

**RESISTÊNCIA COMO MARGINALIDADE
DESCENTRADA E O FILME ETNOGRÁFICO COMO
ESCRITA PERFORMATIVA ENTRE O ARQUIVO
E O REPERTÓRIO [SOBRE O FILME *ESTADO DE
EXCEPÇÃO. CITAC: UM PROJECTO ETNO-HISTÓRICO
(1956-1978)*¹]**

Ricardo Seiça Salgado²



Figura 1. Capa do filme *Estado de Excepção*, © Whatever

1 *Estado de Excepção. CITAC: um projecto etno-histórico (1956-1978)*. Direção e Realização: Ricardo Seiça Salgado. Coimbra: projecto BUH!, 2007. 85 min. <https://www.youtube.com/watch?v=kPnFpvBm9dw>. Último acesso 16/07/2016.

2 Ricardo Seiça Salgado é antropólogo e performer de formação. Investigador integrado do CRIA-UM, realiza um pós-doutoramento com bolsa da FCT, em Portugal. Doutorado em Antropologia da Educação (2012) no IUL-ISCTE (*Visiting Scholar* na NYU, 2009). É diretor artístico do projecto BUH! onde realiza as suas performances interdisciplinares. E-mail: ricardoseica@gmail.com

Este artigo é um guia analítico e metodológico do contexto que motiva o filme *Estado de Exceção. CITAC: um projecto etno-histórico (1956-1978)*, realizado no seio de uma investigação etnográfica feita ao grupo de teatro universitário, o *Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC)*, em Portugal. O filme tornou-se expressão e ferramenta metodológica da etnografia ao passado deste grupo de teatro numa investigação que, entre outros, tem por objetivo pesquisar e expressar os elementos socioculturais que contribuem para a produção do *ethos* ou dos aspetos afetivos do temperamento de ser citaquiano, de ter pertencido a uma geração do grupo.

O artigo está dividido em três partes. Em primeiro lugar desenhámos o contexto da etnografia, a forma como o grupo de teatro universitário que é o CITAC resiste à ditadura do Estado Novo (1933-1974), experimentando procedimentos vanguardistas ao nível do teatro e constituindo-se como uma exceção que resiste ao “estado de exceção” (AGAMBEN, 2005) que Portugal viveu e hoje herda. No território da marginalidade e através do teatro, as produções do grupo subvertem a censura, criativamente resistindo através de outras lógicas que são geradas pelo texto performativo (SCHECHNER, 2006) dos espetáculos, e que a censura não tem como perceber. Assim se produzem epistemologias paralelas à censura, transcrições ocultas (SCOTT, 1990) que o grupo produz e dissemina na arena pública para além da ação dos espetáculos. Em segundo lugar, expomos a metodologia que conduziu o processo criativo e etnográfico para a realização do filme. Aborda-se a estratégia metodológica e o tipo de entrevistas realizadas, a emergência dos dados em informação no jogo metodológico de manuseio de dados entre o arquivo e o repertório (TAYLOR, 2007), e a forma como o filme edita a dialogia do encontro que a escrita performativa (PHELAN, 1998; POLLOCK, 1998) também propõe.

Finalmente, em terceiro lugar, analisa-se o que o filme visa comunicar, a expressão do *ethos* do CITAC, grupo que se constitui como operador simbólico produzindo práticas que se jogam na experimentação teatral e no drama social. As práticas artísticas inovadoras, ao nível do jogo ou exercícios que compõem seus procedimentos, transportam consigo a possibilidade de inversão, de subversão, de desvio, de possibilidade *nonsense*. É essa possibilidade de experimentação que o jogo dramático exercita, entre as regras que ele obriga

e, no fluxo, a predisposição de quebrar ou reinventar essas mesmas regras. Na atitude crítica do exercício de ler, agir e compor sobre um texto dramático e sobre o contexto que o motiva encenar, através de um texto performativo e por via de um questionamento da vida, permite-se a produção de espetáculos subversivos que escapam ao jugo ou domínio da censura: que escapam ao poder constituído numa “relação de exceção” (AGAMBEN, 2005). Porque a ação dos elementos do grupo se situa para além da lógica que define a escuta possível da opressão, ensaiam formas alternativas de resistência, aquilo a que chamaremos de marginalidade descentrada, como uma resistência criativa que acaba por ser a âncora do *ethos* do grupo e que recusa o centro do poder soberano que sobre os elementos do grupo oprime. Também novas formas de resistência foram ensaiadas na rua, durante as crises académicas, revelando uma postura política radical dos elementos do grupo. E assim, o CITAC torna-se uma janela que traduz a possibilidade de emancipação por via de uma resistência criativa que ultrapassa a lógica da opressão de um regime altamente policial.

CITAC: uma resistência de exceção perante o estado de exceção

Os dados etnográficos decorrem de um estudo etno-histórico sobre um grupo de teatro universitário português, em Coimbra. O CITAC é um grupo de teatro universitário, organismo autónomo de uma centenária associação de estudantes (nascida em 1887) – a Associação Académica de Coimbra (AAC), numa das mais antigas universidades da Europa ainda em funcionamento (desde 1290). Nascido em 1956 com o objetivo de fazer dramaturgia moderna, o CITAC aparece como uma alternativa ao panorama geral do teatro nacional, caracterizado por uma dinâmica muito pobre. Em Coimbra, é alternativa ao teatro desenvolvido pelo *Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra* (TEUC), um dos grupos de teatro universitário mais antigos da Europa, então dirigido pelo professor Paulo Quintela, com reputação no país e que assenta o seu teatro no formalismo teatral da dramaturgia clássica.

Com o objetivo primordial de criar novos e mais informados espectadores, paralelamente aos espetáculos teatrais que faz, nestas primeiras gerações, o grupo organiza conferências, Ciclos de Teatro (com as companhias de teatro mais importantes do país) e 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, então contemporâneas. O ambiente ideológico que se vivia era o da emergência de uma contracultura, uma juventude que procurava outros valores da cultura e da cidadania, sob o nevoeiro repressor da ditadura. Afirmando-se pela diferença, desde cedo que o grupo adquire uma rotatividade dos seus membros decorrente da dinâmica do calendário escolar na Universidade, o que faz do grupo um *work in progress* de diferentes gerações que acumulativamente o tem constituído até hoje. Cada geração permanece no grupo durante, em média, três anos. Antes de se desmembrar tem de criar condições para outra geração emergir, o que é feito através de um curso de iniciação ao teatro que se realiza bianualmente.

Ao longo da sua história, podemos configurar grande parte do reportório do grupo no seio do experimentalismo teatral, explorando novas formas de fazer teatro, decorrente do estilo de cada encenador e da sua abordagem ao teatro em cada época. Com António Pedro, Luís de Lima, Carlos Avilez, Víctor García, Ricardo Salvat, ou Juan Carlos Uviedo, fazem um teatro de absoluta contemporaneidade em Portugal, durante toda a década de sessenta do século XX. Ao produzirem obras que quebram os formalismos técnicos vigentes, ao pesquisarem novas formas e modos de fazer teatro no interior dos processos experimentais de então, o CITAC praticava o *modus operandis* das vanguardas artísticas em regime de formação, jogando nos limites das convenções teatrais então instituídas.

Desde 1956 em que o CITAC nasceu até 1974, data da revolução democrática em Portugal, viveu-se debaixo de um governo ditatorial, ou governo de partido único, conservador e crescentemente policial, o Estado Novo. Era um estado de exceção (AGAMBEN, 1998; 2005). No seu sentido jurídico, ele designa a capacidade de se poderem suspender os direitos constitucionais mais elementares aos cidadãos, através de medidas excepcionais, se disso o sistema político depender para perdurar. Em qualquer democracia, o estado de exceção não é propriamente uma ditadura mas reproduz os seus traços, na medida em que é

um espaço desprovido de lei, uma zona de anomia ainda assim, previsto pela própria lei, mas que se configura como um artifício antidemocrático. É a suspensão da lei com vista à defesa da própria lei, um mecanismo essencialmente extrajurídico de proteção da ordem jurídica, uma suspensão provisória do regime democrático com objetivo de se salvar a própria democracia, a supressão dos direitos individuais (ironicamente) como forma de garantir a cidadania, ou um instrumento de intervenção económica no mercado para garantir a liberdade de mercado (AGAMBEN, 1998; 2005). Trata-se de uma força da lei num espaço de indefinição, de produção de um não-lugar performativo absoluto (SALGADO, 2013a), aquilo que Agamben (1998) denomina de *vida nua*.

O que Agamben descodifica é que o estado de exceção emana da própria génese do Estado Moderno, tendo sido inaugurado pela subversão à ordem estabelecida (1789, em França), resultando de um ato 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 permanece na democracia. Suspendendo-se a norma, dá-se lugar à força da lei que se dissemina, de seguida, em múltiplas micro-leis que reproduzem a relação de exceção, determinando uma exclusão que tende sempre a tornar-se norma (e aqui, Agamben acompanha o que Walter Benjamin já havia sugerido). Leis que foram formuladas como exceção, afetando os direitos das pessoas, passam a ser dado adquirido na vida social. Observamos este mecanismo a acontecer no governo das democracias capitalistas em múltiplos domínios da organização social.

Quando nasce o CITAC em 1956, o estado de exceção caracteriza o regime ditatorial português, já numa fase muito avançada da normalização das exceções: as privações à liberdade, a guerra colonial (1961 a 1975), o fechamento ao mundo, a censura às ideias e aos atos mais caricatos que se possa imaginar, sempre com vista à proteção da unidade do governo nacional, sempre com eleições de partido único a acontecer, mascarando a opressão desde 1933. Era este ambiente que formava os jovens que passaram pelo CITAC, momento transformador para a maioria deles e delas.

No teatro, a vigilância era feita através da censura que tinha dois momentos: primeiro, para apresentar um espetáculo, ter-se-ia de mostrar o texto dramático escrito. Entre muitos, Brecht foi proibido, mesmo que em 1969, du-

rante a crise académica, o CITAC tenha feito alguns espetáculos a partir deste autor, dirigidos por Ricardo Salvat. Em segundo lugar, no fim do processo de criação teatral, o ensaio geral era assistido por censores, os “corvos negros” como alguns lhes gostavam de chamar. 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, numa lógica própria da opressão, de inventariar possibilidades de afronta ao regime. Sem um destes procedimentos não se poderia estrear. Em qualquer um destes momentos, os censores poderiam cortar fragmentos, cenas inteiras ou, mesmo, todo o espetáculo. Fazer peças teatrais com tamanha vigilância ou possíveis repercussões individuais poder-se-ia tornar perigoso, pois havia uma autêntica “tropa civil” de informadores que denunciavam sempre que testemunhavam afrontas ao regime. A censura contribuiu, contudo, para uma certa consciência política dos elementos do CITAC. Foi, aliás, como o filme procura transparecer, muitas vezes contornada pelo grupo de variadíssimas formas, mas já lá chegaremos.

Se para Giorgio Agamben, o estado de exceção encerra um procedimento em que tendencialmente a exceção se torna regra, perpetuando a opressão, o que aqui se sugere é que também a resistência composta pelos elementos do CITAC, no território da marginalidade, entre a arte e a vida, subverte a lógica da censura do poder opressor. Como veremos, descentrando-se dessa lógica que os oprime, subvertem a própria censura que deixa de ter como censurar. Porque perdura desde o início do grupo até às últimas gerações, no CITAC, a resistência como exceção inverte o mecanismo do estado de exceção, tornando-se igualmente a regra, embora por via da resistência, e fazendo do grupo uma janela aberta para o mundo.

O filme etnográfico como escrita performativa entre o arquivo e o repertório

O filme constitui-se como expressão da etnografia realizada ao passado do CITAC, impondo uma metodologia que é sempre uma prática situada, trabalhando entre o arquivo e o repertório (TAYLOR, 2007), com repercussões nos papéis que a *persona* do investigador-realizador constrói durante a etno-

grafia como ação. Para fazer o filme foi preciso reconstituir a história do grupo quase do zero. O arquivo estava lá, mas calado e completamente desorganizado. Mesmo apesar de, à época, ter sido editado a recente edição de um livro comemorativo dos 50 anos do CITAC (2006), apenas se tinha vasculhado o básico. E o arquivo apenas fala perante o propósito de quem o usa. Se o arquivo responde ou elucida uma questão ou dimensão da pesquisa por via do aparecimento de algum documento válido ele, nesse instante, está igualmente a ocultar tudo o resto. Por outro lado, é preciso estar atento e preparado para não rejeitar levemente um qualquer documento. Simples papéis escritos à mão no meio de cartas oficiais podem ser um dado surpreendentemente rico em informação. Trabalhar o arquivo é, portanto, transformar dados em informação.

Durante o processo de trabalho, 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 da construção dos factos do passado. Aqui, a multivocalidade é importante, como 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. Mas também obrigou à pesquisa no arquivo de informação que completasse hiatos produzidos, ampliando a vida de alguns documentos.

Vejamos, o arquivo refere-se ao lugar onde se guardam os registos, o edifício público. Mas etimologicamente, de *arche*, significa igualmente o início, o primeiro lugar, o governo. Portanto, o arquivo é um potencial de conhecimento, detém poder (TAYLOR, 2007). Segundo a autora, a memória do arquivo trabalha à distância (tempo e espaço), aquilo que o investigador procura recuperar, e reexaminar. O arquivo é sempre mediado. O que torna um objeto em arquivo é o processo pelo qual ele é selecionado e analisado, e que deve ser sempre contextualizado historicamente, nas suas várias dimensões políticas, sociais, económicas, afetivas. 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, os elementos que o constituem e

a sua capacidade em produzir conexões parciais com a investigação. Também um texto dramático permanece inalterado, já as encenações que se fazem dele variam sempre, sugere Taylor (2007).

O arquivo, de certa forma, orienta o desenho da investigação. Ele em vários aspetos é mudo. Se não existe uma legenda numa fotografia de um espetáculo dificilmente se consegue identificar o espetáculo. Pode-se ter a sorte de haver uma notícia de um periódico ou um programa que de alguma maneira dê pistas. De qualquer forma, uma fotografia de uma performance estabelece uma relação ontológica entre a performance e o documento. Cria a ilusão de uma correspondência exata entre o significante e o significado. Uma fotografia de época transporta-nos imediatamente para o passado, dando-nos uma imediação, uma contiguidade existencial de uma vida, da experiência de viver numa determinada época histórica. A imagética adensa-se. Mas quando relacionada com o repertório, facilmente se acorda uma “entidade orgânica” que a performance ou momento completava e que o objeto fotográfico apenas projetava, expandindo-se a informação. Seja com considerações do propósito estético subjacente a um espetáculo, ou sobre os processos teatrais, seja da ideologia ou modo como se pensava o mundo politicamente, ou como se agia concretamente perante adversidades, os dados transformam-se em informação. E se o repertório alimenta o arquivo, este está sempre a eliciar o repertório, sempre a solicitar conversa com os interlocutores, para sustentar a sucessão de factos e ir compreendendo as marcas identitárias que, no filme, conduziram à perceção da existência de um *ethos* de grupo. O jogo de manuseio de informação entre o arquivo e o repertório pede uma vigilância em alerta permanente. A qualidade da etnografia ao passado requer mesmo a procura de uma fluidez e uma constante contaminação entre os dois.

O repertório representa a memória das performances incorporadas, pertencentes ao domínio do fazer, um conhecimento que implica presença, alguém que viveu algo irreproduzível, o território onde a experiência acontece. Relaciona-se igualmente com o modo de funcionar da memória de cada proponente e do seu modo de estar e ser no mundo. Como nos diz Taylor (2007), o repertório mantém e transforma as “coreografias de significado”. Possibilita à agência individual encontrar criativamente no encontro etnográfico novos modos de jogar

e combina processos de objetivação desse conhecimento incorporado, em que o interlocutor se expande. Há sempre um espaço de interpretação nas pessoas que participam na produção e reprodução do conhecimento “estando lá”, sendo e fazendo parte da transmissão, por entre os seletivos processos de memória que refletem as posições que tomaram em cada situação, que os situam na coreografia de significado que Taylor fala. Naturalmente que o repertório acrescenta à informação do arquivo essa fenomenologia dos eventos que o grupo criou, das várias dimensões teatrais das peças produzidas ao envolvimento em dramas sociais no âmbito do movimento associativo. Revela o modo como a experiência dos interlocutores se conecta com as questões mais amplas na sua dimensão afetiva, cognitiva, racional, integrando as várias dimensões que a vida comporta, permitindo facilmente o jogo entre escalas de análise.

Para Daniel Miller (2007), 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, permitindo, por isso, um jogo metodológico entre as diferentes escalas de análise.

Entre a perspetiva de baixo para cima e a de cima para baixo, para estudar o indivíduo (que é estudar a sociedade), as tecnologias de objetivação (LAMBECK, 1993) – e é a objetivação que permite que o conhecimento incorporado seja perceptível pelos outros –, constituem o elo teórico que fazem da prática etnográfica a génese da produção de modelos de análise. Assim, Miller (2007) 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 do seu habitat de significado (SALGADO, 2013a), o *background* sociocultural, a geração a que pertenceu, o seu papel e a sua visão do grupo, etc., e que cabe à análise detetar a sua referencialidade. São estas objetivações 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* (BOURDIEU, 2005), ou o contexto homólogo interveniente que justifica determinada ocorrência sociocultural coerente, influente na identidade, como viável e produtora de sentido, e que traduz o que aqui nos referimos 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.

Inspirado no conceito de configuração de Ruth Benedict (1960), Gregory Bateson (2006) define *ethos* como a “expressão de *um sistema de organização culturalmente padronizado dos instintos e das emoções dos indivíduos*” (BATESON, 2006, p. 169, itálicos originais). 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 reflete. 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 fator real na determinação da sua conduta. Desta forma, seguindo Bateson, as funções afetivas do comportamento são como a “expressão do *ethos* no comportamento” (BATESON, 2006, p. 169). Na sua relação dinâmica e integrada com o *eidós* – que refere uma padronização dos aspetos cognitivos da personalidade dos indivíduos no mundo – o espaço do *ethos* referencia, pois, um temperamento, um padrão afetivo, um espírito característico, uma tónica predominante dos sentimentos de uma determinada comunidade de práticas (LAVE e WENGER, 2009), de uma cultura específica, constituindo, para Bateson, uma perspetiva supracultural. 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” (BATESON, 2006, 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 procurou consumir com o filme, a de 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 aspetos afetivos do temperamento de ser citaquiano.

No encontro etnográfico que o repertório implica entra a lógica dos diferentes campos de ação e a experiência incorporada historicamente determinada, que cria uma ética e uma estética de determinada geração histórica. Se o arquivo carece de interpretação, o repertório é já (meta)interpretativo à nascença. Devemos “saber ler” os tipos de comportamento de determinado entrevistado que é já por si reflexivo, e depois saber projetar para a edição do filme essas diferentes camadas de possível emergência de informação. 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 perspetiva vertical de que Miller fala. No contexto de uma ditadura e ao longo dos tempos revelam-se a experimentação de novas formas de fazer e pensar o teatro, e de novas formas de resistência criativa que por via do jogo dramático o grupo realiza no palco e na rua.

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 projeto e o que se pretendia. Sendo a memória seletiva, 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 projeto e o dia da entrevista. Houve um período de preparação e de maturação de ideias, procurando sempre tirar partido do arquivo em eliciar ou induzir informação do repertório. 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. Penso também que é aparente o entrave da câmara à pesquisa etnográfica, no sentido de diminuir a qualidade do encontro. Pelo contrário, no contexto em causa, a câmara permitiu adensar o encontro etnográfico, bem como a construção da performance reflexiva dos

entrevistados, na medida em que todos sentiram a responsabilidade de traduzir uma experiência que não foi só sua, que marcou toda uma geração.

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. 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, à escala do CITAC, perceber o tipo de experiências teatrais, dos processos aos espetáculos, e reconstituir a história do grupo e da sua ação junto da comunidade envolvente – tudo aquilo que a constitui e caracteriza como uma comunidade que se imagina. No fundo, pretendiam dar conta da prática de um *ethos* que fazia dos entrevistados herdeiros de uma memória que se fez incorporar na vida de todos, informando-a e constituindo-a enquanto pessoa. Por entre a entrevista estruturada (que se veio a mostrar muito útil para o trabalho de edição), a conversa procurava as 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 (por exemplo, a saída inusitada de um encenador por expulsão policial durante a ditadura); ou ainda do tipo de envolvimento com a comunidade, quer pelas peças que se decidia realizar em determinado contexto e o enquadramento da receção que essas peças iriam ter junto do público da época, quer pelos diferentes modelos e formas de teatro ensaiadas e pela relação entre a dramaturgia produzida e a visão que se quer para o mundo. São posições estéticas (das produções teatrais realizadas) e políticas (das posições tomadas nesse momento da sua vida e que se projeta para a envolvimento no ativismo estudantil).

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. Sobretudo através do cruzamento da história dos movimentos estudantis, percebeu-se a necessidade de construir uma amostra que englobasse os vários momentos, para que melhor os entendêssemos. Assim, por via do arquivo, sinalizam-se vários momentos históricos fundamentais para a formulação de uma periodização das entrevistas, a começar pela publicação do decreto-lei n.º 40.900, de 12 Dezembro de 1956. Este decreto feito pelo regime passa a regular as atividades circum-escolares (ou extracurriculares), limitando a democracia do associativismo estudantil. A lei (que esteve muito tempo para ser promulgada) reproduz a relação de exceção passível de se tornar regra e vai estar na causa de toda a luta do movimento estudantil dos anos sessenta. Dois anos depois há as eleições presidenciais de Humberto Delgado (1958) que configuram uma janela de oportunidade para enfrentar o regime mas que sai furada. Depois veem as crises académicas: a de 1962 em que houve convulsões e estudantes foram presos; a de 1965, uma crise silenciada mas que em Coimbra quase estourou; e finalmente, a crise derradeira de 1969, em que houve uma massiva greve geral aos exames e a cidade fica em estado sítio, com convulsões e polícia militar na rua. Finalmente, o fechamento do CITAC pela PIDE-DGS, a polícia de segurança nacional, em 1970 e a reabertura do CITAC em 1974, depois da revolução democrática, mostram-se os períodos mais agitados em que mais visivelmente se percebem as transformações do mundo e as visões que estes estudantes imaginam para ele. Logo que finda o PREC – Processo Revolucionário em Curso, há uma estabilização do modelo de funcionamento do grupo tal como o conhecemos hoje e do processo democrático, fechando aqui o filme.

As razões que conduziram à realização do filme que retrata estas duas décadas da vida do CITAC aconteceram no seio da geração de 2006 que dirigia então o grupo. Impulsionado pelo convite da AAC no sentido do grupo participar na comemoração dos *120 anos da Associação Académica de Coimbra*, pelo facto de também ser performer, de ter pertencido a uma geração do grupo, e de o estar a estudar, foi o gatilho para ser convidado em realizar um espetáculo teatral com a nova geração sobre toda essa história. Ativava-se, então, um processo de etnoteatro (SALGADO, 2013 b).

O papel do investigador-antropólogo que ora participava como observador, ora como completo participante, nas oficinas do curso de iniciação ao teatro que a nova geração realizava, de repente, passava para o papel de investigador-encenador de um espetáculo teatral com os interlocutores da sua etnografia. Como já pensava fazer um filme, e já fazia tempo que recolhia informação do arquivo, decidi juntar o processo de construção de um espetáculo teatral à realização de um filme em que os atores seriam igualmente testemunhas do processo de investigação. Foi neste contexto que a *persona* do antropólogo acumula a do papel de investigador-realizador de um filme etnográfico sobre a história do grupo, no interior da metodologia empregue na etnografia como ação. Ativou um sentido de comunidade imaginada nos interlocutores e reativou em mim, novamente, um sentido de pertença, interferindo no imaginário que o grupo produz de 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?

Acabámos por realizar as entrevistas aos (ex)citauquianos com a participação dos elementos da nova geração, sedimentando a ideia da coparticipação na etnografia, em que o filme, ele próprio, se torna simultaneamente, expressão e ferramenta metodológica. Havendo *a priori* essa incorporação, essa dimensão cultural do que é ser do grupo, toda a experiência incorporada fez com que a participação no filme partisse já de um conhecimento implícito, de não existir propriamente um “outro”, e de que portanto, entrevistador e entrevistado, partiam já de um plano de sentido comum, porque partilhado. Como a coprodução envolveu desde logo o CITAC, o filme constituía-se também como mais um projeto do grupo que convocava agora os antigos para a participação na construção de um novo projeto do coletivo. Desta vez, iriam representar-se a si próprios no filme.

Pretendia-se inculir um espírito na entrevista que emanasse o sentido de ser e estar no CITAC, que proviesse da energia de 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 por vezes haver público (os citaquianos da nova geração) e todos na sala partilharem a mesma “comunidade moral”, transformando a entrevista numa experiência partilhada no seio de uma espécie de *communitas* (TURNER, 1992). Aconteceu mesmo, a comoção ou a revelação de factos que de alguma forma comprometeriam o interlocutor na esfera pública, obrigando a posteriormente salvaguardar as identidades desses interlocutores.

Estudando o passado, lidamos com construções de construções que aconteceram. O método torna-se sujeito e o sujeito torna-se método, uma vez que a própria natureza da investigação se torna objeto de preocupação. Dos entrevistados, interessam as suas construções reflexivas, e os modelos reflexivos dos procedimentos empregues para dar conta dessas construções. Com a informação do arquivo que se pode ativar em qualquer momento de uma entrevista, o interlocutor integra energias e sensações que não podem ser negligenciadas pelo investigador, são a matéria da experiência incorporada do encontro etnográfico, dão pistas para chegar ao que o antropólogo minuciosamente pretende capturar. O repertório é justamente a memória dessa experiência que se objetiva outra vez no seio de um encontro. Essa memória, de repente, expande-se, ao emergir intimamente relacionada com as imagens, máquinas eficazes de eliciar informação e que frequentemente fizemos os interlocutores apoiarem-se.

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 afetivas, quer por via dos espetáculos teatrais, quer dos atos e opções individuais de cada elemento em relação à vida, quer ainda de uma poética particular pelo facto de estarem a fazer uma performance de si próprio. Na perspetiva do filme, os interlocutores foram performers que se performavam a si mesmo, *personae* de um filme que era igualmente o da sua vida.

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 direta”, esta escrita apodera-se novamente da força afetiva do evento performativo. Ela dirige-se a si própria e às cenas que a motivaram, recriando aquilo que descreve, tal como pode acontecer num 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 afeto. Tende a favorecer as capacidades generativas e lúdicas da capacidade da linguagem e dos encontros da linguagem (o autor e os temas abordados; o autor e o leitor; o leitor e os temas projetados), numa produção conjunta de significado. Não descreve como no sentido tradicional um evento ou processo verificado objetivamente. 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 projetada (mimeticamente) que nunca esquece a sua genealogia na performance. Ela move-se e opera também através da escrita científica, 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. Pollock diz ainda que é uma escrita reflexiva, questiona a estabilidade dos significados porque reconhece que eles são ideologicamente constituídos. E é metonímica, e na exposição metonímica, na sua própria materialidade, a escrita sublinha a diferença de um fenómeno baseado no impresso, no corpóreo, no afetivo. 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 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 objetivação 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. Tal como a escrita performativa, o filme etnográfico edita a dialogia do encontro, expressando o repertório com grande eficácia e valorizando o carácter performativo da etnografia. Há uma relevância dos signos orientados pela indexação. Pierce (1932, p. 305) define índex como um signo ou representação que se refere ao seu objeto não tanto por qualquer similaridade ou analogia com ele, nem porque está associado a caracteres gerais que esse objeto deterá, mas antes porque é uma conexão dinâmica (igualmente espacial), tanto com o objeto em si, como com os sentidos ou memória da pessoa que lhe serve de signo. A associação é de contiguidade e não por operações intelectuais ou por associação por semelhança.

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. Dizia Walter Benjamin (1996, p. 94), 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).

Marginalidade descentrada como resistência criativa

Estado de Excepção é um documentário sobre o CITAC, revelando a História desde que é constituído em 1956 até ao rescaldo da revolução democrática de 1974, o fim de 40 anos de ditadura. O filme toma o grupo de teatro como uma janela para o mundo, onde se perscrutam as mudanças de mentalidade da sociedade portuguesa, onde a micro-história revela a história da

contracultura juvenil. A escala de análise de um grupo de teatro composto por jovens adultos em formação universitária ressoa com a escala da história do Teatro e de um país que, entre a resignação e a resistência, enfrentava há décadas uma ditadura muito repressora. Perante a censura do Estado Novo, o grupo constitui-se como operador simbólico produzido entre ideias e factos que se jogam na experimentação teatral, mas também se jogam no drama social, nas várias crises académicas que aconteceram nos anos sessenta em Coimbra e que os citaquianos vão ser protagonistas do movimento estudantil. Os elementos do grupo posicionam-se radicalmente, resistindo a partir de processos teatrais vanguardistas no teatro português seu contemporâneo. Paralelamente, as suas ações criativas saltam do palco para a rua num teatro político direto (SCHECHNER, 1993).

No CITAC, a ambição de rutura com a forma tradicional está relacionada com a vontade de mudança também a nível social, como se o *statment* da sua atividade artística experimental estivesse ligado à postura política radical que vêm a exercer no âmbito do movimento estudantil dos anos sessenta, durante a ditadura portuguesa, mas também na postura de grande questionamento dos valores e consequências que o capitalismo debitou na democracia, depois da revolução de 1974. Nesse corolário de encontrar novas formas de expressão artística, os atos de inovação transportam consigo a atitude de um criticismo social, indissociável da vida, alimentando um novo projeto de alternativas sociais (talvez até, utópicas). E este movimento da arte para a vida vem a caracterizar justamente o *ethos* (o caráter, a personalidade) dos elementos do grupo, ao longo da sua história, mas que se forma durante a resistência ao regime ditatorial português. É nesta situação limite que apuramos a capacidade da experimentação teatral, ao nível da pesquisa de novas metodologias teatrais, participar na produção de modelos de resistência alternativos e potenciadores da emancipação sociocultural.

A equiparação da literatura minoritária a um teatro minoritário traduz essa capacidade em subverter através da linguagem e de todas as outras dimensões teatrais do texto performativo (SCHECHNER, 2006): voz, gesto, movimento, cenários, luz e som, numa experimentação que critica as relações de poder na arte e na vida. Isto acontece no teatro que as várias gerações de estu-

dantes do CITAC fizeram, quando contextualizado na época da sua ocorrência. Por exemplo, os desestruturantes espetáculos de Victor Garcia (entre 1966 e 1968) consomem aquilo que se pode designar de teatro total, fazendo uso de todos os recursos artísticos e técnicos na construção de uma maquinaria cenográfica e performativa que acaba por se suplantar ao texto dramático e subjugar o público com uma riqueza de significações que se estilhaçam em múltiplos sentidos. Diz-nos Joaquim Pais de Brito, um interlocutor em entrevista:

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. (...) De facto, não passa pelo texto.

Sendo o espetáculo realizado num espaço de liberdade, num espaço invisível à censura, é agora o jogo dramático que permite precisamente uma liberdade excedida, 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* (STEWART, 1996), essa fonte de diferença que é poder. 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 monoliticamente à forma da legitimação do poder e que, portanto, recusa o não-lugar – ou o lugar da destituição de direitos da *vida nua* (AGAMBEN, 1998) – que o regime fascista de então pressupostamente reservava a todas as margens. Claro que o poder autoalimenta-se precisamente no controlo das margens e na perpétua ação repressora da subalternidade. Mas o CITAC propõe, antes, a expressão de vanguarda que vem da margem, onde opera a possibilidade de libertação, justamente por ter recusado a sua subalternização.

Podíamos exemplificar esta capacidade de subverter artisticamente as normas e contornar a crítica social em ambiente de censura um pouco por todas as gerações do CITAC. O provocador e desconcertante espetáculo en-

cenado por Juan Carlos Uviedo em 1970, *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?* constitui uma bomba no conservador e provinciano meio conimbricense. Ninguém ficou indiferente ao espetáculo, o que significa que teve eficácia no seu objetivo de choque e intimidação que era, afinal, o intuito do espetáculo. Na verdade, os tempos que se viviam em Portugal não eram fáceis. O CITAC explorava caminhos extremos de radicalização inéditos no teatro português numa ação ritualista, direta e subversiva por via do texto performativo do espetáculo, bebendo dos procedimentos da vanguarda dos anos sessenta, de grupos como os Living Theatre ou de Grotowski. E consegue fazê-lo sem que a censura, na sua lógica de oprimir, tivesse capacidade em ler os significados subversivos, atentatórios da moral estabelecida.

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* engajadas politicamente, 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 que discute a ideia de democracia) e insiste em produzir a menoridade deleuziana numa atitude radical, anarquizante. Irónico foi que um dos espetáculos chegou mesmo a ser censurado pela comissão organizadora das comemorações do 25 de Abril mas que, ainda assim, acabou por se realizar à margem. Os citaquianos vão para a rua provocar, resistindo ao processo de burocratização e de normalização da democracia que se via a reproduzir pela sua forma hegemónica, a herdada das democracias capitalistas do norte da Europa. Assim, indignavam-se com a anulação do carácter marcador de uma identidade cultural distinta, da possibilidade de produzirem algo de novo para o país, por via das singularidades da democracia participativa.

Em certo sentido, podemos melhor compreender o território que procuro configurar para este tipo de marginalidade a partir do conceito de *heterotopia* de Foucault (1986). Ao contrário da utopia que não encontra um lugar real, apesar de poder ser uma força motriz para a ação social, uma ficção persuasiva que se relaciona diretamente 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 reflete e contesta a sociedade (FOUCAULT, 1986). Há um desdobramento das suas funções enquanto produtor de um espaço ilusório que espelha todos os outros espaços reais. Apesar da sua materialidade topográfica, ela está fora de todos os lugares – lugares de desvio como os cemitérios, as prisões e os hospitais mentais, para dar os exemplos de Foucault, ou como o teatro pode ser. A heterotopia consegue justapor vários espaços, de outro modo incomensuráveis num único lugar, como faz o teatro. Está também ligada a momentos efêmeros 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 ativo em se transformar, debilitando o *mainstream* e 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 que subverte a percepção normalizada, o *nonsense*; 2) interpretações do drama que se conjugam com interpretações da realidade vivida, coletiva e individual, racional e afetiva, entre a ficção do mundo possível representado ou apresentado e a realidade pragmática do mundo vivido.

Na verdade, 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 ação; os jogos subvertidos dão origem a novos procedimentos; 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 perpetuação de um *ethos* particular que reproduz justamente essas características do devir minoritário deleuziano, esse espaço heterotópico (de uma utopia que se concretiza) da inversão, da contestação, da subversão, de desvio, de possibilidade.

A marginalidade que aqui proponho para descrever a ação do CITAC não é definível em função do opressor mesmo que, por vezes, resista a esse opressor, como se tornou óbvio com a resistência à ditadura encetada a todos os níveis pelo grupo. Aliás, a ditadura, onde o poder soberano é mais explícito permitiu, de uma forma mais clara, apurar a orgânica da ação resistente que caracteriza o tipo particular de marginalidade que o grupo produziu através do teatro. 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, os censores não tinham como censurar. Recusou-se a *vida nua* (AGAMBEN, 1998) 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, impercetíveis 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 *per se*, onde o poder encontraria mais facilmente a lógica para a efetivação 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 de 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 ativa 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 atividades para chamar a atenção da vigilância do poder, como refere o autor, uma resistência sub-rep-tícia onde o discurso contra-hegemonico é produzido e elaborado.

O autor chama de *transcrições ocultas* a esta forma política de resistir que, para o contexto da nossa análise, podemos encontrar nas epistemologias paralelas para comunicar significados subversivos durante a ditadura e que seriam trabalhadas nos ensaios dos espetáculos do CITAC e depois performativamente expressas como dimensões do contrapoder. Por transcrições ocultas entendam-se expressões linguísticas, gestos, práticas que se omitem da ação 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 vigente. Assim, são o lugar privilegiado para a manifestação de um discurso ou prática contra-hegemonica, dissidente, de oposição à norma existente e está na origem das epistemologias paralelas que se produziram durante a ditadura.

Na verdade, em todos os processos teatrais do grupo, mais ou menos pronunciadamente, o pensamento que preside à dramaturgia de um espetáculo e que constitui o seu subtexto é uma transcrição oculta que se propaga no grupo e configura o seu espaço marginal; é o pretexto para a realização do espetáculo, para a ação na esfera pública, comunicando significados subversivos em epistemologias paralelas. 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 coletivo – reforçado pelo efeito produzido da *communitas* (TURNER, 1992) que se vive em cada produção teatral –, contribuindo para a formação de um *ethos* particular de grupo. prontamente se percebe esse espaço do teatro num grupo de jovens que forma uma comunidade de práticas autogerida, onde se aprende a ser coletivo.

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 ação, a produção de um lugar concreto (heterotopia). Os ele-

mentos do CITAC provaram isso mesmo ao estarem envolvidos na resistência estudantil contra o regime ditatorial, enquanto ativistas políticos. Estiveram na frente das manifestações de teatro político directo (SCHECHNER, 1993), como a *operação flor* ou a *operação balão*, que o poder repressor também não teve como censurar. 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.

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 resistência ou, por outras palavras, a resistência nunca está numa posição de exterioridade em relação ao poder, e vice-versa (FOUCAULT, 1992), uma vez que as formas de dominação são imaginadas, elaboradas e justificadas num esforço de submeter os outros a essa vontade, e que elas sempre encontrarão alguma resistência (SCOTT, 1990).

Bell Hooks (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 esse lugar de privação. Enquanto espaço de resistência, é um lugar com abertura para a possibilidade radical. É um *locus* de produção de discursos contra-hegemónicos 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, que não quer ser absorvida por ele; 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 escapa à lógica do poder.

Nesta linha de pensamento, a marginalidade que proponho é uma marginalidade positiva (encarando como negativa a que se traduz na subalternidade) e que bebe da filosofia desconstrutivista de Derrida (1981). Na desconstrução não há centrismo, a marginalidade não é definida por referência a um centro. Para além dessas 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. Ao criar, em grupo e dentro do teatro, uma lógica própria, conseguiu escapar à representação unívoca, linear, centralizada e hierarquizada, a esse corpo autodirigido 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 perdura, na resistência a um *organismo* de codificação mais complexo e difuso.

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 exceção no território da marginalidade, a exceção inversa ao estado de exceção de Agamben (1998; 2005), por via de um certo tipo de resistência, agora configurado pela nova realidade de uma democracia em crise económica e de representatividade. A marginalidade tem, por isso, um campo magnético, uma polaridade bem mais poderosa que a resistência que alimenta o poder ou o centro. 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 espetáculo ou de uma manifestação pública. E que, mesmo que não se compatibilize com as mensagens resistentes, o ponto fulcral é que o grupo as experimenta e criativamente constrói. Produz-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 e, assim, expandindo a possibilidade de mundos para ser e estar na vida.

Referências

- AGAMBEN, G. *State of Exception*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2005 (2003).
- _____. *O Poder Soberano e a Vida Nua*. Lisboa: Editorial Presença, 1998 (1995).
- ALVES COSTA, C. “Problemas e tendências recentes do filme etnográfico”. In: CENTRO DE ESTUDOS DE ANTROPOLOGIA SOCIAL DO I.S.C.T.E (org.). *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*. Lisboa: CEAS e Instituto Franco-Português, 1993, p. 119-129.
- BATESON, G. *Naven: um esboço dos problemas sugeridos por um retrato composto, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo: Editora da Universidade de S. Paulo, 2006 (1958).
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense., 1996.
- BENEDICT, R. *Patterns of Culture*. New York: The New American Library, Mentor Book, 1960 (1934).
- BOURDIEU, P. “Habitus”. In: HILLIER, J.; ROOKSBY, E. (eds.). *Habitus: a sense of place*. Hunts and Burlington: Ashgate Publishing, 2005, p. 43-50.
- CITAC. *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, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, Coleção TRANS, 1996 (1980).
- DENZIN, N. K. “The Reflexive Interview and a Performative Social Science”. *Qualitative Research*, v. 1, n. 1, 2001, p. 23-46.
- DERRIDA, J. *Positions*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981 (1972).
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- GEERTZ, C. *The Interpretation of Cultures: selected essays*. London: Fontana Press, 1993 (1973).
- HOOKS, B. “Marginality as Site of Resistance”. In: FERGUSON, R.; GEVER, M.; MINH-HA, T.; WEST, C. (eds.). *Out There: marginalization and contemporary cultures*. New York e London: The New Museum of Contemporary Art and Massachusetts Institute of Technology, 1994, p. 341-344.
- LAMBECK, M. *Knowledge and Practice in Mayotte: local discourses of Islam, sorcery, and spirit possession*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1993.
- LAVE, J. e WENGER, E. *Situated Learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2009 (1991).
- MILLER, D. “Sociedades muito grandes e muito pequenas”. In: *Urgência da Teoria*. Fundação Calouste Gulbenkian: 50 anos, O Estado do Mundo. Lisboa: Tinta-da-China, 2007, p. 109-142.

- PHELAN, P. "Introduction: The Ends of Performance". In. PHELAN, P.; LANE, J. (eds.). *The Ends of Performance*. New York, London: New York University Press, 1998, p. 1-19.
- PIERCE, C. S. "The Icon, Index, and Symbol". In. HARTSHORNE, C.; WEISS, P.; BURKS, A. W. (eds.). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (8 Vols.). *Elements of Logic*, vol. II (1931 a 1935), Cambridge: Harvard University Press, 1932, p. 274-308.
- POLLOCK, D. "Performing Writing". In. PHELAN, P.; LANE, J. *The Ends of Performance*. New York, London: New York University Press, 1998, p. 73-103.
- SALGADO, R. S. "O Habitat de Significado do Não-Lugar como Espaço Político e Performativo Concreto". *Sociedade e Cultura*, v. 16, n. 1, p. 37-46, 2013a. Disponível em <http://redalyc.org/articulo.oa?id=70329744005>. Acesso em: 16 Jul. 2016.
- _____. "Etnoteatro como Performance da Etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário". *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 2, n. 1, p. 31-52, 2013b. Disponível em <http://cadernosaa.revues.org/557>. Acesso em: 16 Jul. de 2016.
- SCHECHNER, R. *The Future of Ritual: writings on culture and performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- SCOTT, J. C. *Domination and the Arts of Resistance: hidden transcripts*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.
- STEWART, K. *A Space on the Side of the Road: cultural poetics on "other" America*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- TAYLOR, D. *The Archive and the Repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press, 2007.
- TURNER, V. W. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1992 (1982).