

Capítulo 9

***A persona* do antropólogo na etnografia como acção: o jogo dos papéis, do registo, e as metodologias teatrais**

Na experiência etnográfica, [...] o observador coloca-se como instrumento da sua própria observação. Evidentemente, precisa aprender a conhecer-se, a obter de um *si-mesmo*, que se revela como *outro* ao *eu* que o utiliza, uma avaliação que se tornará parte integrante da observação de outras *individualidades*. Cada carreira etnográfica tem seu fundamento nas *confissões*, escritas ou inconfessadas

[Lévi-Strauss 1993, 43-44].

A função da experiência subjectiva numa investigação etnográfica levanta questões acerca do papel que o antropólogo desempenha no terreno. A qualidade do trabalho de campo ou da etnografia como acção estará correlacionada com a qualidade do resultado da etnografia no seu todo, em que os dados são activados, registados, interpretados, analisados e expressos. A etnografia como acção deve ser encarada como o produto de um *cocktail* de metodologias que partilham da suposição de que o envolvimento com o sujeito é chave para a compreensão de uma cultura ou moldura social particular. A componente comum deste *cocktail* de metodologias é a observação participante, a metodologia favorita da antropologia que caracteriza o trabalho de campo. Combina entrevistas formais, informais, com mera observação da realidade sociocultural e participação em ocorrências consequentes do encontro com interlocutores no seu quotidiano, e resulta de uma prolongada estadia no terreno.

A etnografia como acção produz encontros para explicar e analisar determinada dimensão da realidade sociocultural, 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 observação e participação, é com ela que se eliciam, extraem e suscitam os dados, o território onde a informação emerge. Cada método de pesquisa da etnografia como acção enquadra, em determinado momento da investigação, um papel do investigador no terreno e pode jogar com uma multiplicidade de registos possíveis. Na combinação dos papéis com as formas de registo, de fazer as ditas «notas de campo», produz-se informação diferenciada. Para um determinado enigma e contexto de análise de uma investigação ajustam-se os métodos de pesquisa, entre os papéis assumidos pelo investigador no campo e a forma de registar dados, jogando com as possibilidades de cruzamento e derivações possíveis. Abdicar de uma determinada forma de registo pode ter consequências na qualidade etnográfica, o que nos obriga a pensar na gestão que fazemos entre os diferentes métodos de pesquisa usados para recolher dados e como os registamos. Há mesmo uma margem muito ampla e difícil de controlar plenamente os fenómenos de emergência que resultam de uma determinada combinação de métodos e técnicas que compõem a estratégia metodológica de uma investigação.

Nas várias formas de presença possíveis para produzir encontros há diferentes experiências que acontecem por via do modo como se produz esse evento que resulta de um processo, dos pretextos e tipo de interações entre investigador e interlocutores, e de como ambos se posicionam perante o encontro. A observação participante implica um certo tipo de performance que configura um determinado papel do investigador numa situação emergente no campo e que argumentamos estar dependente também da forma de registo que se usa para reflectir esse momento. As formas de registo influem na escuta das coisas, de dados que ressoam, na medida em que cada forma de registo compele a um enquadramento específico que determina o sistema de possibilidade da tradução da experiência, tanto empiricamente como, posteriormente, nos reflexos que tem para potenciais projecções teóricas. As formas de registo detonam descrições que de outro modo não espreitariam na nossa consciência ou, por outras palavras, que não estaríamos despertos para apreender se não fosse essa específica combinação com o papel que a *persona* criada pelo antropólogo produziu.

A performatividade da metodologia activa e constrói uma sensibilidade performativa pertinente para a qualidade da etnografia. A emergên-

cia de novas metodologias resultantes da contaminação entre os métodos etnográficos e as metodologias artísticas baseadas na performance têm contribuído para reinventar a etnografia, nomeadamente a nível dos papéis que o antropólogo pode desempenhar no trabalho de campo. Por isso, recorremos a exemplos que surgem desta nova junção, de como emergem outras possibilidades de acção (também proporcionadas em regime de oficina), nascem novos papéis e se diversificam modos de registo. Desta contaminação percebemos que o trabalho de campo compreende um sistema de escolhas que qualquer estratégia metodológica deverá ter em conta e que será de todo o interesse a antropologia esmiuçar.

A persona

No teatro grego, *persona* «é a máscara, o papel assumido pelo actor, ela não se refere à personagem esboçada pelo autor dramático. O actor está nitidamente separado de sua personagem, é apenas seu executante e não sua encarnação a ponto de se dissociar, em actuação, gesto e voz» (Pavis 2005, 285). Tal concepção vai ser invertida no teatro ocidental: «a personagem vai-se identificar cada vez mais com o actor que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de *identificação*» (*ibid.*, itálicos originais). Assim, no teatro, a personagem vai diferir de *persona*, na medida em que, do ponto de vista narrativo a personagem é um actante, «tem um papel no sistema actancial da obra: é sujeito, objecto, ou adjuvante» (Übersfeld 2012, 80). A personagem é, portanto, um ser ficcional que tem o actor como seu avatar, distanciando-se do enquadramento que forma uma *persona*.

Marcel Mauss (2003) deu conta desta sutura no seu desenvolvimento do conceito de pessoa em que, por via do Direito Romano, *persona* se torna desde cedo sinónimo «da verdadeira natureza do indivíduo» (*ibid.*, 389), referindo-se aos homens livres de Roma (que excluía os escravos). A mesma palavra também poderia ser aplicada no sentido do artifício, isto é, no sentido do que tomamos como uma personagem, como o demonstravam os costumes rituais das famílias patrícias por usarem máscaras e estátuas enquanto conexão com os seus ancestrais. Tal como identifica na Grécia, há um sentido para *persona* que refere o *self* da pessoa e o sentido de ela mesma estar a cumprir um papel (na direcção de uma personagem). Jung irá explorar a ideia de *persona* a partir de Schopenhauer, como aquele que aparece a si próprio e ao mundo, mas que não é quem é – embora mais tarde reformule para referir os tipos de com-

portamento que talham a identidade a partir de uma qualquer função social (Winden 2014, 13).

Esta ambiguidade da palavra *persona* ressoa com a concepção contemporânea na performance arte que aponta para um papel que não é completamente identificativo da pessoa (do *self*), nem alguém completamente diferente de si (a personagem). Rosenthal, por exemplo, distingue entre a criação de uma personagem e de uma *persona*:

Ao representar, ou interpretando uma personagem, quer personificar-se a personalidade de uma pessoa que não é ela própria. A *persona*, no entanto, é um artefacto, uma fabricação que corresponde ao que se quer projectar de si mesmo, a partir de dentro. É como escolher uma faceta, um fragmento, usando-o como uma semente a partir de onde se elabora. És tu e ainda assim não és – uma parte de ti, mas não o todo. Não é uma mentira, mas também não é toda a verdade [Rosenthal, in Lampe 2002, 296-297, tradução livre].

Na verdade, pode-se argumentar o mesmo para caracterizar as *personae* de grande parte dos artistas contemporâneos da performance arte (incluindo a música), construindo *personae* como na noção de Mauss, entre si e a máscara. Aliás, esse carácter ambíguo que a *persona* constrói, na linha dos rituais de passagem que Mauss analisa, cria possibilidades de ser e estar no mundo entre «o natural e o artificial», pressupondo um certo grau de reconhecimento cultural historicamente determinado. Joga-se com a realidade. A função de transporte e de eventual transformação acontece, na medida em que, independentemente de a pessoa poder não incorporar totalmente uma *persona*, ela pode, ainda assim, ser moldada pelas suas máscaras (Daston e Sibum 2003). Na vida social, a percepção que se tem de uma determinada *persona* poderá estar relacionada com o processo de identificação das comunidades de práticas (Lave e Wenger 2009) em que ela se insere, aos papéis que pratica em redor desse saber fazer. Na antropologia, estará subordinada ao grau de revelação que cada investigador imputa na expressão dos resultados da sua investigação, embora, como sugere Lévi-Strauss na citação em cima, haja que reconhecer que a *persona* do antropólogo estará igualmente subordinada ao que é «inconfessado». Há, portanto, uma tensão num espaço liminar que caracteriza o conceito de *persona*. Por um lado, ela não se alimenta totalmente do *self*, por outro, pode ser o interface que o molda socialmente. Em certa medida, a *persona* relaciona-se parcialmente com o que Goffman (1993) chamou fachada pessoal, entre a aparência que a pessoa produz para afirmar o seu estatuto social e o modo como a pessoa decide fazê-lo em determinada situação.

Na literatura, o pseudónimo encena igualmente o que a *persona* performativamente procura personificar. O autor distancia-se formalmente do texto, embora esteja sempre presente. É esta ambiguidade da *persona* que nos interessa para perceber o papel do antropólogo no trabalho de campo, na etnografia enquanto acção. Há partes de si próprio que são o gatilho de projecções que em performance produzem algum artifício, que se constituem como e enquanto performance em que nem se é nem se deixa de ser – como Schechner (1985) tanto insiste para descrever o trabalho do actor –, mas que permite ao performer-investigador desempenhar o seu papel, tomando posições no seio de múltiplos enquadramentos que não os do encontro formal, contribuindo para papéis mais participativos, como o fazem as metodologias artísticas no seio da comunidade.

Os modos de registo

A construção das «notas de campo» dá conta da experiência auferida pelo encontro etnográfico. Clifford (1990) diz-nos que interrompem o fluxo da acção, interferindo com a participação, há uma quebra das percepções e dos encontros multissensoriais e multifocados da observação participante. Ainda assim, constituem a base de dados empíricos e podem ser escritas, desenhadas, fotografadas, gravadas em som, em filme. Mas como fazê-lo? Aplicando criticamente técnicas de obtenção de informação, enquadradas no contexto da relação social estabelecida pela *persona* do investigador. Importam as condições gerais daquele encontro, as características identitárias do interlocutor, a forma como o investigador produziu o encontro e o papel que desempenhou para se relacionar. Veremos mais tarde como cada papel desempenhado pode ser trabalhado de modo a integrar várias possibilidades de documentação. De qualquer forma, espera-se que o registo possível não seja uma fotocópia da realidade mas uma boa «radiografia» do processo cognitivo (Guber 2011).

Em relação às notas de campo escritas, James Clifford (1990) propõe três tipos de registo:

1) a *transcrição* envolve um encontro entre investigador e interlocutor fora da acção social, como uma entrevista em que o antropólogo regista cuidadosamente as respostas do interlocutor. Com a possibilidade de gravação áudio ou vídeo, corresponde ao momento de transcrição das gravações. A *transcrição*, neste caso, permite a realização de notas de segundo nível, ou fragmentos dos primeiros rascunhos descritivos;

2) a *inscrição* refere-se aos momentos em que o observador participante aponta uma breve ideia, uma percepção, a lembrança de uma observação.

Goffman (1989) aconselha a não se escreverem as notas enquanto se observa pelo facto de as pessoas ficarem a saber que dados o investigador tem interesse em registar. Alguns papéis admitem o uso descontraído para se tirarem notas, outros não o permitem. A gestão do bloco de notas é algo que persegue toda a investigação. Na verdade, as notas são um reordenamento e obrigam a uma composição. Serão sempre incapazes de traduzir integralmente a experiência no campo. São apontamentos escritos ou imagéticos de ideias, ditos e feitos que podem contribuir para a realidade que se persegue. Para as notas soltas, registadas às escondidas, aconselha-se reescrevê-las todas as noites o que, por piada, chamo «noitário de campo». A memória está ainda fresca em relação à experiência auferida, aos depoimentos e acções testemunhadas, em relação à densidade potencial de significado dos rabiscos produzidos. O mesmo em relação às imagens, legendando e organizando-as em álbuns. Permite, então, entrar-se num segundo nível das notas de campo;

3) As notas de segundo nível são aquilo a que Clifford (1990) chama *descrição* e são escritas ou editadas depois da observação participante. São as notas que poderão detalhar os momentos, as explicações e interpretações, e esmiuçar o contexto em que o encontro ocorreu, onde também se integra a condição emocional dos interlocutores e do próprio investigador no desempenho da sua *persona* (Sanjek 1990), projectando um contributo para responder aos propósitos da investigação. A descrição faz, portanto, uma representação mais ou menos coerente da realidade estudada, em que os factos são seleccionados e inicialmente interpretados, prontos para a adição posterior de considerações teóricas. Num filme ou num espectáculo corresponde à construção dramaturgica que vai determinar a edição ou a dramaturgia geral. É um sistema de mediação cultural em que novas considerações ocorrem, em que se podem estabelecer possíveis equiparações com outros factos, ideias, conceitos, e em que a estrutura interpretativa poderá alargar-se, para a compreensão do tema ou para dar respostas à questão levantada.

Como também aconselha Goffman (1989), o investigador deve colocar-se a si próprio nas situações que escreve para mais tarde qualificar o que escreveu e melhor perceber como é que aqueles dados foram produzidos. A *persona* deve revelar-se nas notas de campo. Mais, seguindo os propósitos da auto-etnografia, deve-se traduzir o engajamento emocional e reflexivo da interactividade sociopolítica no campo, registando o resultado. Como nos diz Spry (2001), e é uma componente da vigilância reflexiva da *persona*, a auto-etnografia pode ser definida como uma auto-narrativa que critica a posição do *self* em relação aos outros, no con-

texto sociocultural de trabalho. Argumenta que esta atitude que revela as fraturas e suturas da interação no campo poderá inspirar os leitores a reflectir criticamente sobre a sua própria experiência de vida. Não se trata simplesmente de fazer uma narrativa confessional mas antes em como um enredo pode colidir com o contexto de análise e contribuir para a produção de teoria.

Os papéis que compõem a *persona* do antropólogo

O papel do investigador é um dispositivo determinante para apurar ou assegurar informação válida e o mais rica possível no trabalho de campo. É um dispositivo de interacção social que assegura a recolha de informação e implica a expectativa de um conjunto de comportamentos específicos que lhe estão associados. A *persona* que o investigador produz é formada pela composição de papéis nos vários encontros que terá ao longo do trabalho de campo. Podem-se entrevistar pessoas apenas uma vez, outras acabam interlocutores privilegiados. É igualmente talhada pelo desempenho do papel, pela capacidade que o investigador terá para se pôr em performance, se posicionar e jogar o papel que assume, sujeitando-se ao seu enquadramento e ao tipo de participação no cenário de estudo. O antropólogo tem de se forçar a si mesmo em sintonizar com a forma como os interlocutores agem ou reagem a uma determinada situação ou questão levantada, mais como uma testemunha do que como um mero entrevistador (Goffman 1989). Envolve um certo tipo de performance cuja primordial função é estar ao serviço de uma eficaz recolha de dados. O desempenho de um papel em vez de outro determina o acesso diferencial de informação resultante. Naturalmente, a construção de uma *persona* em acção é radicalmente influenciada pela identidade, pela personalidade e sensibilidade do investigador, pelas suas orientações teóricas, pelas suas ansiedades. Conta a sua destreza performativa e os seus juízos e posições que atribuem significado às observações realizadas. Conta a sua forma de abordagem, a sua capacidade em provocar encontros e meter em prática a metodologia, na gradação inversamente proporcional entre observador especializado e participante activo.

No processo de intercâmbio e participação, o entrevistador está atento aos indícios fornecidos pelo momento e, a partir deles, procura descobrir um acesso ao universo cultural estudado, e é isso que é pressuposto registar-se. Guber (2011, 75-78) dá-nos três procedimentos que conduzem à obtenção de conceitos ou expressões experimentais que os nativos

usam, para compreender uma situação numa entrevista ou num encontro: 1) a atenção flutuante do investigador: refere o modo de escuta em alerta prevenido com a atenção flutuante, em que não se privilegia de antemão nada do discurso ou da performance que se testemunha; 2) a associação livre do interlocutor: introduz conceitos e temas mais por via da perspectiva do interlocutor e das comparações comensuráveis e incommensuráveis, ou da mudança repentina de escalas típicas do relato da vida quotidiana, em que o investigador aceita os seus enquadramentos de referência e, com eles, aprende a acompanhar o interlocutor pelos caminhos da sua lógica local; 3) a categorização diferida do investigador: consiste na formulação de perguntas abertas que se vão encadeando no discurso do interlocutor até que se possa configurar um substrato básico que permita a construção de um enquadramento interpretativo.

Este jogo que nos ajuda a aceder ao universo cultural configura o desempenho performativo do investigador e é possível mediante as coordenadas de relacionamento que o papel permite pôr em marcha. É necessário ter em conta que todas as comunidades de práticas possuem reportórios de eventos metacomunicativos locais (Briggs 1984) que usam para gerar noções de si mesmo e das suas experiências. São afirmações que reportam, descrevem, interpretam e avaliam actos e processos comunicativos. Estes eventos são ricos em características pragmáticas que firmam e radicam eventos discursivos numa situação particular e os impregnam com força e significado. Segundo Briggs, é necessário os investigadores ganharem competências nestes reportórios locais e não assentarem na rotina comunicativa da sua própria comunidade. Se o fizer, o investigador terá mais dificuldade em perceber se a informação que obtém encaixa em padrões de pensamento e de emoção mais amplos. Fazer uma entrevista implica aceitar certas normas comunicativas que se podem utilizar para a construção dos papéis desempenhados. E é aqui que também se encontra o lado artificial da apresentação da *persona* no campo, uma vez que não implica que o *self* do investigador aceite e partilhe das ideologias, políticas ou opiniões subjacentes.

Na antropologia clássica deu-se pouca importância aos papéis do observador participante, caracterizando-os apenas no sentido geral, de serem ora mais passivos ora mais activos. Raymond Gold (2001), no final dos anos 50 do século passado, no desenrolar da Escola de Chicago, avança com uma tipologia de quatro papéis possíveis que podem ser elaborados isolada ou complementarmente durante a investigação: o *completo observador*, o *observador como participante*, o *participante como observador*, o *completo participante*. Os papéis são fluidos e podem mudar durante o pro-

cesso de recolha de dados. Podem, inclusive, ser parcialmente usados apenas com diferentes frações do grupo estudado, consoante a pertinência para a recolha de informação. Deve ocupar o pensamento desde a pré-imaginação etnográfica na medida em que a prática do terreno obriga facilmente a uma evolução progressiva entre papéis e muitos deles requerem pré-produção.

No papel de *observador completo* há um afastamento da interacção social com os interlocutores, por bastar a observação distanciada para dar conta da recolha de dados pertinentes para a investigação. Correm-se riscos de má interpretação em relação ao que está a acontecer e é usualmente praticado na entrada de campo. O *observador completo* tem a hipótese de nesta participação mais suspensa ficar liberto para registar múltiplas formas com maior consistência, independentemente do modo de registo. Já o *observador como participante* formaliza os encontros com formalidade, como pela marcação de entrevistas em que o interlocutor conhece plenamente os intuitos da investigação, e cujo encontro apenas existe na brevidade desse momento, não há a intenção de construir uma relação duradoura por parte de ninguém. Estes encontros podem ser gravados e podem correr bem e, neste caso, alcançar um estatuto mais identificativo que é incorporado no modo como investigador e interlocutores se posam vir a relacionar, reconfigurando os papéis. Na condição de *participante como observador* revela-se o papel de investigador junto dos interlocutores, embora se combine com uma participação efectiva e activa no terreno, envolvendo maior contacto e intimidade e permitindo a seleção de interlocutores-chave, o que ajuda a entrar de uma forma mais intensa no grupo em estudo. Os modos de registo tendem a diminuir.

Finalmente, o papel de *completo participante*, no limite, implica a omissão da verdadeira identidade do investigador e/ou o propósito da investigação. Corresponde ao papel de *undercover*, à construção de uma *persona* que quer participar na prática social dissimuladamente mas que se obriga em lembrar que não poderá deixar de ser um observador no processo de gestão dos encontros a que a etnografia como acção obriga. Será o que se procura com o *going native*. É alguém que entra num regime de participação integrado na composição social do grupo de estudo e que desempenha o papel com um propósito definido, consciente das repercussões políticas dos seus actos. O registo dessa experiência é muito limitado.

Castañeda (2006) recupera a noção de *spect-actor* de Boal (2005) para referir o investigador que não se posiciona somente como espectador, mas se encontra no mesmo nível de diálogo e de poder que o actor (ou inter-

locutor, na investigação). No início da investigação, poderá ser útil usar o *undercover* para realizar *happenings* com o propósito de gerar encontros. Um simples acidente provocado, um *happening* desempenhado pelo investigador pode mudar a trajectória ou curso da vida quotidiana de um interlocutor e gerar um encontro significativo (Stewart 2005). Poderá eliciar uma história, uma ideia, uma memória que permita a descoberta de uma aprendizagem pertinente para o estudo, compondo um encontro que de outro modo não existiria. Aqui, há o uso de um procedimento artístico para eliciar momentos de confronto com os interlocutores, mais um exemplo de artifício da *persona* do investigador. Em *undercover*, o antropólogo torna-se um activador que age num plano contíguo aos interlocutores, co-participante que se coloca em paralelo com o outro, no sentido de resultar de um acto, de uma situação que precipita um acontecimento, um procedimento, um comportamento que conduz à interpretação da integridade referencial, ou das propriedades que os dados detêm. Naturalmente, ter-se-á de gerir de uma forma inteligente as questões éticas que o papel deste *completo participante* levanta. Por outro lado, os modos de registo podem tornar-se raros. Requer imaginação por parte do investigador para registar no enquadramento deste papel.

Adler e Adler (1987) propõem adicionar-se ainda à tipologia de Gold o papel de *membro* ou associado que pode envolver-se de três formas: 1) *membro periférico*, papel marginal em que se participa mas não se empenha em actividades centrais do grupo; 2) *membro activo*, em que se participa do mesmo modo que os outros membros e se toma parte das actividades nucleares do grupo. Em geral assumem-se papéis funcionais numa comunidade de práticas e não somente os sociais ou, mais especificamente, o papel de investigador. A *persona* do investigador contribui para a moldura do momento com os interlocutores através das posições que toma em cada actividade que é feita em conjunto; 3) *membro completo*, que envolve um compromisso maior por parte do investigador, de imersão completa no grupo em estudo. Os autores dividem este papel em: a) *oportunista*, em que os valores e as intenções estão alinhadas com os interlocutores; b) e em *convertido*, embora a conversão completa seja um ideal metafórico e, de certa forma, utópico, uma vez que a prática do terreno tem de balancear com um distanciamento que responde à necessidade de produzir e registar informação em que acedemos ao universo estudado. Configura os limites da participação em que o *self* do investigador e os relacionamentos se podem alterar, a ponto de se quebrar o papel de investigador no seio da comunidade científica, como aconteceu com Castañeda em determinado período da sua investigação sobre os bruxos Yaqui, envolvendo plantas psicotrópicas (*ibid.*).

Uma última tipologia (transversal à tipologia de Gold com a adenda dos Adler) encara a *persona* do antropólogo no terreno em função da sua atitude intencional e consistente para com os interlocutores (Snow *et al.* 2001):

- 1) O *céptico controlado*. Aqui há uma síntese num processo que é actualizado em dois papéis complementares: a) o *eliciador controlado* faz perguntas pertinentes em função das respostas dos interlocutores, drenando assim a perspectiva do «outro». Implica uma escuta apurada e paciente, ajudando o interlocutor a revelar e articular as suas atitudes, as suas acções, ideias e sentimentos para descobrir a informação que detém e o tipo de conhecimento necessário para agir e argumentar daquela forma; b) o *céptico* necessita constantemente de explicações mais aprofundadas que dêem conta de dúvidas e reservas, numa atitude *naif* mas curiosa. Opõe-se, seguindo os autores, ao *entusiasta apaixonado* que constrói a sua *persona* como um verdadeiro crente nos propósitos do «outro», o que, de alguma forma, coloca em risco os interlocutores não necessitarem de articular os seus argumentos de uma forma mais sustentada.

O *céptico controlado* é extremamente importante para abafar a imagem do investigador erudito e conhecedor do contexto de análise que, regra geral, é uma expectativa que intimida os interlocutores. É um papel que uso com frequência no campo, mesmo que por vezes, quando a identidade de investigador já foi revelada, me possam julgar como um tanto desconhecedor, e isso poder ser desconcertante. Os dois papéis não são muito compatíveis mas é essa aparente ignorância que me permite eliciar e confrontar com os dados mais óbvios e básicos e, deles, talvez até nos surpreendamos com o desenrolar da conversa. O interlocutor tende a ser claro nas suas asserções. Para quem faz um filme etnográfico é um papel excelente para colocar os interlocutores a falar o que de outro modo explicitariam de forma menos clara ou não veriam necessidade de abordar por estar implícito;

- 2) O segundo papel assinalado poderá ser traduzido como o *ardente activista* que contrasta com o *céptico controlado*. A aparência da dúvida é suspensa, de modo que a *persona* do antropólogo, por vezes, poderá ter de alinhar a sua *persona* de maneira diferente ao que a pessoa é no quotidiano da sua vida. Este papel abraça inquestionavelmente a ideologia, os objectivos e a retórica do movimento ou propósitos dos interlocutores. É um *completo participante*, ou

mesmo um *membro activo* ou *completo*. Há um apego às causas dos interlocutores e um envolvimento intenso, emergindo completamente na participação. Tal não quererá dizer que o *self* do antropólogo abraça genuinamente as causas que os interlocutores se debatem. O engajamento na performance dialógica encoraja o performer-investigador a interrogar os contextos políticos e ideológicos e as relações de poder entre si próprio e o «outro», interrogando a política que estrutura o «pessoal» e lutando dentro da linguagem que representa a política dominante (Spry 2001). Terá, por isso, de procurar em si próprio as motivações compatíveis com essas causas, ou com respeito aos costumes locais, o que poderá levá-lo a cruzar com a atitude do *céptico controlado*, por exemplo, quando o que está em causa se afasta das suas convicções pessoais. Assim, nem absoluta mimese-imitação, nem completa retenção da sua própria identidade (Goffman 1989) – diríamos então, uma mimese-jogo (Spariosu 1989), aquela que não oferece resistência à replicação e que se reafirma e joga livre e espontaneamente, para dar conta do seu poder mobilizador. O *ardente activista* será naturalmente conveniente para accionar a possibilidade de informação no lado de lá da expressão pública, no *backstage*, nas dimensões mais encobertas, ou nas transcrições ocultas (Scott 1990) que estão por detrás das causas dos interlocutores, em função da temática de pesquisa. Este papel, contudo, limita bastante os modos de registo da investigação;

- 3) O *investigador amigação* produz uma escuta prestável e simpática para com os interlocutores no espírito da dádiva que caracteriza a amizade. Implica dar e receber, um despojamento em todas as dimensões dos hábitos dos interlocutores mas com o espírito crítico e vigilante que caracteriza o investigador. É uma espécie de *going native* que tem o discernimento de questionar e problematizar questões que provavelmente um nativo não teria, em que é aceite a sua posição no quadro da relação. O que parece certo é que as pessoas gostam de partilhar num clima de confiança mútua. Gerar confiança facilita a vontade dos interlocutores de responderem a questões que também poderão ser íntimas e pessoais. Na verdade, é na história da antropologia que muitas vezes acaba a relação do investigador com vários dos seus interlocutores;
- 4) Finalmente, o *especialista credenciado* corresponde à *persona* baseada na identidade do profissional antropólogo. Não há dissimulação, há antes a manifestação evidente do seu estatuto profissional. Na-

turalmente, apesar de simular menos participação, tem a vantagem de acesso a fontes que de outro modo seriam impossíveis de recolher, bem como acesso aos interlocutores mais institucionais. Este papel é eficaz em legitimar a sua presença no campo e até, como sugerem os autores (Snow *et al.* 2001), em legitimar outros papéis que se queiram vir a usar. Aqui, ter-se-á de gerir inteligentemente a forma e o momento como se apresenta e se fala sobre os intuitos da investigação em diferentes frações dos membros da comunidade. Por vezes, torna-se possível usar o papel do *especialista credenciado* em determinadas situações sem que outras fracções se apercebam disso.

O jogo e a gestão dos papéis do antropólogo que compõem a etnografia como acção devem ser vistos como uma componente essencial do trabalho de campo. Resgatamos aqui algumas tipologias previamente formuladas na consciência de que separamos para compreender. Na prática, quando em acção, os papéis que compõem a *persona* do antropólogo não são hirtos ou totalmente excludentes uns dos outros. No processo do trabalho de campo, os papéis assumidos podem ser complementares e serem ajustados consoante a situação que se experimenta, consoante a conveniência que o momento requer. Por isso, é necessário auto-reflexão, constante vigilância e a consciência de que a revelação de alguns papéis, uma vez acionados, impossibilita o desempenho de outros. A *persona* do antropólogo torna-se muitas vezes um processo de improvisação que implica maleabilidade, vulnerabilidade, escuta e um constante alerta prevenido. Veremos que a contaminação com as metodologias artísticas baralha a relação entre os papéis possíveis e amplifica as possibilidades de modos de registo, ambos como um acontecimento em si mesmo.

O jogo dos papéis, o registo e as metodologias teatrais

O papel assumido pelo antropólogo é interdependente do modo de registo dos dados, complexificando o controlo do processo que caracteriza o trabalho de campo. A contaminação das metodologias artísticas e a etnografia permite o fluxo de papéis mais imersivos e um jogo dinâmico de troca de papéis e conseqüente combinação com vários modos de registo.

A etnografia a metodologias teatrais tem várias variantes: das etnografias às metodologias e processos teatrais; a aplicação a nível da educação,

performando rituais na sala de aula, como os *playsshops* de Victor e Edith Turner (1982); as investigações-acção em que importa a monitorização de questões-problema e a sua resolução conjunta com a comunidade, como os projectos de teatro aplicado. Por exemplo, a utilização das várias técnicas do Teatro do Oprimido enquanto activismo cultural, a educação e a terapia (Schutzman e Cohen-Cruz 1994). Aqui, as metodologias teatrais interferem nos mecanismos de mudança e afirmação social. A dramatização de questões que envolvem o grupo é activada por jogos, exercícios e técnicas de improvisação. O jogo é um activador de reflexividades no seio das epistemologias locais. Cruzar uma metodologia artística com a etnografia permite accionar de forma mais colaborativa um papel «dentro» e «com» a comunidade ou tema de estudo.

De modo sucinto, o etnoteatro (Denzin 2001; Saldaña 2011; Salgado 2013) relaciona métodos etnográficos (é um modo alternativo de observação participante) e metodologias teatrais ou coreográficas, sendo um subgénero do teatro documental. Trata-se de um modo de dramatizar observações e argumentos sobre a vida pessoal, social e cultural que pode ser, simultaneamente, objecto e metodologia da prática da etnografia que se faz num determinado contexto. O objectivo comum é investigar uma faceta particular da comunidade com o propósito de adaptar essas observações e conhecimento na construção de uma performance estética. Tem um potencial enorme em contextos socialmente sensíveis onde a entrada do investigador é dificultada. Em última análise, as práticas etnográficas de teatro permitem aceder ao terreno de uma forma que de outro modo seria impossível. A prisão, ou um campo de refugiados, por exemplo, é um contexto em que facilmente apenas conseguiríamos fazer entrevistas formais, encarcerados ao papel de *observador como participante* e agarrados ao *especialista credenciado* (ainda que, ao longo do tempo, se possam estabelecer algumas relações mais activas no seio dessas entrevistas). O registo estaria restrito à transcrição ou, talvez, à gravação áudio.

Cruzando as metodologias teatrais com a etnografia, o investigador assume o papel de director ou encenador, membro de uma equipa que vai colectivamente construir um espetáculo ou mesmo um filme, burlando o estatuto de *investigador credenciado* logo à entrada no campo e accionando imediatamente um *completo participante*, ou um *membro activo* que tem uma função no interior de um projecto artístico comum. Os papéis do antropólogo são radicalmente configurados num *completo participante* e *membro activo* em que as relações se encontram num objectivo que é partilhado. A posição de encenador de um espectáculo permite, no interior dos ensaios, relações que acedem a dados surpreendentes.

Permite uma relação afectiva incomensurável com as relações da vida quotidiana. Elas decorrem dos momentos de «efervescência colectiva», ou da *communitas* (Olaveson 2001) que a prática do jogo dramático e do teatro proporciona. Cada metodologia de improvisação permite um jogo com um enquadramento específico, que os interlocutores se predispõem a fazer, onde vão emergindo universos de sentido sobre o tema trabalhado. Constrói-se um processo de recolha conjunta de dados pertinentes para dramatizar num ambiente colaborativo e rico, dado que, para cada situação, se necessita de verem clarificados os subtextos e as referências que transportam sentido para a dramaturgia que todos construímos para o espectáculo.

Numa prisão, num grupo de ex-prostitutas, numa turma de liceu, com os trabalhadores de uma fábrica, num campo de refugiados, ou num lar de idosos, a informação relevante para se retratarem num objecto artístico é densa e aparece espontaneamente a jogar o dispositivo de uma qualquer técnica de improvisação. É uma experiência intensa, desenquadrada das lógicas quotidianas. Ao contrário do que seria expectável para um *completo participante*, no interior de um projecto artístico que trabalha algum aspecto da comunidade, é possível gerar dados etnográficos registados de diversas formas (notas de ensaios, entrevistas áudio, filmes de ensaios), com liberdade para aceder a transcrições ocultas (Scott 1990). A documentação pode mesmo ser generativa de novo material, activando práticas e processos que abrem acesso a novos conhecimentos. Esses processos servem, pois, para informar as questões teóricas que definem um enigma da investigação mais amplo.

Num ambiente criativo, a imaginação de vários jogos de improvisação é activada pela força do acto de jogar. É sabido que o jogo dramático (Salgado 2012; 2014) funciona justamente como um laboratório experimental de procedimentos, de mecanismos de produzir extensões. Diferentes metodologias teatrais ou coreográficas, enquanto laboratório diferenciado de procedimentos, actuam, contribuem, induzem a mecanismos diferenciados de nos relacionarmos connosco próprios e com o mundo, activando mecanismos cognitivos potenciais específicos. Cada metodologia faz uso de diferentes jogos, exercícios, procedimentos de improvisação e de construção dramaturgica. Talvez por isso, as diferentes metodologias teatrais e os diferentes papéis que estes projectos artísticos permitem accionar permitam igualmente a recolha diferencial de dados etnográficos que de outro modo dificilmente se recolheriam, numa diversidade de modos de registo.

Numa etnografia que realizei a um curso de teatro de um grupo de teatro universitário, o CITAC (Salgado 2012), o papel de *investigador cre-*

denciado foi revelado logo no início da investigação de forma a ultrapassar os problemas éticos e dar uma justificação formal para estar a assistir às várias oficinas que compuseram o curso. Assumi uma posição de *completo observador*, assistindo às sessões diárias no cimo de uma bancada que a sala ampla tem e que facilmente me «fazia desaparecer» do espaço de ensaio (talvez, por isso, os participantes me tenham alcunhado de «Deus»). Nesta posição tinha possibilidade de transcrever os exercícios, os comentários e as minhas impressões sobre os momentos. Podia igualmente fotografar e filmar improvisações ou execução de exercícios dramáticos. A decisão de fotografar ou de filmar implica um procedimento incomensurável com a escrita. Por vezes, forçava-me por variar os vários modos de registo, disponibilizando-me para tomar notas em paralelo com a captação de imagens, num esforço de registar várias dimensões do momento. Ora inscrevia, ora descrevia a sessão, exemplificava com uma imagem, ora pegava na máquina e deixava-me fluir, implicando-me na sessão visualmente, mas procurando também legendar. Por vezes, dava por mim meio perdido, o que me alinhava ainda mais com uma documentação eventualmente forçada. Corria o risco de multiplicar notas que serviriam para pouco, mas enriquecia a diversidade de dados para dar conta do que se passa em cada oficina. Foi isso que adensou a documentação dos momentos, muitos deles fulcrais para a descrição e a análise teórica.

Em várias oficinas fui obrigado a participar como qualquer outro membro do curso, transformando-me em *completo participante*, dissipando o estatuto de investigador e transformando o teor da relação que tinha com os interlocutores. Ganhava em experiência do fazer, embora já tivesse adquirido no passado competências teatrais como actor, o que me permitiu mais facilmente aceder ao universo de sentido do jogo dramático e dos seus mecanismos, um dos objectivos da investigação. Ganhava em experiência do fazer e reservava para o espaço exterior à oficina os encontros como *investigador amigação*. Se ganhei em participação, perdi em possibilidades de registo. Vi-me obrigado a transcrever *a posteriori* o que se tinha passado na oficina, o que perde em riqueza de informação. Para este propósito, estava a ser mais produtiva a recollecção de dados na posição de *completo observador*. Naturalmente, também tinha pertencido ao grupo e gradualmente conquistava a possibilidade de assumir o papel de *ardente activista*. Acontecia quando nas entrevistas informais o tema da conversa reportava à história e ao *ethos* do grupo, ou nos intervalos ou em convívio, depois dos ensaios. O *ardente activista* dificilmente toma notas em frente aos interlocutores, e terá de procurar estratégias para registar. A troca de papéis pode ser uma boa solução.

Uns tempos depois de o curso de iniciação ter terminado realizei uma entrevista de foto-eliciação a todos os participantes. A fotoeliciação (El Guindi 1998; Harper 2002; Holm 2008) conecta entrevista com fotografia. Consiste em seleccionar fotografias tiradas no trabalho de campo para compor um álbum que se apresenta aos interlocutores. A leitura do álbum tem grande potencial em eliciar informação acerca do contexto de trabalho, do enquadramento de referência que forma a base para discussões mais profundas, na perspectiva das crenças e opiniões do entrevistado. Parece que praticamente não é necessário perguntar nada para se iniciar o discurso. Facilmente se fala de coisas que estão fora do enquadramento da fotografia. Alguns antropólogos têm igualmente usado uma técnica a que chamam fotovoz (*photovoice*) (Holm 2008), em que são os próprios interlocutores os fotógrafos das imagens que revelam aspectos importantes das suas vidas, relevantes para a caracterização das suas comunidades, na perspectiva de a melhorarem ou de interferirem com problemáticas que as assolam e que são tema da investigação.

Nas entrevistas de fotoeliciação realizadas, optei por registar a conversa em áudio para me libertar do registo e assumir o papel de *participante como observador*, por já haver intimidade e empatia, e um gravador ali poder ser facilmente esquecido ou ignorado. As fotografias, enquanto notas de campo, representavam momentos que ambos testemunhamos, permitindo transformar a entrevista numa dialogia, uma conversa que procura dar sentido àquelas imagens tradutoras das várias oficinas do curso. A possibilidade de fazer fotoeliciação só foi possível porque se decidiu de antemão, como *completo observador*, também tirar fotografias no processo de registo que representassem de uma forma minimamente sustentada o curso de iniciação (que teve a duração de seis meses). *A persona* do investigador tem de assumir previamente um papel compatível com este modo de registo. Nas oficinas em que participei como *completo participante* não tinha fotos, impedindo-me de ter representado essa oficina no álbum que orientava a entrevista de fotoeliciação.

A partir das imagens, os interlocutores deram conta da experiência de cada curso mas também o modo como agora olhavam e percebiam a experiência desse mesmo curso. Activou um processo de reflexividade em que os próprios interlocutores se descobriam no resultado de uma transformação. As fotografias revelaram-se densas nessa auto-etnografia colectiva das suas próprias experiências. A fotoeliciação permite, assim, que notas de campo eliciem, activem e giram informação abundante e reflexiva, o que permite pensar que as notas de campo podem fazer emergir novas notas de campo, reproduzindo informação. A documentação as-

sume uma nova performatividade, em que entrevistador e entrevistado reflectem sobre os eventos que testemunharam. O registo áudio obrigou a transcrição da entrevista mas revelou-se uma documentação preciosa, facilmente permitindo a descrição num segundo nível de interpretação e de análise. Por exemplo, revelou-se determinante para a compreensão do fenómeno de transformação que um curso daqueles proporciona na pessoa, uma das dimensões do estudo.

Mais tarde, a propósito das comemorações dos 120 anos da Associação Académica de Coimbra, a mesma geração do grupo convidou-me para dirigir um espectáculo sobre a sua história, já que era uma dimensão da minha investigação, era um *ardente activista*, tinha competências teatrais para isso, ou porque a *persona* do antropólogo permitiu essa possibilidade. A investigação passa a ter uma nova metodologia, o etnoteatro, que configura de novo os papéis representados e as formas de gerar dados e de os registar, performatizando mesmo a documentação.

Na última cena do espectáculo *Estado de Excepção* que realizei com o grupo de teatro universitário, cada um teve de criar a sua *persona*. Foi pedido aos actores que escrevessem o seu texto a partir das questões que compunham o modelo de entrevista. Em palco, iriam falar para a audiência como se estivessem a falar para o entrevistador, respondendo às suas questões num teatro ultra-real, com a dinâmica performativa que um documentário sobre o grupo actual poderia ter. Realizam-se vários exercícios de improvisação, recriando o habitat de significado produzido pela experiência de estar no grupo como se fizesse parte de um passado longínquo. A cena torna-se uma auto-etnografia colectiva performativa, em que cada um compõe os temas que respondem a questões de um modelo de entrevista, inscrevendo a sua acção na história do grupo, e dando eco a um *ethos* que se enquadrava agora na história do CITAC, de um legado de que também faziam parte. Muitas vezes, nos ensaios discutíamos a pertinência de um tema em vez de outro, contribuindo para um maior conhecimento da posição dos interlocutores no seio do grupo e da academia, mas com completo acesso às posições e justificações «ocultas», num clima de completa espontaneidade.

Todo este processo de criação da cena permitiu um sistema de partilha e de troca de ideias difíceis de obter de outra forma. O papel de director ou encenador, aqui, orienta colectivamente uma criação, invisibilizando todos os outros papéis da *persona* do investigador. Ele inclusive simula o *completo participante undercover*, uma vez que é muito eficaz em produzir a co-participação, com momentos intensos e afectivos que expandem com outra intensidade as posições de cada um. Os interlocutores prati-

camente abstraem-se do papel de *investigador credenciado* e da qualidade de entrevistador. Por outro lado, permite que mais tarde se volte a desempenhar outros papéis. No processo, resultaram ainda várias formas de registo: notas de ensaios, colecção de textos, documentos, fotos, testemunhos de outros interlocutores que nos davam mais detalhes da história que procurávamos, os vídeos da performance em público, as conversas informais posteriores. O processo teatral constitui-se, então, como um outro modo de recolher dados, torna-se uma metodologia para se fazer observação participante, um modo de fazer etnografia numa dialogia mais participada. Porque, no fim, a investigação deixa as suas marcas.

Bibliografia

- Adler, Peter, e Patricia A. Adler. 1987. *Membership Roles in Field Research*. Newbury Park: Sage Publications.
- Boal, Augusto. 2005 [1975]. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- Briggs, Charles L. 1984. «Learning how to ask: native metacommunicative competence and the incompetence of fieldworkers». *Language in Society*, 13 (1): 1-28.
- Castañeda, Quetzil E. 2006. «The invisible theatre of ethnography: Performative principles of fieldwork». *Anthropological Quarterly*, 79 (1): 75-104.
- Clifford, James. 1990. «Notes on (field)notes». In *Fieldnotes: the Makings of Anthropology*, ed. Roger Sanjek. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 47-70.
- Daston, Lorraine, e H. Otto Sibum. 2003. «Introduction: Scientific *personae* and their histories». *Science in Context*, 16 (1-2): 1-8.
- Denzin, Norman K.. 2001. «The Reflexive interview and a performative social science». *Qualitative Research*, 1 (1): 23-46.
- El Guindi, Fadwa. 1998. «From Pictorializing to visual anthropology». In *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, ed. H. Russell Bernard. Londres, Walmut Creek e Nova Deli: Altamira Press, 459-511.
- Goffman, Erwing. 1989. «On fieldwork». *Journal of Contemporary Ethnography*, 18 (2): 123-132.
- Goffman, Erwing. 1993 (1959). *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gold, Raymond L. 2001 (1985). «Roles in sociological fields observations». In *Ethnography*, ed. Alan Bryman. Londres, Thousand Oaks e Nova Deli: Sage Publications, 141-149.
- Guber, Rosana. 2011. *La Etnografía: Método, Campo y Reflexividad*. Buenos Aires, Coyoacán e Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Harper, Douglas. 2002. «Talking about pictures: a case of photo elicitation». *Visual Studies*, 17 (1): 13-26.
- Holm, Gunilla. 2008. «Visual research methods: Where are we and where are we going?». In *Handbook of Emergent Methods*, eds. Sharlene Nagy Hesse-Biber e Patricia Leavey. Nova Iorque e Londres: The Guilford Press, 325-341.

- Lampe, Elka. 2002. «Rachel Rosenthal creating herself». In *Acting (Re)considered. A Theoretical and Practical Guide*, ed. Phillip B. Zarrilli. Nova Iorque e Londres: Routledge, 291-304.
- Lave, Jean, e Etienne Wenger. 2009 (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1993 [1962]. «Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem». In *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 43-44.
- Mauss, Marcel. 2003 [1938]. «Uma categoria do espírito humano: A noção de pessoa, a de 'eu'». In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 367-397.
- Olaveson, Tim. 2001. «Collective effervescence and communitas: Processual models of ritual and society in Emile Durkheim and Victor Turner», *Dialectical Anthropology*, 26: 89-124.
- Pavis, Patrice. 2005. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Saldaña, Johnny. 2011. *Ethnotheatre: Research from page to stage*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press Inc.
- Salgado, Ricardo Seça. 2012. «A política do jogo dramático. CITAC: Estudo de caso de um grupo de teatro universitário». Tese de doutoramento, Lisboa, IUL-ISCTE.
- Salgado, Ricardo Seça. 2013. «Etnoteatro como Performance da Etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário». *Cadernos de Arte e Antropologia*, 2 (1), <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/cadernosaa/article/viewFile/6664/4895> (acesso em 10-4-2013): 31-52.
- Salgado, Ricardo Seça. 2014. «The politics of the dramatic play: De-centered marginality as creative resistance». *Mantichora*, 4 (Dezembro), <http://ww2.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2015/04/Mantichora-4-pag.11.pdf> (acesso em 19-4-2015): 11-22.
- Sanjek, Roger. 1990. «A vocabulary for fieldnotes». In *Fieldnotes: the Makings of Anthropology*, ed. Roger Sanjek. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 92-121.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- Schutzman, Mady, e Jan Cohen-Cruz. 1994. *Playing Boal: Theatre, Therapy, Activism*. London, Nova Iorque: Routledge.
- Scott, James C. 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- Snow, David A., Robert D. Benford, e Leon Anderson. 2001 (1986). «Fieldwork roles and informational yield: A comparison of alternative settings and roles». In *Ethnography*, ed. Alan Bryman. Londres: Sage, 150-169.
- Sparisou, Mihai I. 1989. *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*. Ithaca e Londres: Cornell University Press.
- Spry, Tami. 2001. «Performing autoethnography: An embodied methodological praxis». *Qualitative Inquiry*, 7 (6): 706-732.
- Stewart, Kathleen. 2005. «Cultural poesis: The generativity of emergent things». In *Handbook of Qualitative Research*, eds. Norman Denzin e Yvonna Lincoln. Londres: Sage Publications, 1015-1030.
- Turner, Victor W., e Edith Turner. 1982. «Performing ethnography». *The Drama Review: TDR*, 26 (2): 33-50.
- Ubersfeld, Anne. 2012. *Os Termos-Chave da Análise Teatral*. Editora Licorne.
- Windén, Jesse van. 2014. «Destabilising Critique Personae in between self and enactment». Research Master Dissertation, Amsterdam, Visual Arts, Media & Architecture, VU University Amsterdam, Faculty of Arts, <https://jessevanwinden.files.wordpress.com/2014/12/jesse-van-winden-destabilising-critique-personae-in-between-self-and-enac->