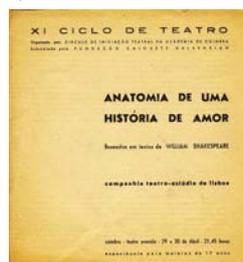
O “trabalho dramaturgico contemplava fragmentos de obras de Alfonso Castelao, Padre Martín Sarmiento, Rosália de Castro, André Breton, Manuel da Fonseca, Teixeira de Pascoaes, António Sérgio, Manuel Maria, Santiago Rusiñol, Emília Pardo-Bazán, Alexandre Herculano, Oliveira Martins, Curros Henriquez, García Lorca, José Gomes Ferreira, Eugénio D’Ors, Alberto Miguez, Rodrigues Lapa, Jaime Cortesão, Frei Marcos de Portela, Salvador Espriu, Ramon Sénder, Almada Negreiros, Cardeal Cerejeira, M. A. Capmany, Óscar Lopes, António Oliveira Salazar, Soeiro Pereira Gomes, Mário Sacramento, Joan Maragall, Ramón Ferrer, Mário Dionísio, Xesus Alonso Montero, Valle-Inclán, Álvaro Feijó, Benito Pérez Galdós.” (Barata, 2009, p. 206).



O espectáculo foi censurado na fase de ensaios. Crê-se que foi representado ilegalmente no teatro de bolso do CITAC. No processo, vêm a Coimbra figuras galegas de oposição ao franquismo como Luís Seoane ou Xesus Alonso Monteiro, convivendo e discutindo com o grupo de trabalho.



- Realização do **XI CICLO DE TEATRO**, novamente com o patrocínio da FCG e no Teatro Avenida.



- *AS QUATRO ESTAÇÕES*, de Arnold Wesker, encenação de Paulo Renato, com interpretação de Eunice Muñoz e Fernando Gusmão (25 Fevereiro).
- *TANGO*, de Slawomir Mrozek, realização de Varela Silva, pela *Companhia do Teatro Nacional D. Maria II* (28 e 29 Janeiro).
- *MARIA STUART*, de Friedrich Schiller, encenação de Carlos Avilez, pelo *Teatro Experimental de Cascais* (18 e 19 Março).
- *O BARÃO* (22 e 23 Abril).
- *ANATOMIA DE UMA HISTÓRIA DE AMOR*, baseado em textos de William Shakespeare, encenação de Luzia Maria Martins, pelo *Teatro-Estúdio de Lisboa* (29 e 30 Abril).

• Em Abril, é publicado o **V BOLETIM DE TEATRO DO CITAC**. É mais uma tentativa de fazer preservar o projecto editorial do grupo, e da divulgação e promoção do teatro.

Neste *Boletim* notam-se as novas correntes do teatro experimental e político mundial. Edita-se o percurso biográfico de Ricard Salvat que assina um texto intitulado *Introdução à Geração Teatral do 2.º Pós-Guerra: 1944-1964*. Há igualmente um artigo sobre Erwin Piscator, *A Grandeza e Servidão do Teatro Político*. Publicam-se as *10 Teses sobre o Teatro Universitário*, de Martin Wiebel e *Para Um Teatro Pobre*, de Jerzy Grotowski, bem como *Brecht e a Crítica*, de Roland Barthes. Há uma secção dedicada ao método de pesquisa aplicado à dramaturgia e encenação dos teatros contemporâneos, naquilo que chamam *Cena Aberta*. Aqui, publicam-se entrevistas a Joseph Losey, Edward Albee e Ricardo Salvat que também entrevista Virgilio Piñera, Juan Larco e José Triana, dando conta da situação do teatro cubano. Fala-se de Pinter, dos *Living Theatre*, faz-se a cronologia de Antonin Artaud e a antologia vai para Augusto Boal.



1969/1970

A consequência da crise académica de 1969, aliada à natural transitoriedade dos elementos de um grupo de teatro universitário, provocou um inevitável depauperamento no elemento humano do CITAC. Para suplantar tal situação, o Organismo promove uma grande campanha de sócios angariando 50 novos sócios (em programa de actividades 1969/1970). A integração e reestruturação do grupo abrangem actividades alicerçadas em cursos de dicção, expressão corporal, tradução de peças, e recolha de textos, cursos de sonoplastia, luminotecnia e de montagem.

As novas tendências do teatro experimental da *avant-garde* dos anos sessenta americanas aparecem com um teatro de laboratório orientado pelo argentino Juan Carlos Uviedo, encenador recomendado pelo expulso Ricardo Salvat, por estar em Espanha a dirigir uma disciplina de teatro na Universidade de Barcelona, onde Salvat também leccionou. O *Curso de Teatro* é realizado, cujo programa da primeira semana é conhecido: o espaço cénico e a sua evolução sociopolítica; antecrítica de *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?*, já com vista à realização de um espectáculo; debate sobre a peça; o actor da era científica; o método das acções físicas elementares de Stanislavski. Continua-se, igualmente, o incentivo ao estudo de textos de teatro popular com o objectivo de montar espectáculos com encenação a cargo de equipas internamente constituídas para esse fim.



Juan Carlos Uviedo, Fotografia de Carlos Morales-Mengotti.

- ***SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO***, de William Shakespeare, encenação de **Juan Carlos Uviedo**, é o primeiro resultado do curso de iniciação ao teatro (24 e 25 Fevereiro).
- ***MACBETH! O QUE SE PASSA NA TUA CABEÇA?***, uma adaptação livre a partir do texto de William Shakespeare por **Juan Carlos Uviedo** (7 e 8 Abril).



Cortesia Imagoteca Municipal de Coimbra © Formidável

Não foi possível ter acesso à ficha técnica deste espectáculo.

Em Coimbra, estreia em Maio de 1970 no Teatro Avenida, com os seguintes espectáculos a realizarem-se no teatro de bolso do CITAC fazendo, posteriormente, espectáculos na cantina junto do jardim da AAC, bem como uma deslocação ao Porto. Participação no *XVIII Festival Universitário de Parma*, Itália (22 Março). Devido ao manifesto teatral que o CITAC se aventura em apresentar, cria no Festival uma curiosidade invulgar que leva à assistência aos ensaios de várias pessoas exteriores ao grupo. Fizeram-se duas apresentações e a peça afirma-se por uma nova e renovada tendência teatral. Alberto Rusconi, director do Festival afirma que ‘o trabalho que o grupo português apresentou foi o

460

mais importante deste festival, sobretudo pela nova concepção teatral que aporta, mas também valioso pela força com que se realiza’ (relatório do CITAC da viagem a Itália).



Cortesia Imagoteca Municipal de Coimbra © Formidável

“[E]m Parma (Itália), no Festival de Teatro Universitário, obtiveram [os elementos do CITAC] grande êxito com a peça ‘Macbeth’, da responsabilidade do actual encenador e director artístico daquele grupo de teatro, o argentino Uviedo. Segundo opinião colhida do elenco do corpo docente da Universidade de Coimbra que acompanhou o CITAC, o espectáculo ‘teve grande êxito, em especial para o público jovem a que se destinava.’ ” (Comércio do Porto, 29-3-1970).

Recebem convites para realizar a peça em diversos festivais de variados países. Os elementos do CITAC optam em participar igualmente no 1.º Festival Internacional de Teatro Universitário de Pascara (24 Março) e, ainda, em Florença (25 Março).

Em Coimbra, o espectáculo feito no Teatro Avenida é realizado com uma manifestação teatral contestatária de antigos elementos do CITAC, declamando poemas e textos teatrais na plateia do Teatro Avenida, enquanto o espectáculo decorre, como forma de manifesto contra aquele objecto cultural, em dissonância com o que antigos elementos advogavam para o CITAC. Este *happening* acaba por resultar em pancadaria deixando estragos no Teatro que se tiveram de indemnizar.

Num artigo na *Vértice*, Aníbal Almeida faz um relatório do festival de Parma, comentando os espectáculos mas escusando-se de comentar a peça do CITAC, dizendo apenas: “E por fim foi o CITAC.

Mas a história desta ‘funcion socioteatral de creacion colectiva’ é muito outra: a de uma trajectória que aqui se iniciou e aqui se há-de cumprir, nesta cidade de Coimbra, durante este ano de 1970. De tudo isto se dirá proximamente, apenas com uma condição: a de que venha a ser possível dizer tudo” (Aníbal Almeida, *Vértice*, XXX, n.º 318, Julho 1970, p. 539-548). Pelos vistos, a avaliar pela ausência de um artigo nos números posteriores da revista, não foi possível dizer-se tudo. Aliás, não é o único. Num estranho recorte que descobrimos em jornal desconhecido, algures em 1970, assinado por ‘Spectator’, dá-se conta do espectáculo de Uviedo, inserido no *XII Ciclo de Teatro* e que, surpreendentemente, lemos: “Deliberadamente não fomos assistir, pelo que não podemos apreciar o espectáculo”. Numa nota da mesma notícia, assinado por Mário Braga Temido, se justifica a impossibilidade de crítica pelo facto de ter ouvido falar muito mal do espectáculo e que, assim sendo, se traía o teatro que o CITAC vinha habituando.

A primeira crítica surge com o nome ‘Sintomas’: “Na passada quinta-feira foi possível, graças a uma senha de convite, presenciar o espectáculo do CITAC, realizado numa sala de ensaios, sem cadeiras e com um friso de assistentes ao longo das quatro paredes. Sem palco, sem cenário, sem jogo de luzes, sem distância entre intérpretes e espectadores – um esforço de participação imediata e de compromisso global. (...)”

Com isto, de alguma forma queremos dizer que os rapazes e raparigas que ensaiaram Macbet não revelem um invulgar nível de expressão artística: pelo ritmo, pela música, pela intensidade mimo-coreográfica, pela dádiva quase mística que transparece do rosto e dos músculos de todos os intervenientes empenhados na mesma ideia como se fossem marinheiros atados no mesmo bote e de olhos no mesmo ponto do horizonte.

(...) Para o CITAC não existe a peça de Shakespeare chamada Macbet. É que ninguém respeita o texto, nem a sua mensagem humana e moral. Shakespeare é o grande morto; só serve para sobre o seu cadáver se queimar tudo aquilo que, na hora actual, se julga como alienante para o jovem de hoje, tal como, o sexo, o respeito pela família, a consideração pelos valores morais e pátrios, as convicções religiosas. (...)

[T]oda a peça Macbet do C.I.T.A.C., como mensagem, é um pecado contra a inteligência e o bom senso, porque se resume a uma explosão de fanatismo radical. Compreende-se, pois, a indignação do público.” (*Correio da Manhã*, 14-5-1970).

Carlos Porto também foi ver o espectáculo. Procuramos, aqui, resumir os seus apontamentos: “(...) Peço desculpa por ter falado em espectáculo: devia ter falado em ‘função socio-teatral’ que é como se apresenta esta realização do CITAC, o que desde logo nos coloca perante a proclamada necessidade de transformar o teatro numa arma anti-teatro. (...) O teatro deve ser uma cerimónia secreta, uma macumba para iniciados, uma nocturna pesquisa laboratorial – ou prática solar de liberdade, uma festa (ver: revolução) em que todos caibamos?”

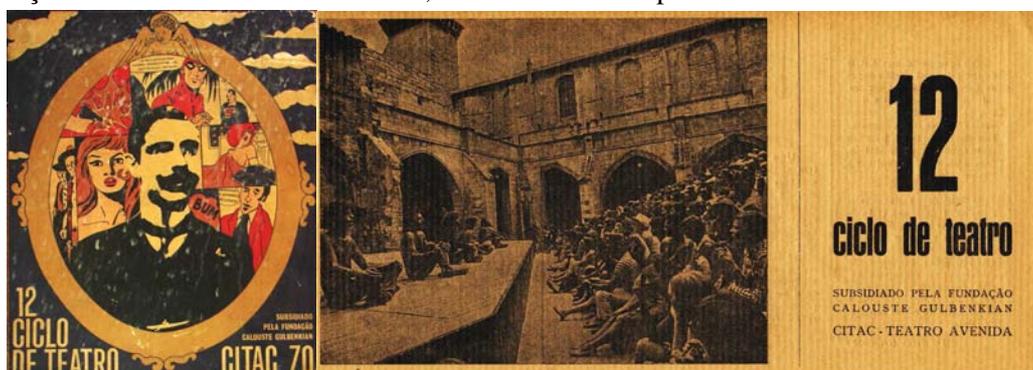
(...) Todavia, parece-me haver, indiscutivelmente, neste espectáculo a coragem de levar as coisas (quase) às suas últimas consequências; uma capacidade de expressão corporal e vocal; uma clareza de intenções (o contrário de ambiguidade); um efectivo romper com o tradicional, com o académico (ruptura com o efeito, com o belo, aliás, não totalmente conseguida); um impacto. (...) Aqui a violência é de facto violenta; o erotismo é de facto erótico; a agressividade é de facto agressiva. A indiferença não é possível.

(...) O espectáculo tenta visualizar, através de movimentos, de tensões corporais, de expressões vocais, por vezes repetitivas, os sentimentos que se escondem atrás dos actos e das reacções de Macbeth (medos, ódios, remorsos, paixões). (...) A figura de Macbeth é constantemente assimilada a outras figuras históricas, vagas ou rigorosamente definidas. (...) O espectáculo foi, pois, interrompido, ao fim de quase três horas, íamos ainda na cena do assassinato. Preferiu-se, depois, estabelecer uma discussão com o público, discussão totalmente impossível não só pela excitação dos ânimos como pelo dogmatismo e espírito de auto-suficiência revelados pela equipa (...) terminando alegremente com

uma valsa dançada por todos com luzinhas em pisca-pisca numa declarada intenção de macaquear o *Hair* (...) Oviedo está num estrado de onde dirige as operações através de um apito e de ordens dadas por um megafone (...).

O que mais me confrange nesta ‘função’ bem social, nem teatral, é o seguinte: em primeiro lugar, a falta de imaginação que revela, os pleonasmos, as repetições, as soluções fáceis, o rebuscamento que esmaga os momentos em que o ‘espectáculo’ se realiza – decididamente estamos longe de ‘a imaginação no poder’. Em segundo lugar a sua falta de eficácia (...). É difícil agredir o agredido, violentar o violentado, dominar o dominado, provocar o que já está à margem. É fácil manifestar entre amigos e quase às escuras. (...) Assim, esta ‘função socio-teatral’ não passa, a meu ver, de literatura.” (Carlos Porto, 1973, *Em busca do Teatro Perdido*, vol. 1, 269-277, Plátano Editora).

- Realização do **XII CICLO DE TEATRO**, novamente com o patrocínio da FCG e no Teatro Avenida.



- *VOLPONE*, de Ben Jonson, direcção de Adolfo Gutkin, pelo *Grupo Cénico da Faculdade Direito de Lisboa* (27 e 28 Janeiro).
- *AS MÃOS DE ABRAÃO ZACUT*, de L. Stau Monteiro, direcção de Luiza Maria Martins, pelo *Teatro-Estúdio de Lisboa* (17 e 18 Fevereiro).
- *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO*, de William Shakespeare, encenação de Carlos Uviedo, pelo CITAC (24 e 25 Fevereiro).
- *O ANFITRIÃO*, de A. José da Silva, encenação de Luís Miguel Cintra, pelo *Grupo Cénico da Faculdade de Letras de Lisboa* (2 e 3 Março).
- *MACBETH! O QUE SE PASSA NA TUA CABEÇA?*, uma adaptação livre a partir do texto de William Shakespeare por Carlos Uviedo, pelo CITAC (7 e 8 Abril).
- *IMPERADOR JONES*, de Eugene O'Neill, direcção de Júlio Castronuovo, pelo TEUC (14 e 15 Abril).
- *Espectáculo desconhecido* com direcção de Adolfo Gulkin, pelo *Grupo Cénico da Faculdade Direito de Lisboa* (21 e 22 Abril).
- Realização de Colóquios.

Após uma digressão efectuada ao Porto, em Maio de 1970, o CITAC é encerrado pela PIDE, acusado de ‘escola de perversão’. Tudo surgiu com a versão de Uviedo sobre a peça de Shakespeare, considerada como imoral que, segundo a PIDE, ‘libertava o diabo e promovia o pecado’. Consta que o pretexto da polícia encerrar o CITAC derivou de uma acusação feita ao grupo de pessoas que ia em digressão da peça, ao Porto e que, no caminho, insultam peregrinos para Fátima.

“No dia 9 de Maio de 1970 numerosos peregrinos caminhavam pela berma da estrada entre Mealhada e Coimbra, rumo a Fátima.

Mulheres, homens, algumas crianças, quase todas de condição média ou humilde, enfrentando penosamente o mau tempo.

Em sentido contrário seguia um autocarro com jovens dos dois sexos, de aspecto ‘evoluído’.

Outros condutores de veículos ligeiros, ao aproximarem-se do autocarro, repugnava-lhes acreditar no que os seus olhos viam:

Os rapazes e as raparigas, debruçados das janelas do autocarro – troncos fora do veículo – apupavam furiosamente os peregrinos e tanto eles como elas faziam os gestos mais obscenos, numa exibição – eles e elas – da mímica mais pornográfica e indigna, dirigida aos peregrinos.

A cena continuou ao longo de alguns quilómetros.

A repulsa e indignação provocadas por quadro tão nojento levou dois condutores de carros particulares – um de Coimbra, outro de Tondela – a anotar a matrícula do autocarro e a entregá-la no Posto da P.V.T. da Mealhada.

Interceptado o veículo pela Polícia, verificou-se que conduzia o ‘C.I.T.A.C.’ (Centro de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra).

Estes os factos.

Quem de direito tem a palavra.” (*Notícias da Covilhã*, 23-5-1970).

“A peça MACBET e as provocações infames aos peregrinos de Fátima não passam, afinal, de elos duma mesma cadeia que já começou a manifestar-se há muito no C.I.T.A.C. Ouviam-se críticas quanto à desorientação moral que pretendia reinar no seu meio: actores e atrizes que mudavam de roupa na frente uns dos outros sem qualquer recato, abolição entre eles de qualquer limitação de ordem moral, etc. (...)

Os pais e educadores estão alarmados com o que se está a passar e receiam pelo futuro dos seus filhos e educandos. Ouve-se por toda a parte perguntar quando é que as Autoridades Académicas, Cívicas e Religiosas tomarão providências adequadas para pôr travão a esta onda que ameaça preverter as escolas e a cidade. E a verdadeira reforma. Que se exige, tem de basear-se no respeito aos princípios da moral e da ordem.” (*António José G. da Costa, Novidades*, 20-05-1970).

“A imprensa católica tem erguido indignados protestos contra o procedimento revoltante e inqualificável dos membros do ‘Citac’, quer por terem escarnecido e injuriado peregrinos de Fátima, quer por ousarem representar em diversas cidades uma peça imoral e demolidora de todos os valores da civilização cristã. O Centro de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra, como sucede provavelmente a outros agrupamentos académicos, deveria ser um meio para promover a cultura e a formação dos seus membros, mas infelizmente transformou-se num foco de corrupção.

Custa compreender a passividade com que as autoridades responsáveis permitem que se envenene o espírito dos jovens universitários com a propaganda descarada de ideias subversivas que

envolvem não apenas a luta contra as individualidades, mas também a rejeição pura e simples de regras morais.

Uma boa parte destes jovens virão a desempenhar, dentro em breve, cargos de responsabilidade na vida do País, sobretudo as raparigas dentro em breve virão a exercer, na sua grande maioria, funções de magistério nos liceus e escolas técnicas. As famílias irão confiar-lhes os seus filhos para elas lhes inoculem no espírito o veneno das suas ideias e dos seus maus exemplos? (...)

Trata-se de um problema grave que bem merece a atenção de todos os que se preocupam com o futuro da Nação.” (P. S., ‘Fala o Leitor’, *Novidades*, 25-05-1970).

A Universidade instaura um inquérito, dirigido pelo Professor Doutor *Rogério* Guilherme Ehrhardt Soares, da *Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra*. Como se sugere num comunicado do grupo, uns anos mais tarde: Os ‘carrascos da PIDE numa descarga de raiva e impotência, destroem tudo o que encontram, lacram portas, perseguem pessoas’. Citando Jerzy Grotowski: ‘O Teatro deve violar as estereotipações da nossa visão do mundo, os sentimentos convencionais, os esquemas de valor; deve violar brutalmente essas estereotipações enquanto são modeladas no organismo humano (no corpo, na respiração, nas reacções interiores), deve portanto violar certas espécies de tabus.’ (em brochura produzida a 1978 pelo CITAC).

Assim, o grupo é encerrado e só virá a renascer quatro anos mais tarde, depois da revolução de Abril que liberta o país de um regime opressor.

1974

Reabrem-se as instalações do CITAC, depois de um grupo de estudantes arrombarem as velhas instalações do grupo, no edifício da AAC, com vista à sua reabertura. Num documento de 24 de Maio 1974, um mês depois da revolução, solicita-se à FCG o procedimento para reatar o inestimável apoio à Fundação (carta dirigida à FCG de 24-5-1974).

Abril traz a mudança da conjuntura política e social portuguesa, com o derrube da ditadura, surgindo a vontade férrea de fazer coisas novas que contribuam para a construção de um novo país. Um famoso pontapé do antigo elemento do CITAC que motiva esta acção, João Viegas, fica na história como o momento simbólico desta reabertura, em que participaram um pequeno grupo de estudantes. Rapidamente conseguem formalmente apoio do Magnífico Reitor Dr. Teixeira Ribeiro. De seguida, desenvolvem-se, igualmente, diligências para obter apoio da FCG, de forma a desenvolver as suas actividades. É assim que, um pouco mais tarde, acabam também por conseguir o reequipamento técnico do seu teatro de bolso, uma vez que tudo havia sido confiscado pela PIDE. Não se conseguiu apurar onde possa estar todo esse espólio confiscado.

O trabalho prossegue, intenso e de pesquisa, trabalhando em criação colectiva. Sem encenador assumido, cada um desenvolve as suas potencialidades. Tinham agora a penosa tarefa de recomeçar. Divulgam-se autores silenciados até então: Brecht, Sartre, Aleixo, Gorki, Fiamma e Maltz. Procuram-se

novas formas de ocupar o espaço público, através da performance na rua. Estes trabalhos colectivos são apresentados em espaços diferenciados, como Cooperativas, e integrados em momentos organizados pelo MFA (*Movimento das Forças Armadas*), aquando o PREC (*Processo Revolucionário em Curso*). Também prestam apoio aos grupos de teatro amador (em Quiaios e em Vil de Matos, à Associação Popular de Intervenção Cultural; na Conchada e com o Grupo de Intervenção Teatral – GIT –, apoia-se a montagem de espectáculos infantis e para adultos). É uma característica geral do grupo que se vai estender por cerca de quatro anos, neste novo processo de emergência do grupo, num novo país, marcando uma primeira fase deste renascimento do grupo. Abdicando da contratação de um encenador convidado, a acção do CITAC vai de encontro com a rua, numa ‘perspectiva cultural de massas’, como dizem, face à conjuntura político-cultural que se vive neste período histórico.

Neste período é difícil saber com rigor quais os elementos que participam nos espectáculos e performances.

- Fazem-se experiências de **TEATRO DE RUA E DE INTERVENÇÃO**.

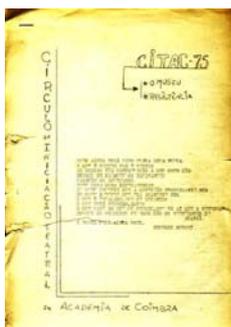
1974/1975

Há um forte investimento em proceder à angariação de fundos para se culmar a falta de equipamento técnico, espoliado pela PIDE em 1970. Apenas conseguem recuperar 5 projectores de luz que estavam na posse do TEUC. Faz-se um curso de teatro dirigido pelos elementos mais experientes do grupo e policopiam-se textos de teatro considerados fundamentais. Por exemplo: *14 Teses sobre o Teatro Documental*, de Peter Weiss; *Notas para um Estudo de Teatro Político*, de vários autores, entre os quais, Piscator; *Teatro de Guerrilha*, por vários autores. Continua-se o trabalho de promoção do teatro junto das escolas, liceus e associações recreativas da região, incentivando a criação e consolidação de grupos de teatro (GIT, no liceu José Falcão; Grupo de Teatro Infantil, em Penela; Grupo de Teatro de Ceira). Aposta-se, sobretudo, na intervenção de rua e, dadas as circunstâncias financeiras precárias do grupo, faz-se um ‘teatro pobre’ (abdicando de grandes cenários e elaborados figurinos).

- **O MUSEU**, baseada com o texto do mesmo nome de Fiama Hasse Pais Brandão, **criação colectiva**. A peça havia sido proibida no regime fascista, é um ‘grito de revolta que continua a ter toda a actualidade’ (carta à FCG, 18-3-1975).

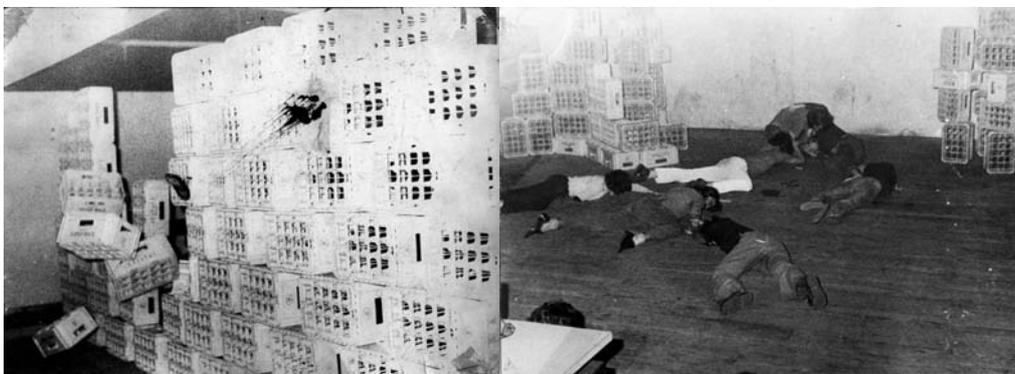


• **RESISTÊNCIA**, uma **criação colectiva** de teatro político documental, realizada a partir de notícias de jornais, revistas, televisão e extractos de discursos proferidos por políticos distinguidos na nova arena política portuguesa. Assenta nos principais acontecimentos históricos sociopolíticos nacionais e estrangeiros, desde 1958 até à actualidade. Provoca-se a discussão na rua. Os quadros elaborados nessas performances são dedicados às lutas que os trabalhadores e os povos oprimidos travam contra o sistema que os explora, questionando o capitalismo como sistema a vigorar em Portugal, como referem no programa da peça. De notar que se iam actualizando novos quadros alusivos à situação sociopolítica que o país ia vivendo, em pertinência com a dramaturgia geral da peça.



Participação: Osório, Artur Aires Vaz, Aires Viriato, Jerónimo Pimentel, Linda, Maria Adelaide de Oliveira (Lai), Jorge, Carlos Magno, Henrique, Rui Fernandes, João Viegas, Antero Braga, Gino, São, Paulo Archer, Isabel Rodrigues, Joaquim, António, Mica, Maria João, Diniz, António José Cardona, Carlos Alberto dos Santos, António Silva, Zé Manuel Portela.

Deslocação a Outil, Alcobaça, Marinha Grande, Taveiro, Borralha, e no TAGV, entre outras localidades.



Os espectáculos vão a várias localidades no âmbito da Campanha de Dinamização e Descentralização Cultural do Movimento das Forças Armadas (Maceira-Lis, Porto Mós, Outil, Alcobaça, Marinha Grande, Taveiro, Teatro Académico de Gil Vicente, Borralha, Chamusca, Vieira de Leiria, Ceira, Casal Misarela, Lavos, Base Aérea de Tancos, Vila Flôr).

- Promoção de espectáculos pelo CITAC do grupo parisiense *Bolachau*.
- **GARE-AUSTERLITZ**. Performance.
- Montagem da peça *EXCEPÇÃO E A REGRA*, de Bertolt Brecht, por alguns elementos do CITAC com o grupo liceal, o GIT, e apoio material a esse grupo. Esta colaboração acaba por resultar no ingresso de novos jovens no CITAC. Trabalha-se, igualmente, com o grupo de teatro do liceu D. Duarte, com vista à apresentação de um espectáculo.

Elenco: José Branco (Guia), Jorge Vasques Humberto (Explorador), José António Bandeirinha (Explorado), com música original de rock ao vivo (Henrique Canelhas, O. Barros, Pais de Sousa).

1975/1976

Fazem-se vários trabalhos de encenação colectiva com peças fortemente interventivas, nomeadamente a montagem de uma peça de Luís de Sttau Monteiro, *A GUERRA SANTA*, com 16 personagens. A peça contém uma linguagem humorística e satírica de fácil entendimento. Também se monta uma peça de Richard Demarcy, *BARRACAS-OCUPAÇÃO*, com 8 actores, que se debruça sobre o problema social da habitação e algumas experiências vividas pelo povo português, depois do 25 de Abril 1974 (em carta à FCG onde consta o relatório de actividades 1975/1976). Contudo, por falta de subsídio da reitoria e atraso do subsídio da FCG, não se chegaram a realizar. Fizeram-se, contudo, duas peças de ‘intervenção circunstancial’ no TAGV e na Praça da República (ibidem).



- **LIBERTEMOS FAUSTO CRUZ**, performance-rábula inspirada num evento real a propósito da prisão do estudante Fausto Silva. Realizado em Coimbra e em Barcouço.

Continua-se o trabalho de orientação e apoio a variados grupos de teatro formais e informais, associações e comissões de moradores da região de Coimbra e um pouco por todo o país (Alentejo, Beira), e realizam-se várias intervenções de rua um pouco por todo o país, da localidade mais remota a variados centros urbanos.

A Coordenação da Comemorações do 25 de Abril de 1977 organiza um evento mas, em virtude de não ser possível ao CITAC informar atempadamente à organização o que iria apresentar, é

renegado e rejeitado da programação do evento. Os elementos do CITAC reagem, considerando um acto de censura. Reunindo-se em Assembleia Geral, decidem realizar um espectáculo de intervenção, auto-incluindo-se nas ditas comemorações com essa performance (em esclarecimento do CITAC, 1976).

- ***GUILHERME TELL TEM OS OLHOS TRISTES***, de Alfonse Sastre, uma adaptação e **encenação colectiva**.



Participação: Artur, Aires, Branco, Luís, Paulo, Bandeirinha, Jerónimo, Wanna, Parada, Peixoto, Diniz, Henrique, Lai, Antero, Olga, Humberto, Manuela, Jorge Humberto, Mané, Tózé, Amorim, João Viegas.

Estreia a 1 de Fevereiro 1976. O espectáculo foi remontado em 1978 (estreia a 13 Julho), indo também à Madeira. A peça é colocada à disposição para entrar em digressão pelas ‘comissões de moradores, trabalhadores, cooperativas, e demais associações em luta pelo poder popular’ (carta do CITAC, Janeiro 1976).

- ***O AUTO DOS LOBOS***, de Ferradeira Brito, **encenação colectiva**.
- ***QUINZE MINUTOS EM PARIS***, de Vergílio Martinho, **encenação colectiva**.
- ***O ENSAIO***, de Alberto Maltz, **encenação colectiva**.

Com estas 3 peças, faz-se uma digressão pelo Alentejo, e apresentam-se cerca de 50 espectáculos pelos distritos de Coimbra e Leiria.

- Promoção de espectáculos pelo CITAC do grupo *Thilencus Theatre*, de Toulouse.
- Apoio técnico aos grupos de teatro amador Vil de Matos, TBEC, Relvinha, FAC – Bairro de Celas, Antuzede.

1976/1977

Neste ano é intenção do CITAC realizar iniciativas de teatro infantil, promovendo duas sessões semanais de teatro infantil no seu Teatro de Bolso, com entrada livre e proporcionando transporte às crianças, com o intuito de suprimir a deficiência cultural da cidade para com este público. Procura-se,

igualmente, realizar cursos de aperfeiçoamento técnico-corporal dos elementos do grupo, sendo apenas possível a realização de um curso de ginástica de manutenção, dirigido por Eduardo Jesus Correia Cabrita. Há a intenção de promover um ciclo de teatro amador (em plano de actividades 1977), embora se acabe por apenas dar apoio técnico aos grupos de teatro amador.

- Trabalho de estudo e prático dos textos: *A MÃE*, de Brecht/Gorki, e *A CAMPANHA*, de Fiamma Hasse Pais Brandão, com vista a um processo de montagem laboratorial e apresentação com pesquisa e estudo prático das técnicas de **TEATRO DE RUA E INTERVENÇÃO**.

- *SETE MEDITAÇÕES SOBRE O SADO-MASOQUISMO POLÍTICO*, pelos *LIVING THEATRE*, extensão de *ALTERNATIVA ZERO*, de Ernesto Sousa, uma co-organização CITAC, CAPC, *Museu Nacional de Machado Castro*.



1977/1978

Consubstancia-se neste ano uma segunda fase pós-25 de Abril 1974. Aqui, os elementos do grupo procuram uma maior formação, e o desejo de fazer espectáculos mais elaborados e cuidados. A contratação de Geraldo Tuchê para director artístico do grupo vai encontrar nestes anos essa necessária consolidação. De notar que, neste ano, Augusto Boal passou por Coimbra, realizando um *workshop* em que alguns elementos do CITAC participam. É igualmente neste ano que reaparece o *Ciclo de Teatro*, divulgando as produções que se fazem no país, apresentando alternativas ao que, segundo um documento do grupo da época, pretende contrariar a apatia cultural do meio académico e da cidade de Coimbra.

Elaboram-se os novos estatutos do CITAC, face à anacronia dos estatutos vigentes desde 1956, imbuídos da flexibilidade a que obrigara a vivência com a censura. a

De notar que neste ano, o vizinho TEUC, organiza o *I Festival Internacional de Teatro Universitário* (SITU), que vai marcar a paisagem cultural da cidade nos anos oitenta (transformando-se na *Bienal Universitária de Coimbra – BUC*).

• **CURSO DE TEATRO** orientado por Geraldo Tuchê, Dalton Salem Assef, Águeda de Sena, José Carlos Neto. Estes dois últimos formadores abandonam o grupo a meio o curso de teatro por incompatibilidade com os elementos do CITAC, por grande dificuldade em consumarem as cláusulas do contrato a estabelecer entre as partes. Alegadamente discorda-se dos métodos de trabalho seguidos no estudo de Oswald de Andrade, confrontada com a inexperiência dos actores do grupo, e que fez desmobilizar estes formadores, talvez por receio de uma má recepção do espectáculo (carta à FCG, 1978).

Deste curso resulta uma performance de rua intitulada **O ENTERRO DO 25 DE ABRIL**.

• **VIVA O 25 DE ABRIL, ABAIXO O AZAR**, pequenas histórias de criação colectiva com supervisão de Geraldo Tuchê, e com a colaboração técnica de Águeda Sena e José Caldas, **encenação colectiva**.



Elenco: Aires Viriato, Amélia Filipe, Aníbal Abrantes, Antero Braga, Fernando Marques, Isabel Rodrigues, Jorge Humberto, José Bandeirinha, José Oliveira, José Peixoto, Licastro, Paulo Archer. Berta Teixeira (caracterização e adereços), Rui Parda e Tó Zé Cardona (sonoplastia e luminotécnica).

Estreia no TAGV (13 e 14 Julho). Espectáculos na Torre Bela e em outras localidades.

• **O NOSSO CAPITAL, VOSSO DE CADA DIA** (*variações em 1978 rotações, de Oswald de Andrade, dedicadas aos abalardos pão-nosso-de-cada-dia*), a partir de textos de Oswald de Andrade (entre os quais as peças *A Morta*, *O Rei da Vela*, e *O Homem e o Cavalo*), sobre o movimento modernista brasileiro, e o movimento Tropicália, criação e **encenação colectiva** sobre direcção de Geraldo Tuchê. Música de Caetano Veloso.



Elenco: Antero Braga, Geraldo Tuchê, Fernando Marques, José Peixoto, Amélia Filipe, Isabel Rodrigues, Licastro, Paulo Archer, Aníbal Abrantes, José Bandeirinha, Jorge Vasques, Aires Viriato, Eugénio Chicória, José Oliveira, Rui Parada, Tó Zé Cardona, José Peixoto.

Equipa técnica: Tó Zé Cardona, Rui Parada, José Bandeirinha, Aníbal Abrantes, Fernando Marques. Colaboram Victor Álvaro (cenografia e figurinos), Carlos Teixeira de Figueiredo (carpintaria e

montagem de cena), Fernando Assunção (adereços e figurinos), Isabel Canelhas (guarda-roupa e figurinos), Joaquim Castro Caldas (texto sobre Oswald de Andrade).

Participação no *I Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica* (FITEI) (12 Novembro 1978). Deste evento destaca-se o *1.º Encontro Nacional de Críticos Teatrais*, onde se definem 12 pontos para a reestruturação e redefinição da política cultural para o teatro em Portugal. Participação no *14.º Ciclo de Teatro* (Novembro 1979). Faz ainda uma longa digressão pelo país.

• Realização do **XIII CICLO DE TEATRO**, no Teatro Académico de Gil Vicente (15 e 16 Dezembro). Muitos dos espectáculos haviam estado no FITEI e o grupo promove a sua vinda a Coimbra.

- *CONTOS CRUÉIS*, de Jorge de Sena, contados pela *Seiva Trupe* (24 Novembro de 1977).
- *O VENTO NAS RAMAS DO SASSAFRAZ*, de René Obaldia e encenação de Carlos Avilez, pelo *Teatro Experimental de Cascais* (15 e 16 de Dezembro 1977).
- *AO QU'ISTO CHEGOU*, um espectáculo de Augusto Boal, pela *Barraca* (23 e 24 de Fevereiro).
- *SOUVENIRS DES NUITS BLANCHES*, pelo *Théâtre en Poudre* de Paris (8 e 9 Março).
- *OS EMIGRANTES*, de Slawomir Mrozek, encenação de João Lourenço, pelo *Teatro Experimental do Porto* (13 e 14 Abril).
- *NASCEU UM VILÃO, FOI JOGRAL...*, direcção artística de José Barata, pelo TEUC (19 e 20 Abril).
- *O CONDE BARÃO*, num original de Félix Bermudes, João Bastos, Ernesto Rodrigues, encenação de Fernando Heitor, pelos *Cómicos* (26 ?).
- *A NAVALHA DA CARNE*, pela *Oficina de Teatro e Comunicação* (Janeiro).
- *A MÃE*, de Brecht, pela *Comuna, Teatro de Pesquisa* (Maio).
- Concerto de Jazz de Vanguarda com Saheb Sarbib e Jorge Lima Barreto (8 Junho), e com o grupo *Xarco e Abralas* (Maio).
- *SAUDADES, CABARET-ERRO-SATÍRICO*, pela *Juventude Musical Portuguesa*, em Junho.
- *MÚSICA PARA SI*, pelo *Teatro da Cornucópia*, em Julho.



1978/1979

No processo de reestruturação do CITAC, proporciona-se a abertura ao público do teatro de bolso do CITAC, adaptado para Teatro-Estúdio, propondo-se um espaço não comercial para a

divulgação de manifestações culturais, ‘de propostas vivas, onde se solta o primeiro impulso para a revelação de projectos’ (carta endereçada à *Vértice*, 9 Fevereiro 1984). De notar que, neste ano, o CITAC procura contratar novamente Luís de Lima, algo que não se concretiza. Adquire-se algum equipamento de luz.

- **MULTI/ECOS**, colectivo internacional – *happening*. Resulta de um convite do CITAC feito a António Barros, para fazer a coordenação do Teatro-Estúdio do grupo, no sentido de uma abordagem experimental, plástica e parateatral. A ele se junta Rui Órfão e com a cumplicidade da Escola Superior de Belas Artes do Porto. É o início de um projecto que se vai consolidar em 1981/1982, com o evento *Projectos & Progestos*. Teve o apoio da *Escola Superior de Belas Artes do Porto* (ESBAP).



Participações: Abel Mendes, Paulo Maria, Manoel Duran (Espanha) (no vídeo); Mineo Aayamaguchi (Japão), Rui Órfão, Silvestre Pestana, com Borges Brinquinho e Fernando Ribeiro (na performance); António Barros (no texto visual); Aldo Brizzi (Itália) e Jorge Lima Barreto (na música electro-acústica).

- **CURSO DE INICIAÇÃO TEATRAL**, orientado por Geraldo Tuchê.

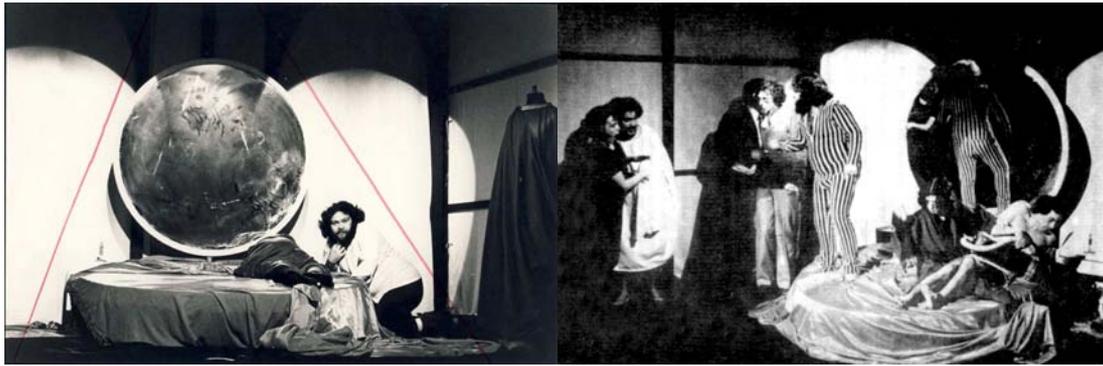
- **EPIMETEU OU O HOMEM QUE PENSAVA DEPOIS**, de Jorge de Sena, encenação de **Geraldo Tuchê**.

É o exercício final do curso de iniciação. Estreia no TAGV no âmbito *das Comemorações do ‘Dia da Flor’*, lembrando a luta encetada pelos estudantes durante a crise académica de 1969. Como refere a comissão organizadora do evento: “Transformemo-lo numa jornada de luta e de unidade, de liberdade e criação de fraternidade e igualdade, de festa e convívio, numa jornada dos homens de Coimbra em luta pela emancipação económica, social e cultural” (em programa das *Comemorações do ‘Dia da Flor’*, 5-1-1979).

Realizado também em Aveiro, Porto, entre outras localidades.

- **O IMPÉRIO DO ORIENTE**, de Jorge de Sena, encenação de **Geraldo Tuchê**. Trata-se de outro resultado do exercício final do curso de iniciação ao teatro.

Elenco: Vasco Queirós (Historiador); Aníbal Abrantes (Justiniano); Helena Gonçalves (Teodora); Filomena Teixeira, António Martins (Casal burguês na mesa de chá); Isabel Rodrigues, Filomena Teixeira, António Martins, João Condinho (Corte); Jorge Vasques (Rapaz dos Aspiradores/demétrios); Fernando Marques, José Oliveira (Centuriões); Humberto Frias (Carrasco); Paulo Abrantes (Basílio). José Militão, Rui Parada (som e luz); Carlos Manuel Figueiredo, Justiniano Justo (carpintaria); Olívia Linhares (guarda-roupa).



Estreia no Teatro-Estúdio (30 Março). Participação no *XIV Ciclo de Teatro*. Foi a Palheiros de Zorro, Aveiro, Porto, Braga, Viseu. A peça entra em digressão também no ano seguinte, pelo norte do país e ao Funchal, no *1.º Aniversário do Cine-Forum do Funchal* (1979).

- Realização do *XIV CICLO DE TEATRO*, no Teatro de Gil Vicente e no Teatro-Estúdio do CITAC.



- *O NOSSO CAPITAL, VOSSO DE CADA DIA*, de Oswald de Andrade e sobre o movimento modernista brasileiro, sobre direcção de Geraldo Tuchê, pelo CITAC (23 Novembro 1978).
- *TODOS ESPERAN ESSE DIA*, pelo *Taller de Teatro La Barraca* (Venezuela) (24 Novembro 1978).
- *MIMICA DEL OPRIMIDO*, por Nadyelli-Cleta (México) (28 e 29 Novembro).
- *À PROCURA DO ALBERTO*, por Zita Duarte (13 e 14 Dezembro).
- *ZÉ DO TELHADO*, texto de Hélder Costa, pela *Barraca* (11 e 12 Janeiro 1979).
- *HOMEM MORTO HOMEM POSTO*, pela *Comuna – Teatro de Pesquisa* (25 e 26 Janeiro).
- *THÉÂTRE EN POUUDRE*, pelo *Théâtre' en Poudre*, com Ricardo Mosner e Anne Lecouvreur, de Paris (22 a 24 Abril).
- *QUINZE ROLOS DE MOEDAS DE PRATA*, de Gunther Weisenborn, encenação de Mário Barradas, pelo *Centro Cultural de Évora*.
- *A AGONIA DO DEFUNTO*, de Esteban Navajas Cortés, pelo *Teatro Experimental do Porto* (15 e 16 Maio).
- *AS GUERRAS DE ARLEQUIM E MANGERONA*, de António José da Silva, encenação de João Mota, pela *Comuna* (13 e 14).
- *NINGUÉM – FREI LUÍS DE SOUSA*, PELA COMPANHIA DE Ricardo Pais.
- *O IMPÉRIO DO ORIENTE*, de Jorge Sena, encenação de Geraldo Tuchê, pelo CITAC.
- *MULTI/ECOS*, performances.

1979/1980

- Remontagem da peça *O IMPÉRIO DO ORIENTE*, de Jorge Sena, encenação de **Geraldo Tuchê**. Digressão à Madeira onde participou no *I Aniversário do Cine Fórum do Funchal*.
- Realização do *XV CICLO DE TEATRO*, no Teatro Gil Vicente.



- *D. JOÃO VI*, texto e encenação de Hélder Costa, pela *Barraca* (8 e 9 Novembro 1979).
- *PRETO NO BRANCO OU A MORTE DE UM ANARQUISTA*, baseado na *Morte Acidental de um Anarquista*, de Dario Fo, adaptado e encenado por Hélder Costa, pela *Barraca* (8 e 9 Maio 1980).
- Concerto de Jazz com *Quinto Crescente*.

1980/1981

A Direcção Artística é composta por Geraldo Tuchê, Antero Braga, Jorge Humberto, com a colaboração de António Barros.

- *CURSO DE TEATRO* coordenado por Geraldo Tuchê, com as seguintes oficinas: Construção de Máscaras (Manuel Dias), Treino Corporal e expressão Plástica (Fernando Marques, Voz e Canto (Carlos Cruz), Cenografia (António Barros), Luminotecnia (Aníbal Abrantes). Estudam-se peças como *O Boi no Telhado* de J. Cocteau, *Passadismo*, de E. Setimelli, *O Génio e a Cultura*, de Boccioni.
- *O PERCEVEJO*, texto de Mayakovsky, encenação de **Geraldo Tuchê** e **Maria Alice Vergueiro**. Assistência de encenação de Katherine Hirsch. Dramaturgia de Antero Braga, produção de Jorge Humberto Vasques, cenografia de António Barros e Rui Órfão, direcção musical de Henrique Canelas, assistência vocal de Carla Cruz, produção executiva de Aníbal Abrantes.

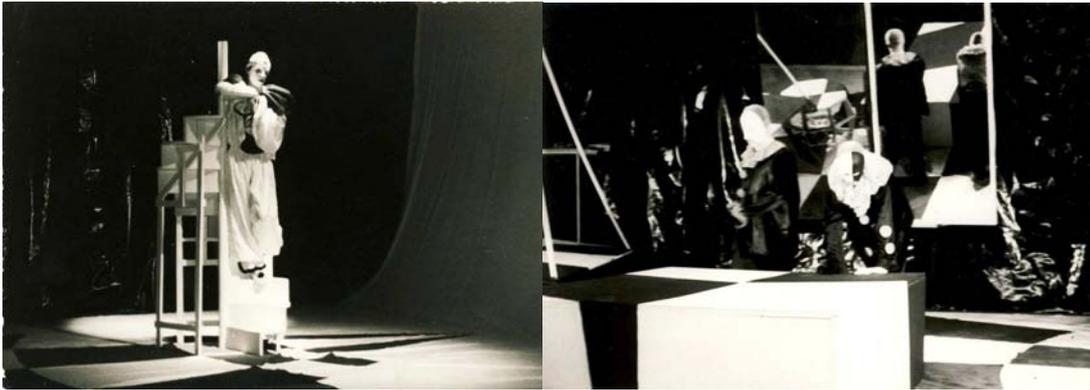


Elenco: Fernando Marques, Aníbal Abrantes, Helena Maria Gonçalves, Filomena Teixeira, Eugénio Chicória, José Manuel Oliveira, Rui Damasceno, João Carlos Morgado, Maria Irene Patrocínio, João

José Torres Ferreira, Isabel Silva, Paulo Abrantes, Isabel Bernardino, Ana Mota, Graça Monteiro, Miguel Mota, Rui Mendes, Mota Lopes, José Louro, Maria Lopes.

O espectáculo nunca chegou a estrear devido a divergências logísticas com os três formadores, empreendimento talvez demasiado dispendioso para o CITAC suportar.

• **ARLEQUIM E PIERROT**, de Almada Negreiros, encenação de Jorge Vasques e Fernando Marques. Elenco desconhecido. Aníbal Abrantes (luminotecnia), José Louro (operador de som e slides), Joca (assistente de montagem, Carlos Figueiredo (carpintaria de cena), Justiniano Justo (serralheiro).



Participação no *Encontro de Teatro Universitário*, Porto (23 Maio 1981).

• **VIAGEM PARA UM NAVIO TRISTE**, texto de Jorge de Sousa Braga, **encenação colectiva** de um recital, no café Santa Cruz. Resulta de seminários realizados por Ricardo Pais e Nuno Carinhas, entre os quais 'Imaginação-Expressão Teatral'.

Elenco: Antero Braga, Antónia Simões, José António Bandeirinha, Fernando Pinto Coelho, Lena Gonçalves, Manuel Leite, Melquiades, Teota, Tozé Cardona, Vasco.

• **Comemoração dos 25 Anos de Actividade do CITAC**. São as bodas de prata. Na programação consta: Ciclo de Cinema sobre Teatro e Artes Plásticas (no edifício do Chiado, Coimbra); um sarau de teatro, com jantar e algumas surpresas; uma exposição retrospectiva da história de 25 anos do grupo; realizam-se os colóquios; *A importância do Teatro Universitário na evolução do Teatro Português Contemporâneo* e *Reflexão sobre o Teatro em Portugal no Pós 25 de Abril*.



1981/1982

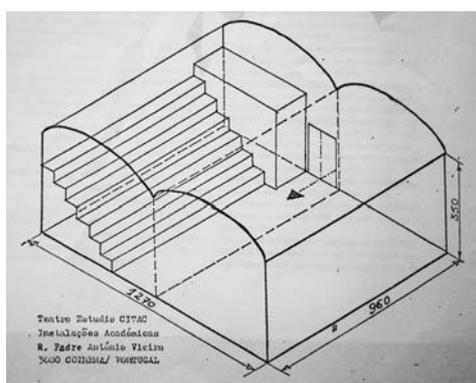
“O Teatro-Estúdio do CITAC é um espaço de difusão artístico-cultural, vocacionado à mostra e pesquisa de linguagens artísticas teatrais, parateatrais e visuais de raiz experimental. Esta área de

trabalho do CITAC, iniciada a sua acção em 1979, pretende na sua criação contemplar a revelação de espectáculos laboratoriais, 'workshops', operações e comunicações, trabalhos de índole não-comercial.

Com o Teatro-Estúdio é intenção, ultrapassar uma lacuna no panorama artístico-cultural da Academia e da cidade, no sentido de fornecer informação e sensibilização para as linguagens, expressões e filosofias da Arte Contemporânea, referenciando-se em trabalhos de autores nacionais e estrangeiros de valor reconhecido e de legítimo contributo à valorização cultural, fornecendo assim instrumentos para uma polémica neste âmbito." (em 'curriculum vitae' do CITAC, no plano de actividades 1983). Assim, é um ano de grande mudança em que, definitivamente, se reinventa o teatro mostrando, o CITAC, pela mão dos programadores convidados, António Barros e Rui Órfão, uma grande abertura para a divulgação de novas tendências, sobretudo da arte da performance.

Paralelamente a este projecto, há um realinhamento dos princípios teatrais, por uma nova geração que procura reenquadrar a estrutura de passagem pelo CITAC, e que se vem a manter até aos nossos dias, afirmando aquilo que designa por 'situação um tanto pantanosa que se vivia nos últimos anos no CITAC' (em relatório de actividades do CITAC, 1981/1982). Mais uma vez, cada geração realiza a sua ruptura com a anterior, projectando o destino do grupo enquanto campo de experimentação. Assim: abrir o grupo ao exterior, através de um curso de iniciação ao teatro, 'organizar o que é administrativo e directivo, interessar novos quadros, inventariar materiais, tornar operacional o aparelho técnico. E simultaneamente, como suporte de tudo isto, iniciar dois tipos de trabalho, convergentes, centrando um na preparação efectiva de um primeiro espectáculo, e centrado outro no desenvolvimento e formação dos elementos do grupo abrindo o caminho a novas realizações' (em programa da peça *Dom Duardos*). Assim, o grupo contrata Mário Barradas para a direcção artística, e esta reestruturação e trabalho de formação de novos elementos começa a ser levado a cabo.

É neste ano que se comemoram os 25 anos do CITAC, reunindo antigos elementos no TAGV.



- Ciclo **PROJECTOS&PROGESTOS: Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contemporâneas**, coordenado por António Barros e Rui Órfão, evento patrocinado pelo CITAC com participação subsidiária da FCG. Esta iniciativa enquadra 91 artistas e 12 países que objectivaram 48 secções de mostragem. Trata-se de um espaço alternativo de expressão artística contemplando as áreas de multimédia, *performance art*, teatro experimental, artes visuais, *video art*, diaporama, *operating theatre*, música experimental, literatura visual, poesia fonética e sonora, *living sculpture*.

Esta iniciativa estende-se até 1984/1985. Optamos, contudo, fazer constar de seguida toda a sua programação.



Programação:

1981

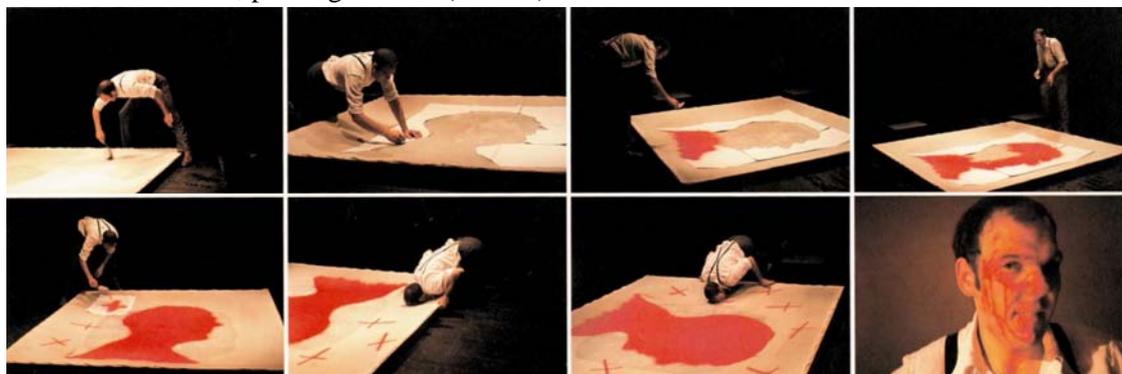
- *EXTRACÇÃO*, por Rui Órfão (Portugal).
- *HERE AND THERE*, por Mineo Aayamaguchi (Japão).
- *LUMIÈRE DROITE*, por Frank NA (França).
- *LUMINISCÊNCIA*, por Plassum Harel (França).
- *WINTERSPIEL (JOGOS DE INVERNO)*, por Peter Trachsel e Ernst Thoma (Suíça).



- Comunicação *NOVOS TEMPOS/NOVOS ESTILOS*, por Projectos&Progestos (P&P).
- Colectivo ARTITUDE 0, *REVISTA OBJECTO*.
- *DIVULGAÇÕES COMPLEMENTARES*: Revista Mundo da Arte (Coimbra); Arte Opinião, 16; Revista Sema n.º 2.

1982

- *PERFORMANCE-SITUATION*, por Erna Nijman (Holanda).
- *THE RED DRAWING*, por Nigel Rolfe (Irlanda).



- *MUSEU FLUXUS INT. & COMP.*, colectivo de *happening* (Internacional).
- *CONCERTO FLUXOS* (reposição), por Charles Dreyfus (França).
- *POESIACÇÃO*, pelo *Colectivo Literatura Experimental* (Portugal).
- *POESIA PARA A CEE*, por Alberto Pimenta (Portugal).
- *LETRISMOS*, por Fernando Aguiar (Portugal).

- *RADIOIDEOLOGIAS*, por Silvestre Pestana (Portugal).
- *TEXTOS VISUAIS*, por Salette Tavares (Portugal).
- *OVO-POVO*, por António Aragão (Portugal).
- *POEMAS VISUAIS*, por Maria Laranjeira (Portugal).
- 'JOANINHA', poema-objecto, por Campos Rosado (Portugal).
- *NOSFERATUS*, pelo *Grupo Teatro Experimental* (Jorge Vasques, João Torres, José Louro) (Portugal).
- *NOVOS QUADROS (de uma História Trágico-Marítima)*, pela *Fila K – Multimédia* (Portugal).
- *RITUS D'ÁGUA*, uma escultura viva por António Barros e Isabel Pinho (Portugal).
- *CONDUCTUS*, teatro experimental por Alberto Pimenta, com Isabel Carlos, Jorge Vasques, José Bandeirinha (Portugal).
- *NOVA PINTURA*, por José Carvalho (Portugal).
- *ONE MAN SHOW*, por E. Melo e Castro, com José Almeida e Pedro Vasconcelos (Portugal).
- *O ROCK NA MÚSICA CONTEMPORÂNEA*, por J. Lima Barreto (Portugal).
- *SECOND CYCLE*, uma non stop performance (24 horas), por Alistair McLennon (Irlanda).



- *LONE RANGER THE JUNGLE OF EROTIC DESIRE*, por Lydia Schouten (Holanda).



- *SPACE*, por Aldo Brizzi (Itália).
- *POEMOGRAFIAS*, por João Vieira (Portugal).
- *THE PROMISED LAND*, por Ernesto de Sousa (Portugal).
- *COMUNICAÇÃO Elementos para uma leitura da Performance Art*, pela P&P.
- Colectivo ARTITUDE 01, *REVISTA AMBIENTE*, espaço exploratório proporcionado pela Galeria Diferença.
- *DIVULGAÇÕES COMPLEMENTARES*: Arte Opinião, 18; Revista Sema n.º 4; Galeria Diferença (Lisboa); Círculo Aberto (Aveiro); Festival Alternativa (Almada).

1983

- *SHOW LIFE – STATION HOUSE OPERA*, por G. B., com Julian Maynard Smith e Miranda Payne (Londres). Apresentação também no Teatro da Graça (Lisboa) e Cooperativa Árvore (Porto).



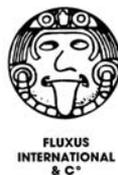
- *IMAGENS SENSAÇÕES DA PERSONALIDADE*, por ARTITUDE: 01 (Portugal).
- *VIDEO COMO COMUNICAÇÃO*, *video-art* por Rolf Lobeck, Inge Ulrich, Achim Witzel, Sabine Hartmann, Thomas Beck, Peter Hartmann (Alemanha).
- *THIS IS THE GAME*, por Gzregorz Sztabinski (Polónia).
- *THE BASEMENT GROUP*, *video-art*, com John Adams, Ken Gill, Belinda Williams, Dick Grayson, John Kippin, John Bewley, Paul Borlogu, Roger Wilson (Inglaterra).
- *VIOLENT PAINTING*, por Salome e Castelli (Alemanha).
- *DIAPORAMA*, por MVM e Wolf Vostell (Alemanha).
- *SO DIFFERENT... AND YET*, por James Coleman (Irlanda).
- *IGNOTUM PER IGNOTUS*, James Coleman, também com Rui Órfão e Isabel Carlos. Ambas as performances de James Coleman apresentadas na ESBAL (Lisboa).



- Colectivo *ARTITUDE 01*, *REVISTA OPERAÇÃO*, número temático que conduziu um estudo sobre a cidade *Black=Black*, Imagem e Sensações da Personalidade Coimbra.
- Comunicação *KEUSCHHEITSLEGENDE*, *EIN STÜCK VON PINA BAUSCH*, por António Barros.

1984

- *PORQUE É QUE EU TE ESTOU A CONTAR ISTO, MAS EU JÁ NÃO TE ESTOU A CONTAR ISTO*, por Ricardo Pais (Portugal).
- *CONCERTO FLUXUS* (reposição), por Museu Fluxus Int. & C.



- *ACQUAPLANNING*, algumas meditações sobre a geração do vazio, por colectivo performance P&P. Apresentado na IV Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira.
- Comunicação *TRAJECTOS DA PERFORMANCE ART*, por P&P.
- Comunicação *ANIMAÇÃO CULTURAL COMO OBRA DE ARTE*, por P&P.

- Colectivo ARTITUDE 01, *REVISTA MULTIMÉDIA*, a escrita sobre as margens e leito do Rio Minho.
- Colectivo ARTITUDE 01, *REVISTA URBANA*, a aplicação da escrita sobre a cidade.

1985

- Colectivo ARTITUDE 01, *REVISTA COMORTAMENTO*, APRESENTADO EM Torres Vedras.

- **CURSO DE TEATRO**, dirigido por Mário Barradas com os seguintes *ateliers*: Preparação de Actor, Composição de Personagens, Dramaturgia, Cenografia.

- **DOM DUARDOS**, de Gil Vicente, organização de texto e encenação de **Mário Barradas**, cenografia de João Vieira.



Elenco: Paulo Archer (Imperador Palmeirim), Humberto Frias (Primaleão - seu filho), Helena Gonçalves (Flérida – sua filha), Cristina David (Amandria – Dama de Flérida), Isabel Bernardino (Artada – Dama de Flérida), Eugénio Chicória (Dom Robusto), Vasco Queiroz (Dom Duardos – Príncipe de Inglaterra), Rui Damasceno (Camilote), Maria José Teixeira (Maimonda), Adelaide Seabra (Olimba – Infanta), José Peixoto (Julião – Hortelão), Filomomena Teixeira (Constança Roiz – sua mulher), Nuno Porto (Francisco – seu filho), José Manuel Oliveira (Patrão de Galera), Celeste Dias e Emília Nunes Pereira (Damas), Aníbal Abrantes e Carlos Manuel Leal (Cavaleiros), Fernando Marques (Príncipe da Dinamarca), Xico (Ginete).

João Vieira (cenografia e figurinos); Paulo Vaz de Carvalho (ária de romance); Alexandre Ramires (filmes); Jorge Humerto (sonoplastia); Paulo Abrantes, João Damasceno (iluminação); Jorge Humberto, Humberto Frias, Nuno Porto (adereços); Olívia Linhares (mestra de costura); Carlos Figueiredo (carpinteiro de cena); Celeste Dias (organização de guarda-roupa); Fernando Marques, Aníbal Abrantes (administração). Colaboração de João Paulo Marques e Banda de Barcouço.

Participação no evento *QUANTO VALE ESTA CIDADE?* Organizado pelo *Bonifrates* (5 Junho 1982); participação no *Festival de Teatro de Montemor-o-Velho* (30 Julho 1983), e no III SITU, festival organizado pelo TEUC (16 Maio 1982). De notar que este festival se afirma crescentemente como um dos maiores festivais internacionais de teatro europeu, de cariz universitário (14 grupos de 11 países diferentes). Na imprensa pode ler-se que mais de 10000 pessoas assistiram ao festival. O Teatro-Estúdio do CITAC também é utilizado como espaço de apresentação de espectáculos.

Surgem vários convites de vários festivais de teatro apresentando, apenas, no *Festival de Teatro*, organizado pelo *Teatro Animação de Setúbal* (9 Julho), e com reposição no Teatro Sousa Bastos. Na imprensa aclama-se o rejuvenescimento do CITAC.

A crítica diz-nos: “(...) Mário Barradas não hesitou em utilizar uma linguagem muito carregada, procurando sublinhar a traço grosso as contradições de um texto caracterizadamente medievalesco. Os

resultados não foram totalmente convincentes embora o espectáculo tivesse congregado palco e sala, o que era um dos alvos a atingir.

Neste caso não interessa averiguar o que pertence ao domínio do arbitrário porque é de arbitrário que é feita a matéria cénica do espectáculo. Por isso não choca o facto de surgir em palco uma tela onde é projectada a ficha do espectáculo como se do genérico de um filme se tratasse, e que num intervalo inexistente, se projecte um filme com a montagem acelerada de filmes de publicidade (...) ao gozo da televisão, e em especial da telenovela.

Se os actores que fazem ‘Dom Duardos’ estão ainda verdes, a sua alegria, disponibilidade, semcerimónia bem mereceram os aplausos finais. Como o mereceram alguns achados da encenação. O trabalho de Mário Barradas, com o apoio eficaz de João Vieira na cenografia, bem pode ter representado uma nova arrancada do CITAC, e é isso que importa.” (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 24-5-1982).

- *PLANO PARA SALVAR VENEZA*, textos de Jorge de Sousa Braga, recital com **encenação colectiva**, sessão de poesia no café Santa Cruz.
- Organização e promoção conjunta com a editora *Centelha* do espectáculo *FERNÃO, MENTES?*, encenação de Hélder Costa, pela *Barraca*, sobre o autor Fernão Mendes Pinto.
- *Atelier* de luminotecnia e sonoplastia, orientado por João Carlos Marques.

1982/1983

Há neste ano um esforço de reestruturação e trabalho de formação de novos elementos, procurando dar continuidade ao recente trabalho desenvolvido investindo, portanto, em formadores. Começa-se a delinear a estrutura do ciclo de uma geração do CITAC impondo, para isso cursos de iniciação ao teatro cada vez mais estruturados e diversos.

Elementos de esta geração estão na génese de uma companhia de teatro, a *Camaleão*.

- *CURSO DE TEATRO* dirigido por Mário Barradas.
- *WORKSHOP DE CLOWN*, dirigido por Manuel Guerra. Esta formação acaba por ser a génese daquilo a que se virá chamar de Citacloowns.
- De notar que, para a preparação da próxima peça teatral se realizam *cursos teóricos sobre comédia* dirigidos por Christine Zurbach. Também Manuel Guerra realiza um *atelier* sobre *Técnica do Burlesco*. Estes *ateliês* dão origem a um pequeno espectáculo num sarau do TAGV, organizado pela secção de patinagem da AAC, nas comemorações do seu 40.º aniversário.
- *NOITE DE GUERRA NO MUSEU DO PRADO*, de Rafael Alberti, um exercício teatral com encenação de **Mário Barradas**.



Participaram todos os elementos do CITAC: Alexandra Silva, Aníbal Abrantes, António Duarte Bento, Carlos Mendonça, Celeste Dias, Elisabete Carlos, Elvira Gonçalves, Eugénio Chicória, Fernanda Monteiro, Fernando Marques, Gastão C. Moncada, Gustavo Cardoso, Helena Faria, João Manuel Damasceno, Jorge Maria, José Filipe N. Vicente, José Geraldo, José Manuel Oliveira, José Peixoto, José Ribeiro, Luís Albuquerque, Manuel Silva, Maria José Vale, Nuno Porto, Paulo Abrantes, Wilma Fonseca.

Estreia a 1 de Maio 1983 e fazem-se variadíssimas apresentações em Coimbra. Participação no CITEMOR 83 (30 Julho 1983), no FITEI (Porto, Novembro), e no *Festival de Teatro Amador Évora*.

É uma peça que integra 28 elementos dos quais apenas 8 vêm da geração anterior. São elementos novos, muito jovens, saídos do ensino secundário que já vinham a frequentar as diversas oficinas de formação realizadas (improvisações, gestuação, vocal). A peça conta com a projecção de imensos slides de quadros de Goya, Velasquez, Titiano, Fra Angélico, etc. (fotografias de Rui Órfão), constituindo-se como uma peça bastante complexa ao nível da técnica de luz e som.

- **PLANO PARA SALVAR VENEZA**, de Jorge Sousa Braga, recital poético realizado no café Santa Cruz.
- **MANIFESTAÇÃO INESPERADA**, sobre a crise académica de 1969, apresentada em 17 de Abril. Realizou igualmente um assalto à torre da universidade no aniversário da Tomada da Bastilha.
- Apresentação performativa do livro *O Abutre & Outros Espelhos*, com performance de António Duarte Bento, com música de Henrique Canelhas (12 Janeiro).

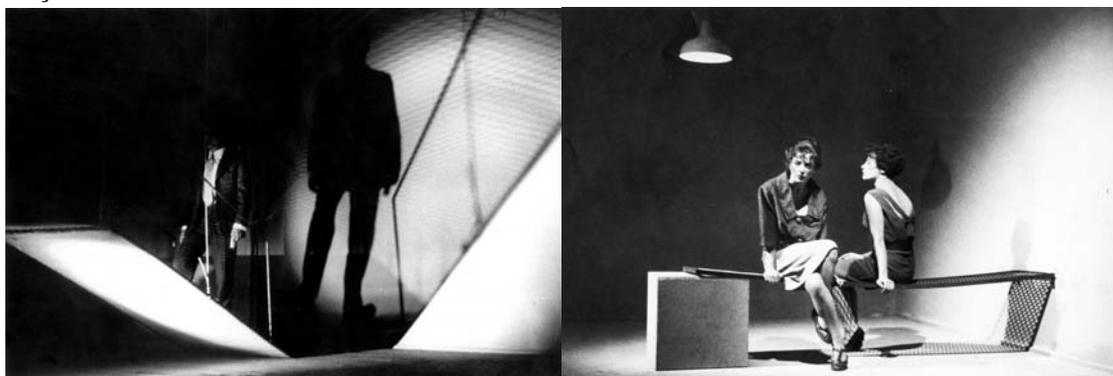
1983/1984

É o último ano de Projectos & Progestos que decorre desde 1981/1982. O esforço da formação teatral e mobilização de novos elementos começa a dar os seus frutos. Desenvolvem-se actividades formativas de aperfeiçoamento, lançando as bases para desenvolver, paralelamente, actividades experimentais de criação teatral. Mário Barradas mantém-se director artístico.

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO**, dirigido por Mário Barradas. O curso é baseado em sessões de improvisação (desbloqueamento e reeducação dos sentidos), máscaras cómicas (aproximação da construção de personagem), elocução e articulação, e tem os seguintes *ateliers*: Improvisação Teatral com Máscaras (Mário Barradas); Oficina de Concepção de Acessórios Teatrais, Fantoches e Máscaras (Manuel Costa Dias); Técnica de Clown (Manuel Guerra); Educação dos Sentidos e Apelo à Memória Sensorial (Luís Varela); História do Teatro Português e Problemática do Teatro Universitário (José Oliveira Barata); Introdução à Luminotecnia, fabrico de maquilhagem e a máscara facial (Aníbal Abrantes); seminários com Ricardo Pais, Manuel Dinis Jacinto.

Fazem-se seminários por Cristina Zurbach (*História dos Movimentos Teatrais no século XX*, com vista à contextualização de Fassbinder); António Barros realiza um estudo documental sobre estética Fassbinderiana, resultando daí a arquitectura cenográfica da peça seguinte.

- **KATZELMACHER (O BODE)**, de Rainer Werner Fassbinder, encenação de **Mário Barradas**. Dramaturgia e tradução de Christine Zurbach. Direcção de ensaios de Luís Varela e assistência de encenação de José Geraldo.



Elenco: Alexandra Silva, Aníbal Abrantes, Conceição Matos, Eugénio Chicória, Helena Faria, José António Bandeirinha, José Ribeiro, Maria João Teles, Rui Damasceno, Susana Gonçalves.

António Barros (direcção plástica); Arminda Mota, Iolanda Duarte, Lisete Vidal, Lúcia Marto, Pedro Reis, Jorge Monteiro (atelier de cenografia); Guilherme Duarte Pais (cabelos); Carlos Gama, João Damasceno, Paulo Abrantes (luminotécnica); António Duarte Bento (assistência de produção); Carlos Figueiredo, Olívia Linhares, A. Mangalho, Neolux, Lda. (montagem).

Estreia no Teatro-Estúdio do CITAC com várias apresentações. Participação no IV SITU (*Semana Internacional de Teatro Universitário*) e em Lisboa (1984).

O espectáculo aborda a questão de uma juventude mergulhada nos espartilhos intelectuais, morais, e sociais da chamada sociedade industrial. O espectáculo recolhe as melhores opiniões da crítica, sendo considerado um dos melhores espectáculos do ano: ‘de todos os espectáculos (SITU) foi este um dos poucos que levantaram uma problemática humana e social capaz de interessar um público mais vasto (...) considerar este espectáculo muito importante, o melhor do CITAC nos últimos anos.’

(Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, s.d.).

“Excelente encenação do CITAC de uma peça de Fassbinder ‘Katzelmacher’, momento de excepção” (Tito Lívio, “Os melhores do ano: Teatro Universitário”, *A Capital*, s.d.).

- Fundação dos **CITACLOWNS**, grupo de criação e representação de espectáculos de *clown*.



É uma iniciativa que resulta do investimento da formação que o grupo tem vindo a fazer, nomeadamente a partir de um workshop orientado por Manuel Guerra. Os elementos do CITAC, juntamente com José Geraldo, José Ribeiro, António Duarte Bento e Lena Faria, fundam o grupo e rapidamente fazem do trabalho de laboratório o treino e construção de personagens e de acontecimentos. Aplicando a técnica de Chaplin, a criação de ‘gags’, abandona-se os parâmetros do palhaço tradicional e representa-se um tipo de palhaço mais eloquente e humano, impondo uma aproximação com o público. Assim, retira-se a maquilhagem carregada do palhaço bem como o uso de qualquer palavra, aplicando simplesmente o nariz, e investindo na fantasia dos figurinos, a paródia nasce.

De notar que em Coimbra, na altura, não existe nenhuma companhia de teatro para a infância. Face a solicitações das mais diversas entidades ao CITAC para integrar a programação de eventos, os Citacloowns rapidamente fazem furor.

Fazem-se inúmeros espectáculos gratuitos em Coimbra e arredores que se vão prolongar por mais uns anos, revelando o êxito da iniciativa. Espectáculos realizados na Curia, Redinha, Penela, Vila Verde, Águeda, Cernache, Hospital Psiquiátrico de Lorvão, Escola Secundária José Falcão, Penitenciária, e intervenções na *IV Semana Internacional de Teatro Universitário*, no Dia Mundial da criança.

• **IV CONCURSO DE ORIGINAIS DRAMÁTICOS.** É apresentado, por esta geração, como sendo o *III Concurso* devido a uma contradição do número de concursos realizados pelo CITAC. No arquivo há folhetos do *I concurso* (1961), do *II concurso* (1962), e do *III concurso* (1965). Acontece que, talvez por erro tipográfico, os *Caderno de Teatro* de 1965 (CITAC, 1965) referem como *II concurso* o que realmente corresponde ao *III concurso*, conforme consta num folheto de divulgação do concurso do mesmo ano. Na verdade, nem do *II*, do *III*, ou do *IV concurso* se conseguiu apurar os vencedores. Optamos por fazer valer os folhetos com o regulamento dos concursos que teriam sido distribuídos pela comunidade.

• Realizam-se espectáculos no Teatro-Estúdio com os ‘Bonecos de Santo Aleixo’.

1984/1985

Fazem-se vários espectáculos com os *CITACLOWNS* e faz-se a digressão da peça em cena a Lisboa.

• **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO**, orientado por elementos do grupo e por Mário Barradas.

• **V CONCURSO DE ORIGINAIS DRAMÁTICOS**. O júri é composto por José Oliveira Barata, Hélder Costa, Jorge Listopad, Mário Barradas, Ricardo Pais. Tal como o *IV Concurso*, desconhecem-se os vencedores.

1985/1986

É convidado Paulo Filipe para director artístico que, com objectivos pedagógicos, integra um trabalho de preparação intensivo de actores, visando a produção de uma peça teatral. Fez-se um curso de formação e sensibilização teatrais que conta com a colaboração de António Barros.

• **CRIME NA CATEDRAL**, de T. S. Eliot, tradução de Paulo Filipe e Graça Abranches, encenação de **Paulo Filipe**; concepção plástica de António Barros; música original de Paulo Vaz de Carvalho, com direcção musical de Virgílio Caseiro.

Elenco: Isabel Carlos, Cristina Mouta, Susana Gonçalves, Helena Faria, Clara Bento, Alexandra Silva, Maria João Teles, Pilar Mosquera, Guida Félix (coro de mulheres); Abel Campos (1.º padre); José Horácio (2.º padre); José Alberto (3.º padre); Helena Queirós (mensageiro); Joaquim Manuel (arcebispo Thomas Becket); João Damasceno (1.º tentador-cavaleiro); José Ribeiro, Gustavo Cardoso (2.º tentador-cavaleiro); Jorge Portela (3.º tentador-cavaleiro); Rui Damasceno (4.º tentador-cavaleiro); José Filipe (assassino);

Músicos: Adérito Pereira (trompete), Fernando Vidal (trompete), Francisco Pereira (trombone de varas); Manuel Veiga (percussão); Graciano Pinto (alaúde); Carla Cruz, Hilda Rodrigues, António Silva, António Santos, António José Simões, Cristina Moutinho, Rosário Feijó, Manuela Branco, Sandra Fonseca, João Pinheiro, Pedro Pinheiro (canto, membros do Orfeon Académico de Coimbra); Guilherme Duarte (penteados); João Manuel Damasceno, José Manuel Oliveira (luminotécnica); Iolanda Duarte, Carlos Leite, Luís Baio, Vitó (assistência técnica).



Este ousado projecto envolve cerca de 52 pessoas em palco (actores, músicos, cantores, figurantes, técnicos) e faz interagir vários colaboradores de diversas entidades (Orfeon Académico de Coimbra, Banda Militar da GNR de Coimbra, Orfeon de Leiria).

Esta encenação inseriu-se numa via experimentalista, abrindo o conflito na área da representação teatral entre o classicismo e a modernidade. A preocupação do espaço teatral alternativo à sala italiana foi outra evidência, afirmando-se como uma intervenção dramática e estética *site-specific*. Assim, os espectáculos tiveram lugar no Convento de Santa-Clara-a-Velha (Coimbra), no

âmbito do FITEI, ocorreu no Mosteiro da Serra do Pilar (Porto), e nos Castelos de Soure (no âmbito da 1.ª Bienal de Arquitectura) e de Leiria.

O trabalho foi bem aceite pelo público e pela crítica, ‘um trabalho de boa tessitura, generoso e ousado, retemperado dos dramas clássicos’, como escreveu Agostinho Chaves (em currículo do CITAC de 1993); “Uma grande ópera, um teatro total (...), jogando com a tensão entre a modernidade e o classicismo.” (*A Capital*, s.d.).

- Dentro dos mesmos objectivos pedagógicos, decorreu um **CICLO DE COLÓQUIOS** sobre a obra de T. S. Elliot, finalizando com a projecção do filme *Becket*, seguido de debate.

1986/1987

A contratação do encenado polaco Andrej Kowalski vem marcar uma nova fase de experimentação no cruzamento do evento performativo com a ambiência sonora, na realização de espectáculos estéticos de grande força expressiva. O encenador vai marcar a actividade do grupo nos próximos anos. Aliás, de agora em diante, de uma forma mais declarada, o curso de iniciação ao teatro serve também para seriar dos formadores, novas possibilidades de encenadores do grupo.

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO**, com os *ateliers*: voz (Virgílio Caseiro), máscaras e marionetas (Manuel Guerra), história do teatro (Oliveira Barata), cenografia (Andrej Kowalski), preparação de actor (Hélder Costa).
- **WORKSHOP** de cenografia, *Criação de um Espaço Activo Sonoplástico*, orientado por Andrej Kowalski, resultou numa amostragem experimental de som e música de Laurie Anderson, resultando no aprofundamento desse trabalho, e que vem a resultar em *PROCURANDO*.
- **CEM ANOS DA AAC**. Hélder Costa (também ele um elemento do CITAC no início dos anos sessenta do século XX) é o director artístico do CITAC. Sob a sua orientação decorre um trabalho de dramaturgia e pesquisa sobre os 100 anos da Academia de Coimbra. Porém, este trabalho acabou por não resultar num espectáculo. Teria a colaboração de outros organismos autónomos e figuras proeminentes das *Crises Académicas* de 1962 e de 1969, em Coimbra.

1987/1988

Neste ano faz-se um avultado investimento em equipamento técnico (mesa de luz, *rackes*, projectores, gravador de cassetes com dois leitores, equalizador), com um subsídio auferido pela então *Secretaria de Estado da Cultura*. Mantém-se a participação regular na *Comissão Inter-Organismos* (órgão representativo dos Organismos Autónomos da AAC), centrando-se na discussão e apresentação de propostas relativas à autonomia universitária, projecto *Erasmus*, *Museu Académico*, reabilitação do organismo CELUC, bem como nas questões políticas com respeito à vida associativa, entre outras.

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO**, com os seguintes *ateliers*: preparação de actor (José Ribeiro e Rui Damasceno), Dicção e Voz (Virgílio Caseiro); Escrita Teatral (José Geraldo); Ginástica Dramática (Guida Oliveira); História do Teatro (Oliveira Barata); Concepção Plástica (António Barros); Luminotecnia (Jomané D.); Maquilhagem (António Santo/perfumaria Alceste).

Este curso teve um total de 43 participantes obrigando à divisão em dois grupos de trabalho.

- Realização de vários *workshops* de preparação de actor; Curso de Pantomima (Aldona Skibianka Lickel), e Curso de Maquilhagem.

- **PROCURANDO**, idealizado e encenado por **Andrezj Kowalski**, com música de Laurie Anderson.



Elenco: Ana Cristina, Cecília Santos, Clara Bento, Estela Vale, Gustavo Cardoso, Isabel Santos, José Amoreira, José Filipe, José Ribeiro, Leite da Silva, Margarida Gil, Margarida Oliveira, Marina Teixeira, Rosário Nazaré, Rui Damasceno, Teresa Correia, Leopoldina Simões. Colaboração de António Costa, Antje Engelhardt, Isabel Bernardino, Iolanda Duarte, Lúcia Silva, Lúcia Silva, Fernanda Monteiro.

Estreia a 19 Maio (22 representações), com espectáculos até Julho, e retomado em Novembro e Dezembro. Participação na *Bienal Universitária de Coimbra*. Apresentado em Braga.

Resulta do *workshop* feito o ano passado e pretende sensibilizar o público para novas formas do teatro enquanto arte de se exprimir para além dos limites do teatro, como uma nova linguagem uniforme e estruturada.

Falar da condição do homem é um dos propósitos do espectáculo, experimentando sobre a criação de um espaço activo sonoplástico, inspirado em temas musicais de Laurie Anderson (parte do trabalho do *atelier* realizado previamente no curso de teatro). A sua movimentação trabalha-se experimentando ao nível da imagem e do som, na utilização conjunta de materiais cénicos menos vulgares: elásticos, fibra de vidro, espelhos, desperdício, etc. Assume-se um sentido provocatório da vida, apelando a interpretações e sentimentos provocados por uma comunicação cada vez mais situada ao nível da imagem e do som, na exploração dos diferentes modos sensoriais.

A crítica diz: “*PROCURANDO* abre-se em imagens de uma beleza e de um requinte surpreendentes... o recurso a uma nova tecnologia rara no teatro português, o apuro técnico (...) não se pode deixar de reconhecer as qualidades evidentes desta experiência do CITAC.” (Carlos Porto, *Diário de Lisboa*, 28-11-88).

- Foram realizados alguns espectáculos no Teatro-Estúdio de grupos de teatro convidados, alimentando uma programação à semelhança dos *Ciclos de Teatro* (CETA, *A Máscara*, entre outros).

1988/1989

O trabalho do CITAC, nestes anos, é muito marcado pela influência da técnica de *clown*, retomando o projecto dos Citaclowns, algo que ficou enraizado desde algumas gerações. Assim, há um claro investimento em espectáculos de rua, vocacionados para todas as idades mas, particularmente, para a infância.

- Criação dos **CITATOXES**. Grupo de fantoches do CITAC. Criam um espectáculo a partir do texto de Sérgio Godinho, *Eu Tu Ele Nós Vós Eles*. Apresentado em Cernache e na Lousã, entre outros.
- Espectáculos com os **CITACLOWNS**. São espectáculos grátis realizados em múltiplas localidades (Coimbra, Lousã, Tocha, e integrado na programação do *Special Olympics*, em Coimbra, e ao longo dos próximos anos, em múltiplas apresentações. Participação, por exemplo, na *Semana de Ocupação Social*, organizado pelo *Coro Misto da Universidade de Coimbra* (17 Dezembro 1991).
- No Teatro-Estúdio do CITAC passam variados grupos: *Grupo de Teatro das Caldas da Rainha*, *Grupo Palhaços de Leiria*, a *Bienal Universitária de Coimbra*, os *Encontros de Fotografia*, o *Grupo de Guitarras de Coimbra*.

1989/1990

Apesar dos esforços realizados desde o início da década de oitenta, podemos dizer que a partir de agora se estabiliza o *modus operandis* do ciclo de vida de uma geração do CITAC: a realização de um curso de iniciação ao teatro bianual (e que é propositadamente intercalado com o curso também bianual que o TEUC proporciona) permite a angariação de novos sócios através da formação. Deste modo, após o curso de iniciação ao teatro, alguns elementos acabam por ingressar na direcção, fundindo-se com velhos elementos que ainda persistem da geração anterior. Naturalmente que, neste processo, parte dos novos elementos desfaz gradualmente a sua participação no grupo. É um período de decisões que implica uma responsabilização séria, uma vez que pode acontecer não haver elementos da geração anterior a garantir uma passagem de testemunho gradual e informada, o que obriga a um esforço redobrado dos elementos da nova geração.

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO** com os seguintes *ateliers*: Preparação do Actor (José Ribeiro); Karaté (Zé Arlindo); Voz (Virgílio Caseiro); Movimento e Expressão Corporal (Gabriela Figo); Técnica de *Clown* (Gustavo Cardoso, membro sénior do CITAC); Máscaras, Fantoches e Marionetas (António José Canelas); Escrita Teatral (José Geraldo); Técnicas de Improvisação (Manuel Guerra); Luminotecnia (Jorge Gregório, membro sénior do CITAC).

Este curso teve um elevado número de participantes obrigando à divisão em dois grupos de trabalho, o que conduziu a duração do curso até Outubro de 1990.

Dá-se início à produção de *FAUSTO*, com aprofundamento técnico do actor. Dificuldades financeiras não permitem a estreia da peça, o que apenas se tornou possível no ano seguinte.

- **CITACLOWNS**. Saídos do curso de iniciação, novos elementos incorporam o projecto já antigo dos Citacloowns, elaborando novos 'sketchs' que, pelo sucesso que têm junto do público, recebem inúmeras solicitações para apresentação de espectáculos empreendendo um grande dinamismo no grupo.
- Recepção de várias conferências no Teatro-Estúdio, apoio à realização do *Festival de Folclore Europeu*, recepção de um curso de teatro organizado pelo IPJ, e de um momento de teatro infantil pelo T.E.L.A.

1990/1991

Kowalski continua director artístico do grupo. Neste ano, com o espectáculo *FAUSTO*, constroem-se uns bancos negros com rodas e capacidade para 3,4 pessoas que ainda hoje compõem as plateias no Teatro-Estúdio do CITAC. Também é por esta altura que nasce a nova imagem gráfica do CITAC, um logótipo que vem até aos nossos dias, apesar de algumas gerações, já no século XXI, o alterarem temporariamente.



- **FAUSTO**, adaptação de textos a partir de *Fausto*, de Goethe, entre outros textos (Nerval, I. Bergman, A. Einstein, Gribbrin, A. Kowalski, H. Pagani, S. Paulo, C. Sagan, W. Shakespeare, St. Witkacy), com encenação de **Andrezj Kowalski**.



Elenco: Ana Craveiro (assistente de bruxa 1), Anabela Marques, Anabela Pinto (bruxa), Catarina Almeida (Deus), Carla Bolito, Dalila Salvador (assistente de bruxa 2), Filipe Madeira, José Ribeiro (Fausto), Madalena Teixeira, Mafalda Patrícia Costa, Margarida Gil, Maria José Gaspar (Margarida), Mário Ferreira, Micas Monteiro, Ricardo Gonçalo, Rosário Nazaré, Rui Damasceno (Mefistófeles), Rui Miguel Guerra, Sandra Borba, Teresa Ramos.

Rosário Nazaré (assistente de encenação); Carlos Azevedo (música); José Moreira, Jorge Costa (luminotécnica); Lúcia David (figurinos); apoio técnico de Carlos Figueiredo. Colaboram ainda Jorge Gregório, Cecília Santos, Elisa Pato de Macedo, Nani Baptista, Patrícia Madeira.

Estreia em Coimbra no âmbito da Bienal Universitária de Coimbra. Digressão a Lisboa integrada no IETM.

A crítica é elogiosa. “Ambiciosa experiência é o mínimo que se pode chamar ao ‘Fausto’ que o encenador polaco Andrej e os actores do CITAC (...). O texto de Goethe foi confessadamente adaptado à actualidade. Fausto e Mefistófeles vestem fatos completos e gravata. (...)

Adivinham-se (e vêem-se) as limitações deste ‘Fausto’. Quanto às virtudes, estão na sua muita originalidade, ousadia e imaginação, assim como no ritmo contido e numa concepção plástica de forte impacte visual, com óptimo aproveitamento do espaço exíguo e de alguns (escassos) meios luminotécnicos. (...)

Uma conclusão para já: é bom ver o teatro universitário coimbrão activo e produtivo, a fazer trabalhos interessantes e até surpreendentes. Diferentes, de qualquer modo, do teatro instituído. O que é raro.” (Manuel João Gomes, *Público*, 21 -11-1990).

- **RECREAÇÕES**, orientado por **Pedro Oliveira**, pelos CITACLOWNS.

Fazem uma digressão por várias localidades e eventos, nomeadamente na *Semana de Ocupação Social – SOS*, em Coimbra.

- Criação da **CITACCÃO**, vocacionado para intervenções de rua. A sua orientação é a de interferir no quotidiano citadino com acções directas, e de uma forma humorística, provocar a reflexão sobre temas actuais, tendo a situação sociopolítica como pano de fundo. Assim, ensaiava-se no Teatro-Estúdio e programavam-se as intervenções, privilegiando a improvisação junto do público. Trata-se de *happenings* e de performances baseadas na acção directa, como por exemplo, de teatro-invisível (Augusto Boal).

1991/1992

Neste ano, Coimbra é *Capital Nacional de Teatro*. Em nota para a imprensa, o CITAC indigna-se com a obscuridade do processo que a circunda. Argumenta que são beneficiadas apenas algumas pessoas da comunidade teatral (nomeadamente elementos do TEUC). Segundo advoga, “este programa deveria ter, realmente, como principal preocupação o lançamento de ‘raízes para o futuro’, mas numa perspectiva mais ampla, que é Coimbra e seu concelho” (carta enviada à imprensa, 1992). Assim, o evento referido, apesar de ter lançado as bases para a reabilitação do *Teatro Académico de Gil Vicente*, lançou igualmente a oportunidade de se profissionalizarem, primeiro a *Escola da Noite*, (maioritariamente de elementos provenientes do TEUC que, durante a década de oitenta também produziam a célebre *Bienal Universitária de Coimbra*, um festival internacional de teatro com grande expressão na cidade) e, mais tarde, o *Teatrão*, com teatro para a infância. Curiosamente, a *Capital Nacional de Teatro* foi comissariada por um antigo elemento do CITAC, Ricardo Pais. Não houve,

pelos vistos, uma atenção mais ampla, e mais particularmente, no âmbito do teatro universitário, como se este carecesse de um estatuto próprio. Na imprensa pode ler-se: o ‘CITAC, o eterno parente pobre dos favores públicos, dos mimos da comunicação social e das benesses das capitais de teatro’ (Paulo Archer, *Jornal de Coimbra*, 27-5-1992).

No CITAC é contratado o encenador holandês Dato de Weerd que vem a marcar a estética do grupo, na construção de espectáculos de grande elaboração visual e cenográfica. Vai marcar o grupo nos próximos anos.

De notar que, nesta geração, estarão elementos que virão formar uma companhia de teatro, o *Encerrado para Obras*.



Dato de Weerd a assistir ao espectáculo *Longos Prelúdios em Moles Antenas*, do CITAC

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO.** Tem os seguintes *ateliers*: preparação de actor, técnica de *clown*, expressão corporal, articulação e dicção, história do teatro, cenografia. Não foi possível
- **PERSONA PESSOA**, baseado no texto de Fernando Pessoa com adaptação de Leo Spekreijse, encenação e cenografia de **Dato de Weerd**.



Elenco: Ricardo Gonçalo (Fernando Pessoa); Carlos Nicolau, Sofia Jardim, Sandra Borba, Ana Craveiro, Margarida Guerreiro, Pedro Barreiros (Alberto Caeiro); Nuno Coelho, Vasco Rodrigues, Leopoldina de Almeida, Isabel Abreu (Ricardo Reis); F. Anabela Mira, M. Miguel Marçal (Álvaro de Campos); Lucinda Gomes (barman).

Alberto Lopes, David Cruz (músicos e banda sonora); Mafalda Costa (voz dos anúncios); Dino Costa, Nuno Duro (luminotécnica e sonoplastia); Romy Sonneman (expressão corporal); com colaboração de Carlos Moreira, Patrícia Pascoal, Rui Guerra; Paulo Ramos (fotografia).

O espectáculo integra o *Festival de Teatro de Amadores*, em Évora (1992), e circula por várias cidades portuguesas, como Braga, Figueira da Foz, Lisboa. Apresentado no 2.º *Encontro Nacional de Teatro*, pela *Bienal Universitária de Coimbra* (BUC) (Maio 1992), bem como na embaixada portuguesa em Paris.

A promoção da peça em Coimbra tem a particularidade de ter elevado um balão gigante de ar na Praça da República, cativando a atenção dos transeuntes para o espectáculo, em plena Capital do Teatro.

A crítica diz-nos: “Trata-se de um exercício de fragmentação: os vários níveis de entendimento da esfera do real – de um imaginário ao concreto do real vivido – postulam a autonomia das coisas face à poesia e ao pensamento que delas se apropriam, e constituem-se no núcleo dramaturgicamente justificador dos pólos claros e escuros – morte, imortalidade e vida, o poeta e os seus fantasmas, o paganismo e seus deuses, a arte e os seus cultores. (...)”

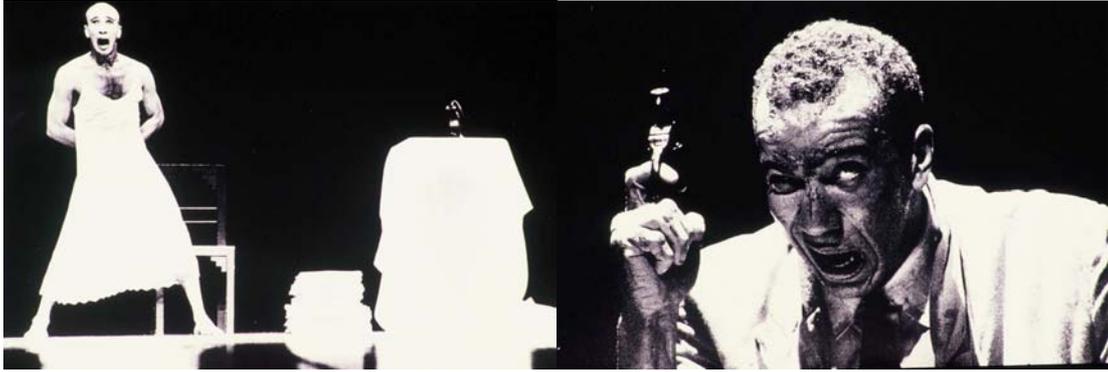
O espectáculo apresenta-se, assim, como um todo estruturado, com uma evidente dimensão irónica (que corresponde à própria opção dramaturgicamente) e que atinge a eficácia, isto é, comunica. Poder-se-á questionar a concepção cenográfica (empobrecedora) ou a falta de homogeneidade no naipe de actores (o que é bem característico de um grupo universitário) ou ainda a ambiguidade do final (o palco morre em vez de acabar), mas trata-se, sem dúvida, de um belo espectáculo do CITAC, o eterno parente pobre dos favores públicos, dos mimos da comunicação social e das benesses das capitais do teatro.” (Paulo Archer, *Jornal de Coimbra*, 27-5-1992).

- Organização conjunta com outros grupos de teatro universitário e amador, da vinda a Coimbra de espectáculos de companhias portuguesas e brasileiras.

1992/1993

Neste ano, Paulo Lisboa (actor brasileiro da *CIA Absurda*) vem marcar definitivamente o CITAC pelo seu rigor no trabalho expressivo e corporal que, de uma forma bastante pedagógica, vem a pautar a formação nos cursos de iniciação que se seguem, bem como as peças teatrais que o grupo desenvolve. Ao nível da produção, há um impulso profissionalizante, dada a acções formativa do produtor Ricardo Carísio (também da *CIA Absurda*). O CITAC reconquista definitivamente um espaço de grande relevo, nacional e internacionalmente. Há uma estabilização definitiva em relação ao ciclo de vida de uma geração no CITAC, e ao *modus operandis* da sua vida, um esforço que se vem fazendo desde meados dos anos oitenta e que nesta década aparece completamente sedimentado na filosofia do grupo, baseado na ideia de um curso de iniciação bianual.

Parte dos elementos desta geração vem posteriormente formar uma companhia de teatro, as *Visões Úteis*.



Paulo Lisboa: na esquerda, em *I Love You Maria*; na direita em *Toca*. Fotografias: Casa da Foto

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO**, com os seguintes workshops: Preparação de Actor I (Paulo Lisboa, da *Cia Absurda*), Preparação de Actor II e Voz (João Grosso e Lucinda Loureiro), Improvisação (Dato de Weerd), Expressão Corporal e Dança (Romi Sonneman), Encenação e Cenografia (Andrezj Kowalski), Ioga (Amândio Figueiredo), História do Teatro (vários).

- **SOMBRAS VERMELHAS**, exercício final do curso de iniciação ao teatro, a partir da banda desenhada de Enki Bilal, com encenação de **Dato de Weerd**.

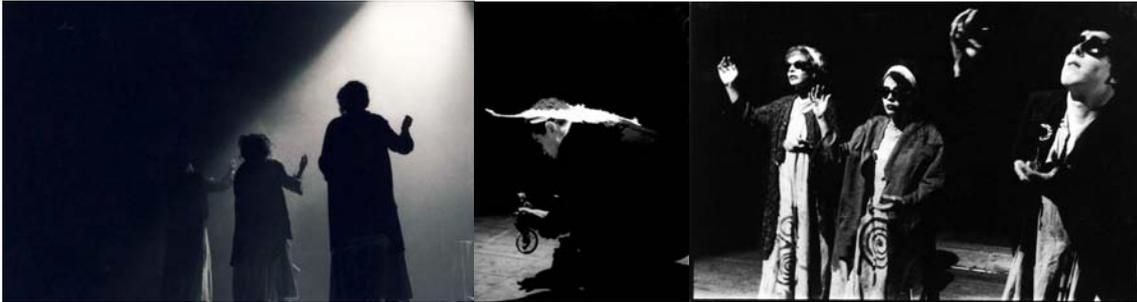


Elenco: Alexandra Silva, Amândio Figueiredo, António José Gonzalez, António Neves, Catarina Martins, Lara Severino, Lucinda Gomes, Margarida Guerreiro, Maria D. Grácio, Maria J. Teles, Orquídea Cavalheiro, Patrícia Pascoal, Raquel Magalhães, Samuel Sender, Sandra Lopes, Teresa Ramos, Vasco Rodrigues, Victor Gomes.

Jan de Weerd (cenografia), Teresa Ramos (coreografia), Pedro Carreira, João Silva (luminotécnica), Alberto Lopes (sonoplastia).

O espectáculo estreia no Teatro-Estúdio do CITAC (Janeiro, reposto em Abril). Um espectáculo é oferecido à Amnistia Internacional.

- **OS OLHOS**, baseado na banda desenhada de Moebius, *Les Yeux du Chat*, em co-produção com a *Companhia Absurda* (Belo Horizonte – Brasil), encenação de Paulo Lisboa, dramaturgia de Nuno Cardoso e **Paulo Lisboa**.



Elenco: Ana Vitorino, Carlos Costa, Catarina Martins, Nicolau Antunes, Nuno Cardoso, Vasco Rodrigues, Xana Fonseca.

Deadly Gas (banda sonora), Alberto Lopes (sonoplastia), Ricardo Carisio (iluminação e produção), Susana Paiva (fotografia).

Esta peça estreia em Coimbra no Convento de S. Francisco e faz uma digressão pelo Brasil. Participa, em 1993, no *XXVI Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais* (Ouro Preto – Brasil), no *I Encontro Internacional de Investigação Teatral* (Salvador da Baía – Brasil), no *Festival Internacional de Portalegre*, e é inserido na programação de *Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura*.

A crítica ao espectáculo refere: “*Os Olhos* é um belo espectáculo, cheio de imagens portentosas. Sendo um exercício de técnicas de expressão corporal e de movimento perfeitamente conseguido, nem por isso, deixa de ser um mergulho profundo no abismo da vida e da morte e cumpre, minuto a minuto, o projecto do encenador: ‘ir além dos frágeis muros que invariavelmente nos circundam e seguramente chegar próximo de uma visão do fim, para então atingir o início fundamental’ ” (Manuel João Gomes, *Público*, 27-5-1993).

• ***O LORPA E OUTRAS HISTÓRIAS***, espectáculo infantil com texto de António Pedro e José Geraldo, com encenação de **José Geraldo**.

Elenco: Isabel Abreu (bruxa), Sandra Borba (fada), Miguel Marçal (diabo), Mário Milk (Polícia), David Cruz (lorpa), Anabela Mira e Ricardo Gonçalo (vozes).

Ana Craveiro (sonoplastia), Ricardo Gonçalo (luminotecnia), Ana Craveiro e Dalila Salvador (figurinos e adereços), Lucinda Gomes (produção).

Apresentação em diversas localidades do país, sobretudo em escolas (Grémio Operário, Oliveira do Bairro, Abrancelha, Festa de Natal da Polícia Judiciária, Montemor-o-Velho, Águeda, Festa de Natal do IEFP, Miranda do Corvo, TAGV, entre outros).

• ***PONTAPÉS E CHAMINÉS***, peça infantil a partir dos textos “O Pai Natal tem Barbas Brancas”, de Jorge de Sena e “O Guardador de Rebanhos”, de Alberto Caeiro, com encenação de **António Carvalho**.



Elenco: Alberto Lopes, Catarina Martins, Lara Severino, Lucinda Gomes, Luís Barbeiro, Patrícia Pascoal, Paula Teixeira, Sandra Borba, Vasco Rodrigues.

Pedro Carreira (luminotecnia), Alexandra Silva (sonoplastia), Inês Ruivo e Vasco Rodrigues (concepção gráfica), Lucinda Gomes e Sandra Borba (produção).

Estreia no Teatro-Estúdio do CITAC. Apresentação do espectáculo em várias localidades, em associações culturais do concelho de Coimbra, escolas, e na Sala do Teatro *O Bando* (Estrela). Participação no *Encontro de Teatro Universitário*, organizado pela Associação de Estudantes do ISPA (26 Março 1994).

- Realização de um *WORKSHOP* teatral proposto por Paulo Lisboa que culminou em performances apresentadas em Coimbra no âmbito do projecto *CITACÇÃO: PER-FORMAR*, no Centro Cultural D. Dinis, no bar Quebra Costas, e na Praça da República, na Praça do Comércio onde, com apoio da GNR, a performance conta com actores em cima de cavalos.

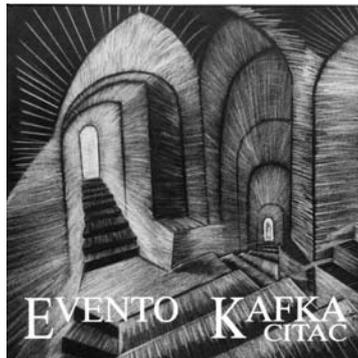
- *Atelier* de produção por Ricardo Carísio da Companhia Absurda.

- *TRANSFORMANCE*, convívio-concerto-performance na Cave das Químicas onde foi apresentada performance esta performance, com direcção de Albrecht Loops, Luís Barbeiro e Vasco Rodrigues.

- Produção e ensaios da peça *MARATONA*, baseado no romance de Horace McCoy, *Os Cavalos Também se Abatem* e encenação de Dato de Weerd. Por várias dificuldades, este espectáculo não se concretizou.

1993/1994

- Organização do *EVENTO KAFKA* (abordagem do universo do escritor checo). Tem a colaboração da Embaixada da República Checa.



- Exposição de fotografias intituladas FOTOGRAFIA CHECA DOS ANOS 90 e PRAGA, UMA VIAGEM, e a exposição de ilustrações KAFKAS PARA QUE VOS QUERO; exposição bibliográfica e uma feira do livro.
- Projecção dos filmes *O Processo*, de Orson Wells, *Kafka*, de Steven Soderberg e dos vídeos documentais *Kafka em Berlim* do Colóquio Literário de Berlim e *Um Fraticídio*, baseado num conto homónimo de Kafka.
- Colóquios e debates: ‘O Processo dos processos kafkianos’, por Gonçalo Vilas-Boas, ‘Processo de Milena’, por Jorge Listopad, ‘A Parábola em Kafka’, por Ludwig Scheild, ‘Kafka, Ulisses e as Sereias’, por Maria Manuela Gouveia Delille, ‘O Processo em Processo’,

por Álvaro Miranda Santos e 'A Segurança, a Informação e a Comunicação no Processo Penas', por Pedro Caeiro.

Espectáculos convidados:

- *IMAGO-KAFKA*; *UMA METAMORFOSE*, por Kênia Rocha
- *DIÁLOGO COM A SOMBRA*, por Stephan Stroux
- *FRAGMENTOS KAFKIANOS*, pela Companhia Absurda.

• Lançamento dos **CADERNOS DE TEATRO N.º 0**, dedicados ao tema e eventos do *Evento Kafka*. É o reinício das publicações do CITAC, agora com um formato diferente das anteriores publicações, passando a serem fundamentalmente temáticos, reportando ao trabalho que o grupo executa.



O perfil dos *Cadernos de Teatro* é o de dedicar-se ao autor que motiva a encenação teatral do grupo, aquilo que também vai marcar a identidade do *Evento* que organizam e que, de certa forma, determina o tipo de programação cultural do grupo.

Neste *Caderno de Teatro*, há uma reflexão sobre o processo teatral com textos do encenador Paulo Lisboa e de elementos do CITAC que fizeram parte do processo. Dedicar-se uma secção ao trabalho dos *Citacloans* que tem vindo a marcar a actividade regular das últimas gerações. José Geraldo conversa com Rui Sérgio, com vista à produção do seu retrato, enquanto homem de teatro.

• **UM PROCESSO**, a partir da obra *O Processo*, de Franz Kafka, adaptação e encenação de **Paulo Lisboa**.



Elenco: Ana Vitorino, António Leitão, António José Gonzalez, Carlos Costa, Atarina Almeida, Helena Faria, Nicolau Lima Antunes, Nuno Cardoso, Pedro Correia, Xana Fonseca.

Nuno Cardoso (assistência de dramaturgia); Vasco Rodrigues (cenografia); Paulo Lisboa, Salmo Faria (figurinos); Al. Lo. (banda sonora original); Paulo Lisboa, Luís Barbeiro (desenho de luz); Eduardo

Loio (concepção gráfica); Pedro Costa, Ricardo Santos (vídeo); produção (Catarina Martins); Susana Paiva (fotografia).

Temporada no Teatro Avenida integrada no Evento Kafka (estreia a 11 Março 1994). Esta produção faz, nesse ano, parte do FITEI e irá ganhar o prémio de participação atribuído pelo *Teatro da Década*, com uma temporada de espectáculos no Teatro da Trindade. Participa ainda na *Bienal de Jovens Criadores da Europa e Mediterrâneo*, no pequeno auditório do *Centro Cultural de Belém*.

A crítica diz-nos: “[O] trabalho do encenador Paulo Lisboa foi, de facto, decisivo, caracterizando-se pelo grande dinamismo cénico apresentado e por uma não menos intensa capacidade de expressão plástica. Não duvidamos que a encenação visava não apenas emocionar, surpreender e mesmo divertir o espectador, mas também provocar-lhe de algum modo, um sobressalto intelectual, ao sensibilizá-lo para o perigo que representam as instituições desviadas da sua missão de servir o homem, porque convertidas em sinistras células de opressão política e social. (...)”

Na criação deste ambiente não podemos deixar de destacar a brilhante sonoplastia de Alberto Lopes, cujos sons de timbres metálico acompanhavam com perfeição o maquinismo subjacente ao desenrolar da peça. (...) [u]ma encenação criativa e dinâmica (...). Por nós, nota alta para o CITAC.”

(Pedro Lopes Dias, *A Cabra*, Maio 1994).

• **WORKSHOP** de preparação de actores, com orientação de José Geraldo, com vista à realização da peça *A HISTÓRIA*. Por dificuldades de financiamento este espectáculo não se concretizou.

1994/1995

Em 1995, o CITAC contrata outro encenador que vem igualmente marcar o carácter do grupo, Carlos Curto. Também com grandes preocupações pedagógicas, sobretudo na direcção de actores, este encenador vai igualmente produzir peças de elevado rigor e beleza estética, no cruzamento do teatro com a música, entre o absurdo e o expressionismo. Pela sua militância, a sua criatividade, de forma arrojada marca determinantemente os elementos do CITAC em termos de trabalho colectivo dando, assim, continuidade a um processo consolidação do grupo que já vinha de alguns anos a esta parte.

Neste ano, juntamente com outros organismos autónomos, denunciam a falta de critérios e a sistemática falta de diálogo por parte da *Comissão Organizadora da Queima das Fitas*, por obliterar os Organismos da sua programação. Também é neste ano que se recupera a tradição dos *Ciclos de Teatro* que o CITAC sempre teve na sua dimensão de promoção e divulgação do CITAC. Para isso, facilitando as equipas de promoção, alia-se ao TEUC, e nasce o *acTUs – Encontro de Teatro Universitário*. Vem deste modo divulgar o teatro universitário que se faz no país, já com um alargado número de grupos, bem como, com o intuito de partilha de experiências e referências artísticas dos diferentes grupos, ou a discussão do estatuto do teatro universitário. Com esta iniciativa, o CITAC e o TEUC recuperam também uma sala conjunta, onde a extinta *Bienal Universitária de Coimbra* (outrora organizada pelo TEUC mas que adquiriu uma certa autonomia) fazia usufruto apenas para arrumos.

Parte dos elementos desta geração estão na génese da constituição do projecto BUI!



Carlos Curto

• **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO** com os seguintes *workshops*: Preparação de Actor I (Paulo Lisboa, da *Cia Absurda*), Dramaturgia (José Geraldo), Voz (Cristina Faria), Yoga (Amândio Figueiredo), Malabarismo (Pedro Tochas), *mini-ateliers*: dados por elementos do CITAC: de cenografia (Vasco Rodrigues), sonoplastia (Alberto Lopes), luminotecnia (Luís Barbeiro), produção (Lucinda Gomes). O curso prolonga-se até 1995, em que estreia o seu exercício final, fruto de um *workshop* de improvisação, por Kênia Rocha.

• **FUTURO EX-SOUSA BASTOS**, uma performance de rua com criação colectiva do CITAC realizada em frente do Teatro Sousa Bastos em ruínas, com orientação de **Xana Fonseca e Vasco Rodrigues**. É a primeira vez que os formandos enfrentam o público. Construindo personagens e uma trama, saíram da sala do CITAC em direcção ao Teatro Sousa Bastos, chamando pessoas para assistir a uma grande catástrofe. O exercício insere-se na programação de um evento cívico de defesa do Teatro, em vias de transformação para casas de habitação, *SOS – Salvem o Sousa Bastos* (mais tarde convertido a *Sousa Bastos Vivo - Espaço Social e Performativo*).



• **LONGOS PRELÚDIOS EM MOLES ANTENAS**, exercício final do Curso de Iniciação ao Teatro baseado numa amálgama de textos (Nuno Ambrósio, Herberto Helder, Tiago Rodrigues, William Burroughs, Ricardo Seça, Urbano Tavares Rodrigues, Ferro, Marguerite Duras, Elsa Aleluia), com encenação **Kênia Rocha**.

Participaram: Alexandre Ferreira, Amândio Duarte, Ana Margarida Mateus, Andreia Pereira, António Ferro, António Sampaio, Chico Lopes, Cláudio Assis, Carlos Monteiro, Catarina Cortesão Terra, Elsa Aleluia, Florbela Marques, Gilberto Pereira, Marta Campos, M. Hilário, Nuno de Almeida Pedro, Sofia, Doutor Palpitações Crescentes (Paulo Lima), Pedro Oliveira, Ricardo Seça, Rita Simões, Rita Aveiro, Rui Amado, Rui Miguel, Sílvia Guerra, Susana Monteiro, Tiago Rodrigues, Alberto Lopes, Luís Barbeiro, Lucinda Gomes, Vasco Rodrigues, Xana Fonseca.



- **3000 VERECUNNIA**, a partir do romance *Arranca Corações*, de Boris Vian, com adaptação e encenação de **Carlos Curto**.



© Susana Paiva

Elenco: Alexie Filipov (Alexandre), António Ferro, Elsa Aleluia, Margarida Mateus, Marta Campos, Mr Orange Pallanuotto (Paulo Lima), Nuno d’Almeida Pedro, Raquel Magalhães, Ricardo Seiça, Sílvia Guerra, Sofia Amaral, Tiago Rodrigues, Xana Fonseca.

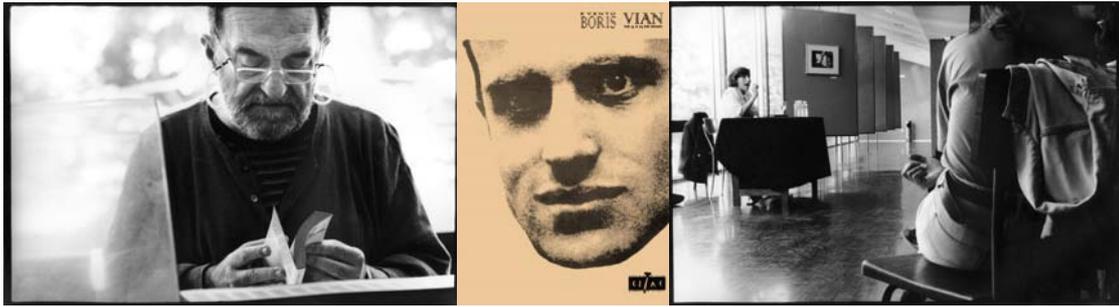
Albrecht Loops (assistência de encenação); Vasco Rodrigues (cenografia); Cândido Terlim, João Carlos (execução cenografia); Clara Bento (concepção figurinos); Clara Pereira, Nani, Lúcia Amado (execução figurinos); DaBelio-C (banda sonora); Carlos Curto (desenho de luz); Gilberto Pereira, Luís Barbeiro (luminotecnica); Inês Secca Ruivo (concepção gráfica); Susana Paiva (fotografia); Alexandre Ferreira, Carlos Monteiro, Elsa Aleluia, Francisco Lopes (produção); Lucinda Gomes (direcção de produção).

Esta peça participa, nesse ano, no *ACTUS - Encontros de Teatro Universitário*, uma co-produção CITAC/TEUC, no TAGV (19 Maio); no *CITEMOR - Festival de Teatro de Montemor-o-Velho*, onde a peça marcou na sua apresentação nas ruínas do *Castelo*; na *Festa do Teatro*, em Setúbal; e ainda no *II Encontro Nacional de Teatro Universitário do Algarve*, em Portimão. A crítica e opinião geral do público é bastante favorável e positiva.

A crítica refere a banda sonora como “uma composição essencial do espectáculo (...) que colabora na fabricação de um som inquietante, aqui e ali incómodo, que suporta o retrato da monstruosa aldeola e da ubuesca família (...). O Humor patafísico de Boris Vian paira muitas vezes sobre o palco e chega ao público. A alusão à igreja é demolidora e o monólogo da mãe-galinha é perfeito teatro da crueldade. ‘3000 Verecunnia’ será uma bela abertura para os Encontros de Coimbra.” (Manuel João Gomes, *Público*, 23-5-1995).

“O ‘sarcasmo sobre a psiquiatria’ está lá, tratando-se o tema, a partir da ‘hipersensibilidade maternal’ da vergonha: ‘Aquilo que as pessoas fazem na intimidade e nunca exposto.’ Possuído pela crueldade, um texto ‘à beira da promiscuidade’. (...) É um pouco uma entropia. Para o palco, pulverizou-se o livro e depois reagrupou-se perante a conveniência teatral. Do espectáculo não há compreensão exacta, mas sim uma sensação genérica.” (João MacDonald, *Jornal de Notícias*, 20-5-1995).

- Organização do **EVENTO VIAN**, uma abordagem do universo do escritor/músico/actor francês, Boris Vian.



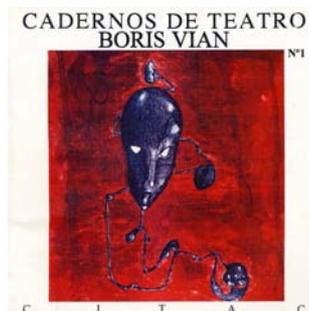
- **EXPOSIÇÕES** de fotografia e ilustrações, *Boris Vian*.
- Exposição bibliográfica e mostra de livros, revistas e discos.
- Espectáculo musical *LUIS MADUREIRA CANTA BORIS VIAN*, com Luís Madureira.



Luís Madureira, Fotografia © Susana Paiva

- **CONFERÊNCIAS** com a Dra. Cristina Robalo Cordeiro, 'A Marginalidade Inventiva de Boris Vian: da Provocação à Fantasia Poética' e 'O Jazz e Viana', por José Duarte.
- exibição do documentário 'Le Désordre a Vingt Ans', de Jack Baratier.

- Lançamento dos **CADERNOS DE TEATRO N.º I** (no âmbito do *Evento Vian*).



Todo o caderno é dedicado ao universo de Boris Vian, tendo em conta a peça do grupo e o evento que se realizou. Contém a edição de uma história de Vian, 'O Amor é Cego', uma biografia e bibliografia das suas obras, sua discografia e filmografia. Um artigo de Ofélia Paiva Monteiro intitulado 'Boris Vian: individualismo, pessimismo, criatividade', e uma conversa com Manuel Alegre, ele próprio um elemento do CITAC da década de cinquenta, dando conta das suas memórias. Há uma referência ao *acTUs – Encontros de Teatro Universitário*, organizado conjuntamente com o TEUC. Finalmente, contempla ainda textos dos recentes citaquianos, a propósito do curso de iniciação ao teatro que completaram, um testemunho sobre a sua experiência.

- **SÉ VELHA**, uma performance de rua com **criação colectiva** de elementos do CITAC, como forma de sensibilização para a degradação que o monumento apresenta. O exercício insere-se na programação do 61.º centenário da República 'Kágados', e constitui a resposta ao desafio endereçado.



- **acTUs – 1.º ENCONTRO DE TEATRO UNIVERSITÁRIO**, organizado conjuntamente entre o CITAC e o TEUC, no TAGV.
 - *3000 VERECUNNIA*, encenação de Carlos Curto, pelo CITAC (24 Maio).
 - *REI LEAR*, de Shakespeare, encenação de Pedro Wilson, pelo *Sin-Cera* (Faro) (25 Maio).
 - *A PESTE*, de Albert Camus, encenação de Rui Sérgio, pelo GRETUA (26 Maio).
 - *JOÃO PALMIERI*, encenação de Ávila Costa, pelo *Grupo Teatro de Letras*, da Universidade de Lisboa (27 Maio).
 - *NINGUÉM ESTÁ VIRGEM*, encenação de António Feio, pelo KULA (Lisboa) (28 Maio).
 - *O Meu Caso*, de José Régio, encenação de Manuel Sardinha, pelo TEUC (30 Maio).
 - *NEM TODA A PENA É LEVE*, adaptação de textos de Jorge de Sena, encenação de Jorge Fraga (31 Maio).
 - Exposição de fotografia e de escultura subordinada ao tema *O Acto*, no *Museu Nacional da Ciência e da Técnica*.
 - Exposição de cartazes e figurinos dos grupos de teatro universitário, no *foyer* do TAGV.
 - Ciclo de colóquios e conferências.
 - Mostra de vídeo.
 - Animação de espaços alternativos pela C.I.A.: *Inter-Clown* (bar *A Noite Tem Mil Olhos*), *BBB parte 2* (Teatro-Estúdio do CITAC (27,28,29 Maio)).
 - PERFORMANCE DE RUA, resultado de uma oficina de teatro de rua, dirigida por Rui Pisco.

- Criação de um Sketch com coro a partir de *O LÍDER*, de Eugène Ionesco, com direcção de **Dato de Weerd e Vasco Rodrigues**, em colaboração com o *Coro Misto*, apresentado na *Encontro Internacional do Coros Universitários* e no Auditório da Faculdade de Letras da UC.

- Realização de um *workshop* de *PREPARAÇÃO DE ACTOR* com Nicolau Antunes. Trata-se de uma oficina que visa a formação, experimentação e pesquisa a partir do universo do absurdo, preparação para o próximo projecto a realizar, *Jogo de Massacre*, de Eugène Ionesco.

1995/1996

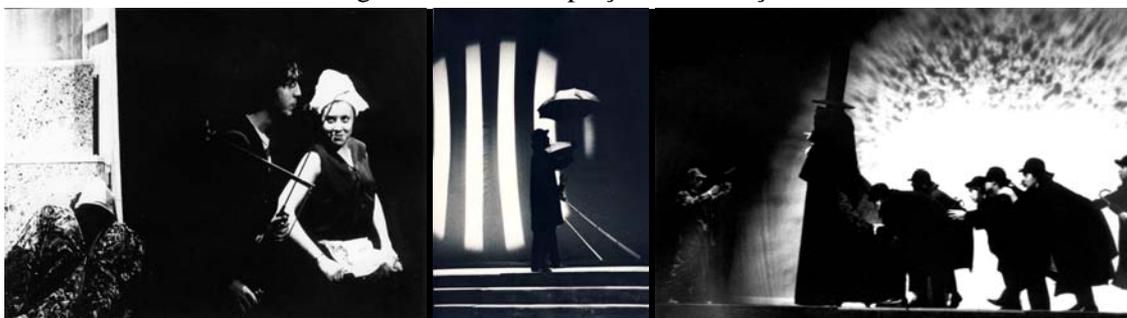
Dá-se continuidade aos projectos desenvolvidos nos anos anteriores. De notar que se começa a discutir os estatutos do Teatro Universitário, no âmbito do acTUs, que reúne vários grupos numa semana, permitindo a discussão conjunta desse vazio legal que impede, dentro de outras coisas, dos grupos universitários se verem claramente definidos junto das instituições públicas (uma vez que não é propriamente teatro amador – ou será um tipo muito específico de teatro amador, embora a instituição do Estado responsável por apoiar este teatro não reconheça os grupos universitários enquanto tal -, nem teatro profissional, não havendo programas de apoio claros e específicos, do Ministério da Cultura, ou do Ministério da Educação, não respondendo às solicitações que os grupos lhes fazem). No

programa do Encontro pode ler-se: “Cada vez mais o Teatro Universitário se impõe como um espaço livre de experimentação e desenvolvimento de novas tendências teatrais.

É um espaço criativo de extremo interesse para a especulação e realização de variadas propostas por parte do encenadores mas para que todo esse trabalho, interactivo entre formandos e encenadores possa vir a ser desenvolvido com melhores condições, é essencial haver uma mais sensibilização por parte das entidades públicas e privadas envolvidas na actividade cultural, para que a sua contribuição seja mais séria no apoio ao T.U. (...)

Gostaríamos pois que nestes Encontros todos os grupos participantes, assim como os encenadores, desenvolvessem opiniões e propostas relativas a esta questão, de modo a que se pudesse formular um ‘Manifesto’ posteriormente dirigido ao Ministério da Cultura.” (programa dos *acTUs* - 2.ºs *Encontros de Teatro Universitário*, 1996).

• **JOGO DE MASSACRE**, de Eugène Ionesco, adaptação e encenação de **Dato de Weerd**.



Elenco: Alexei Filipov, Carlos Monteiro, Chico Lopes, Elsa Aleluia, Margarida Mateus, Marta Campos, Nelson Mota, Pedro de Oliveira, Raquel Magalhães, Ricardo Seça, Sílvia Guerra, Sofia Amaral.

Vasco Rodrigues (assistência de encenação); Lurdes Faneca (tradução livre); Dato de Weerd, Rui Raposo, Vasco Rodrigues (plástica); colectivo (figurinos); Lúcia Amado (execução figurinos); António Ferro (adereços); Leo Spekreijse (directão de voz); Albrecht Loops (música); Mafalda Costa (sonoplastia); Dato de Weerd, Rui Raposo (desenho de luz); Rui Raposo (luminotecnia); Inês de Castro, Rui Raposo, Vasco Rodrigues (luminografia); Carlos Monteiro (grafismo); Jorge Torres, Teresa Amaro (fotografia); Xana Fonseca (preparação física); Alexandre Ferreira, Elsa Aleluia, Mafalda Costa, Pedro de Oliveira, Raquel Magalhães (produção).

Participação no *acTUs* – *Encontros de Teatro Universitário*. Apresentação em Março no *Simpósio de Culturas e Literaturas*, organizado pela *Associação Académica de Viseu* (Maio 1996); em Abril, no *Festival Fazer A Festa*, organizado pelo grupo *Art’Imagem*, no Porto; no mesmo mês em Cascais, no *Teatro Municipal Mirita Casimiro*, e em Lisboa, no *Cinearte (A Barraca* - Abril 1996).

A crítica diz-nos: “ ‘Jogo de Massacre’, um monumento de humor negro que, em 1970, data da publicação da peça, irritou as plateias francesas. No registo sempre cruel e satírico do autor do ‘Rinoceronte’, este ‘Jogo’ é uma pintura apocalíptica – centrada na morte fulminante das personagens, vítimas de uma moléstia que não perdoa, e no estado de excepção/repressão a que esta mortandade obriga (imaginem-se os estragos da Sida combinados com os da guerra dos Balcãs).

A encenação do holandês Dato de Weerd faz da peça um bom exercício de teatro do absurdo, sem prejuízo do macabro e do patético inerentes ao texto, (...) justifica-se, evidentemente, uma reposição, a que o espectador deve estar atento.” (Manuel João Gomes, *Público*, 1-2-1996).

Outra crítica prefere insistir na contingência de um espectáculo e diz-nos que se revela uma proposta “caracterizada por um cuidado extremo no trabalho sobre a imagem de cena e por um paralelo e tremendo descuido no que diz respeito ao trabalho de texto, de emissão e de elocução pelos jovens actores.” (Eugénia Vasques, *Expresso*, 18-05-1996).

- Lançamento dos **CADERNOS DE TEATRO N.º II**, dedicados praticamente na íntegra a Eugène Ionesco (lançado em Abril 1996, com uma conferência de Helder Costa sobre Ionesco).



Este número conta com artigos como ‘Eugène Ionesco e o Riso Metafísico’, de A. Ferreira de Brito; ‘O Absurdo no Teatro de Albert Camus’, de Raquel Ruivo; o ‘Teatro do Absurdo’, de M. Rosário Mariano; ‘Ionesco, o Amante do Riso’, de Helder Costa; e “Ionesco & Ionesco”, por Carlos Porto. Dedicar igualmente um espaço de reflexão sobre a peça realizada pelo grupo, bem como bibliografia e filmografia sobre o autor.

- Realização do *workshop* de **INICIAÇÃO À TÉCNICA DA MÁSCARA E COMÉDIA DELL'ARTE**, orientado por Filipe Crawford, com apresentação final de uma performance.
- Realização do *workshop* de **UM ACTOR EM VISITA**, orientado por Nuno Coelho, com apresentação final de uma performance.
- Iniciam-se sessões mensais de poesia em **CIRCULO DA LUA EM NOITES DE POESIA** (**criação colectiva** de elementos do CITAC) e que se vai prolongar, apesar de intermitentemente, durante alguns anos, atravessando várias gerações do grupo. As sessões acontecem no Teatro-Estúdio do CITAC, pelas 24h, em plena noite de lua cheia. São sessões temáticas (erótico-pornográfica, surrealista, publicidade, a cidade, cinema mudo, poesia *fetich*e, comida, morte, música, a noite dos olhos, etc.).

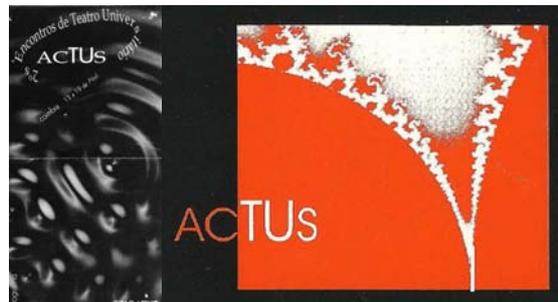
O Círculo da Lua em Noites de Poesia “consistia numa sessão de poesia que decorria todos os meses, na noite de lua cheia. O público entrava gratuitamente e podia adquirir pelo valor de 100 escudos um copo de vinho tinto. Este projecto foi particularmente feliz: o público era mais do que muito, o que ajudou a fidelizar audiências para outras produções do CITAC; não custava nada e ainda se ganhavam uns trocos (poucos) com a venda do vinho. Mas o que, para nós participantes, se revelou mais importante e interessante nas sessões de poesia foi o processo criativo. Iniciávamos o projecto pela escolha do tema (sexo, cinema mudo, cidades, cor vermelha, comida, etc.); depois passávamos à

recolha de textos (o que nos estimulava para a leitura de vários autores); de seguida distribuíamos os poemas pelos diversos participantes e, finalmente, concretizávamos, em conjunto, a sua encenação. Estes dois últimos passos eram por vezes polémicos e conturbados mas muito gratificantes. Nesta fase do projecto eram notórias as diferentes opções relativamente à linguagem teatral de cada um de nós, por vezes mais difíceis de conciliar que outras. Mas o consenso acabava por chegar e entretanto tinha-se feito um excelente exercício de reflexão e argumentação em prol do nosso objectivo.” (Raquel Romero Magalhães em CITAC, 2006, p. 163).



Constitui-se como mais um projecto que ciclicamente aparece na programação cultural do grupo, apostando na divulgação da poesia (chegou a apresentar uma em Maputo – 1997 – e em Macau – 1998). Por vezes convidam-se autores para ler poesia, como aconteceu com Pedro Paixão.

- Inauguração da *EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS* comemorativa dos 40 anos do CITAC no TAGV, com memória visual dos espectáculos, integrado na comemoração do Dia Mundial do Teatro.
- *acTUs – II ENCONTROS DE TEATRO UNIVERSITÁRIO*, organizado conjuntamente entre o CITAC e o TEUC (13 a 19 de Abril).



- *VAI E VEM*, texto de Samuel Beckett, encenação de José Wallenstein, pelo *Ballet Teatro*.
- *FANDO E LIS*, de Fernando Arrabal, encenação de Paulo Castro, pelo TEUC.
- *OS CARNÍVOROS*, de Miguel Barbosa, encenação de Ávila Costa, pelo *Grupo Teatro de Letras*.
- *JOGO DE MASSACRE*, de Eugène Ionesco, encenação de Dato de Weerd, pelo CITAC.
- *NESTE LADO DO LADO DE LÁ (ou o meu bacalhau com batatas)*, a partir de *As Aventuras de João Sem Medo*, de José Gomes Ferreira, encenação de Pedro Matos, pelo IST.
- *A VIDA DE UM MORTO*, de Rui Zink, encenação de Mário Montenegro, pelo GRETUA.
- *Workshop* de rua dirigido por Pompeu José que culminou na performance *À VOLTA DO MUNDA*, intervenção urbana integrada na iniciativa *Viva o Rio*, da Pró-Urbe.



Fotografia © Manuel Correia

- *EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS* retrospectiva do I actUs, por Susana Paiva.
 - *COMEMORAÇÃO DOS QUARENTA ANOS DO CITAC*: Exposição de fotografias CITAC: 1956-1996; lançamento do n.º 2 dos *Cadernos de Teatro*; Colóquio Ionesco.
 - Recital *POESIA... POR ENQUANTO*, leitura de textos de Mário Henrique Leiria, Alexandre O’Neil, por Catarina Requeijo e Susana Figueiredo, no bar *A Noite tem Mil Olhos*.
 - *HÓMELETE*, performance pelo TAP, a partir das *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, criação colectiva, no bar *A Noite tem Mil Olhos*.
 - *CRIMES EXEMPLARES*, a partir do texto de Max Aub, encenação de Nuno Cardoso, performance pelo TAUP, na discoteca *States*.
 - *OPUS N.º 7*, a partir da obra de Nuno Curado, encenação de Nuno M. Cardoso, leitura pelo TUM.
 - *DEBATE: O Teatro Universitário – ‘Novas Perspectivas’*, com a presença dos encenadores presentes no Encontro.
- Apresentação no Teatro-Estúdio das peças: *Subterrâneo*, de F. Dostoievski, encenação de Paulo Castro, pela companhia *Visões Úteis*; *Brado ou Mishima em Retrato de Vidro Mármore*, encenação de João Lobo.

1996/1997

A sessão do *Ciclo da lua em Noites de Poesia*, subordinada ao tema d’ ‘A Cidade’ foi apresentada em Maputo, Moçambique, por convite do *Organismo Académico de Futebol* (tendo Campos Coroa como seu Presidente), a propósito da geminação da equipa da equipa de futebol da AAC com a de Maputo. Curiosamente, a data coincidiu com a do *Festival Internacional de Teatro*, em Maputo, onde se acabou por ter, igualmente, por realizar um espectáculo na sede dos *Mutumbela Gogo*, companhia residente em Maputo, improvisando uma participação no âmbito do Festival.

De notar que, a partir deste ano, desaparece praticamente a crítica teatral a espectáculos do CITAC, para não dizer a espectáculos realizados em Coimbra. Já há uns anos a esta parte que apenas o crítico Manuel João Gomes se deslocava a Coimbra. Na Universidade onde, nos anos cinquenta e sessenta, uma comunidade de professores universitários acompanhava o trabalho estudantil, desde a revolução que parece ausentar-se, desinteressar-se, no que diz respeito à análise, comentário e, porque não, crítica ao que em Coimbra os estudantes fazem ao nível do Teatro.

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO** com os seguintes *workshops*: Preparação de Actor I e expressão corporal (Nuno Coelho e Xana Fonseca), Dramaturgia (Paulo Cruz), Voz (Cristina Faria), Yoga (Amândio Figueiredo), Técnica de *clown*/Malabarismo (Fernando Ascensão), construção de personagem (Cristina Faria), sessões de História do Teatro leccionadas por professores da Faculdade de Letras, *atelier* de luz e som (Alberto Lopes).

- Realização de uma performance, **ECRAN**, dirigida por **Ricardo Seça** e **Xana Fonseca**, nas janelas de uma residência universitária na alta de Coimbra, em que o público assiste em plena rua o que se passa dentro da casa.

- **INQUIETUDES**, exercício final a partir da obra e vida de Antero de Quental, encenação de **Rui Pisco**.



Elenco: Betty Martins, Carlos Silva, Elias Canapé, Esticadinho (Ricardo Trindade), Filipa Branco, Ilda Teixeira, Isabel Castiajo, Isabel Nogueira, K. Reis, Marcus Alexandre, Mayunga Kiese, Mona Lisa, Nuno Couceiro, Nuno Ereira, Nuno Silva, Paulo Ricardo, Rui Madeira, Ruy Malheiro, Sandrine Santos, Sónia Gonçalves, Susana da Fonseca.

Margarida Mateus (assistência de encenação); Ruy Malheiro (figurinos); Mafalda Oliveira (desenho de luzes); Maria Simões (sonoplastia); Tiago Hespanha (grafismo); Ilídio Design (cabelos).

Estreia no Teatro-Estúdio.

- **GOG**, baseado no *Livro da Revelação*, de S. João de Patmos e *GOG*, de Giovanni Papini, adaptação e encenação de **Carlos Curto**.



Elenco: Carlos Silva, Carlos Monteiro, Catarina Cortesão Terra, Elsa Aleluia, Filipa Branco, Ilda Teixeira, Isabel Castiajo, Isabel Nogueira, K. Reis, Margarida Mateus, Mayunga Kiese, Nuno Couceiro, Paulo Ricardo J., Raquel Magalhães, Ricardo Trindade, Ricardo Seça, Ruy Malheiro, Sandrine Santos, Sílvia Guerra, Sofia Figueiredo, Sónia Gonçalves, Susana da Fonseca, Tiago Hespanha. Com participação especial de Carlos Curto e Francisco Baudouin.

Margarida Mateus (assistência de encenação); Carlos Curto (concepção plástica, banda sonora com Da Bélio- c); Ruy Malheiro (figurinos); Colectivo (adereços); Chico Lopes, Gil Carvalho, Mafalda Oliveira (equipa técnica); Tiago Hespanha (grafismo); Pedro Crisóstomo (fotografia); Ilídio Design

(cabelos); Pedro Crisóstomo (Fotografia); Elsa Aleluia, Ilda Teixeira, Isabel Nogueira, Nuno Couceiro, Paulo Ricardo J., Rosa Mayunga, Rui Madeira, Sónia Gonçalves (produção); Carlos Monteiro, Ilda Teixeira, Margarida Mateus, Ruy Malheiro (produção do programa).

A peça estreia em Coimbra no *Teatro Académico de Gil Vicente*. Conjuntamente, apresenta-se uma exposição do escultor moçambicano Inácio Matsinhe, intitulada *Esculturas para a Cultura da Paz em Moçambique*. Espectáculos também no *Auditório Nacional Carlos Alberto* (Porto), no jardim da *Associação Académica de Coimbra*, e no *acTUs – 3^{os} Encontros de Teatro Universitário de Coimbra*.

• *acTUs – III ENCONTROS DE TEATRO UNIVERSITÁRIO*, organizado conjuntamente entre o CITAC e o TEUC.



- *ENSAIO 31*, texto de Luigi Pirandello, encenação de José Neves, pelo TEUC (8 Novembro).
- *CERIMONIAL PARA UM MASSACRE*, pelo GTL (9 Novembro).
- *A VARANDA*, pelo *Cénico de Direito* (10 Novembro).
- *GOG*, encenação de Carlos Curto, pelo CITAC (11 Novembro).
- *PLÁSTICO/PLÁSTICA*, pelo TUP ((12 Novembro).
- *A VIDA DO GRANDE D. QUIXOTE DE LA MANCHA E DO GORDO SANCHO PANÇA*, pelo *Sin-Cera* (13 Novembro).
- *BIRRAS DE MORTE*, pelo ARTEC (15 Novembro).
- *DEBATES: Do Teatro ao Cinema ou do Cinema ao Teatro*, com João Grosso, João Botelho, Natália Luísa, com moderação de Fernando Oliveira; *Artes no Teatro*.
- *PERFORMANCES* pelo TEUC e pelo *Grupo de Teatro do Instituto Superior Técnico*.
- *TEATRO DE RUA*, resultado final de um workshop dirigido por Fernando Ascensão.

• Organização de mais um concurso de escrita teatral, agora denominado **CONCURSO DE ESCRITA PARA TEATRO**, uma iniciativa que recupera os concursos realizados ao longo dos anos sessenta e oitenta. O prémio é a edição dos dois primeiros textos. Os vencedores foram editados nos *Cadernos de Teatro N.º 3: Ai de Ti que te Mates*, por Lima, e *Pois, pois... E Que Mais?*, de Carlos Ramos.

• O Teatro-Estúdio do CITAC recebe entre outros eventos, a peça do grupo Encerrado para Obras, companhia emergente de elementos do CITAC, *Histórias de Quando o Mundo era Novinho em Folha*, encenação de José Geraldo e David Cruz, e dirigida para público jovem.

1997/1998

A geração mais recente dá continuidade ao trabalho de consistência nos projectos que vem desde o início da década, nomeadamente, a apresentação de novas produções, formação contínua, realização dos *Cadernos de Teatro*, produção conjunta com o TEUC do *acTUs – Encontros de Teatro Universitário*, e realização de um curso de iniciação ao teatro bianual. Por desacordo com a *Comissão*

Organizadora da Festa das Latas, novamente, os Organismos Autónomos suspendem as suas actividades para aquela programação pela falta de condições mínimas por parte da organização (um sarau académico a realizar no jardim da AAC, alegando que existe um Teatro Académico, o TAGV que deveria ser utilizado pela academia em prol da qualidade dos seus eventos (esta luta vem já desde 1995. Em 1996, o sarau académico apenas começa à 1h da manhã, no TAGV, dado que teve de esperar que terminasse a projecção de um filme). É também o ano em que o CITAC vai a Macau com uma sessão do *Ciclo da lua em Noites de Poesia*, por convite do *Organismo Autónomo de Futebol da AAC*, e seu Presidente, Campos Coroa.

- **OS OCEANOS INVISÍVEIS**, a partir da obra homónima de Italo Calvino, **direcção de N (Nuno Coelho)**, e dramaturgia e concepção de espaço cénico de José Geraldo.



Elenco: M. Cachucho, Catarina Cortesão Terra, Dalton, Isabel Nogueira, K., Nuno Couceiro, Paulo Ricardo, Raquel Magalhães, Sílvia Guerra, Tiago Hespanha.

N., Ricardo Trindade, Tiago Hespanha (cenografia); Ruy Malheiro (figurinos); Alexandra Brito, Ruy Malheiro, Sónia Teixeira (concepção figurinos); Paulo Furtado, Sérgio Cardoso (banda sonora); Tiago Hespanha (grafismo); António Gouveia (sonoplastia); Nuno Patinho (desenho de luz); Tiago André (luminotecnia); Susana Paiva (fotografia); Carlos Monteiro, Margarida Mateus, Ruy Malheiro, Sílvia Guerra (produção).

Espectáculo estreado no Teatro-Estúdio a 6 de Março. Temporada de 6 a 13 e de 17 a 22 de Março. Reposição também no T.E. dias 17, 19 e 21 de Outubro, integrado no acTUs – Festival de Teatro Universitário.

- Lançamento dos **CADERNOS DE TEATRO N.º III**, em Março.



Neste número encontram-se artigos que trabalham a temática de ‘Olhar o Teatro como um Processo’, assinados por Rui Zink, José Geraldo, N., João Mendes Ribeiro, Alexandre Alves Costa, Susana Paiva, Ruy Malheiro, Nuno Patinho, CITAC, bem como entrevistas a Ana Vitorino e Catarina Martins (do recém-formado grupo *Visões Úteis*, por antigos elementos do CITAC), e outra ainda a Olga Roriz. Dedicar-se toda uma secção à peça *Oceanos Invisíveis* onde se edita um diário de bordo,

resultante do acompanhamento do processo de construção da peça. Editam-se os vencedores do **CONCURSO DE ESCRITA PARA TEATRO**: *Ai de Ti que te Mates*, por Lima, e *Pois, pois... E Que Mais?*, de Carlos Ramos. Faz-se uma retrospectiva das companhias de teatro existentes em Coimbra e fecha com o já célebre *Círculo da Lua em Noites de Poesia*.

- Apresentação da performance **A INAUGURAÇÃO**, na Expo 98 (24 de Setembro), no âmbito do programa ‘Escolas’, com criação e encenação colectiva.
- Apresentação da produção **RETRATOS E IDENTIDADES**, nas ruínas de S. Paulo em Macau, a 24 de Novembro, a convite do Organismo Autónomo de Futebol – OAF. Criação e encenação colectiva.
- Realização do *workshop* **TÉCNICAS PARA UM ACTOR LIVRE**, por Paulo Filipe Monteiro.
- Realização do *workshop* **CORPO E MOVIMENTO**, por Ludger Lammers.
- **acTUs – IV ENCONTROS DE TEATRO UNIVERSITÁRIO**, organizado conjuntamente entre o CITAC e o TEUC (17 a 25 Outubro).



- **OS OCEANOS INVISÍVEIS**, encenação de Nuno Coelho, Pelo CITAC.
- **EM EL TIEMPO DEL CREPÚSCULO**, baseado nos *Criemes Exemplares* de Max Aub, pelo Teatro de Ourense.
- **AS BACANTES**, pelo *Cénico de Direito*, no Museu Machado Castro.
- **ANTES DE COMEÇAR**, de Almada Negreiros, pelo Teatrubi (Universidade da Beira Interior, Covilhã), no teatro de bolso do TEUC.
- **BODAS DE SANGUE**, de Frederico Garcia Lorca, encenação de José Neves, pelo TEUC, no TAGV.
- **O CONCERTO DE SANTO OVÍDIO**, a partir de obras de Saramago, pelo Sin-Cera (Universidade do Algarve, Faro), no TAGV.
- **TERRA**, de Abel Neves, encenação de César Alagoa, pelo TEMA (Faculdade de Medicina de Lisboa).
- **DE OUTRO**, a partir de excertos de *Três Cartas da Memória das Índias*, pelo TUM - Teatro Universitário do Minho.
- **SALTIMBANCOS MEDIEVAIS**, pelo Teatrubi, na Sé Velha.
- **O BOBO**, de Orlando Albuquerque, pelo *Triunfo de Dois Porcos*, no teatro de bolso do TEUC.
- Performance de teatro de rua pelo CITAC.
- **POESIA EM KEDA LIVRE**, pelos *Patafísicos* (Instituto de Piaget, Viseu), no teatro de bolso do TEUC.

- *DELICIAS & MALMEQUERES*, pelo TA – *Teatro da Academia*, no TAGV.
- *WORKSHOP Teatro – Um Princípio ou um Fim*, orientado por Teresa Faria.
- *CONVERSA: Imaginário em Imagens*.
- Exposição *SOMBRA NO ASFALTO*, de Catarina Cortesão Terra.
- Projecção de filmes.

1998/1999

A programação deste ano transforma-se, toda ela, num evento único intitulado **PESSOAS REAIS**, debruçando-se sobre um mesmo tema, os actos do quotidiano na sua vertente mais humana (dormir, comer, falar, etc.), uma vez que as pessoas reais estão por toda a parte, ‘repletos de memória, de sensações’, abordando o tema por múltiplas perspectivas (recorrendo a várias formas de expressão artística). “Longe de uma abordagem apocalíptica do fim do milénio pretende-se dar lugar a uma reflexão sobre o lado mais humano do quotidiano. (...) Queremos sentir o teatro como quotidiano, à imagem das notícias de jornal ou de qualquer um endereço electrónico” (programa de *Infidelidades*, 1999).

Este Ciclo apresenta três espectáculos (*Um Imbróglio*, *Infidelidades*, *Resíduos*, *Subversões*) e integra o *Círculo da Lua em Noites de Poesia*. As exposições de fotografia e concepção do Ciclo ficam a cargo de António Pires, Nuno Patinho, António Martins e Paulo Mora, sob a sigla *Acto Único*.

É igualmente o ano em que se realiza o *III Fórum do Teatro Universitário*. A iniciativa decorre da indefinição de um estatuto próprio para o teatro universitário, impossibilitando que este possa ser subsidiado pelo Ministério da Cultura (à época, através do IPAE – *Instituto Português das Artes do Espectáculo*), obrigando a candidaturas em paralelo com as do teatro profissional ou, ao nível regional, através das *Delegações Regionais do Ministério da Cultura*, que apoiam apenas os projectos do teatro amador. Apesar de esta ideia vir já de alguns anos a esta parte (discutido, por iniciativa do CITAC e do TEUC, no 2.º *actUs*) é sugerida, agora, aquando uma visita a Coimbra do então Ministro da Cultura, por Manuel Maria Carrilho, no sentido dos grupos se unirem e proporem a formalização estatutária do teatro universitário. Foi, ainda assim, atribuído um subsídio inédito aos Organismos Autónomos da AAC, entre os quais o CITAC, por parte do Ministério da Cultura. Se no *I Fórum* foram aprovados os princípios orientadores e definidores do teatro universitário, e no *II Fórum* foi anunciada a criação da estrutura organizativa, já no *III Fórum* participaram 13 grupos de teatro universitário em que se apurou um grupo de trabalho (8 grupos, entre os quais o CITAC) para elaborar as propostas de estatuto. Esta Associação de Associações tem como objectivo a promoção e ligação entre os grupos de teatro universitário, dinamização e interacção entre os grupos (criando base de dados com tudo que se pense pertinente para o trabalho dos grupos) e relacionamento com outras instituições, fomentando actividades que complementem a acção de cada grupo.

• **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO**. Constituído pelos seguintes *workshops*: Preparação de Actor I (Nuno Coelho), Pantomima (Rui Quinteiro), Preparação de Actor II (Teresa Faria), O Corpo e a Cena (Ludger Lamers), Quando o Corpo Fala (Isabel Nogueira e Sílvia Guerra – membros do

CITAC); *Voz* (João Grosso), *Luz* (Chico - elemento do CITAC), *Sonoplastia e Luminotécnia* (Tiago Hespanha e Ricardo Trindade - elementos do CITAC), *caracterização e maquilhagem* (Ruy Malheiro, Hilda Teixeira, Elsa Aleluia e Ruy Malheiro (produção)).

- Performance de rua com os elementos do curso de iniciação dirigida por Nuno Couceiro, Ricardo Trindade, Sílvia Guerra e Tiago Hespanha.

- *AI DE TI QUE TE MATES*, performance poética no âmbito de um sarau de recepção ao caloiro, designado por *Arte em três Actos*.

- ***GENET: ANJO CAÍDO***, exercício final do Curso de Iniciação ao Teatro 1998/99, encenado por Bruno Schiappa.



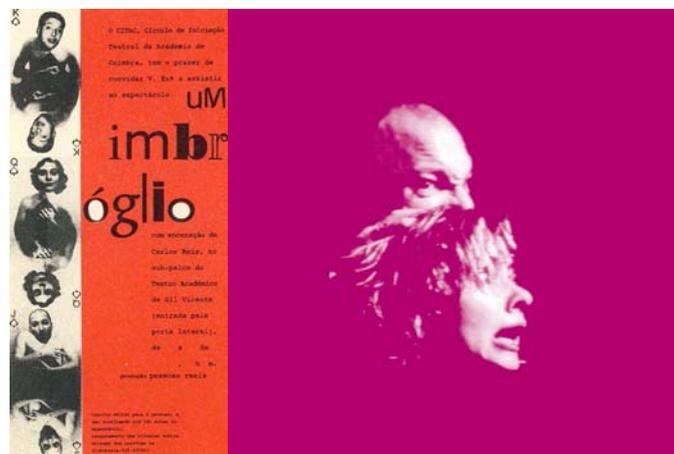
Elenco: Alexandra Santos, Álvaro Cúria, Anatureza, David P. Bastos, Gamaleão Barroso, Inês Ponte, Joana Monteiro, Luís Filipe Rocha, Lucília Raimundo, Mónica Campanhã, Nair Malheiros, Nuno André, Pedro Faria, Sun M'horas, Tiago Lança, Tiago M. Bento.

Tiago Hespanha (assistente de encenação); Alexandra Santos, Ruy Malheiro, Mónica Campanhã (figurinos); BS, Joana Monteiro, Nair Malheiros, Tiago Lança (cenografia); BS, Nuno Couceiro, Tiago Hespanha (sonoplastia); Joana Monteiro (grafismo); Tiago Hespanha (fotografia); BS, Nuno Couceiro, Tiago Hespanha (desenho de luz); Ilda Teixeira, Ruy Malheiro (direcção produção); Álvaro Cúria, Ana T. Santos, Lucília Raimundo, Sónia Ribeiro, Tiago M. Bento (produção).

Estreia no Teatro-Estúdio. Apresentações no âmbito da programação da *Semana Cultural de Coimbra*. Participação no 1º *Festival de Teatro Universitário Francófono*, em Évora (1999).

- ***PERFORMANCE*** realizada na conferência ‘Stress: Estratégias de Coping’, promovido pelo *Instituto de Clínica Geral* (Dezembro 1999).

- ***UM IMBRÓGLIO***, de Lewis Trondheim, com **encenação de Carlos Reis** (elemento do CITAC), apresentado no sub-palco do TAGV. *Ciclo Pessoas Reais*.



Elenco: Hash King Curly (Paulo Lima), Nuno Couceiro, Sílvia Guerra, Tiago Hespanha.

Carlos Reis, Ruy Malheiro (figurinos); Ruy Malheiro (execução figurinos); Carlos Reis (Banda Sonora); Luís Tiago André (Somália); Luís Filipe Rocha (Som); Joana Monteiro (Grafismo); *Acto Único* (Fotografia); Lucília Ramos (Direcção Produção); Ana Teresa Santos, Carlos Reis, Mónica Campanhã, Paulo Lima, Sílvia Guerra, Tiago Hespanha (Produção Executiva).

Estreia no sub-palco do TAGV. Participação na *1.ª Semana da Mostra Cultural da Universidade de Coimbra*, obtendo uma menção de agradecimento pela colaboração.

• **INFIDELIDADES**, texto de Luís Assis, uma encenação de Nicolau Lima Antunes. *Ciclo Pessoas Reais*.



Elenco: Ana Teresa Santos, Catarina Cortesão, Hash King Curly, Hugo Gama, Kucília Raimundo, Luís Vaz, Sónia Gonçalves, Tiago Hespanha, Tiago Lança.

Lucília Raimundo (assistência de encenação); João Paulo Xavier (desenho de luzes); Tiago André (luminotecnia); Afonso Macedo (banda sonora); Luís Filipe Rocha (sonoplastia); Nicolau Lima Antunes, Mónica Campanhã (figurinos); Nicolau Lima Antunes, Joana Monteiro, Tiago Lança, Luís Vaz (cenografia); Carlos Figueiredo, Laurindo Fonseca (execução cenografia); *Acto Único*/António Pires, Nuno Patinho, António Martins, Paulo Mora (imagem e design gráfico); Isabel Nogueira (apoio movimento); Ilídio Design (cabelos); Sílvia Guerra (caracterização); Alexandra Santos, Álvaro Cúria, Inês Ponte; Mónica Campanhã; Nair Malheiros; Nuno André; Sílvia Guerra; Susana Fonseca; Tiago Melo Bento (produção executiva).

Estreia a 11 de Junho no TAGV. Apresentação no ANCA – *Auditório Nacional Carlos Alberto*, Porto (Junho 1999).

• **RESÍDUOS**, texto e encenação de Tiago Hespanha. *Ciclo Pessoas Reais*.

Elenco: Ana Santos, Carlos Reis, Isabel Nogueira, Luís Filipe Rocha, Ricardo Trindade.

Tiago André (desenho de luz); Luís Filipe Rocha (sonoplastia); criação colectiva (figurinos); Margarida Mateus (produção); Pedro Góis (design gráfico); *Acto Único* (fotografia); Tiago Hespanha (som).



- **O CÍRCULO DA LUA EM NOITES DE POESIA**, sessões de poesia realizadas em noites de lua cheia: com os temas *Palavras de Al Berto* (Março); *Mobiliário*, à lua de Abril; *Amor Puro e Casto* (Maio); *Com Paixão* (Outubro) - com a presença e leitura de Pedro Paixão; *Vozes* (Novembro). *Ciclo Pessoas Reais*.

- **WORKSHOP** de *Construção de Personagem*, ministrado por Nuno Coelho.

- Integrado no projecto *Pessoas Reais*, organização de mais um concurso de escrita teatral, agora denominado **PEQUENAS ESTÓRIAS PARA TEATRO**, uma iniciativa que recupera os concursos realizados ao longo dos anos sessenta e oitenta, e que a geração anterior já havia ressuscitado. O prémio são 15, 10 e 5 mil escudos em livros, respectivamente para o 1.º, 2.º e 3.º classificados. O júri é composto por Carlos Curto, José Geraldo, Luís Morão, Yvette Centeno, e um representante do CITAC, Elsa Aleluia. Foram entregues 32 textos. O prémio é dado à peça *O JOGO*, de Armando Pina Mendes (de pseudónimo Vanguardista), escrita em 1965, cujo prémio é a sua edição nos *Cadernos de Teatro*, bem como a sua encenação (o que só vai acontecer em 2003). O autor já havia ganhado um prémio de revelação de teatro, da *Sociedade Portuguesa de Autores*, com a peça *A Viagem* (nos anos sessenta). Curiosamente, já havia recebido uma menção honrosa no *I Concurso de Originais Dramáticos*, organizado também pelo CITAC, com a peça *Os Filhos*, e publicado no *Boletim de Teatro* n.º 3 (Outubro 1961).

2.º prémio: *A Voz do Silêncio*, de Maria João Coelho Teixeira (Vila Nova de Gaia); em 3.º lugar, *A Carta*, de Isabel A. Ferreira (Póvoa do Varzim). Foram ainda atribuídas duas menções honrosas: *Sonho de Celofane*, de Maria de Fátima Heitor (Alcabideche, Cascais), e *História de uma Maçã*, de Rui Pedro (Porto).

- **LEITURA DE POEMAS**, do evento *Viagem de Circum-Navegação 1999-2000* – Francisco José Santos, acção de sensibilização para os riscos que correm os oceanos, numa performance que envolve expressão plástica, musical e corporal, na Galeria Santa Clara, em Coimbra (Maio 1999).

- **Homenagem a Al Berto**, recentemente falecido, numa sessão que se integrou na *Gala do Centenário da Sebenta*, dentro do programa cultural da Queima das Fitas (1 Maio 1999).

- **Mostra de Música Experimental**, com a presença de duas bandas de música improvisada.

1999/2000

- **ÚLTIMO OLHAR**, texto e criação cénica com **criação colectiva**. Surgiu a partir de um *workshop* com Joaquim Nicolau, no Teatro-Estúdio do CITAC, embora não tenha chegado ao fim a sua colaboração para a peça, por incompatibilidade artística entre o formador e os novos elementos do CITAC.



Elenco: David Pereira Bastos, Tiago Melo Bento, Tiago Lança, Álvaro Cúria, Lucília Raimundo, Ana Tereza Santos e Mónica Campanhã.

Figurinos (Mónica Campanhã); Grafismo e Fotografia (Tiago Lança).

- **SUBVERSÕES**, performance dirigida por Carlos Curto apresentada no recinto da *Queima das Fitas* em Coimbra. *Ciclo Pessoas Reais*.

- **SUB-VERSÕES**, texto de Rui Zink e Carlos Curto, **encenação de Carlos Curto**. Banda sonora original de Paulo Furtado. *Ciclo Pessoas Reais*.



Elenco: Ana Teresa Santos, Isabel Nogueira, Lucília Raimundo, Luís Filipe Rocha, Margarida Mateus, Sónia Gonçalves, Susana Fonseca, Tiago Hespanha, Tiago Lança, David Pereira Bastos (substituído por Tiago Hespanha).

Margarida Mateus (assistência de encenação); Luís Filipe Rocha, Tiago Lança, Carlos Curto (cenografia); Luís Filipe Rocha (assistência de palco); Mónica Campanhã, Carlos Gago – Ilídio Design (cabelos); João Courinha (tema musical Subversões); Miguel Ramos (montagem de luz); Mafalda Oliveira (operação de luz); Paulo Furtado (operação de som); Luís Filipe Rocha, Carlos Curto, Tiago Lança (grafismo); Góis (arte final); Acto Único: António Pires, Nuno Patinho, Paulo Mora (fotografia).

Ana Teresa Santos, Isabel Nogueira, Margarida Mateus, Sónia Gonçalves, Susana Fonseca, Luís Filipe Rocha (produção executiva);

Estreia no *Instituto Português da Juventude*, em Coimbra; reposição no *Teatro Académico de Gil Vicente* com uma exposição de fotografias produzida pelo *Acto Único*.

- Recepção de um curso de cinema e televisão no Teatro-Estúdio, com Thaís de Campos e André Cerqueira.

2000/2001

Consonante com uma tendência que vinha já da geração anterior, mantém-se a realização de um espectáculo anual com um encenador convidado e a realização de um Curso de Teatro, requisito mínimo programático que caracteriza o CITAC nas últimas duas décadas. Paralelamente, há um investimento na produção de espectáculos e performances que ora partem das formações que o grupo promove junto dos seus elementos, ou de criações colectivas, realidade que sempre mais ou menos caracterizou o grupo mas que agora se sedimenta com mais força. Algumas destas experiências entram mesmo no limite fronteiro do anti-teatro.

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO**, com os seguintes *workshops*: Técnica da Máscara (Nuno Pinto Custódio); Voz (Fernando Santos); Movimento Contemporâneo para Actores (Bruno Schiappa); Pantomima (Rui Quinteiro); Preparação de actor I (Teresa Faria); Preparação de actor II (José Maria Abreu), com apresentação da performance **ET PLURIBUS UNUM**, no Teatro Estúdio do CITAC; Luminotecnia e Sonoplastia (Luís Filipe Rocha - elemento do CITAC) e Tiago André; Produção (Luís Filipe Rocha).



- Performance **A TORRE: UM POLICIAL EM 5 PISOS**, com orientação de Ricardo Seça e Tiago Hespanha, e apresentação por todo o Edifício da A.A.C. É fruto de um *workshop* de 5 sessões. Construído um drama, constroem-se as personagens e sua biografia, todas elas com um pretexto para matar o carteiro, e com relações afectivas entre os outros personagens. Ao público é dado a conhecer que os actores se encontrarão a jogar um jogo onde, embora conheçam 'os palcos' no edifício da AAC que se prepararam, não sabem quando nem onde farão a sua cena, informação de que o público é cúmplice. Em cada palco, são os orientadores que, projectando luz, definem as personagens que desempenharão a cena ao vivo.



Elenco: Ana Monteiro (Lola), Ana Madureira (Jonas), Ana Rita (Rosalina), Carla Conceição (Simone), Hugo Tiago Martins (Rui Vogais), Isabel Fidalgo (Luísa), Joka (Alberto Moraes), Pedro Bastos (Rodolfo Martins), Vânia alvarez (Micas), Zara fany (Ana).

Apresentação nos vários pisos da AAC.

- ***AQUI DO LADO DE CÁ – A HISTÓRIA TRÁGICA DE PEDRO E INÊS***, exercício final do curso de iniciação ao teatro 2000/2001, com **encenação de Nuno Pinto Custódio**.



Elenco: Ana Madureira, Ana Monteiro, Ana Rita Miranda, Carla Conceição, Carolina Fontes, Erika Teixeira, Hugo Tiago Martins, Isabel Fidalgo, Joana Lourenço, Joaquim Monteiro, José Carlos Quintela, Lara Lacerda, Maria João Enes, Pedro Bastos, Sandra Ribeiro, Susana Vicente, Vânia Álvares, Vera Marques, Zara Fani.

David P. Bastos e Lucília Raimundo (assistência de encenação); Carlos Figueiredo (concepção de estrutura cénica); Lucília Raimundo (selecção musical); David P. Bastos (direcção musical, percussão ao vivo); Ana Madureira (desenho do cartaz); Hugo Gama, Tiago Melo (desenho de luz); Tiago Melo (operação de luz); Hugo Gama (operação de som); Ilídio Design (cabelos); Tiago Hespânia, Tiago Lança (Fotografia); David P. Bastos, Lucília Raimundo (direcção de produção); Ana Rita Miranda, Erika Teixeira, José Carlos Quintela; Pedro Bastos, Sandra Ribeiro (produção executiva).

Reposição em Montemor-o-Velho e Santarém.

- ***A MÁQUINA DE PINTAR REALIDADES***, com direcção de texto e **encenação de David Pereira Bastos** (elemento do CITAC), em colectivo com o CITAC.



Elenco: José Carlos Quintela, Pedro Bastos, Joana Lourenço, Vânia Álvares, Zara Fani, Mafalda Silva. Realizado no Teatro Estúdio do CITAC.

- Participação na iniciativa ***S.O.S. SOUSA BASTOS*** com um momento performativo.

- ***VENTRE***, **criação colectiva** dirigida por Pedro Bastos (elemento do CITAC), realizado no Teatro Estúdio do CITAC.

Elenco: Ana Madureira, Ana Monteiro, Celine, Hugo, Hugo Gama, Sandra Ribeiro.

Diana Ferreira (música); Carlos (desenho de luz e diapositivos); colectivo (cenografia e figurinos).

• **UMA ÁRVORE QUE CAI FAZ BARULHO NA AUSÊNCIA DE ALGUÉM**, resultado final de um *workshop* de *Clown*, orientado por Alan Richardson, com apresentação no *foyer* do TAGV. Esta performance é reposta em 2002, na *Semana da Queima das Fitas*.

• **HANDLE WITH CARE**, exposição fotográfica retrospectiva dos *acTUs* – *Encontros de Teatro Universitário*, no Museu Machado Castro. A instalação da exposição está a cargo de Pedro Crisóstomo, apresentando fotografias de Susana Paiva (I *acTUs*); Paulo Abrantes (II *acTUs*); António Martins (III *acTUs*). Co-organização CITAC/TEUC (Outubro 2000).

• Participação no *Fórum Teatro Universitário*, uma iniciativa que visa criar um organismo de intercâmbio e troca de experiências no Teatro Universitário, para uma estrutura que suporta e defenda os mesmos interesses.

2001/2002

• **AMARGURAS**, performance apresentada no espaço *MAUS HÁBITOS*, Porto, integrado no *IN.BLOCK*, com a participação de Paulo Castro, bem como na *Semana da Queima das Fitas*.

• **AMARGURAS**, a partir de várias peças de Bernard-Marie Koltés, com **encenação de Paulo Castro**. Elenco: Ana Madureira, Ana Monteiro, Ana Rita Miranda, Hugo Gama, Hugo Tiago Martins, Isabel Nogueira, José Carlos Quintela, Luís Filipe Rocha, Maria João Enes, Pedro Bastos, Ricardo Trindade, Sal., Sandra Ribeiro, Sónia Gonçalves.

Sanatorium Association (banda sonora); Afonso Simões (operação de som); Paulo Castro, Tiago André (desenho de luz); Colectivo (cenografia e adereços); Cabelos (Ilídio Design); Ana Monteiro, Hugo Tiago Martins, Ricardo Trindade (produção).



Apresentado no TAGV. Participação no Festival de Teatro *Fazer a Festa*, nos Jardins do Palácio de Cristal, Porto. Performance realizada no âmbito da *Queima das Fitas*, Coimbra. Apresentado no 6.º *Ciclo de Teatro Universitário*, organização pelo Teatr'Ubi, da Universidade da Beira Interior, no *Teatro-Cine da Covilhã* (13 Março).

• **WORKSHOP DE DANÇA CONTEMPORÂNEA**, orientado por Ludger Lamers, com apresentação no Teatro Estúdio do CITAC.

• **ATELIER DE TEATRO NA PRESIDENCIÁRIA DE COIMBRA**. É realizado por elementos do CITAC um *atelier* nas prisões de Coimbra, conforme desafio lançado pela psicóloga dos *Serviços Prisionais da Penitenciária de Coimbra*.

• **JOVENS PROCRIADORES**, performance com **criação colectiva**, orientada por Hugo Tiago Martins e Pedro Bastos.



- **CITAC TIC-TAC**, documentário realizado por SAL, um ‘documentário afectivo se sobre em com para o círculo de iniciação teatral de Coimbra reportando o período 1999-2002’ (programa do evento, 2002).



A performance e o filme são apresentados em conjunto no Teatro-Estúdio do CITAC. Reposição no TAGV, e no *vEntua – V Encontro Nacional de Teatro Universitário do Algarve*, Faro.

- **O CÍRCULO DA LUA EM NOITES DE POESIA**. É o regresso das sessões de poesia, subordinadas a temas como *Terapia pela Arte* (integrada na *Semana da Terapia pela Arte*, organizada por estudantes de Psicologia), e *Ceia de Natal*.

2002/2003

Esta geração consegue ter a vitalidade necessária para trazer de novo os *Encontros de Teatro Universitário*, os *Cadernos de Teatro*, bem como, logo no ano seguinte, o regresso dos Eventos alargados em redor de um autor. É igualmente o ano de *Coimbra 2003 – Capital Nacional de Teatro*. O CITAC, juntamente com o TEUC, propõe-se a realizar mais um *acTUs* que é patrocinado pela *Coimbra 2003*. Ao nível criativo, propõe-se igualmente a implementar um núcleo de improvisação teatral em Coimbra. Para tal, candidata-se ao evento com *workshops* de formadores internacionalmente reconhecidos (da Alemanha, Espanha, França, Argentina) pelo seu trabalho na improvisação garantindo, com isso, a formação mínima para a concretização do núcleo. Propõem-se, então, apresentar várias intervenções ao longo do ano, numa perspectiva de consolidação do grupo e crescente qualificação dessas intervenções. Apenas foi possível a realização de um *workshop* duplo. Provavelmente, por isso, o projecto acabou por não se concretizar.

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO** com os seguintes *workshops*: Preparação de Actor I (Ruy Malheiro e Ilda Teixeira); Movimento Contemporâneo (Rui Quinteiro); Voz (Cristina Faria); Improvisação (Cristina do Aído); Expressividades (José Maria Abreu); Imagem (Sal); Preparação de Actor II (Carla Bolito); Construção de Máscaras (Kátia Sá).

- **O JOGO**, escrito em 1965, por *Vanguardista*, pseudónimo do autor Armando Pina Mendes, a peça vencedora do concurso *Pequenas Estórias para Teatro* (organizado em 1998), é uma criação colectiva do CITAC.



Elenco: Ana Rita Miranda, Carolina Fontes, Hugo Gama, Hugo Tiago Martins, Luís Filipe Rocha, Maria João Enes, Maria Isabel Fidalgo, Mónica Campanhã, Pedro Bastos, Tiago Melo, Vânia Álvares. Pedro Bastos (luminotecnia), Afonso Simões (sonoplastia).

Apresentada no âmbito da *V Mostra Cultural da Universidade de Coimbra*, bem como no âmbito da manifestação contra a guerra do Iraque (Praça 8 de Maio), e no *acTUs V*, com outro elenco.

- Realização dos seguintes *workshops*: **IMPROVISACÃO**, orientado por Volker Quandt; **FORMAÇÃO DE ACTORES**, orientado por Lúcia Ramos; **ESCRITA TEATRAL**, por José Geraldo.

- **CICLOS DE POESIA EM NOITES DE LUA CHEIA**. Temas como *Mulheres de Lua Cheia*, *Natal*, *Lua*, e *Loucura* são trabalhados pelo grupo no seu Teatro-Estúdio.

- **acTUs V – ENCONTROS DE TEATRO UNIVERSITÁRIO**, organizado conjuntamente entre o CITAC e o TEUC. Este evento inseriu-se na programação de *Coimbra 2003 – Capital Nacional de Cultura* (de 16 a 23 Novembro 2003).



- **CALÍGULA**, de Albert Camus, encenação de Tiago Rodrigues, pelo TEUC.
- **NO WORDS COME OUT**, com direcção de Sal., pelo *Perfect Couple – Grupo de Teatro Erasmus*.

- *O PASSAGEIRO DO EXPRESSO*, de José Rodrigues Miguéis, pelo *Grupo de Teatro de Letras da Universidade de Lisboa* (GTL).
- *AS CANÇÕES DE BILITIS*, de Pierre Louijs, encenação de Rui Spanger, performance pelo *Sotão – Sociedade Onírica de Teatro Amador Orgânico*.
- *RUMORES*, a partir da obra *The Crucible*, de Arthur Miller, com direcção de actores de Alexander Gerner, pela *Companhia de Teatro de Representações Involuntárias de Prazer* (CTRIIP).
- *O CASO DO MEU CASO*, adaptado por Pedro Feteira, encenação de Jorge Almeida, pelo *Teatro do Ser*, da FCSH da Universidade Nova de Lisboa.
- *O JOGO*, de Armando Pina Mendes, pelo CITAC. Reposição da peça com encenação colectiva e outro elenco.
- *O COLECCIONADOR DE CONVERSAS*, texto e encenação de Lara Morgado, pelo *Xis'Acto – Grupo de Teatro da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto*.
- *PEDE UM DESEJO... NÃO DIGAS A NINGUÉM*, a partir de vários textos, encenação de Graça Ochoa, pelo *Grupo de Teatro de Letras da Universidade do Porto* (GTLTP).
- *A VELOCIDADE DE UM SUSSURRO*, a partir de textos dos actores e de Ana Vicente, com encenação de Susana Paiva, pelo *Grupo de Teatro do Instituto Superior Técnico* (GTIST).
- *NANCI*, uma performance com texto de Padro Vaz Simões e encenação de Nuno Messias, pelo *GATUÉ – Grupo Académico de Teatro da Universidade de Évora*.
- *A FERIDA NO PESCOÇO*, a partir do texto *Descrição de um Quadro*, de Heiner Müller, encenação de Susana Vidal, pelo *Teatrubi – Grupo de Teatro da Universidade da Beira Interior*.
- *O COVIL*, performance a partir do conto homónimo de Franz Kafka, performance com encenação colectiva pelo CITAC (Elenco: Ana Carolina, Ana Fernandes, Davyd Frazão, Luís Ribeiro).
- *AS MOSCAS*, de Jean-Paul Sartre, encenação de Pedro Wilson, pelo *Sin-Cera – Grupo de Teatro da Universidade do Algarve*.
- *ALÉM AS ESTRELAS*, texto de Abel Neves, com adaptação de David Silva e encenação de Sílvia Valentim, pelo *Rastilho – Núcleo de Artes Representativas da Faculdade de Arquitectura de Lisboa*.
- *À ESPERA DO GODOT*, de Samuel Beckett, encenação de Pedro Wilson, pelo *Cénico de Direito – Grupo de Teatro da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa*.
- *Workshops: Pantomima*, orientado por Rui Quinteiro, e *Escrita para Teatro*, orientado por José Geraldo.

• **MACBETH [esboços]**, de William Shakespeare, com **direcção de Nuno Coelho**, exercício final do curso de iniciação 2002/2003. Tradução de Manuel Bandeira, Domingos Ramos, João Palma Ferreira.

Elenco: *ana, Ana Fernandes, caró (Ana Carolina), Cristina Batista Lopes, Danyel Ribeiro, flor, George Alvez Correa, Gonzalez Maya, Joana Rebelo, Juliana Gamas, Luís Rodeiro, m.bento, Mafalda Amaro Silva, Maria Inês Coroa, Moisésteves, Pierrot Le Fabien, Sílvia das Fadas, Tânia, Theresia Friedl, xicodacabra.

Marco Kabenda, Nuno Coelho (concepção cenografia); *ana, m.bento, Mafalda Amaro Silva, xicodacabra (equipa de cenografia); *ana, Joana Rebelo, Juliana Gamas, Mafalda Amaro Silva, Nuno Coelho, Sílvia das Fadas (figurinos); Afonso Francisco (desenho de luz); Cristina Batista Lopes, Danyel Ribeiro, Gonzalez Maya, Pedro Bastos (luminotecnia); caro, Danyel Ribeiro, flor, George Alvez Correa, Gonzalez Maya, Moisésteves, Pierrot Le Fabien (sonoplastia); Afonso Simões (operação de som); Moisésteves

(grafismo, cartaz); Ana Rita Miranda, Hugo Gama (direcção de produção); caró, Cristina Batista Lopes, flor, Juliana Gamas, m.bento (produção executiva); Moisésteves, Tiago Hespanha (fotografia).



- Performance no TAGV. Participação de Pedro Bastos.

2003/2004

Neste ano começam as comemorações dos 50 anos do CITAC, formado a partir do CAIT, de 1954. Regressam, igualmente, os eventos à volta de um autor.

• EVENTO SARTRE E BEAUVOIR.

É o regresso dos eventos à volta do autor que se trabalha teatralmente. Ocorrem conversas, ciclos de cinema, exposições, teatro, no TAGV (12 a 16 Janeiro 2004).



- Abertura das **EXPOSIÇÕES**.
- Abertura Oficial do Evento (depoimentos dos citaquianos envolvidos no evento Sartre e Beauvoir)
- **CONVERSAS** sobre Sartre e Beauvoir com Tito Cardoso e Cunha, Pedro Calheiros, e Cecília Monteiro; em torno de Simone de Beauvoir, com Zília Osório de Castro, Maria João Frazão; sobre Sartre: António Pedro Pita (*Sartre o Intelectual e a Situação*), José Oliveira Barata (*Sartre e o Teatro*).
- Projecção dos **DOCUMENTÁRIOS**: *On a Raison de se Révolter*, realizado por André Waksman (1991); *Sartre par lui même* (1.ª parte e 2.ª parte), com a realização de Michel Contat e Alexandre Astruc.

- **CONCERTO** – apresentação da banda sonora do espectáculo *Aventuras Extraordinárias do Príncipe e do Castor*.
- **AVENTURAS EXTRAORDINÁRIAS DO PRÍNCIPE E DO CASTOR**, estreia do espectáculo pelo CITAC (14 Janeiro).

- **AVENTURAS EXTRAORDINÁRIAS DO PRÍNCIPE E DO CASTOR**, com direcção de texto de Carlos Alberto Machado, e criação de texto colectivo, com **encenação de Tiago de Faria** (residência em Évora).



Elenco: Ana Fernandes, Maria Inês Coroa, Fernando Silva, Luís Rodeiro, Sílvia das Fadas. Fernando Silva (assistência de encenação); Mafalda Oliveira (desenho de luz); Bruno Matias - contrabaixo, Danyel Frazão - piano, aparo, Hugo Gama - saxofone (banda sonora); Tiago Lança (cenografia); Ana Manaia (figurinos); Ilídio Design (cabelos); huella (concepção gráfica).

Estreou a 14 Janeiro 2004, no TAGV. Participação no *Festival Universitário da Beira Interior*; no Festival 9.º MITEU - *Muestra Internacional de Teatro Universitario de Ourense*; no *FATAL* em Lisboa; no *Festival Internacional de Teatro Universitário de Casa Blanca*, onde foi distinguido com o prémio de investigação teatral.

- **CADERNOS DE TEATRO IV**, com o tema sobre o *Evento Sartre e Beauvoir*.



Os *Cadernos* são dedicados ao processo de trabalho de construção da peça, publicando igualmente o texto integral, resultante da criação colectiva dirigida por Carlos Alberto Machado. São textos produzidos pelos vários intervenientes no processo. Dá igualmente conta do universo de Sartre e de Beauvoir.

- **A GUERRA**, texto de João Viegas, **encenação colectiva** com João Viegas.

Elenco: Gonçalo Maia, Graça Piçara, Guilherme, Helena, Hugo Gama, João Baía, Jorge Correia, Inês Sofia, Renato Teixeira, Sofia Rajado.

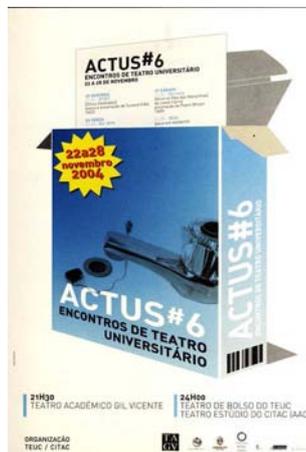
Ludovic Sebastien (cenografia e imagem gráfica); Rui Daniel (luminotecnia); José Sousa (sonoplastia, fotografia e vídeo).



Estreado no Bairro da Relvinha, integrado nas *Comemorações do 25 de Abril*.

- **INÍCIO DAS COMEMORAÇÕES DOS 50 ANOS DO CITAC.** Esta geração uniu esforços para assinalar o aniversário com o maior número de citaquianos possível, celebrando a criação informal do CITAC (CAIT), em 1954. Este encontro teve lugar no centro cultural D. Dinis e permitiu a troca de contactos e experiências entre várias gerações que partilharam a experiência de pertencer ao CITAC.

- **acTUs VI – ENCONTROS DE TEATRO UNIVERSITÁRIO** (22 a 28 Novembro 2004).



Não foi possível obter o programa completo desta edição do *acTUs*.

- *A SÉRIO QUE SOMOS FELIZES*, texto e encenação de Susana Vidal, pelo TIC TAC – *Grupo de Teatro Amador de Ciências*.
- *A TERRA NÃO É REDONDA*, textos e encenação de Lara Morgado, pelo *Xis'Acto*.
- *NU COM O VIOLINO*, de Noël Coward, encenação colectiva, pelo *Grupo de Teatro Miguel Torga*.
- *A SÉRIO QUE SOMOS FELIZES*, segundo o Livro de Crónicas de António Lobo Antunes, encenação de Tó Maia, pelo *Tic-Tac*.
- $2x1=8800$, criação colectiva, pelo NNT.
- *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*, de Lewis Carrol, encenação de Pedro Wilson, pelo *Sin-Cera*.
- *O TEATRO AMBULANTE CHOPALOVICH*, a partir de uma adaptação do texto de Lioubomir Simovitch, encenação de Pedro Matos, pelo TEUC.
- *CASADO À FORÇA*, de Molière, encenação de Clemente Santos, pelo GTUL.
- *COISAS DE MULHER*, de Luísa Costa Gomes, entre outros, encenação de Pedro Wilson.
- *O PRÍNCIPE E O CASTOR*, performance no foyer do TAGV, com o público no exterior do teatro, e o elenco de actores da peça com encenação de Tiago Faria, pelo CITAC.
- *CONVERSAS: Teatro Virtual – Arte na Informação*

- **WORKSHOP** de Dança Vertical orientado por Sofia Figueiredo.

- **WORKSHOP** de Dança Contemporânea orientado por Ana Borges (Junho), com apresentação pública no Museu Botânico, intitulado *Interferências_vo*.
- **ONE MAN SHOW IN A SHEET**, performance com Danyel Frazão para crianças do Bairro do Loreto, no Teatro-Estúdio, a pedido da *Associação Trampolim de Apoio Social*.

2004/2005

Neste ano, grande parte dos elementos do curso de iniciação acaba por não permanecer no CITAC, o que conduziu a uma diminuição da dinâmica do grupo, uma vez que também das gerações anteriores já não sobrava praticamente ninguém.

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO** com os seguintes *workshops*: Preparação de Actor I (João Mota); Expressividades (José Maria Abreu); Movimento (Ludger Lamers); Voz (Sara Belo); Luminotecnia (Mafalda Oliveira); Performance (Vvoitek); Improvisação (Pedro Marques).
- **A ILHA DE DEUS**, texto de Gregory Motton, tradução e **encenação de Pedro Marques**. É o exercício final do *Curso de Iniciação ao Teatro*, sendo a primeira vez que este texto é representado em Portugal.

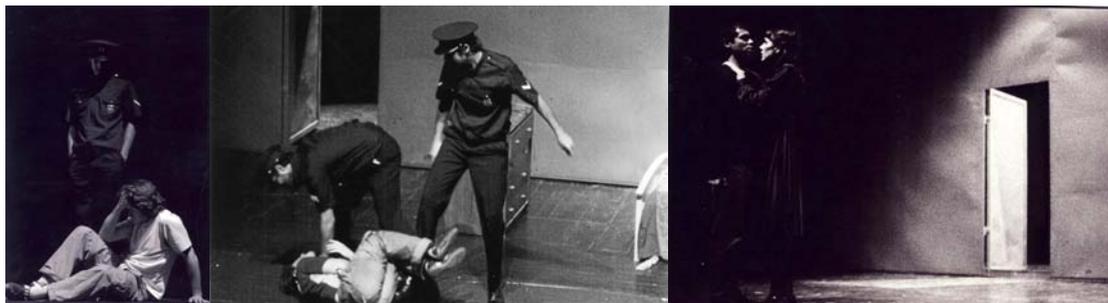


Elenco: Agostinho Martins, Ana Aidos, André Gil, António Moisés, Joana Maia, Juanxo Berasategui, Mário Pais, Nolga Valentino, Paula Rita, Sara Andrade, Sofia Miranda da Costa, Xé Pizarro. Joana Maia (assistente de encenação); Xé Pizarro (figurinos); colectivo (desenho de luz, cenografia); Ilídio Design (cabelos).

Participação no *Festival de Teatro Universitário de Aveiro – Encontro SALTA!*, organizado pelo GRETUA e no FATAL, em Lisboa.

- **SOUVENIR**, um *Círculo da Lua em Noite de Poesia*, criação e **encenação colectiva**. Performance apresentada a convite da *Secção de Astronomia, Astrofísica e Astronáutica da AAC*, no âmbito do evento *O Mundo da Lua*, no bar *Galerias de Santa Clara*.
- Elenco: Danyel Frazão, Ana Fernandes, Sílvia das Fadas, Ana Carolina (caró), Luís Rodeiro, Moisés Esteves, Pedro Fabião, Gonçalo Maia, Flor.

- **SINGAPURA**, texto e **encenação de Paulo Castro**.



Elenco: Ana Fernandes, Flor, Gonçalo Maia, Inês Coroa, Juantxo Berasategui, Luís Rodeiro, Moisés Esteves, Paula Rita, Pedro Fabião, Sílvia das Fadas.

Agostinho Martins (cenografia); Xé Pizarro (figurinos); Mário Pais, Sara Andrade (operação de luz); Joana Maia, Xé Pizarro (operação de som); Ilídio Design (cabelos).

Estreia em Junho. Participação no *Festival Internacional de Teatro Universitário de Casablanca* (Setembro). A peça causa polémica no Festival dado o choque cultural entre as diferenças de entender o teatro no ocidente e no mundo islâmico, pela violência e vertigem destruidora e niilista em detrimento das mitologias antigas que a peça explora.

2005/2006

Comemora-se definitivamente os 50 anos do CITAC. A geração vigente aposta nas criações colectivas, fruta das formações que entretanto realiza, abdicando da contratação de um encenador. Paralelamente, trabalha-se na edição de um livro comemorativo dos 50 anos de actividade, e realiza-se uma gala no TAGV, onde se reuniram várias gerações desde o início da história do CITAC.

Ao contrário do que foi sempre hábito, apesar de nunca ter sido um subsídio abundante, o CITAC perde o subsídio da *Câmara Municipal de Coimbra*, com a mudança de executivo.

- **UMA FAMÍLIA EM ACCÇÃO**, performance apresentada no aniversário da *Sociedade Portuguesa de Terapia Familiar*.

- **ÁGUAS FURTADAS**, a partir de textos de Adília Lopes, Cesário Verde e Sérgio Godinho. Criação e encenação colectiva.



Elenco: Joana Maia, Nolga Valentino, Sara Andrade, Sofia Costa, Xé Pizarro.

Vânia Álvares, Mário Pais, Xé Pizarro (assistência de produção).

Performance apresentada no âmbito da *VIII Mostra Cultural da Universidade de Coimbra*, nos Claustros do *Palácio da Justiça* (6 e 7 de Março 2006).

- Realização de três *workshops*: *TEATRO FÍSICO*, por Rodrigo Malvar e Catarina Lacerda; *NOVO CIRCO TÉCNICAS DE EQUILIBRISMO, MALABARISMO E ACROBACIAS*, por Michel Kottenkoff; *ANIMAÇÃO, MÁSCARA NEUTRA E IMPROVISACÃO*, por Denis Bernard; *CLOWN*, Pedro Fabião, assistido por Ana Madureira. Servem de formação preparatória para a criação colectiva seguinte.

- ***TUDO ISTO É CIRCO***, criação e encenação colectiva que resulta da emersão desta geração no mundo circense, resultado da formação que realizaram.



Elenco: Ana Aidos, Ana Fernandes, António Moisés, Gonçalo Maia, Inês Patrício, Joana Maia, Mário Pais, Pedro Fabião, Xé Pizarro.

Maria Manuel Barreiros, Nelson Moita (cenografia); criação colectiva (figurinos e adereços); Moisés Esteves (operação de luz); Ana Aidos (operação de som); Ana Fernandes (grafismo), Moisés Esteves (fotografia); Ilídio Design (cabelos); Sara Andrade, Ana Sofia Costa (produção).

- Lançamento do livro comemorativo dos 50 anos de actividade do CITAC com o livro ***ESTA DANADA CAIXA NEGRA SÓ AO MURRO É QUE FUNCIONA – CITAC 50 ANOS***, no âmbito das comemorações dos 50 anos do grupo.

- ***GALA COMEMORATIVA DOS 50 ANOS DE ACTIVIDADE DO CITAC***, realizada no TAGV que reúne várias gerações do grupo desde o início da sua actividade. A apresentação é feita por dois citaquianos, Teresa Portugal e Ricardo Seiça. Fazem-se várias apresentações performativas de elementos de todas as gerações e convida-se o TEUC para também integrar a festa.

2006/2007

Chegamos finalmente à geração etnografada neste trabalho, desenvolvida mais em pormenor no capítulo IV. A experimentação acentua-se e vê-se reconhecida no *Prémio Cidade de Lisboa - Prémio Inovação* dado pelo FATAL (irá ganhar esse prémio, consecutivamente, nos próximos três anos). Abandona-se o projecto acTUs, embora o CITAC ressuscite os seus Ciclos de Teatro, enveredando progressivamente numa linha de cruzamento entre o vídeo e a performance.

- ***CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO*** com os seguintes *workshops*: Preparação de Actor I (Rodrigo Malvar e Catarina Lacerda); Movimento para teatro (Gonçalo Amorim e David Santos); Voz (Alejandro Bravo); Expressividades (Zé Maria Abreu); Técnica da Máscara (Nuno Pino Custódio); Performance (Wojtek Ziemilski); Preparação de Actor II (Tiago de Faria)

- ***O AVARENTO***, a partir do texto de Molière, **direcção de Pedro Penim.**



Elenco: Ana Filipa Rafael, Ana Linda Borges, Margarida Cabral, Cheila, Dana Rodriguez, Gil Mac, Liliana Abreu, Maria Inês Cruz, Pedro Fernandes, Susana Alves, Talita Silva, Tessa Silva, Manuel, Zéquinha, José Carlos Pereira.

Alexandre Mestre (Desenho de Luz, operação de luz); Ilídio Design (cabelos); A. Catarina Aidos (Produção executiva, operação de luz); Pedro Penim, Diana Meliciano (operação de som); Ricardo Seiça (fotografia).



Participação no 13.º MITEU - *Muestra Internacional de Teatro Universitario de Ourense*, em que obtém uma *Menção Honrosa*; no FATAL 2008 (Lisboa), vencedor do *Prémio Inovação – Prémio Cidade de Lisboa*. Em Tondela; na programação do *Novo Ciclo* do ACERT (Maio 2007).

Do programa do espectáculo, podemos ler:

“SOBRE “O AVARENTO”

Todas as personagens de Molière são gente como nós, de uma humanidade tão evidente e flagrante e todas elas tão subtilmente definidas e caricaturadas que por aí mesmo atingem a universalidade.

O Avarento, texto de 1668, é uma comédia choramingona do século XVII com uma faceta social. Diz Jean-Jaques Rousseau na sua «Carta a d’Alembert sobre os espectáculos»: “É um vício grave ser-se avarento e usurário, mas não será vício muito maior ainda um filho roubar o próprio pai, faltar-lhe ao respeito, fazer recair sobre ele mil impropérios insultuosos e, quando este pai, irritado, o amaldiçoa, responder-lhe com ar de desafio que não precisa dos presentes dele para nada? Se é excelente, como ironia, nem por isso esta deixa de ser menos condenável Não servirá de pretexto para maus costumes a peça que favorece o filho insolente?”

A INTRIGA:

Valério, jovem separado da família, após certas perturbações sociais, semelhantes às hodiernas, salvou Elisa do perigo de morrer afogada. Apaixonado pela jovem, resolve vir colocar-se como mordomo do pai desta, Harpagão, que quer casar sua filha com outro homem. Cleanto irmão de Elisa ama Mariana, que por sua vez circula entre pai e filho. Falta Anselmo: «deus ex machina», espécie de gato-combotas napolitano, alguém que não precisa de ser senão o que é, isto é, um fantoche simpático.

É sobre este fundo de intriga amorosa que nós vamos ver a projecção desse vício medonho: a avareza, atormentando o burguês egoísta.

O desfecho é atabalhoado, artificial, postiço, longo, enfadonho, e o essencial é que feche a intriga aberta na cena inicial” (em programa de *O Avarento*, CITAC, 2007).

A crítica que dispomos é a do júri do festival FATAL:

“Em ‘*O Avarento*’ assiste-se a uma despidorada mas contudo respeitosa, singular e inteligente recriação do texto original fazendo jus à sua intemporalidade, assente num jogo/processo de contínua desconstrução/construção, recorrendo com original propriedade e eficácia às TIC - Tecnologias de Informação e Comunicação (vídeo, computadores, jogos de vídeo) para a criação de outros espaços/atmosferas (interior/exterior, real/virtual) engenhosamente manipuladas pelos actores que, com humor e uma desconcertante mas contagiante energia, desmontam a “avareza” e fazem A FESTA.” (Deliberação do júri da 9ª edição do Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa - Ana Margarida Prates, João de Carvalho, e Tiza Gonçalves-, ‘prémio cidade de Lisboa’ (prémio inovação) atribuído por unanimidade).

- **ESTADO DE EXCEPÇÃO**, teatro documental a partir da história do CITAC (de entrevistas realizadas a elementos em cada época) e da história dos movimentos estudantis, texto dramático em criação colectiva (inéditos e adaptações), concepção e **direcção de Ricardo Seça**.



Elenco: Ana Linda Borges, Cheila Pereira, José Carlos Pereira, Liliana Abreu, Margarida Cabral, Paula Rita Lourenço, Pedro Fernandes, Tessa Silva.

Nuno Patinho (desenho de luz); Diana Meliciano (operação de luz); Gil Mac e Francisco Correia (banda sonora e operação de som); Margarida Cabral (cenografia); Whatever TM (design gráfico);

criação colectiva (figurinos); Ilídio Design (cabelos); Eloísa Valdes (fotografia); Liliana Abreu, Margarida Cabral, Ana Linda Borges (produção executiva); CITAC, Projecto BUH! (co-produção).

Estreia em Coimbra no Teatro-Estúdio do CITAC. Apresentação numa Gala no Casino da Figueira da Foz para várias gerações do CITAC.

“(…) *Estado de Excepção* é também um espectáculo teatral que deve ser lido em função do documentário, a estrear simultaneamente. É um espectáculo de teatro documental sobre a censura do antigo-regime e interpreta a evolução da “história das mentalidades” nessa luta. Baseado nas entrevistas feitas a (ex)citacianos, na história do grupo e da Academia de Coimbra, oito actores trabalham as diferentes posturas face ao regime nos diferentes momentos históricos, das maneiras de estar e ser na vida, combinando diferentes técnicas teatrais inspiradas na história do CITAC.

O grupo, como uma das excepções que combatiam o regime, transporta consigo a história de um país que ainda hoje se procura esclarecer, esse povo que parece ser incapaz de se inscrever, essa lacuna na consciência que trabalha no nevoeiro como o de José Gil. Porque se quer inscrita, esta história complementa-se na excepção ao comum entrevar da vida portuguesa.”

(Ricardo Seça Salgado, 2007, , extracto de programa da peça teatral *Estado de Excepção*)

“Ser CITAC é intemporal. Vai além décadas, além regimes, além indivíduos. São corpos que, reprimidos ou despertos, buscam incessantemente a sua expressão mais pura, fundidos na peculiaridade e misticismo do espaço. Nada é palpável numa imensidão de dúvidas e passos que, no escuro, são dados destemidamente para criar mais um minuto de história, mais um minuto de vida. Enquanto isso, o CITAC pulsa e respira... para que continue uma janela para o mundo.”

(CITAC 2007, extracto de programa da peça teatral *Estado de Excepção*)

• **ESTADO DE EXCEPÇÃO. CITAC – um projecto etnohistórico (1956-1978), realizado por Ricardo Seça Salgado** e em co-produção com o projecto BUH!.

“*Estado de Excepção* é um documentário sobre o CITAC (*Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra*), um grupo de teatro universitário, revelando a História desde que é constituído em 1956 até ao rescaldo da revolução de 1974. É a história do grupo de teatro universitário e, através dela, da história do teatro em Portugal, revelando duas décadas marcantes da História de Portugal. Através da Academia de Coimbra, o documentário reproduz a vida estudantil, a posição da mulher na sociedade, e a mudança de mentalidades de ser e estar no mundo. Reproduz a censura existente e a luta contra a ditadura, a resistência a um regime que se esgotava, bem como as contradições emergentes da revolução democrática.

O CITAC tem uma herança de 50 anos de vivências em Coimbra. Transporta consigo a possibilidade da formação teatral e cívica de corpos pensantes, constituindo um novelo próprio de um modelo possível, geração em geração, entre os estudos, o teatro, e o drama social. Antes da revolução democrática e através do teatro resistem, escapando às tentativas do governo erradicar os princípios

democráticos dentro dos vários grupos da Associação Académica. Depois da revolução, este *ethos* aparece na crítica e radicalismo, confrontando as possibilidades democráticas e do Estado em construção, e questionando-o através da performance.

O CITAC transporta consigo a história de um país que ainda hoje se procura esclarecer, esse povo que parece incapaz de se inscrever, essa lacuna na consciência que trabalha no nevoeiro como o de José Gil. Mas porque se quer inscrita, esta história, constitui-se como excepção ao comum entrevar da vida portuguesa, um *ethos* que se mantém até aos nossos dias. O CITAC torna-se assim uma janela aberta para o mundo.”

(Ricardo Seíça Salgado, 2007, *sinopse do filme documentário*)



© whatever TM

Ricardo Seíça Salgado (concepção e realização); Joana Bem-Haja (câmara); Tiago Hespánha, Luísa Homem (montagem); João Dias (pós-produção de imagem); Nuno Morão (mistura de som); Whatever TM (design gráfico); CITAC, projecto BUH! (co-produção).

- *PERFORMANCE, Liberdade*, no âmbito de uma manifestação a favor da despenalização do aborto em Portugal, criação colectiva orientada por Ricardo Seíça.

2007/2008

- *(RE)CICLO DE TEATRO* (3 a 7 de Junho de 2008)



Mostra de Teatro universitário com a participação dos seguintes grupos:

- *RETALHOS EM VIAGEM*, encenação de Catarina Lacerda, pelo *Teatro do Frio* (Porto),

- *O SONHO*, encenação de Pedro Matos, pelo TEUC (*Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra*).
- *QUADRAS POPULARES MIRANDESAS*, pelo GEFAC (*Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra*)
- *TÁ A ANDAR DE MOTE*, sessão de poesia com criação colectiva, pelo TUM (*Teatro da Universidade do Minho*),
- *PLAGIAI*, encenação de António Abernú, pelo TeatroUbi (*Teatro Universitário da Beira interior*),
- *FALHAR*, encenação de Pedro Estorninho, pelo SOTÃO (*Grupo de Teatro Académico do ICBAS-Porto*)
- *SE PERGUNTAREM POR MIM, NÃO ESTOU*, encenação de Jorge Almeida, pelo *Teatro do Ser* (*Universidade Nova de Lisboa*).
- Projecção do **documentário** *Estado de Excepção – CITAC 56-78*, realização de Ricardo Seíça Salgado.
- *TERTÚLIAS: Teatro universitário português: um olhar para o passado perspectivando o futuro; O texto: desconstrução e utilização no teatro universitário; O corpo: comunicação do espaço teatral e interacção na linguagem.*
- Inserida nas actividades pré-(Re)Ciclo, está esta mostra de arte contemporânea, organizada pelo CITAC e pela Casa 40.

• **X – UMA PARVOÍCE DE 45 MINUTOS**, com conceito e direcção de **Carlos Curto**.

Elenco: Cheila pereira, Diana Meliciano, Gil Mac, José Carlos pereira, Liliana Abreu, Margarida, Paula Rita, Zéquinha, Rita Bem-Haja, e a aparição especial de Ricardo Seíça.

José Nova (figurinos); Carlos Curto / Projecto GOG (banda sonora, operação de som), com a participação de João Courinha (saxofone); Diana Meliciano (luz); Carlos Curto, Diana Meliciano, Nuno Patinho (montagem); whatever trademark (design gráfico); Ilídio Design (cabelos); Pedro Medeiros (fotografia); Emanuel Veloso, CITAC (produção).



© Pedro Medeiros

2008/2009

É neste ano que uma parceria entre o CITAC e a produtora PUT SOME... começam um projecto de pesquisa experimental entre a fusão da performance com o vídeo, primeiro numa mostra de vídeo para, depois, se consumir num evento mais elaborado, com performances, mostras de vídeo, e diversos *workshops* exploradores deste território que é a vídeo-performance.

• **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO** com os seguintes *workshops*: Preparação de Actor I (Rodrigo Malvar); Movimento (David Santos); Expressividades (Zé Maria Abreu); Técnica da

Máscara (Nuno Pino Custódio); Clown (Pedro Fabião); Teatro do Objecto (Mafalda Saloio); Performance (Paula Diogo); Preparação de Actor II (Tiago de Faria)

- **REALITY SHOW**, exercício final do curso de iniciação, **dirigido por Wojtek Ziemilsky**.



Fotografias © Eloísa Valdes: fotografia da direita fotógrafo desconhecido

Performers: Alicia Martí, Cátia Manso, Cláudio Vidal, João Carvalho, Laura Frederico, Paula Gaitas, Vanessa Correia e Pedro Fernandes.

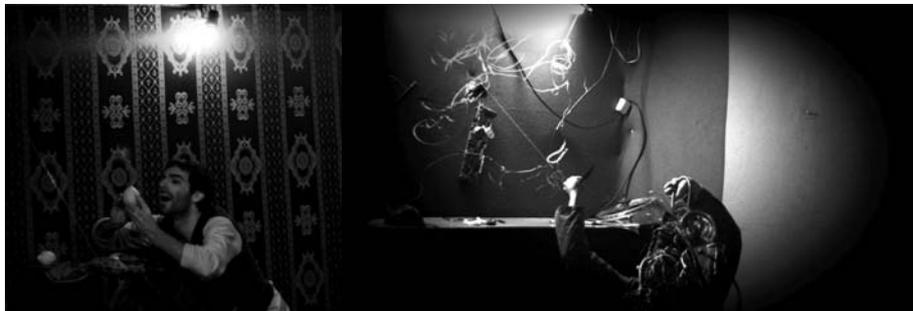
Cláudio Vidal (Multimédia/Design Gráfico); Wojtek Ziemilski (Sonoplastia); Paula Gaitas, Vanessa Correia, Wojtek Ziemilski (Desenho de Luz); José Carlos Pereira (Operação de Luz); Ana Margarida Cabral (Operação de Som e vídeo); Gil MAC (Operador de Pala); Eloísa Valdes (fotografia) – foto da direita de autor desconhecido.

Estreia no Teatro-Estúdio. Participação no FATAL 2009 (Lisboa) – vencedor do *Prémio Inovação*.

“Pela originalidade, sentido de oportunidade e comprometimento inovadoramente provocatório com que SE e NOS desafiam enquanto sujeitos e objectos numa realidade ‘atraente’ e ‘devoradora’ (quase antropofágica) estimulada pelas ‘sociedades do espectáculo’.

Aqui, no palco, em carne viva, ao vivo e... com menos cor, a realidade das nossas realidades surge-nos de forma desconcertante, impressionante, entediante e, por que não dizer, cruel. Disso nos ‘falam’ os actores, em diálogo orgânico com poderosas imagens, EXPONDO-SE com ritmos e tempos que desafiam as regras convencionais do teatro, confrontando-SE e confrontando-NOS com esta realidade ou ‘possibilidade de nós’.” (Deliberação do júri da 10ª edição do Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa - Maria Gabriela Silva, Marta Pessoa e Tiza Gonçalves -, ‘prémio cidade de Lisboa’ (prémio inovação) atribuído por unanimidade).

- **SIM NÃO TALVEZ**, uma **co-criação** de Ana Menezes, Cheila Pereira, José Carlos Pereira, Margarida Cabral e Zekinha.





Fotografias © Eloísa Valdes

Elenco: Cheila Pereira, José Carlos Pereira, Margarida Cabral e Zekinha.

Ana Menezes (coreografia); Paulo Nuno e Gustavo Diniz (música original); Margarida Cabral e Zekinha (cenografia e figurinos); Paula Gaitas (técnica de luzes); Cláudio Vidal (técnico de som); Eloísa Valdes (fotografia).

Espectáculos em Coimbra e em Tondela, na programação do *Novo Ciclo* do ACERT (Setembro 2009).

• **MAGNIFIQUE CABARET CITAC**, dirigido por Ruy Malheiro, com apresentação pública no fim da formação.



Fotografias © Eloísa Valdes

• **HIPNOS CLUB**, dirigido por Rodrigo Malvar.

Elenco: Margarida Cabral, Kátia Manso, Cláudio Vidal, Paula Gaitas, Gil Mac, João Pedro Carvalho, José Carlos Pereira.

Eduardo Conceição, Bruno Gonçalves (cenografia); Original Gustavo Diniz Paulo Nuno Martins (música); Paula Gaitas, José Carlos Pereira (desenho de luz); Gil Mac, Rodrigo Malvar (sonoplastia); Cláudio Vidal (vídeo); Kátia Manso, Margarida Cabral (figurinos); Sofia Só (operação de Luz); Pedro Pirrónico (operação de som e vídeo); Whatever Trademark (design gráfico); Eloisa Valdes (Fotografias).





Fotografias © Eloísa Valdes

Estreia no Teatro-Estúdio. Participação no 15.º MITEU - *Muestra Internacional de Teatro Universitario de Ourense*, onde obteve uma *Menção Honrosa* (Abril 2010); e no FATAL 2010 (Lisboa), vencedor do *Prémio Inovação – Prémio Cidade de Lisboa*.

«No teatro, onde verifica-se perigosamente que o conflito entre egos, bem como suas superexposições – dentro e fora do palco –, é algo normal, inovar é ser subserviente. É ter seu momento de destaque e, no mesmo contexto, dedicar-se ao destaque do outro. É ainda mais curioso pensar que este jogo se dá justamente em um *Club. The Hypnos Club*.

Isto sem falar em aspectos mais palpáveis: objectos de cena que não são apenas multifuncionais, e que, ao invés de contribuírem para uma caracterização óbvia de um *club*, assumem um papel de agentes potencializadores para que o ambiente de um *club* seja sentido mais fielmente através das personagens e daquilo que se passa *nelas*. Sim, não *entre elas*, mas *nelas*. “The dramatic process occurred *between* the bodies; the postdramatic process occurs *with/on/to* the body” (*apud* Lehmann 2006: 163). Os corpos meio nus, despidos de uma certa sobriedade, com copos “meio vazios” e cheios de significados transformam a relação entre o texto e a encenação, neste caso afirmando uma dramaturgia construída também por movimentos em cena, às vezes traduzidos em verbo, às vezes transformando o “verbo em carne”, em consonância com as discussões atuais que giram em torno dos novos processos dramáticos e da relação entre “Ritual and Theatre” (*apud* Fischer-Lichte 2005: 38).

“De ‘L’Avenir du Drame’ ” e da criação livre que “émerge aujord’hui” (*apud* Sarrazac 1999: 15) se sabe a respeito de algumas tendências. Aqui houve um confronto entre o efêmero do espectáculo, e o eterno do texto. Qual o caminho? Depende. No fundo, o que importa é dar o melhor de si para que se consiga compreender o que se passa nos dias atuais, especialmente no âmbito do Teatro Universitário, o qual, vindo obviamente da Universidade, espaço de discussões de idéias e experimentações por excelência, não deve esquecer nunca suas origens. Inovar, numa época onde muitos querem dar suas respostas, sobre tudo, nos diversos meios possíveis, é também nos colocar perguntas pertinentes, conscientemente ou não.” (Deliberação do júri da 10ª edição do Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa – professor doutor António Pedro, Ana Laura Lamas, João André, Paula Diogo, Álvaro Esteves, Heliana Vilela, Paulo Morais, Diego Barros e Tiza Gonçalves -, ‘prémio cidade de Lisboa’ (prémio inovação)).

Bibliografia da deliberação:

- Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge, 2005.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006.
- Sarrazac, Jean-Pierre, *L’Avenir du Drame*. Belfort: Circé, 1999.

- *VIDEO MECHANICS, Ciclo de Vídeo Arte* (17 a 19 Junho 2009). Evento acolhido pelo CITAC, com programação de Irina Sales Grade que também assina a produção com Afonso Macedo, pela produtora PUT SOME..., com a seguinte programação:



(17 de Junho)

- *Ballet Mécanique*, Fernand Léger e Dudley Murphy, 1924, 00:19:00'
- *Zen For Film*, Nam June Paik, 1962/64, 00:08:00' [FLUXFILM01]
- *1000 Frames*, George Maciunas, 1966, 00:00:56' [FLUXFILM08]
- *Artype*, George Maciunas, 00:02:46' [FLUXFILM20]
- *Sun In Your Head*, Wolf Vostell, 1969, 00:07:07' [FLUXFILM23]
- *T.O.U.C.H.I.N.G.*, Paul Sharits, 1968, 00:11:23'
- *Beatles Electroniques*, Nam June Paik e Jud Yalkut, 1966/69, 00:02:56'
- *Scenes from the Life of Andy Warhol*, Jonas Mekas, 00:20:50'
- *Global Groove*, Nam June Paik, 1973, 00:28:00'

(18 de Junho)

- *Home Stories*, Matthias Muller, 1990, 00:05:14'
- *Alone. Life Wastes Andy Hardy*, Martin Arnold, 1998, 00:15:00'
- *Outer Space*, Peter Tscherkassky, 1999, 00:10:00'
- *Volto Telato*, Paolo Gioli, 2002, 00:02:48'
- *Mirror Mechanics*, Siegfried A. Fruhauf, 2005, 00:07:00'
- *Instructions for a Light and Sound Machine*, Peter Tscherkassky, 2006, 00:16:00'
- *Passage à l'acte*, Martin Arnold, 1993, 00:12:00'

(19 de Junho)

- *Reflections on Black*, Stan Brakhage, 1955, 00:10:39'
- *Poème Électronique*, Le Corbusier & Edgard Varèse & Iannis Xenakis, 1958, 00:08:26'
- *Les Astronautes*, Walerian Borowczyk, Chris Marker, 1959, 00:12:00'
- *At Land*, Maya Deren, 1944, 00:14:44'
- *Canon*, Norman McLaren, 1964, 00:09:06'
- *Mein Fenster*, Zbigniew Rybczynski, 1979, 00:02:26'
- *Around and About*, Gary Hill, 1980, 00:05:20'
- *Syntagma*, Valie Export, 1984, 00:17:00'
- *Parasympathica*, Mara Mattuschka, 1985, 00:03:33'
- *Hysteria*, Sam Taylor-Wood, 1999, 00:08:16'
- *Balkan Erotic Epic*, Marina Abramovic, 2005, 00:13:00'* [from *Destriected*, Marina Abramovic, Matthew Barney, 2006]

(27 Junho)

- *Combate de Vjs*

2009/2010

- **PROCURA-SE**, dirigido por Andrés Bezares, com apresentação pública na baixa da cidade.



- **BUFFON**, dirigido por Andrés Bezares.



• **CICLE MECHANICS**, festival de vídeo arte. Mostra de arte internacional e pluridisciplinar que procura reflectir e polemizar o mundo tecnológico que habitamos, explorando as intersecções entre a performance teatral, as ferramentas audiovisuais e os novos media instaladas hoje na produção contemporânea de teatro e vídeo. Nascido da fusão de dois eventos: o *(Re)Ciclo*, ciclo de teatro do CITAC, e *Video Mechanics*, mostra de vídeo da produtora PUTSOME..., **CYCLE MECHANICS** apresenta uma programação internacional e pluridisciplinar que conta com a apresentação de peças de teatro, mostras de vídeo nacionais e internacionais, três *workshops* nas áreas de fotografia, performance e *Video Jamming* e por fim de uma exposição.



VIDEO ARTE

(28 MAIO)

- VIDEO MECHANICS II. CICLO DE VÍDEO ARTE

Pode-se entender a vídeo arte enquanto forma expressiva do domínio das artes visuais e das novas tecnologias multimédia, manipulação e produção de imagens e espaço por meios electrónicos e digitais. Actualmente o campo da vide arte é muito abrangente podendo definir-se vários ramos: vídeo arte, instalação vídeo, vídeo performance, *video jamming*, entre outros.

(31 MAIO e 01 JUNHO)

- MÍVICO'09. MOSTRA INTERNACIONAL DE VÍDEO ARTE, Pontareas. Espanha. Mostra de vídeos seleccionados que foram apresentados no festival em Outubro 2009. 'MÍVICO, é un proxecto, unha mostra, un experimento, unha festa... onde interactúan distintas manifestacións artísticas que atopan o seu punto de cohesión na experimentación e exploración visual: a videocreación, o videoarte'.

(07 e 08 JUNHO)

- FUSO. FESTIVAL ANUAL DE VIDEO ARTE INTERNACIONAL DE LISBOA, Lisboa. Mostra de vídeos seleccionados que foram apresentados em Julho 2009. O programa abrange várias correntes artísticas e as obras em mostra são maioritariamente ligadas à performance, dança e documentário, de criação europeia, norte e sul-americana, e médio-oriental.

ESPECTÁCULOS DE TEATRO

(27 MAIO)

- INTERVALO PARA DANÇAR, criação colectiva inspirada no *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, encenação de Gustavo Vicente, pelo GTIST, Lisboa.

(29 MAIO)

- REALITY SHOW, encenação de Wojtek Ziemiński, pelo CITAC.

(04 JUNHO)

- ODISEA ESPACIAL, encenação de Fernando Dacosta, por MARISCATAÑA de Ourense, Espanha.

WORKSHOPS

(29 MAIO)

- CIANOPIA, por João Limamil e Catarina Gonçalves, Porto.

(31 MAIO/05JUNHO)

- Workshop de *PERFORMANCE*, orientado por WOJTEK ZIEMILSKI. Resultou numa apresentação pública a que se chamou, *O JOGO*.

LIVE-ACT

(29 Maio)

- *PERFORMANCE FOTOGRÁFICA*, realizada pelos alunos do ESAP, orientados por João Lima.

(04/05 JUNHO)

- *VÍDEO JAMMING . VJ SQUAD*, Lisboa. (Com apresentação final dos alunos do *workshop*, acompanhado de um *live set* do produtor e DJ Peter Van Hoesen).

(09 de Junho)

- Festa de encerramento. *VIDEO ATTACK* com: DJ Afonso Macedo, VJ Receyecler & Mulher Bala, Whatever TM Visuals, e com a participação especial dos alunos do *Workshop de Video Jamming*.



- *PERFORMANCE*, os Bufões do CITAC e a Filarmónica de Ceira, numa mostra de arte em Coimbra, a *Situ'arte*, organizado pela Galeria Ícone (Junho 2010).



- No Teatro-Estúdio do CITAC são apresentados por outros grupos espectáculos, como *ODEM*, criação colectiva, ou *STRANGE IN A STRANGER LAND*, criação colectiva.

2010/2011

- **CURSO DE INICIAÇÃO AO TEATRO** com os seguintes *workshops*: Preparação de Actor I (Mafalda Saloio); Movimento (David Santos); Voz (Cristina Faria); Técnica da Máscara (Andrés Bezares); Clown (Pedro Fabião); Performance (Wojtek Ziemilski); Preparação de Actor II (Inês Vicente) e Exercício Final (David Santos).

- **DIVODIGNOS**, espectáculo na mata do *Jardim Botânico* da Universidade de Coimbra, uma criação colectiva, dirigido por Patrick Murys.



Elenco: Cláudio Vidal; Cheila Pereira; Gil Mac; Margarida Cabral; Paula Rita Lourenço, Zékinha, com participação especial dos elementos do Curso de Iniciação CITAC 2010/2011

Pedro Almiro, Tocata do GEFAC (universo sonoro); Nuno Patinho (direcção técnica e desenho de luz); Guilherme Barbosa (técnico de luz); Eduardo Mendes (artista plástico); Gabriel Cheganças (handyman); Rui Sérgio (captação de vídeo); whatever TM (design gráfico).