

100 LUZ

Coordenação
Paula Godinho

Antropologia e Performance

Agir, Atuar, Exibir



COLEÇÃO
“CULTURA E SOCIEDADE”

dirigida por Paula Godinho

TRABALHO, IDENTIDADE E MEMÓRIAS EM ALJUSTREL
(“levávamos a foice logo p’ra mina”)

- Inês Fonseca

JORGE CRESPO - ESTUDOS EM HOMENAGEM

- Paula Godinho et alli

ALENTEJO (a questão da terra)

- Fernando Oliveira Baptista

FESTAS DE INVERNO NO NORDESTE DE PORTUGAL
(património, mercantilização e aporias da
“cultura popular”)

- Paula Godinho

A FÁBRICA E A RUA (resistência operária em Almada)

- Sónia Ferreira

GENTE COMUM (uma história na PIDE)

- Aurora Rodrigues

AS MARCAS URBANAS DE PRESTÍGIO

(um caso no Alentejo)

- Georges Augustins

SAAL E AUTOCONSTRUÇÃO EM COIMBRA
(memórias dos moradores do bairro da relvinha
1954-1976)

- João Baía

O DESTINO CAMPONÊS

- Fernando Oliveira Baptista

NO RASTO DA DRAGA

(exploração mineira e protesto popular numa aldeia
da Beira Baixa (1912-1980))

- Pedro Gabriel Silva

DA ECONOMIA MORAL DA MULTIDÃO

À ARTE DE NÃO SER GOVERNADO

(E. P. Thomson e James C. Scott na Ibéria)

- Diego Palacios Cerezales, Fátima S. Melo Ferreira
e José Neves

OUTRAS OBRAS EDITADAS:

O RURAL PLURAL (olhar o presente, imaginar o futuro)

- Elisabete Figueiredo (coordenação geral)

BEJA REPUBLICANA 1910 | 1926

- Constantino Piçarra

VIDA E MORTE NUMA MINA DO ALENTEJO

(Pobreza, mutualismo e Provisão Social)

- Miguel da Conceição Bento

Coordenação
Paula Godinho

Antropologia e Performance

Agir, Atuar, Exibir

Ficha Técnica

Título: Antropologia e Performance - Agir, Atuar, Exibir

Coordenação: Paula Godinho

Colecção: Cultura e Sociedade - n.º 12

Dirigida por: Paula Godinho

Capa: João Branco

Design: João Branco | 100LUZ

Edição: 100LUZ | editora@100luz.pt | www.100luz.pt

Castro Verde - Alentejo (Portugal)

1ª edição: 2014

Impressão: 100LUZ \ Oficina Digital - Impressão e Artes Gráficas, Lda

ISBN: 978-989-8448-26-2

Depósito Legal:

Apoio à edição: Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT

- Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto

PEst-OE/ELT/UI0657/2014

1.ª edição

Colecção Cultura e Sociedade

Dirigida por Paula Godinho

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

F C S H
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

IELT
INSTITUTO DE ESTUDOS
DE LITERATURA TRADICIONAL

100LUZ

ÍNDICE

9 - Agir, actuar, exhibir. Antropologia e Performance,
uma introdução
Paula Godinho

1. ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE(S): ATUAR, ENCENAR, EXIBIR

27 - “For years, I have dreamed of a liberated Anthropology”
Teresa Fradique

53 - A dimensão reflexiva do corpo em ação:
Contributos da antropologia para o estudo da
dança teatral
Maria José Fazenda

77 - A política do jogo dramático:
marginalidade descentrada como resistência criativa
(estudo de caso de um grupo de teatro universitário)
Ricardo Seíça Salgado

99 - Práticas artísticas contemporâneas:
imaginação e exibição da nação
Sónia Vespeira de Almeida

115 - Metateatro da morte:
as encomendadoras das almas numa aldeia da Beira Baixa
Pedro Antunes e João Edral

2. O LUGAR DO POLÍTICO: MEMÓRIA, AÇÃO E DRAMA SOCIAL

145 - Os ataques anticlericais na I República (1910-1917):
Historiografia, violência e performance
Diogo Duarte

169 - A performance do viver clandestino
Cristina Nogueira

191 - A violência do olvido e os usos políticos do passado:
lugares de memória, tempo liminar e drama social
Paula Godinho

213 - O Monumento aos Combatentes:
A Performance do Fim do Império no
Espaço Sagrado da Nação
Elsa Peralta

237 - Teatro de amadores em Almada:
performance e espoir em tempo de Revolução
Dulce Simões

3. HOMO PERFORMANS: ENTRE AÇÃO E ATUAÇÃO

259 - «Magazine Contacto»:
Media e Performance na Construção da
Identidade Nacional
Sónia Ferreira

287 - Boxe e Performance:
Lisboa, anos quarenta
Nuno Domingos

311 - Turismo e performances culturais:
Uma visão antropológica do turismo indígena Guna
(Panamá)
Xerardo Pereiro e Cebaldo de León

327 - Outras cidades:
as cooperativas e a resistência cultural no final do
Estado Novo
Maria Alice Samara

343 - Vidas e performances no lúdico
Ana Piedade

363 - AUTORES

Agir, actuar, exhibir Antropologia e Performance, uma introdução

Paula Godinho

Há palavras que depois de ouvidas mudam passados e futuros, há gestos que deslocam o espaço e o adensam. Como se o mexer uma mão ou o vibrar de uma voz não se pudessem dissipar e andassem por aí, feitos só para fugir.

Nuno Camarneiro

O deserto

A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide inclinei-me, peguei num punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais longe e disse em voz baixa: «Estou a modificar o Sara.». O facto era ínfimo, mas as não engenhosas palavras eram exactas e pensei que tinha sido necessária toda a minha vida para que eu pudesse dizê-las. A memória desse momento é uma das mais significativas da minha estadia no Egipto

Jorge Luís Borges

1. Antropologia, performance e reflexividade

Estamos na Primavera de 2012, de visita ao museu do Quai d'Orsay, em Paris. Enquanto nos deslocamos pelo espaço da exposição permanente, deparamos com um grupo de crianças, acompanhado por duas professoras. São meninos de uma escola primária de Paris e estão de visita ao museu. Uma das professoras pede-lhes que se sentem no chão, numa das partes da longa exposição permanente, enquanto se aproxima uma mulher vestida com um traje que se identifica de maneira difusa com a América Latina. Atriz ou antropóloga? A mulher fala com os meninos da *dança dos Chunchus* e da *Morenada* bolivianas, encena, dramatiza, chama-os a participar. Ensina e representa, enquanto o público infantil colabora. Alguns meninos menos tímidos entram no jogo, dão-lhe troco, agem e atuam, exibem-se e encenam. Escapam ao papel, reinventam-no e têm de ser reencaminhados para o contexto de partida. *Play* e *ritual*: a performatividade precipita a realidade, nesta transição entre o retorno da liberdade recreativa, do jogo, da brincadeira, até à gramática do ritual, repleta de regras, de interdições, de noções de correção, de um rito (Boissevain, 1992). Transforma as relações pela sua simples enunciação, no sentido que é dado ao termo «performativo»: *dizer é fazer* (Austin, 1962).

Enquanto a atriz/antropóloga continua o seu trabalho com os meninos parisienses, tomo-a como uma incitação à reflexividade. Quantos de nós iniciámos a nossa vida enquanto antropólogos em contextos distantes, a interpretar um papel que nos parecia estranho, desejosos de ser a outra pessoa, para sermos credíveis e, assim, reconhecermos melhor os que nos rodeavam? Quantos de nós, sem escondermos a interpretação, fizemos de pastoras, de agricultoras, de devotas de uma religião, de rapazes (sendo mulheres)? Quantas vezes ao dia, à semana, ao ano, nos recriamos e encenamos no discurso público, usamos a cópia burguesa da etiqueta palaciana como se fosse a única regra de conduta polida em face das outras pessoas, participamos em júris académicos sem reparar nos papéis que aí desempenhamos, contestamos a praxe como exercício de humilhação, vamos a batismos e funerais, casamos, participamos em manifestações políticas? Quem éramos nós em cada uma das situações e como foi determinante na escrita etnográfica do ato em que participámos a relação do nosso *ser social* e da nossa *consciência*, para usar o conhecido excerto d'*A Miséria da Filosofia* de Karl Marx?

Muito tem cabido na expressão «performance», e não estão inocentes alguns cientistas sociais, especialistas em classificar, clarificar e depurar conceitos, na desventura pós-moderna de tudo fazer caber no nada, de transformar metáforas em realidades, de fazer da metonímia e da sinédoque ausências discursivas de interrogação da relação da parte com o todo. Embora pareçam ter seguido os trilhos de Victor Turner – que retransformara a visão sobre os ritos - e de Richard Schechner, que interpelara os ecos plurais da performance a partir do teatro, algumas abordagens da relação entre a antropologia e a performance aparentam ter escapado ao crivo da análise crítica. Em paráfrase de uma das personagens d'*A condição humana*, de André Malraux, há alguma diferença entre os que se batem em duelo e os que o fazem para se tornarem campeões de esgrima.

Deve-se aos agentes sociais, que agem e atuam, usando, dilatando e recompondo as suas capacidades, o tecido do social feito com o fio do tempo. Agem no presente, que é histórico e o resultado de um processo, e são seres da História. A relação entre a ação, a atuação e a encenação são o fulcro deste livro, que trata de performances, de ritos, de jogos e de quem os realiza e realizou, indagando passagens rápidas ou lentas, tempos e espaços de fronteira, intervalos que merecem ser pensados. Alguns desses íterins dilatam-se e a zona liminar cresce – e com ela o que é indefinido, sem contornos claros, que ainda pode ser tudo porque não se decidiu por nada. O limiar é uma soleira, separa o que está fora do que já é interior. É uma passagem em que nos demoramos, num tempo-espaço criativo, entre duas margens. Podemos não chegar, ficar por ali «*um pouco mais de azul - e eu era além*», na incerteza de um percurso, de uma ponte de Avignon que não chega ao outro lado, e quedar incompletos, no limite, *quase*, como no poema de Mário de Sá Carneiro.

Se Émile Durkheim chamava a atenção para os momentos de eferescência coletiva (Durkheim, 1912), em que a agitação febril leva os agentes sociais a superarem-se, e o todo é maior que a soma das partes, Arnold van Gennep publicaria em 1909 uma obra seminal, *Les Rites de Passage*. Parte da sua tese fora apresentada no ano anterior no Congresso de História das Religiões, em Oxford. Na obra, van Gennep interroga a relação entre o sagrado e o profano, que se foi tornando mais fluida nas sociedades ditas complexas. Segundo a metáfora do autor, cada sociedade é uma casa, dividida em quartos e corredores, cujas paredes são tanto mais finas, e as portas e janelas tanto mais largas e abertas, quanto uma sociedade se moderniza. A passagem de um espaço, condição, sociedade, agrupamento

para outro, é alvo de ritos específicos, que podem ser sistematizados em três momentos: a fase de separação de um mundo anterior, através de ritos preliminares; a fase de margem, pautada por ritos liminares; a fase de agregação, com ritos pós-liminares (van Gennep, 1909). Com Victor Turner (1969), assistiríamos a uma autonomização da fase liminar. A fronteira, a terra de ninguém, que foi zonal e se tornou linear, é perigosa. Espaço marginal, periférico, descontrolado – porque fora do controlo pelos centros – torna-se zona de refúgio (Scott, 2009), onde buscam abrigo os indesejáveis, que estão poluídos e por isso são poluentes, como demonstrou Mary Douglas (1966). Esse espaço-intervalo tem uma correspondência no fio do tempo, numa intermitência que parece descontada no tempo linear. É o momento de festa, de rotura no quotidiano, posteriormente suturada. O carácter liminar do tempo, de *limen* (limiar, soleira, entre dois), constrói a liminaridade, que define a fronteira ritual, a soleira e a entrada numa «lei» diferente para cada agente/ator, que assim toma novas identidades. O ritual é um momento charneira entre um *antes* (de que nos desfazemos, purificando-nos) e um *depois*, em que nos reagregamos. Constitui uma fronteira demarcada por esses dois limites, o princípio e o fim (Agier, 2013:37).

As sociedades tentam controlar o tempo, medindo-o, economizando-o, ou gastando-o perdulariamente, em momentos por elas determinados. A partir de uma construção cultural sobre a natureza, trata-se de circunscrever uma contagem do tempo que flui, de um alfa a um ómega, bem como da ciclicidade. Usa-se para tanto a passagem dos dias, os ciclos de estação, os anos, num ajustamento entre os ciclos lunar e solar. A fronteira do tempo é um intervalo entre um antes e um depois e constitui um momento de desordem, bem como de purificação, regeneração e criação cultural (Agier, 2013:49). Ao longo de semanas e de meses, o tempo decorre sem interrupção, sem *tempo morto*. Os ajustamentos dos calendários fizeram sobrar cinco, dez ou doze dias entre os calendários solar e lunar, que podem ficar mais próximos do solstício de inverno ou do equinócio da primavera (Godinho, 2010) e das crises da passagem de estação. Foi inventada uma duração ritual para este período sobranço, associado à transgressão, à inversão das hierarquias, à purificação, que permite sair de um tempo e entrar no seguinte¹.

1 - O calendário cristão na Idade Média recuperou em termos político-religiosos o calendário juliano, justapondo-se também aos cultos pagãos que celebram a morte, o renascimento da natureza e os ciclos do tempo. Deste modo, operou uma recuperação/integração das desordens pagãs e políticas no tempo do Carnaval. Porém, a incerteza permanece, seja quanto aos limites do início e do fim desse tempo, seja quanto ao que

Num tempo de mercantilização generalizada do que esteve até mais tarde fora da esfera capitalista (Boltanski e Chiapello, 1999), questionando-se os formatos de autenticidade e da perda da aura devido às replicações cerimoniais, Michel Agier lembra os mais cínicos que o grande negócio do Carnaval em vários sítios do mundo, com as suas recuperações comerciais e os seus usos políticos atuais, não deve fazer esquecer o seu elemento primordial e essencial, embora recoberto por essa ganga que se associa às suas funções mais recentes. O período ritual que consubstancia é fundamental na passagem do tempo, medida a nível individual - das fases da vida humana -, e social, com os ciclos de estação, a integração política e urbana atual (Agier, 2013:47).

A liminaridade está marcada por uma perigosa *communitas* dentro de cada categoria envolvida, e pela autoridade e hierarquização absoluta entre categorias. Padece de uma indeterminação de fronteiras, que é comum a um conjunto de categorias que atravessam os estádios. Encontramo-la nas mudanças de lugar, de estado, de ocupação, de situação social, de idade, de profissão, com ritualizações da passagem entre categorias. A necessidade de introduzir charneiras simbólicas no quotidiano, com momentos de quebra, que permitem a transição e a passagem entre estádios, conduz a uma ritualização da transição. Também na passagem das sociedades primitivas para a modernidade – a Victor Turner não incomodara ainda a coetaneidade dos fenómenos, para que Johannes Fabian alertara em *Time and the Other* (1983) – o *liminar* passaria a *liminóide*. Victor Turner dilatava o anterior estádio, para nele fazer caberem inúmeros tipos de performances culturais, associadas a formatos de encenação, de que destacava o teatro (Turner, 1987:21).

A plasticidade ritual não desmente o carácter normalizador e formal, que constitui uma das suas características principais. Porém, as relações sociais não são meros efeitos de estrutura: *dizer é fazer*, como sucede com o juiz que condena. A palavra *drama*, do grego *dran*, «fazer», deriva da base indo-europeia *dra*, «trabalhar». Segundo Victor Turner, embora tenha sido aplicada ao que se faz num palco, em muitas sociedades tribais é descrito também como «trabalho» (Turner, 1987:26). Nunca está completo, como a sua etimologia sugere, enquanto está a ser realizado. Uma performance é uma atuação num determinado tipo de palco e perante uma audiência, e é

ocorre durante esse interregno. O prolongamento do tempo, além do rito, sempre pre-ocupou as autoridades (Agier, 2013:45-6), pela sedição e liminaridade acrescida.

mais do que representar os princípios ordenadores considerados aceitáveis na vida real (Turner, 1987:27). Tem uma dimensão espetacular – ou seja, tem atores e espectadores, que se interlegitimam, tendendo a constituir uma forma de escrutinar o mundo quotidiano, visto como tragédia, comédia, melodrama, etc. (Turner, 1987:27). *Dar a ver* é o significado de “theatron”, e assim se revela o escondido. O hipócrita é o que se esconde com a máscara e que engana pela sua aparência social, representando ser o que não é².

2. Escolhas, encenações e discursos: o público e o escondido

J'aime la terre, dizia Chagall, o pintor que nos mostra amantes voadores e rostos incertos, para todos podermos rever-nos neles. A antropologia interessa-se há muito pelas *personae*, com rostos intencionalmente imprecisos, pela máscara e pelo ritual, mas também pelo estatuto social ou a relação com o sagrado. Nos contextos linhageiros, cada um ocupa um lugar na genealogia devido à linhagem, cada ser existe na relação com os outros, vivos ou mortos, reais ou imaginários. O que faz o indivíduo desde que nasce são as mediações com os antepassados, com os deuses, com os outros. A *persona* para Marcel Mauss define a pessoa pela incorporação das normas e dos valores morais e sociais; é o indivíduo na sua dimensão moral, logo social (Agier, 2013:207). A máscara é um exutório, potencia a drenagem de uma comunidade, através do *disfarce*, ou seja, da renovação das roupas e da personalidade social, e da *troca de hierarquias*, obedecendo à mesma lógica topográfica de vestir a roupa do avesso ou pôr meias na cabeça (Godinho, 2012). Está repleta do *numinosum*, a sacralidade bravia que a torna temível, extraordinária, misteriosa e sedutora.

Antecipando a reflexão que, três anos depois, faria James C. Scott (1990), Victor Turner referiria uma posição essencial entre a *liminaridade secreta* e a *liminaridade pública*, que reenviam respetivamente para os *géneros performativos arredados do olhar das massas* e para os *géneros performativos que envolvem a participação das massas, como audiência ou atores* (Turner, 1987:27). Num texto sobre a fantasia, a performance pública

2 - Hegel interrogava-se porque razão os Romanos, que foram mais ou menos sucessores dos Gregos, não conceberam o «teatro» a remeter para o imaginário, mas antes procuraram a saciedade coletiva no espetáculo da arena e do sangue, sangue verdadeiro, com gritos de dor (*apud* Duvignaud, 2007:13).

e o discurso oculto, James C. Scott observa que a vida social requer que se troque rotineiramente amabilidades e sorrisos em público, pois seríamos prejudicados se não o fizessemos. As formas sociais, que incorporam a etiqueta e a delicadeza em relação aos que nos dominam, demandam que sacrifiquemos a candura. Como refere George Elliot, não há ação possível sem alguma atuação (George Elliot *apud* Scott, 1992:55). A performance pública, a apresentação de si (Goffman, 1959), requer formas elaboradas e sistemáticas de subordinação social do trabalhador em relação ao patrão, do servo ao senhor, do escravo ao dono, do intocável ao brâmane, do aluno ao professor, de um membro de um grupo étnico submetido a outro dominante. Com raras, embora significativas exceções, a performance pública dos subordinados – por prudência, medo e desejo de obter favores – tenta frequentemente corresponder às expectativas dos poderosos. Se nos debruçarmos exclusivamente sobre essas performances, pouco saberemos das relações de poder.

Os elementos dos grupos sociais subalternos usam uma prudente e enganadora deferência, através da arte da dissimulação, que é tão necessária à vida. Quanto maior for a disparidade entre subordinados e dominantes, e a arbitrariedade no exercício do poder, tanto mais o registo público tomará uma forma estereotipada e ritualística. Ou seja, quanto mais ameaçador for o poder, tanto mais espessa é a máscara (Scott, 1999:56). James C. Scott recorda que a deferência, o consentimento, o sorriso tático e a máscara de felicitações encobrem uma atitude de raiva e vingança. O discurso público dos poderosos ou dos subalternos é uma performance, a que terá de descontar-se a autenticidade. De parte a parte, dominantes e dominados vêem-se como mentirosos, embusteiros e não merecedores de confiança. Assim, os papéis-chave desempenhados nas relações de poder são de vigilância e desconfiança.

A dialética do *disfarce* e da vigilância, que impregna as relações entre os fracos e os fortes, ajuda a entender os padrões culturais de dominação e de subordinação (Scott, 1990). O discurso público respeita a forma desejável e fornece a evidência categórica dos valores hegemónicos. Assim, qualquer análise exclusivamente baseada nesse mesmo registo público leva a concluir que os subordinados incorporam os termos da dominação e são entusiásticos parceiros nessa subordinação (Scott, 1992:58). O *discurso escondido* é o que toma forma atrás do palco, fora da observação direta dos poderosos, e consiste em palavras, gestos e práticas recatadas que confirmam, contradizem ou infletem o que surge no *discurso público*. São

produzidos para audiências distintas e sob diferentes constrangimentos e a sua discrepância permite avaliar o impacto da dominação (Scott, 1992:58). Há uma *dupla consciência*: uma vida dupla, pensamentos duplos, deveres duplos, classes sociais duplas, com palavras e ideais dúplices, para a encenação ou para a revolta, para a hipocrisia ou para o radicalismo (Scott, 1992:69). Porém, aqueles que passam a formas ofensivas públicas são admirados por terem agido – mais do que atuado - embora por vezes paguem cara a ousadia.

O discurso escondido reage sobre o discurso público delineando uma subcultura, que incorpora uma dimensão ritual e uma etiqueta pública (Scott, 1990). Os subordinados prudentes agem/atuam em conformidade com o que deles é esperado, numa *frustração da ação recíproca* (Scott, 1992:64), evidenciada através de fantasias de retaliação e de vingança, que tomam a forma de *schadenfreude*: a alegria pelo azar dos outros, que representa um desejo de reciprocidade negativa, exacerbado na forma do poderoso que é humilhado. Se a subordinação requer uma performance credível da humilhação e da deferência, a dominação exige uma performance credível de altivez e de maestria: um rei divino deve atuar como um deus, um rei guerreiro como um general; um chefe de estado tem que ser o maior defensor dos cidadãos e das suas opiniões; um juiz tem de venerar a lei.

Por vezes ocorre um *faux pas* (Goffman, 1959) e o passado entra no presente da personagem recriada. Numa cena do filme *Casablanca*, o capitão Renault, obrigado pelo major Strasser, fecha o bar a Rick. Quando este pergunta porquê, responde que descobriu que ali se joga e que isso o escandaliza, ao mesmo tempo que o *croupier* lhe entrega um conjunto de notas: «O que ganhou, senhor».

3. Antropologia, Performance e revitalização ritual

Alertava Victor Turner para o facto de o moderno se tornar parte do passado (Turner, 1987:72), conquistando caminho para uma pós-modernidade que o tentava. As mudanças na relação com a ritualidade e as performances ficam bem evidenciadas nos textos deste volume. Em meados dos anos 1970 haviam caído as ditaduras europeias, entre as quais a portuguesa, abrindo caminho para um tempo de criatividade marcado nas manifestações públicas e numa reconquista do espaço da rua. Depois das vagas migratórias que haviam esvaziado o país – e que se repetem nesta

segunda década dos anos 2000 – renasciam exhibições públicas. Em 1992 Jeremy Boissevain edita um volume, intitulado *Revitalizing European Rituals*, em cuja introdução verifica que as celebrações públicas na Europa estão a aumentar (Boissevain, 1992). Aponta um conjunto de modos de revitalização dos rituais, que conduzem a uma revivificação de tradições, com uma consequente renegociação de identidade e um correlativo realinhamento de fronteiras entre *dentro* e *fora*. Nas novas celebrações destacava-se o papel do turismo, numa articulação entre as indústrias do lazer e novos ciclos produtivos, trazendo uma audiência de estranhos a celebrações antes mais localizadas (Raposo, 2009).

Nas novas condições de existência que resultam da desarticulação do espaço rural, a vida nas cidades trouxe uma concomitante valorização do «tradicional», do *autêntico* e dos rituais que lhe estariam associados. A explosão dos meios de comunicação social provocou uma disseminação das formas rituais com nítido efeito de retorno, conduzindo a uma maior autoconsciência dos seus efeitos performativos (Godinho, 2010).

Este livro é o resultado de vários convites, dirigidos a investigadores de ciências sociais e humanas cujos trabalhos se debruçam sobre a ação, a atuação e a encenação de comportamentos humanos. Como recorda Richard Schechner, frequentemente os estudos sobre performance têm de pedir o conhecimento de empréstimo a outras disciplinas das ciências sociais, aos estudos feministas, aos estudos de género, à história, à psicanálise, à teoria queer, à semiótica, à etologia, à cibernética, aos estudos de área, à teoria da cultura popular e dos *media* ou aos estudos culturais (Schechner, 2002: X). Também aqui a proveniência dos autores, embora maioritariamente antropólogos de formação, é variada. A obra está dividida em três partes. Na primeira delas, estão enquadrados alguns textos de interrogação de uma antropologia da performance. O texto inicial, de Teresa Fradique, tem no título um carácter inaugural, ao citar a primeira frase da obra seminal de Victor Turner, *The Anthropology of Performance* (1987). Numa digressão por alguns clássicos da etnografia – nomeadamente o relato de Clifford Geertz da sua fuga à polícia, por estar entre os participantes de uma luta de galos ilegal em Bali, e a ultrapassagem do limiar que o separava de uma efetiva aceitação pela comunidade que pretendia estudar – é interrogada a própria construção da disciplina e o lugar dos antropólogos, como agentes sociais. O antropólogo atravessa um liminar, ultrapassa uma soleira, numa imagem que virá a ser retrabalhada por Turner num ensaio acerca da universalidade da performance e do ritual. A partir dos seus próprios terrenos e do campo

da experiência, Teresa Fradique aborda a edificação de uma antropologia da performance na contemporaneidade, nos diálogos e nos confrontos com outras disciplinas, no seu lugar como subdisciplina que utiliza uma criativa periferia com outros saberes, na relação da ação com a atuação.

Maria José Fazenda utiliza a sua pesquisa em torno da dança teatral para indagar o corpo em ação, a nível teórico e metodológico, abordando o seu movimento como um *fazer* que é significativo num determinado contexto. Os caminhos para o conhecimento que recorrem ao trabalho de campo e à análise e à interpretação das formas de cultura expressiva, foram trilhados pelos antropólogos, que têm dado um enorme contributo para entender o significado e o lugar da dança nas comunidades humanas. Atendendo a que os estudos sobre a dança teatral de tradição euro-americana são uma zona de sombra, a antropóloga propõe-se realizar um estado da questão e perceber as razões do distanciamento da antropologia em relação à dança teatral. Na compreensão da dança teatral como forma de ação e de significação, através da qual os agentes produzem cultura e fazem comentários sobre a sua própria vida, são fulcrais, na sua análise, os contributos de Evans-Pritchard, de Geertz e de Turner.

A política do jogo dramático, a partir de um terreno que interroga um *tempo longo* e um *tempo denso* de um grupo de teatro universitário – o CITAC, de Coimbra – é o fulcro do trabalho de Ricardo Seíça Salgado. Para o autor, o jogo dramático é um laboratório experimental de procedimentos e de mecanismos de continuidade, que demanda, critica e convida a reavaliar até ao limite o fenómeno que introduziu, onde de detetam a jocosidade e o *nonsense*. Esse jogo desestabiliza o senso comum e ensaia novas possibilidades, estabelecendo relações ou conexões, não imaginadas anteriormente. A sua etnografia no âmbito do grupo de teatro universitário, pautado por uma contingência de pertença que está associada à curta permanência dos estudantes na academia, conduz à produção de um *ethos* próprio, marcado, segundo o autor “pela irreverência, pelo inconformismo, pelo experimentalismo, pela subversão, na arte e na vida”, que se reflete na génese de modelos de resistência alternativos e potenciadores de uma emancipação sociocultural, nos contextos sociopolíticos que foram sucessivamente compondo o território dessa experimentação.

A partir do seu trabalho de campo com artistas plásticos, tendo como objetivo discutir as práticas artísticas contemporâneas em Portugal, Sónia Almeida invoca inicialmente a discussão em torno da mobilização por James C. Scott dos conceitos de “arte” – de resistência, de não ser governado – e

de performance. O problema tratado é desencadeado pela premissa de que os mundos artísticos constituem espaços de contestação, de inclusão e de exclusão, evidenciando as posições políticas dos sujeitos. Assente no seu trabalho de terreno, o texto da antropóloga procura identificar a exibição de diferentes posicionamentos de um conjunto de artistas plásticos em Portugal, na sua reflexão crítica sobre a contemporaneidade.

João Edral e Pedro Antunes realizaram um trabalho de terreno em três aldeias do concelho de Proença-a-Nova, nas quais tem lugar a Encomendação das Almas, durante a Quaresma. Mobilizando conceitos como o de *economia moral dos camponeses*, os autores interrogam um ritual que põe em marcha algumas mulheres pelas ruas das povoações, de noite, a fim de “pedir pelas almas” e assim transportá-las do Purgatório ao Céu. No seu texto experimentam uma análise da performatividade dessas encomendações, dos gestos, palavras e objetos que as realizam, bem como da dramaturgia do ritual mediado pelas mulheres, onde se cruzam e relacionam, em trânsito entre Terra e Céu ou entre espaços da vida quotidiana, as almas da aldeia. Trata-se de interpretar e compreender o ritual na contemporaneidade, através de uma perspetiva processual que se atém às mudanças locais e translocais, percebendo a interseção de práticas performativas com um repertório incorporado de ação política. Em diferentes contextos de exibição e de atuação, as encomendações e a cultura material que as envolve apresentam-se como casos interessantes para esboçar um encontro entre as teorias sociais e as imagens, vozes e percepções localizadas do mundo, da moral e da comunidade.

Na segunda parte do livro, os textos interpelam a dimensão do político nas suas exibições, tendo presentes átomos dramáticos, que instauram mudanças sociais significativas. A noção de drama social é inerente a estes instantes do «fazer» da história, que assentaram em roturas entre um *antes* e um *depois*. O primeiro desses textos reporta-se a uma etnografia histórica, lidando com o passado e convertendo o arquivo em terreno antropológico. Diogo Duarte inquire a destruição de objetos religiosos ou, em casos pontuais mais extremos, o incêndio de igrejas, na conjuntura que se seguiu à implantação da República em Portugal, a 5 de Outubro de 1910, num quadro de intensificação do conflito entre anticlericais e católicos. Estes atos de dessacralização e destruição de objetos sagrados constituíam a materialização performativa e carnalizada, segundo um repertório tradicional de ação coletiva, de um conjunto de princípios conotados com o laicismo. Porém, estas ações têm uma multiplicidade de causas e agentes,

não subsumíveis a um único propósito. Ou seja, na linha do que Joyce Riegelhaupt já lembrara acerca do «anticlericalismo dos devotos», essas atuações não são necessariamente o resultado das relações entre duas instituições, o Estado republicano e a Igreja Católica. Em muitos casos, o seu significado só é perceptível quando inseridas num contexto local, com recurso a outras escalas de análise e compreendendo outras intenções. O conflito de escala macro pode servir com janela de oportunidade para o desencadear de formas de violência localizadas, que se atém a outras razões locais. Por outro lado, a ênfase excessiva no lado performativo constitui uma forma de sublinhar o seu carácter “pré-político”.

Cristina Nogueira, através de um minucioso trabalho de arquivo, mas sobretudo de história oral e da memória de clandestinos comunistas durante o fascismo português, procura refletir sobre o quotidiano de militantes, no *huis clos* das casas clandestinas. A *casa clandestina* desempenhava funções variadas: enquanto um dos *núcleos centrais* da organização comunista, era um local de habitação, de encontro, de trabalho, de impressão de jornais e documentos, com uma segurança provisória e precária. Embora tenham sido frequentes os *assaltos* a *casas clandestinas* por parte da polícia política, elas representavam o espaço onde os militantes se sentiam mais seguros, longe dos perigos do mundo exterior, onde estavam necessariamente mais expostos às investidas policiais. A rede de *casas clandestinas* constituía a estrutura material da atividade clandestina, pautada pelos *cuidados conspirativos*. Desde o momento do arrendamento, era o palco de um teatro – a *instalação* – desempenhado pelos que a habitavam, que pretendiam mimetizar o meio envolvente.

Os atos épicos inscritos na memória coletiva (Halbwachs, 1950) podem não conseguir ser averbados na memória social, em virtude do conflito a que reportam não estar superado. Associados a momentos de uma «violência inimaginável» ou a formas de atuação coletiva que se traduziram em alterações ao curso da história – como as guerras, os massacres, as revoltas ou as revoluções – tornaram-se atos fundadores dos grupos, das nações e de uma nova ordem social. No meu texto, através de três «memórias de pedra», interrogo o lugar conflitivo do *drama social* da guerra civil de Espanha, associado aos portugueses perseguidos e fuzilados, entre o norte de Portugal e a Galiza. Utilizando a dicotomia proposta por Enzo Traverso (2005) entre as *memórias fortes* – as dos Estados, que viveram longas ditaduras – e as *memórias fracas* – as de grupos e indivíduos, que sofreram duras e muitas vezes fatais represálias, interrogo o papel dos novos *lugares*

de *memória*, que homenagearam estes esquecidos, em atos públicos que resultam de uma *revolta da memória* (Loff, 2000).

No texto de Elsa Peralta, o «drama social» (Turner, 1975) a que alude o Monumento aos Combatentes, é a guerra colonial. Foi inaugurado em 1994, em Lisboa, e presta homenagem aos mais de 8000 homens que, entre 1961 e 1975, pereceram em defesa do proclamado direito inalienável de Portugal a possuir territórios ultramarinos. Ao longo desses 14 anos, mais de 800 mil homens da então chamada metrópole foram mobilizados para combater em Angola, na Guiné e em Moçambique. Localizado em Belém, um espaço saturado de ícones de representação coletiva associados à história imperial portuguesa, considerado por Jorge Freitas Branco como “uma plateia pública de acesso permanente ao quadro das referências sacralizadas da nação” (Branco, 1995:163), o Monumento aos Combatentes assinala, no seio do “espaço sagrado” da nação, o fim simbólico do império, vinte anos depois do seu fim formal. Seguindo Victor Turner, a autora parte da hipótese de que a “liminaridade anti-estrutural” do monumento reside na sua capacidade de simultaneamente refletir posições sociais e políticas dominantes, de servir como instrumento de controlo ideológico e de acolher a ação contra-ideológica. De notar que, apesar de os militares terem sido os protagonistas do golpe de Estado de 25 de Abril, a sua imagem é ambígua: são os “heróis de Abril”, mas são igualmente os «assassinos» e «criminosos» da guerra colonial. O monumento, como lugar de memória, assume uma escolha ideológica, ao considerar que a guerra não foi colonial, mas «do Ultramar», ou seja, incluindo os espaços de guerra no território sagrado da nação.

Num tempo histórico empolgante e criativo – o do processo revolucionário que se seguiu ao 25 de Abril de 1974 em Portugal - Dulce Simões interroga, em etnografia retrospectiva, um objeto empírico constituído por um grupo de teatro de amadores, o TACA - Grupo de Teatro de Animação Cultural de Almada, que teve a curta duração do tempo da Revolução:1974-1976. A *communitas* criada, eivada pela *espoir* – o conceito que Luisa Tiago de Oliveira utiliza para refletir sobre estes meses de tempo denso na memória coletiva -, é aqui interrogada pela perspetiva dos agentes sociais envolvidos e de um processo político, em várias escalas, de que o grupo de «amantes sem dinheiro» do teatro amador é a unidade mínima. Dulce Simões parte da banalização do termo «performance» e dos seus usos ecuménicos: um conceito que se torna tão abrangente corre o risco de se esfarelar, quando os géneros *performativos* são desagregados e colocados à margem dos processos sociais e políticos. Para a autora, o drama social, a liminaridade,

e as suas fontes de poder, foram vivências decisivas para os jovens que participaram no processo revolucionário

A terceira parte da obra inicia-se com o contributo de Sónia Ferreira. Neste artigo pretende-se analisar a relação entre *media* e performance no programa televisivo “Magazine Contacto”. Este nasceu em 2003, na RTP Internacional, sendo uma produção multi-situada que tem como objectivo produzir um programa com vários segmentos que ilustrem as comunidades portuguesas na diáspora. É um magazine que pretende dar visibilidade à diáspora portuguesa, cujos conteúdos são pensados para um público presente fora do território nacional. Pelas características que assume desde o início – produzir para a diáspora, na diáspora – o programa adota a dupla componente de *media* do país de origem, e de *media* étnico ou comunitário, uma vez que é globalmente custeado e gerido pela RTP, embora os seus conteúdos sejam produzidos localmente e a administração de recursos envolva agentes da RTP em Portugal, e nas diversas comunidades representadas, num cruzamento de saberes, meios e práticas. A partir de um conjunto de entrevistas realizadas aos produtores, ex-produtores, repórteres e editores do programa, bem como à observação das situações de realização e edição do mesmo, com recurso ao método etnográfico, a autora faz uma análise das construções performativas da identidade nacional e da sua cultura expressiva.

Nuno Domingos traz no seu texto um conjunto de elementos em torno do papel do boxe no Portugal dos anos 1940 e 1950. Num trabalho de história, assente em documentos de arquivo sobre a intervenção estatal no mundo do boxe durante essas décadas - a partir dos materiais arquivísticos da Direcção Geral de Educação Física Desportos e Saúde Escolar, criada em 1942 e dependente do Ministério da Educação Nacional-, interpreta a lógica de um conjunto de performances situadas. Num combate de boxe, o pugilista toma um número enorme de decisões de acordo com uma estratégia mais ou menos planeada de confrontação com um adversário, no limite permitido pelas leis do boxe, escritas em regulamento e administradas, com maior ou menor rigor, por um árbitro. A produção destas decisões definem um desempenho específico, dependente do talento e da capacidade física e performativa do pugilista. Contudo, implica outras instâncias de mediação, que em grande medida procuram impor um sentido ao corpo do atleta, algumas vezes traduzido numa moral, noutras numa racionalidade próprias, que expressam quase sempre mecanismos de troca material e simbólica.

O texto de Alice Samara tem como objetivo central a análise de um conjunto de cooperativas culturais ativas no período final do Estado Novo, encaradas enquanto *lugar* político e cultural, passível da construção de *communitas*. Durante todo o Estado Novo, foi possível surpreender práticas urbanas de resistência e não apenas de oposição política, para usar a terminologia de Linda Raby, que são identificadas como um formato de combate contra a hegemonia cultural do regime e como espaços sociais alternativo às performances dominantes. No âmbito de um trabalho mais alternativo vasto, que investiga as múltiplas camadas da *cidade* em alguns dos locais e das práticas da sociabilidade cultural e política, a autora questiona uma conjuntura persecutória relativamente às práticas cooperativas, que propiciavam o encontro e a partilha. A construção de uma comunidade, na qual os seus membros se entendiam como agentes de transformação social, política e cultural, questionando e combatendo o regime, serve de pano de fundo para formas de luta e resistência em torno de eventos culturais e seus conteúdos.

No texto de Ana Piedade demonstra-se que as práticas lúdicas infantis contêm o princípio das diferentes etapas da vida em sociedade, que se torna visível através da relação entre a complexificação das regras que as regem e a idade das crianças que as praticam. Paralelamente, contêm o próprio ciclo da vida, relacionando-o com os ritos de passagem, cujas três fases replicam. Assim, segundo a autora, o tempo de organização/ estruturação do jogo corresponderia, no ciclo da vida, ao momento da concepção; o início do jogo, ao nascimento; o seu decurso, ao tempo de vida; a vitória ou a derrota à elevação de estatuto ou à morte simulada; o recomeço do jogo ou início de outro corresponderia ao renascimento ou a um novo nascimento. A antropóloga nota que a terminologia utilizada pelos participantes das atividades lúdicas sugere a fase de transição da vida para a morte, como ato ritualizado que compreende as fases de separação, margem, agregação, elaboração e inversão de estatuto, retransformadas por Victor Turner, a partir de van Gennep. Em cada uma destas fases, as performances remetem para a construção de estatutos e lideranças, identidades e alteridades.

Bibliografia

- AGIER, Michel (2013) *La condition cosmopolite – L’anthropologie à l’épreuve du piège identitaire*, Paris, La Découverte.
- AUSTIN, John L. (1962)[1991] *Quand dire c’est faire*, Paris. Seuil.
- BENSA, A. (2006) *La fin des exotismes - Essais d’anthropologie critique*, Toulouse, Anarcharsis
- BOISSEVAIN, Jeremy, dir (1992) *Revitalizing European Rituals*, London, Routledge.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Éve (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- DEBORD, Guy (2006) *A sociedade do espetáculo*, Cascais, Edições Antipáticas.
- DOUGLAS, Mary (1966)1971] *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, Maspero.
- DURKHEIM, Émile (1990) [1912] *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Quadrige/PUF.
- DUVIGNAUD, Jean (2007) “Théâtre et secrets”, *Sigila*, 20 :11-18.
- GODINHO, Paula (2010) *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal – Património, mercantilização e aporias da «cultura popular»*, Castro Verde, 100Luz.
- GOFFMAN, Erving (1959)1993] *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, Lisboa, Relógio d’Água.
- GOTHAM, Kevin Fox (2002) “Marketing Mardi Gras: Commodification, Spectacle and the Political Economy of Tourism in New Orleans”, *Urban Studies*, 39 (10):1735-1756.
- HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (1983) *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RAPOSO, Paulo (2010) *Por detrás da Máscara – Ensaio de antropologia da performance sobre os caretos de Podence*, Lisboa, MC/IMC.
- SCHECHNER, Richard (1995) “Magnitudes of performance”, in Richard Schechner et al (ed.), *By means of performance - Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge, CUP: 19-49.
- SCHECHNER, Richard (2005) *Performance Theory* (edição ampliada de “Essays on Performance Theory”, 1977, 1988), NY & London, Routledge.
- SCOTT, James (1985) *Weapons of the weak - Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven and London, Yale University Press.
- (1990) *Domination and the arts of Resistance- Hidden Transcripts*, New Haven and London, Yale University Press.
- (1992) “Domination, Acting and Fantasy”, in NORDSTROM, C; MARTIN, J. (ed.) *The paths to Domination, Resistance and terror*, Berkeley e Los Angeles, UCP.
- (1998) *Seeing like a state – How certain schemes to improve the human condition have failed*, New Haven and London, Yale University Press.
- (2009) *The Art of Not Being Governed*, New Haven and London, Yale University Press.
- TURNER, Victor (1986) *The Anthropology of Performance*, NY, PAJ Publications.
- VAN GENNEP, Arnold (1981) [1909] *Les rites de passage*, Paris, Picard.

1

ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE(S): ATUAR, ENCENAR, EXIBIR

“For years, I have dreamed of a liberated Anthropology”¹

Teresa Fradique

Por razões que até certo ponto ultrapassam o meu livre arbítrio, o meu trabalho etnográfico tem estado ligado a fenómenos eminentemente performativos. Primeiro o fado (Fradique 1994) - o menos escolhido e talvez um dos mais surpreendentes de todos os terrenos -, estava ainda a acabar a licenciatura. Depois, a música rap e as suas práticas num Portugal a gerir um discurso público no contexto da sua “pós-colonialidade” (Fradique 2003). Por último o teatro, um terreno ainda não fechado e onde procuro reconciliar-me com uma dimensão até aqui indirectamente evitada: a do performer enquanto agente da cena e o palco como espaço de observação. De certo modo há anos que me tentava libertar desta espécie de timidez em avançar para esse lugar extremo. Extremo não só na sua exposição mas, sobretudo, na sua autonomia e na sua capacidade de subversão. É por isso que partilho do sonho de Turner e, mais do que nunca, busco uma antropologia liberta de qualquer coisa que é mais difícil de definir do que a sensação que provoca. Este texto assume-se assim como o resultado de um estado. Um estado de busca em aberto. Como uma pequena ferida.

Começo por uma ideia de início, seguindo - literalmente - certos passos que aprendemos dever dar, mas que o fazemos deixando muitas vezes de fora a consciência do corpo que avança. A reflexão que proponho inspira-se na ideia de que a participação, a acção e o estranhamento, próprios das práticas performativas, são tão óbvios quanto tendencialmente invisíveis no nosso comportamento enquanto antropólogos. Devo uma parte desta reflexão à natureza do trabalho de campo que tenho desenvolvido nos últimos anos e disso procurarei falar no segundo momento deste texto.²

1 - in Turner 1988: 72.

2 - Agradeço a todos os artistas referidos neste texto a partilha do seu trabalho, aqui

Disciplinar uma anti-disciplina

No seu bem organizado e arrumado livro *Performance - a critical introduction*, publicado pela primeira vez em 1996, Marvin Carlson assume simultaneamente a extrema popularidade e a dimensão contraditória e ubíqua dos usos do termo que aqui nos reúne - performance. Segundo o autor todas - contradição, popularidade e ubiquidade - são co-responsáveis na criação de um campo de produção teórica - assente numa idêntica profícua e complexa produção prática - em quantidade tal que um recém chegado não pode deixar de experimentar uma certa sensação de “esmagamento”. Não apenas o termo abarca uma quantidade vastíssima de actividades humanas e não-humanas, como os seus significados convocam de tal forma a volatilidade e a contestação, que estas se tornam produtivas no seu desenvolvimento e passam a fazer parte da sua natureza enquanto instrumento teórico e de acção.

Nós - que nos juntamos à volta deste livro - partilhamos de um território que assume a expressão como um anglicismo, e por isso mesmo como algo de específico e intraduzível, ficando com isso o caminho, até certo ponto, facilitado. De forma mais imediata, resta-nos geralmente por resolver o clássico esclarecimento que sempre se impõe nas discussões sobre o tema em qualquer contexto que ele surja: se falamos de performance enquanto desempenho, enquanto actividade quotidiana cujo principal instrumento é o corpo, ou se falamos de um campo artístico, ele mesmo contestado e polémico nos seus efeitos e formas. Claro que só na aparência este dilema é de fácil esclarecimento. Basta pensar nas plataformas contemporâneas em que o corpo é chamado a desempenhar a sua “corporalidade” para sabermos que estamos de novo enredados num mundo cuja transparência é tão difícil de agarrar quanto um copo de água entornado sobre uma mesa³. Das mediações analógicas às

contextualizado como fonte de reflexão antropológica. Agradeço em especial à Mónica Calle, ao René Vidal e ao Mário Fernandes cujo trabalho refiro de forma directa. Agradeço ainda à Ana Bigotte, Isabel Brison e Stress.fm da organização do *Indirecções Generativas- Encontro Internacional de Estudos de Performance (PSi Regional Cluster)* a cedência do material áudio citado na parte final deste texto e à Vera Mantero a autorização para reproduzir a sua intervenção e o seu apoio na revisão e tradução da mesma. Parte dos resultados que aqui se apresentam foram recolhidos no âmbito de uma investigação enquanto bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (Portugal) e ainda com o apoio do Instituto Politécnico de Leiria.

3 - Esta metáfora assenta numa referência directa ao conceito de modernidade líquida desenvolvido por Zigmunt Bauman que não poderei aqui aprofundar. Resta-me citá-lo: “It is the patterns of dependency and interaction whose turn to be liquefied has now come. They are now malleable to an extent unexperienced by, and unimaginable for,

plataformas digitais de reprodução em rede, encontramos-nos num ponto em que o campo está mais obscuro do que clarificado na medida em que os palcos (artísticos ou sociais) em que se desenrolam as acções performativas se alteraram em matéria e forma, produzindo efeitos ainda em parte por identificar. E como se não fosse suficiente esta viragem do campo do ponto de vista etnográfico e da sua percepção enquanto prática da vida colectiva, mais outra dificuldade surge ainda, segundo Carlson, trazida por uma certa tendência de inadaptabilidade do objecto de estudo às normas estabelecidas e convencionadas pela campo teórico e pelas suas estruturas de acção. No capítulo conclusivo com o título “What is performance?” reconhece o seguinte:

Performance by its nature resists conclusions, just as it resists the sort of definitions, boundaries, and limits so useful to traditional academic writing and academic structures. It may be helpful, then, to consider these observations a sort of anticonclusion to a study of this antidiscipline, framed in the mode of selfreflexivity - a mode that characterizes much modern (or postmodern) performative consciousness, whether one is speaking of theatrical performance, social performance, ethnographic or anthropological performance, linguistic performance or, as in the present case, the performance of writing a scholarly study.” (Carlston , [1996] 2004: 206-207).

Curiosamente é justo à viragem pós-moderna na antropologia, referindo-se a Clifford, a Geertz, e a Conquergood, que Carlson recorre quando se trata de argumentar a possibilidade de estabelecer disciplinadamente os parâmetros básicos de uma anti-disciplina. A estas referências atribui a capacidade de assumirem a performance da produção académica como uma acção que não é totalmente inocente ou transparente - a etnografia como experiência subjectiva - sem que isso os tenha levado ao abandono da sua actividade. Embora o objectivo de Carlson seja defender os seus argumentos contraditórios, segundo ele ditados pelo próprio campo de análise, o que é verdade é que acaba, não intencionalmente, por passar o dedo numa ferida disciplinar ainda aberta. Talvez essa ferida, essa abertura difícil de fechar, seja o nosso “threshold” (Turner) disciplinar, o nosso limiar, que se pode, ou não, tornar numa passagem (como lhe chamou Hastrup, 1996). Mas comecemos por relembrar o corpo antes do golpe que o feriu⁴.

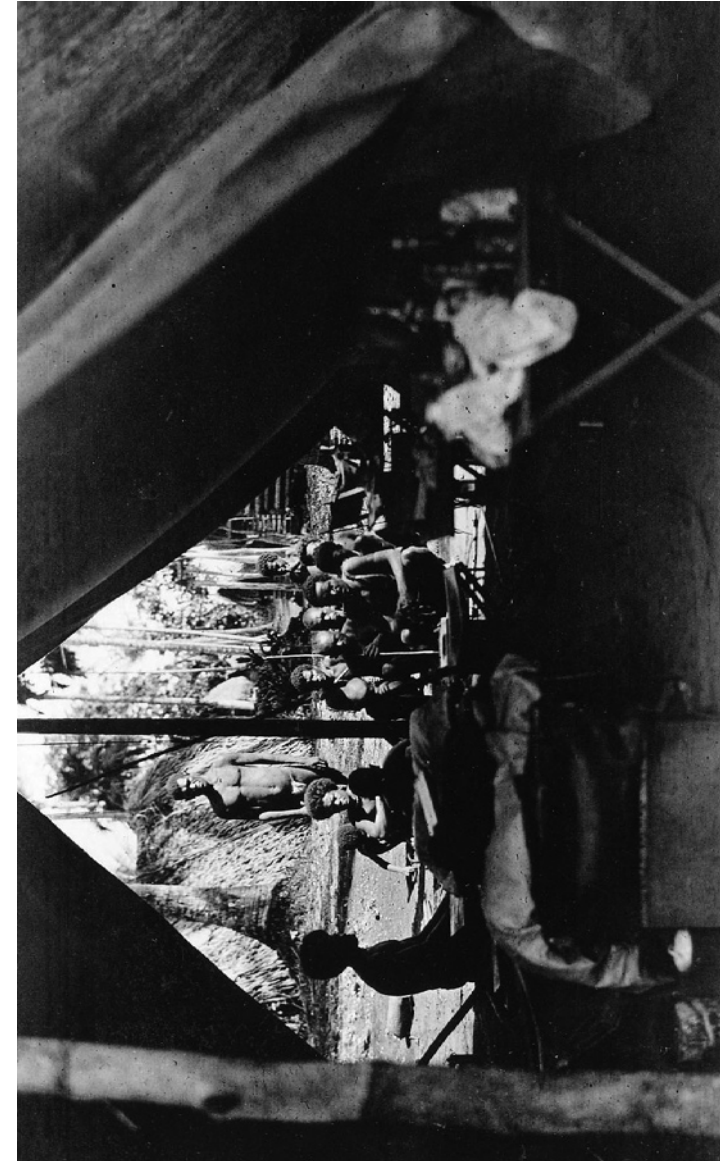
past generations; but like all fluids they do not keep their shape for long. Shaping them is easier than keeping them in shape. Solids are cast once and for all. Keeping fluids in shape requires a lot of attention, constant vigilance and perpetual effort - and even then the success of the effort is anything but a foregone conclusion.” (Bauman [2000] 2010: 7).

4 - Também não poderei seguir aqui as consequências desta metáfora conscientemente

A tenda como palco

Não fosse o facto de ensinar antropologia a não-antropólogos e provavelmente não lidaria tão recorrentemente com o nosso mito de origem, enquanto herdeiros da antropologia moderna europeia. É por causa deles - alunos - que regresso anualmente à versão portuguesa da introdução aos Argonautas do Pacífico Ocidental (1922) de Malinowski para iniciar uma discussão que me surpreende sempre pela sua eficácia e quase frustrante pertinência. Geralmente completo esta leitura colectiva com um conjunto de imagens recuperadas por Geroge W. Stocking, Jr. no seu livro de ensaios *The Ethnographer's Magic* (1992) e que, quando colocadas sequencialmente, fazem uma tríade poderosa na representação do paradigma da descida da varanda - e consequente entrada na tenda. O primeiro registo mostra um dos mestres do próprio Malinowski, Seligman, a “trabalhar” em Hula. Num alpendre de uma casa colonial, o antropólogo é fotografado sentado a uma mesa quadrada de madeira tirando notas numa folha de papel. Do seu lado esquerdo um indígena instala-se numa cadeira tipo deco, cujos pés traseiros inclina, numa pose expectante. Do lado direito, dois outros indivíduos encostam-se à parede e atrás mais seis de diferentes estaturas e em pose informal compõem uma fileira que fecha o perímetro dos observadores da cena. Como legenda, Stocking, Jr. cita o próprio Malinowski colocando-o em diálogo com a personagem central da fotografia: “The anthropologist must relinquish his comfortable position... on the verandah... where he has been accustomed to collect statements from informants... [and] go out into the villages” (Malinowski 1926a: 147) in (Stocking, Jr., 1992: 29). Algumas páginas mais à frente estas recomendações materializam-se no famoso retrato do etnógrafo Malinowski na sua tenda, em Omarakana, também “at work”, sendo observado pelos aldeões. A legenda escolhida por Stocking, Jr. é retirada agora dos seus diários e diz-nos: “Feeling of ownership: it is I who will describe them or create them... This island, though not ‘discovered’ by me, is for the first time experienced artistically and mastered intellectually” (Malinowski, 1967: 140 [December 1, 1917], 236 [March 26, 1918]) in (Stocking, Jr., 1992: 48). O perfil em plano mais avançado, escurecido pelo interior da tenda forma uma bem delineada silhueta da figura que, com pose séria, se senta (à secretária?), contrastando com a claridade do exterior em que se posicionam, de frente, um grupo de cerca de onze aldeões. Uma mulher (parece-me) e crianças sentadas e dois homens em pé. A silhueta emana segurança, materializa autoridade e parece-me eficaz na capacidade de

feita por relação com o papel da auto-mutilação, do corte e do sangue na performance contemporânea de que *Cutting the Star* (1976/1997) ou *Thomas Lips* (1975, 1993, 2005) de Marina Abramovic são apenas os exemplos mais populares.



O antropólogo abandona a tenda.
“Ethnographer” da série “Trobriand Islands fieldwork photographs”_Data, c1915-1918 © London School of Political Science 2005

ilustrar a ideia de poder sobre o conhecimento do Outro que a citação escolhida por Stocking, Jr. deixa transparecer. A minha experiência tem-me dito aliás que não é preciso conhecer a literatura pós-moderna para se fazer esta leitura. Alguns dos alunos visualmente treinados que participaram nas aulas em que trouxe o tema conseguem captar com alguma rapidez esta encenação dualista - dentro-fora, escuro-claro, indivíduo-grupo - que parece entrar em contradição com o programa metodológico da observação participante. É preciso chegar à terceira e última imagem da sequência para que este programa se torne realmente visível. A fotografia é retirada de um outro capítulo da obra, muitas páginas mais à frente, e mostra Margaret Mead (por volta dos seus 25 anos) abraçada a uma “unidentified Samoan friend” em Manu’a em 1926 (Stocking, Jr., 1992: 314). As duas raparigas estão em primeiro plano, lado a lado, trajadas da mesma forma tradicional local, olham de frente para o fotógrafo e, mais do que autoridade, a imagem transmite fraternidade e materializa a essência ética da observação participante no momento da sua fundação paradigmática.

Assim, parece-me que não é ainda redundante convocar que a relação entre antropologia e performance - mesmo quando encarada sob o prisma específico da intervenção, da acção e da exibição que esta obra colectiva propõe - é uma relação primordial e fundadora, essencial, podemos mesmo dizer, e que por essa razão ultrapassa - e hipoteticamente fragiliza - os regimes classificatórios das subdisciplinas e das especializações da qual a “Antropologia da Performance” há muito faz parte. Que o nosso mito fundador é muito mais do que apenas retórica literária fica claro, mas tendencialmente esquecido na altura de apresentar resultados. Se: i) há um guião que se consagra num empreendimento performativo cujo palco é a tenda e o personagem o etnógrafo, que age, participa e observa através de um corpo colocado em cena e em acção; ii) o repto de uma antropologia moderna implica uma deslocação - física e cultural - onde se tem de descer de um espaço (a varanda) para entrar noutra (a tenda); iii) para apreender algo que se exhibe, que se mostra, preparando um terreno para tal encontro; iv) e, por fim, se for verdade a assunção de Peter Brook de que “Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa - e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral.” (Brook, [1968] 2008); então estamos perante algo que se pode em parte pensar como um espectáculo, que implica um trabalho de treinamento para uma personagem que é mais do que um elemento que se integra retoricamente no mito que para ela se cria.

Um personagem tem de se preparar para o desempenho do seu papel. E no caso do paradigma malinowskiano trata-se de uma técnica claramente

definida que passa pela procura de uma consciente distância de tudo o que lhe é “culturalmente” familiar⁵. Tendo em conta que o resultado dessa técnica é a clarividência e uma consciencialização dos processos sociais e das suas dimensões éticas⁶ podemos até dizer que este “estranhamento” tem qualquer coisa de brechtiano⁷, mas também uma dimensão de solilóquio teatral que o remete para o tão criticado autoritarismo etnográfico.

O sucesso do próprio empreendimento em tornar mítica a personagem deste enredo da antropologia moderna depende não apenas dos critérios e técnicas mais visíveis e legítimos da produção científica na área, mas igualmente das qualidades propriamente performativas com que foi realizado, registado e apresentado ao mundo. A descida da varanda enquanto acção corpórea, enquanto comportamento que restaura algo que nos antecede é aquilo que faz, não apenas avançar o personagem na sua solidão e originalidade, mas também instaurar um comportamento que pode ser repetido por cada um dos membros desta comunidade. E esta é uma das clássicas definições legadas por Richard Schechner para o acto de “performar”: é agir através de comportamentos restaurados, que são revividos porque de alguma forma os aprendemos ou apreendemos previamente, existindo para além do performer ele mesmo: “Because the behavior is separate from those who are behaving, the behavior can be stored, transmitted, manipulated, transformed. (...) Restored behavior is ‘out there’, distant from ‘me’. It is separate and therefore can be ‘worked on’,

5 - “De facto, foi apenas quando me encontrei sozinho na região que a minha primeira obra de pesquisa etnográfica na costa Sul começou a avançar; descobri então, à minha custa, onde residia o segredo do verdadeiro trabalho de campo; (...)” (Malinowski, [1922] 1997: 21).

6 - “Já passou o tempo em que poderíamos tolerar relatos nos quais os nativos nos eram apresentados como uma caricatura distorcida do ser humano. Este quadro é falso e, tal como muitas outras falsidades, foi aniquilado pela Ciência.” (Malinowski [1922] 1997: 25).

7 - Refiro-me aqui à técnica teatral conhecida como o Efeito E (E de estranhamento) que contribuiu para o movimento de erradicação da chamada *quarta parede*: “*The aim of this technique, known as the alienation effect, was to make the spectator adopt an attitude of inquiry and criticism in his approach to the incident. The means were artistic. (...) The first condition for the achievement of the A-effect is that the actor must invest what he has to show with a definite gest of showing. It is of course necessary to drop the assumption that there is a fourth wall cutting the audience off from the stage and the consequent illusion that the stage action is taking place in reality and without an audience. That being so, it is possible for the actor in principle to address the audience direct.*” (Brecht [1940] 2006: 101-102). A análise das relações analíticas possíveis entre as propostas de Brecht e as viragens paradigmáticas na antropologia do século XX, são complexas e interessantes. Pretendo aqui apenas registar essa possibilidade.

changed, even though it has ‘already happened.’ (Schechner, 1985: 36).

A “magia do etnógrafo” (Malinowski, [1922] 1997: 21) é tão enganosa ou ilusoriamente inocente (Stocking, Jr., 1992: 59) quanto persistentemente eficaz na utilização de um simples dualismo que equipara a prática à teoria e faz depender o conhecimento tanto da reflexão quanto da acção. Realiza-se não apenas através de critérios teóricos que cumpram “objectivos verdadeiramente científicos” e “normas e critérios da etnografia moderna”, mas também de acções e da presença corpórea implicadas no “viver efectivamente entre os nativos (...) acampando nas suas próprias imediações” (Malinowski, [1922] 1997: 21). É o famoso acto de “participar na vida da aldeia” (Malinowski [1922] 1997: 22) reforçado por um “aprender a comportar-se” (Malinowski, [1922] 1997: 23) e por uma imagem do etnógrafo como um “caçador activo” (Malinowski, [1922] 1997: 23) que espalha as suas armadilhas pelos cantos mais inacessíveis para nelas receber a sua presa - a etnografia. Não é de desprezar o facto de que a magia e a caça são espaços clássicos da etnografia performativa, mas é a ideia de que a antropologia nos permite experimentar - e que impõe mesmo - a construção de uma persona académica, que tem tanto de desempenho teórico como de acção corporal, que mais me interessa relembrar neste contexto. É por isso que expressões típicas da análise sobre o performativo nos parecem tão úteis na altura de reflectir criticamente sobre a nossa tecnologia primordial de relação com o mundo - a observação participante.

Malinowski’s enactment of Rivers’ program was, however, more than a matter of taking the new Notes and Queries into the field and following instructions. It involved a shift in the primary locus of investigation, from the deck of the mission ship or the verandah of the mission station to the teeming centre of the village, and a corresponding shift in the conception of the ethnographer’s role, from that of inquirer to that of participant ‘in a way’ in village life. It also required a shift in theoretical orientation, since as long as ‘the aim of anthropology [was] to teach us the history of mankind’ (Rivers 1913: 5) the bustle of village activity could have only mediate rather than intrinsic interest. And finally, it required not only enactment but embodiment - or precisely the sort mythic transformation Malinowski provided. (Stocking, Jr, 1992: 40) (sublinhados meus).

É verdade que enquanto indivíduos que praticam a sua acção antropológica em tempos de liquidez social (Bauman, 2000) acabámos por inundar a tenda de Malinowski e esta deixou de nos servir como palco. Mas continuamos a usá-la como abrigo em tempos de tempestade. Praticamos todos (antropólogos), orgulhosamente, o estatuto de participantes, reivindicamos uma tradição com

a qual rompemos epistemologicamente - porque sabemos que habitar o mundo numa tenda é já uma condição demasiado frágil. Resgatamos para o território da antropologia o mundo fora da aldeia, a mais banal das geografias convencionais. Mapeámos novos territórios e tornámos “terreno” a world wide web, o laboratório científico, o palco ou os bastidores, o som, o movimento, a presença, dos corpos e das coisas. A ideia de uma cultura imaterial deixou de ser um problema, embora o problema da “cultura” persista. Mergulhámos na liquidez dos tempos, mas continuamos a ser performers à espera de entrar em cena para actuarmos perante espectadores, mais ou menos emancipados (Rancière, [2008] 2010) conforme o guião que escrevemos para a nossa prática antropológica.

Correr em direcção ao limiar

Early in April of 1958, my wife and I arrived, malarial and diffident, in a Balinese village we intended, as anthropologists, to study. A small place, about five hundred people, and relatively remote, it was its own world. (...) ten days or so after our arrival, a large cockfight was held in the public square to raise money for a new school. Now, a few special occasions aside, cockfights are illegal in Bali under the Republic (...). In the midst of the third mach (...) a truck full of policemen armed with machine guns roared up. Amid great screeching cries of “pulis! pulisi!” from the crowd, the policemen jumped out, and, springing into the center of the ring, began to swing their guns around like gangsters in a motion picture, though not going so far as actually to fire them. (...) People raced down the road, disappeared head first over walls, scrambled under platforms, folded themselves behind wicker screens, scuttled up coconut trees. Cocks armed with steel spurs sharp enough to cut off a finger or run a hole through a foot were running wildly. Everything was dust and panic.

On the established anthropological principle, when in Rome, my wife and I decided, only slightly less instantaneously than everyone else, that the thing to do was run too. We ran down the main village street, northward, away from where we were living, for we were on that side of the ring. About half-way down another fugitive ducked suddenly into a compound - his own, it turned out - and we, seeing nothing ahead of us but rice fields, open country, and a very high volcano, followed him. As the three of us came tumbling into the courtyard, his wife, who had apparently been through this sort of thing before, whipped out a table, a tablecloth, three chairs, and three cups of tea, and we all, without any

explicit communication whatsoever, sat down, commenced to sip tea, and sought to compose ourselves.

A few moments one of the policemen marched importantly into the yard (...)” in “The Balinese Cockfight”, (Geertz, 1972: 2-3).

“Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight” (1972) de Clifford Geertz é um texto recheado de preciosidades e inspirações como qualquer texto que se consagra como um clássico. Conceptualmente, traz-nos ideias importantes sobre o estatuto simbólico do performer cujos significados da actuação em cena só podem ser completamente compreendidos a partir do que se passa fora dela, de como o nível de risco de fracasso pode trazer densidade e legitimidade ao espectáculo, de como a margem é operativa e performativa na sua forma de definir o centro. Todos temas em torno dos quais me encontro a pesquisar no momento. Mas é por uma outra razão que trago aqui este longo excerto. Acto I: um camião cheio de polícias aparece abruptamente, de armas em riste, como num filme de ficção; pessoas começam a correr de diferentes formas, desempenhando uma diversidade de acções para se esconderem; os galos, ainda com os seus adereços performativos, também correm, no seu caso descontroladamente. Tudo era pó e pânico. Acto II: o casal de antropólogos toma consciência que a melhor coisa a fazer é correr também; começa a correr intuitivamente em direcção ao ponto de fuga mais próximo, uma rua. A meio da rua percebem que à sua frente têm apenas campos de arroz, descampados e um grande vulcão. Decidem então seguir um dos fugitivos e esgueirar-se para dentro de um pátio. Tinham passado o limiar. À sua espera uma pequena cena que interpretam sem hesitar para o polícia que entretanto chega. Tomar uma chávena de chá com o terceiro fugitivo, preparada para o efeito pela sua mulher. Foi desta forma, performativa e espectacular que, ao fim de dez dias de trabalho de campo, os etnógrafos conquistaram a sua visibilidade e puderam finalmente encarnar a sua personagem de observadores participantes, já que até esse momento, como explica Geertz no início do texto, ambos se sentiam “vaguely disembodied (...) nonpersons, specters, invisible men” (Geertz, 1972: 1) no seu próprio terreno⁸.

8 - “The next morning the village was a completely different world for us. Not only were we no longer invisible, we were suddenly the center of all attention, the object of a great outpouring of warmth, interest, and, most especially, amusement. Everyone in the village knew we had fled like everyone else. They asked us about it again and again (...) they gleefully mimicked, also over and over again, our graceless style of running and what they claimed were our panic stricken facial expressions.” (Geertz 1972: 1).

Com as devidas distâncias históricas e geográficas, não podemos deixar de nos impressionar com esta descrição, admirar a intuição, a coragem e a sabedoria de tornar tangível aquilo que sentimos como inominável - a entrada em cena no campo e o início da nossa participação. Num texto anterior, igualmente famoso, “Thinking as a moral Act” (1968), Geertz tinha defendido que o mais difícil no trabalho de campo era o desequilíbrio entre a capacidade de descobrir problemas e o poder para resolvê-los, sobretudo no que diz respeito a uma tensão moral inerente à relação entre pesquisador e sujeito. As dimensões éticas do trabalho de campo e a necessidade de nele criamos uma “comunidade moral” são duas das ideias fortes deste texto, entretanto consagrado no também clássico *Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance* (1985) de Dwight Conquergood. Mas já lá iremos. Antes de mais gostava de me deter na proposta de Geertz para um trabalho de campo como forma de conduta: “concrete acts performed by particular persons in specific social contexts” (Geertz, 1985 [2013]: 8). Uma conduta, um comportamento programado e programático que implica uma acção na constante definição do papel a desempenhar, dificultado pela necessidade de se ser ao mesmo tempo um actor envolvido (“involved actor”) e um observador distanciado (“detached observer”) (Geertz, 1968 [2013]: 8). É a ideia do distanciamento performativo e ético a manter-se na agenda metodológica.

(...) in anthropological fieldwork, detachment is neither a natural gift nor a manufactured talent. It is a partial achievement laboriously earned and precariously maintained. What little disinterestedness one manages to attain comes not from failing to have emotions or neglecting to perceive them in others, nor yet from sealing oneself into a moral vacuum. It comes from a personal subjection to a vocational ethic. (1968: 8)

Também durante os anos 80 Conquergood, ainda na sua fase de entusiasmo pelas propostas de Geertz, procurou traçar um mapa moral para as “posturas performativas” do etnógrafo face ao Outro (Conquergood, 1985: 2). Aquilo que Conquergood chamou de “empathic performance” como forma de intensificar a dimensão participativa do trabalho de campo e corrigir os vários atalhos e compromissos que temos que fazer com a escrita (Conquergood, 1985: 2). Esta ideia era já talvez o germinar da base das duras críticas que viria a fazer ao “textualismo” de Geertz que chega a apelar de etnocêntrico (Conquergood, 2002: 150). Mas há um momento em que o encontro é frutífero na reflexão sobre o potencial epistemológico da performance como forma de criar densidade no acesso ao que se estuda. Entre as várias posturas performativas possíveis, - contraditórias e extremadas entre o paternalismo e o cinismo na utilização do

outro - o autor encontra um centro equilibrado que se apoia na ideia de uma performance dialógica. Trata-se não apenas de dois indivíduos que mantêm um diálogo, mas de dois corpos que interagem entre si. Num texto um pouco mais tardio, de 1991, surge a afirmação explícita de que a observação participante é um método de pesquisa que “privileges the body as a site of knowing” e a etnografia uma “embodied practice” em que o “embodied researcher is the instrument” (Conquergood, 1991: 180), como já tínhamos visto com Malinowski ou Geertz (e que o próprio Conquergood cita neste mesmo texto). Ou como sabemos da experiência pessoal. São dois os aspectos que mais me interessam reter desta proposta: que o espaço de encontro provocado pela aplicação da observação participante é performativo e também - por isso mesmo - liminal. Porque se constrói entre dois mundos que se transformam numa porta de acesso a uma inteligibilidade - mais ou menos partilhada entre ambos: “More than a definite position, the dialogical stance is situated in the space between competing ideologies. It brings self and other together even while it holds apart.” (Conquergood, 1985: 9) ou como o próprio autor desenvolve no texto “Performance Studies: Interventions and Radical Research” (2002): “The constitutive liminality of performance studies lies in its capacity to bridge segregated and differently valued knowledges, drawing together legitimated as well as subjugated modes of inquiry” (2002: 151).

Uma antropologia da liminaridade

O trabalho que me encontro actualmente a desenvolver é sobre teatro. Mais do que me sentir como peixe na água por ser representante de um saber cuja prática epistemológica se assemelha, ainda que ligeiramente, a uma preparação para entrar em cena, acabei por ser uma aprendiz da minha própria causa. Essa aprendizagem não era muito óbvia até ter percebido que eu desempenhava - de forma mais ou menos espontânea ou mesmo automática - um papel que podia ser folclorizado em algo semelhante à personagem que João Brites criou numa das peças que encenou logo a seguir ao espectáculo “Em Brasa”, que eu tinha acompanhado durante o meu trabalho de campo. Essa personagem chama-se Michéle, veste uma gabardina branca comprida e carrega consigo “um tripé com ecrã e uma máquina de fotografar que faz barulho ao disparar”⁹. Michéle

9 - in Guião da Peça *Crucificado*, 1 de Junho 2009: 1. Espectáculo dedicado a Adelaide João, a partir de textos de Natália Correia. Dramaturgia e encenação Miguel Moreira / João Brites | Música: Jorge Salgueiro | Vídeo de cena: Sofia Pimentão | Oralidade: Teresa Lima | Espaço Cénico: Rui Francisco | Figurinos e Adereços: Clara Bento | Ac-

não apenas fotografa e regista tudo, como escava, projecta imagens e tem um tema para investigar: “porque [é que] aparecem cruces espalhadas com o Cristo arrancado” (2009: 3). E mais importante que tudo: “Percebe-se que Michelle está pela primeira vez naquele lugar”. Aquele lugar é o seu terreno de investigação e as restantes personagens os seus informantes. João Brites descreveu-me na altura esta figura como alguém que cristaliza e torna inerte aquilo que regista de forma constante. O quanto há de antropóloga nesta personagem Michéle é difícil de medir, assim como até que ponto a minha passagem pelo Vale de Barris a inspirou, mas o que é certo é que a sua criação me fez pensar no quão difícil pode ser o trabalho de observação quando estamos a acompanhar processos criativos que têm como objectivo, justamente, e como nós, criar algo para ser formalmente mostrado, exibido, compreendido. Fez-me pensar ainda na forma como com facilidade nos mantemos confortavelmente acampados nos terrenos de outros confundindo a legitimidade institucionalizada da nossa personagem com o desafio de a criar de novo a cada lugar a que acedemos. Felizmente surgiram muitos momentos em que o trabalho se fazia fora do palco. Nos bastidores, nos restaurantes, nos encontros, nas entrevistas, nas boleias e no trânsito próprio dos afectos e das sensibilidades. Ou poderia ter ficado condenada a ser uma eterna espectadora que nunca chega a entrar em cena, remetida para a solidão dos seus registos.

A aprendizagem em causa própria surgiu ainda através de uma outra via. Dentro do universo do teatro tenho trabalhado sobre projectos específicos que se caracterizam por recorrer a intérpretes que não são actores profissionais e que são escolhidos na sua qualidade de “pessoas reais” ou de “não-actores”, como são commumente designados. Como lhes é repetidamente pedido que não representem ou que “não façam teatro”, eles parecem surgir – através das estratégias adoptadas pelos encenadores que os orientam - como uma espécie de negação do trabalho do actor e como uma afirmação não mediada de “autenticidade”, por oposição à representação, ao artifício e à ficção que fazem parte da própria natureza do acto teatral. Carol Martin definiu estas abordagens como “dramaturgias do real”, das quais o chamado teatro documental é um dos expoentes máximos: “What makes documentary theatre provocative is the way in which it strategically deploys the appearance of truth while inventing its own particular truth through elaborate aesthetic devices, a strategy that is integral to the restoration of behavior.” (Martin, 2010: 19). Numa publicação mais recente,

tores: Adelaide João, Miguel Moreira, Paula Só, Sílvia Almeida Filipe | Produção: Tati Mendes | Montagem: Fátima Santos | Criação do Teatro O Bando / Útero | Co-produção: Teatro de Vila Real. Estreado em Vale de Barris, Palmela a 4 de Junho de 2009. Sobre a companhia de Teatro O Bando ver <http://www.obando.pt>

a mesma autora volta a abordar o tema alargando o seu enfoque para além do documental e realçando o poder ambíguo destas práticas performativas: “Performance of the real can collapse the boundaries between the real and the fictional in ways that create confusion and disruption or lead to splendid unplanned harmonies in the service of the creation of meaning.” (Martin, 2013: 10).

Foi ao observar estes não-actores - que passei a chamar de actores-nãoactores conforme me fui apercebendo que também eles tinham um papel a desempenhar mesmo que a personagem correspondesse, em parte ou na totalidade, à sua pessoa real - que aprofundi as minhas ideias sobre participação, estranhamento e reflexividade. Um dos momentos mais exemplificativos aconteceu em 2011 durante os ensaios da peça *Recordações de uma Revolução* encenada por Mónica Calle na Companhia Casa Conveniente (Lisboa) e interpretada pela própria encenadora e outros dois actores, Mário Fernandes e René Vidal. O espectáculo parte do texto “A Missão, memórias de uma revolução” de Heiner Müller. Uma peça-colagem que junta um conjunto de referências (Bücher, Brecht ou Genet) mas cuja narrativa central se inspira no romance “A luz sobre a Forca” (*Das licht auf dem Galgen*, 1959) da escritora alemã Anna Segher e que relata uma missão enviada da Paris revolucionária para a Jamaica, com o intuito de instigar uma rebelião de escravos (Torres-Saillant, 2006: 124). A acção, na versão de Müller, começa da seguinte forma:

“Tínhamos chegado à Jamaica, três emissários da Convenção Francesa. Os nossos nomes: Debouisson, Galloudec, Sasportas. A nossa missão, uma revolta de escravos contra a soberania da coroa britânica em nome da República de França. Que é a pátria da revolução, o pavor dos tronos, a esperança dos pobres. Na qual todos os homens são iguais sob o machado da justiça. Que não tem pão para aplacar a fome as massas, mas mãos em número suficiente para levar o estandarte da liberdade, igualdade, fraternidade a todos os países.” (Müller [1979] 1982: 59).

Com aspirações anti-colonialistas, a peça explora questões de justiça, dominação, emancipação e poder. Corpo, máscara, raça e classe social são elementos de referência permanente que Mónica Calle apropria e recontextualiza de forma muito concreta ao escolher como actores Mário e René, eles próprios com um passado de reclusão e exclusão. Como na maioria dos espectáculos apresentados na Casa Conveniente, os adereços são escassos e reutilizados de peça para peça, não há figurinos de época e o sistema de luz e som são pouco mais que caseiros. Plateia e palco estão no mesmo plano. O palco corresponde ao espaço da sala deixado livre pelas escassas filas de cadeiras da plateia. Não há adaptações profundas do texto, como no caso de outros encenadores da sua

geração. Os actores estão portanto entregues a si mesmos numa linha de corte ao mesmo tempo ténue e clara entre o texto dramaturgico e a sobre-exposição da sua representação. René interpretou Debouisson, o filho de proprietários de uma plantação com quatrocentos escravos que se tornou revolucionário; Mário interpretou Galloudec, um camponês da Bretanha; e Mónica interpretou Sasportas que, na versão de Müller, é um negro antigo escravo que conquistou a liberdade.



“Punhamos as nossas máscaras”

Galloudec, Sasportas e Debouisson | Casa Conveniente, 2011 © foto Bruno Simão

Um dos ensaios a que assisti centrou-se numa cena importante do início da peça em que cada uma das três personagens tem de “vestir a sua máscara” biográfica, que funcionará como uma espécie de protecção face aos seus intentos revolucionários. A cena começa com a frase “Eu sou quem eu era”. Primeiro fala Debouisson, e depois Galloudec. É esta última fala, interpretada por Mário, que Mónica decide então trabalhar intensivamente deixando transparecer essa fronteira ambígua e porosa entre o texto, o actor e o indivíduo que o torna, como definiu Hastrup, num *agente duplo* (Hastrup, 1998). Para ajudar Mário no trabalho de imersão em si mesmo que, no caso, como veremos, é o mesmo que imergir na personagem, Mónica pede-me para ir para o palco e sentar-me no seu lugar, no lugar da personagem Sasportas, mesmo por detrás de Mário/Galloudec, com indicação de lhe tapar os olhos com a minha mão a determinado momento da sua fala. Mónica está a dirigir a partir da plateia a uns escassos dois a três metros

dos actores. A cena está a ser filmada pela realizadora Patrícia Saramago que me cedeu posteriormente as imagens (um clip dessas imagens pode ser visionado em <http://vimeo.com/72984597>¹⁰). René está em pé em cima de um grande caixote (e fora de campo da filmagem). Mário está em baixo sentado em cima do mesmo caixote, com uma pequena caixa de metal nas mãos que lhe reflecte a luz do único projector aceso. A cara de Mário é tenuamente iluminada pelo reflexo da caixa de metal. Na filmagem o rosto de Mário ocupa todo o plano e eu estou sentada atrás, quase invisível, excepto quando a minha mão entra em campo no momento (mais ou menos) previsto pela encenadora. “Boss” é a alcunha de Mário, por todos usada em todas as situações.

Transcrevo na íntegra esse momento do ensaio.

RENÉ/DEBOUÏSSON: Quem és tu (pausa)... Galloudec?

BOSS/GALLOUDEC: Hum... (sorri) Eu? (pausa)... Sou um camponês da Bretanha que aprendeu a odiar a revolução sobre a chuva sangrenta da guilhotina, que gostaria que ela tivesse caído só... não só (engana-se, hesita e olha para Mónica)...

MÓNICA: Não olhes para fora Boss, olha para a caixa. Boss foi muito bem como começaste. Boss, foi muito bom. Boss, não tenhas medo disso. René outra vez...

(Boss mostra-se céptico, esfrega os olhos e Mónica insiste) Boss foi muito bom!

RENÉ/DEBOUÏSSON: Quem és tu?

MÓNICA: Não, René! Pergunta ao Boss: “Quem és tu?”. Não é de mentira. René, tens de ser tu a iniciar isso: “Quem és tu?”.

Pergunta ao Boss, ao teu amigo Boss, que conheces desde puto: “Quem és tu?”

RENÉ/DEBOUÏSSON: Quem és tu, Boss?

(Boss sorri da interpretação literal que René faz das indicações de Mónica mas também da “indescritude” da pergunta quando todos percebemos onde Mónica quer chegar.)

MÓNICA: Não! “Quem és tu?” e depois dás a personagem. São duas coisas diferentes, René.

RENÉ/DEBOUÏSSON: Quem és tu, (pausa) Galudec?

BOSS/GALLOUDEC - Eu? (pausa e abana levemente a cabeça). Sou um camponês da Bretanha que aprendeu a odiar a revolução sobre a chuva sangrenta da guilhotina, que gostaria que a chuva tivesse caído

não só mais abundantemente sobre a França, fiel servidor de sua Excelência, Sr. Debuissou. Acredito na ordem sagrada da igreja e... espero bem não ter de muito... (atrapalha-se) espero bem não ter de repetir muito esta ladainha.

MÓNICA: Teresa posso-te pedir uma coisa? ... Boss, é bom isso, não tenhas medo da coisa do “eu”:

“Quem és Tu?” (pausa)

“Eu!”.

(Boss acena afirmativamente)

Pensa nisso Boss, quem és tu Boss.

(Boss suspende a personagem e muda se posição para ouvir mais atentamente o que diz Mónica)

Quando o René te pergunta, quem és tu? E quando tu dizes “Eu”, Pensa nisso à séria! Pensa nisso de verdade, Boss. E depois entras na coisa do camponês.

Bora lá outra vez. Teresa, quando ele diz “Eu”, a seguir a isso tapa os olhos ao Boss. Põe-lhe só a mão sobre os olhos.

(Boss ri-se mas logo a seguir a tensão sente-se quando Mónica prossegue com a indicação:)

Pergunta-lhe isto de verdade, René.

RENÉ/DEBOUÏSSON: Quem és tu... Galudec?

MÓNICA: Dá mais tempo René. (Boss ri-se da interrupção e coça a cabeça. A insistência na repetição cria tensão e concentração)

Pergunta mesmo ao Boss quem é ele. Dá-lhe mesmo a hipótese de dizer “Eu!”. Porque ele aí vai poder dizer num “eu”, tudo o que ele é. Dá-lhe esse espaço, René.

Pergunta-lhe de verdade. Ajuda-o. Ajuda o Boss. E tu conhece-lo.

(antes de recomeçar a cena René e Boss sorriem um para o outro empaticamente)

RENÉ/DEBOUÏSSON: Quem és tu... Galudec?

BOSS/GALLOUDEC: Eu? Sou um camponês da Bretanha, que aprendeu a odiar a revolução sobre a chuva sangrenta...

MÓNICA: - Não lhe tapes já os olhos, Teresa. Deixa o Boss dizer o “eu”. Só depois.

Outra vez. René. Ajuda o Boss. Pergunta-lhe mesmo de verdade. Boss, olha para os olhos do René, só nesse “eu”. Esse eu é o que tu és. Que ninguém sabe... Boss...

RENÉ/DEBOUÏSSON: Quem és tu?

MÓNICA: Estás a fazer teatro René. Pergunta-lhe de verdade. Estás a

10 - Para aceder ao filme usar a password: actor-nao-actor . Em caso de dificuldade de visionamento, contactar a autora teresafraadique@gmail.com. Agradeço à realizadora Patrícia Saramago a cedência das imagens.

fazer teatro. René não faças teatro.
 RENÉ/DEBOUÏSSON: Quem és tu?
 MÓNICA: Não, pergunta-lhe de verdade. Com toda a tua alma, de verdade.
 É teu amigo. Tu conhece-lo.
 Tem de ser de verdade, René...
 RENÉ/DEBOUÏSSON: Eu não sei como é que se faz isso...
 MÓNICA: É só não pensares que estás a fazer teatro.
 (Pausa.)
 MÓNICA: Quantas vezes é que te perguntaram quem tu és?
 BOSS: Pronto, está bem... (acena com a cabeça).
 MÓNICA: É de verdade! Boss tens a possibilidade
 BOSS: Tenho tenho, todos os dias...
 MÓNICA: Com a tua cara, com a tua alma, com a tua ternura, de mostrares
 isso. Quantas vezes te perguntaram quem é que tu eras? Antes de
 qualquer coisa?
 Antes de dizerem: “Tu és isto!” quantas vezes na tua vida é que te
 perguntaram? “Quem é que tu és?”
 O que te disseram sempre é: “Tu és isto, tu és isto, tu és isto”. Quantas
 vezes é que te perguntaram: “quem é que tu és?”. Aqui estão a
 perguntar-te quem é que tu és. E não precisas de responder.
 BOSS: Perguntam-me todos os dias no bairro (ri-se).
 MÓNICA: - Não! Não! A ti não te perguntam quem é que tu és. Dizem: tu
 és! Tu és isto e tu és aquilo! Não te perguntam QUEM É QUE TU ÉS.
 Dizem TU ÉS. É diferente Boss. É muito diferente.
 BOSS: hum hum, vamos lá então a isso patroa.

Embora quer Mário quer René tivessem já por esta altura mais de um ano de experiência de relação com a Casa Conveniente, não podem ser considerados como actores profissionais no sentido convencional do termo. As razões que levam a esta substituição do saber e técnica apurados ao longo de séculos na arte de representar para os substituir por intérpretes menos experientes dessa “arte” - mas profundamente conhecedores de outros saberes - prendem-se com a procura, por parte dos criadores, de uma qualidade performativa associada a uma condição de “verdade” e de “autenticidade”. E neste caso, como em vários outros que acompanhei, a “autenticidade” da intensificação da representação é feita, ou pelo menos procurada, através das rupturas provocadas por personagens das margens que são representadas por indivíduos em condições marginais (sejam elas étnicas, sociais, culturais, físicas ou etárias). São vários e sobrepostos os regimes de verdade que se colocam em acção. A verdade do

registo documental. A verdade do biográfico. A verdade do afecto. A verdade do sofrimento. E correspondem a uma procura de recursos técnicos de representação e encenação que permitam alcançar uma qualidade do ‘real’ em palco, com o objectivo de fugir à tradição teatral ocidental, vista como passível de ceder à ‘mentira’ ou à esterilidade criativa. É um trabalho de pesquisa e experimentação. E por isso, excepcionalmente liminal: “Liminality can perhaps be described as a fructile chaos, a fertile nothingness, a storehouse of possibilities, not by any means a random assemblage but a striving after new forms and structure, a gestation process, a fetation of modes appropriate to and anticipating postliminal existence.” (Turner, 1990: 11).



Cena da peça Recordações de uma Revolução Mário Fernandes e René Vidal Casa Conveniente, 2011 © foto Bruno Simão

Em vários momentos do seu trabalho, Turner defende que o teatro é um espaço liminal por excelência, uma versão que as sociedades “industriais pré-electrónicas” (Turner 1990: 8) encontraram para restaurar as crises criadas pelos “dramas sociais” (Cf. Turner). Nesse sentido, a performance teatral pode ser vista como um laboratório controlado e uma actividade particularmente eficaz de observação do imparável e fascinante processo de auto-reflexão cultural, pessoal e de experimentação constante, em que as sociedades humanas se envolvem. É esta capacidade da actividade liminar/liminoid de criar um espaço de resistência cultural e social através da exploração de possibilidades alternativas, que vemos acontecer de forma simultaneamente mais complexa e crua nos projecto teatrais

que procuram criar renovações performativas do teatro convencional. Mesmo que isso implique risco e fragilidade. Aliás, é justamente através do risco e da fragilidade que os encenadores procuram dar densidade à performance - tornando-a profunda na sua relação com a comunidade que a experimenta. Tornando-a numa *deep play*.

Das coisas mais interessantes é aquilo que os não-actores trazem para a cena. Por um lado, porque temos que ir à procura das especificidades, das limitações e das características de cada um deles. E há uma generosidade, há uma ausência... não é que não haja ecos, obviamente que há ecos, mas, durante o decorrer do trabalho - enquanto que com os actores há também uma consciência, uma progressão (...) ao longo da vida, em cada trabalho - os não-actores têm uma coisa muito mais específica. Ou seja, essa progressão acontece e não tem nem passado nem futuro. Ela acontece durante o decorrer do próprio trabalho, perante a especificidade daquele trabalho. E aquilo que eu tenho visto sempre é que a evolução que temos com pessoas que não são actores, durante um processo de trabalho, é muito superior àquela que os actores normalmente conseguem. Obviamente isso, para quem está a dirigir, é altamente estimulante e recompensador. Sentimos mesmo que o trabalho de dia para dia vai crescendo; que as pessoas se põem metas, determinadas metas. Neste caso, o Boss tinha uma determinada meta: conseguir dizer aquele texto, dizer palavras difíceis, falar de uma forma que ele normalmente não fala, e acho que ele desde os primeiros ensaios até agora teve um crescimento absolutamente extraordinário que raramente tu vês no trabalho de um actor profissional. E com toda a força que os não-actores trazem para o palco.

(...) [a utilização de não actores] introduz, exactamente, essa força, essa vitalidade da vida, a realidade da vida mas transformando-a, construindo-a num outro sítio que é o lugar do teatro, que é mesmo um lugar à parte. É um lugar que é do teatro, é o lugar da arte, é o lugar da criação artística que é outra coisa, o motor onde se procura ir a uma dimensão mais plena, mais poderosa da existência do ser humano. (Mónica Calle, entrevista realizada em Julho de 2011, Casa Conveniente, Lisboa).

Essa profundidade, essa força ou essa vitalidade de que fala a encenadora, essa qualidade específica que os actores-nãoactores emprestam à cena, surge porque oferecem o seu corpo biográfico e a geografia da sua vida tornando o

palco - e o espaço teatral - duplamente liminar. (O Boss do bairro periférico, o Boss amigo de infância de René, o Boss que esteve preso, o Boss negro que representa um camponês branco). É liminar por ser teatro, segundo Turner, prática herdeira dos modos ritualizados de gerir o sentido da vida. Volta a ser liminar por representar a realidade de alguém que viveu uma biografia de condição liminar.

Trabalhando sobre o conceito da liminaridade do palco e do teatro como um “site of passage” Hastrup (1998) diz-nos que: “It is the act that makes the actor holy, not the text of the story.” (1998: 35). Nesse sentido, o actor é um agente duplo pela sua reflexividade explícita, uma reflexividade infinita e acrescida. Se todos os indivíduos são capazes de auto-observação, auto-correcção dos seus actos, da sua performance, e é isso que os faz humanos e sociais - lembrem-nos do conceito de comportamento restaurado de Schechner - então os actores estão duplamente envolvidos nesse processo, pois é o mesmo que fazem no seu caminho em direcção à personagem (Hastrup 1998: 40): “Performer training focuses its techniques not on making one person into another but on permitting the performer to act in between identities: in this sense performing is a paradigm of liminality.”, diz-nos Schechner citado por Hastrup. (1998: 40). Encontrando-se entre identidades, o performer é um agente duplo. Os actores-nãoactores, na medida em que constroem uma personagem com base em si próprios, tomando como técnica primordial os seus recursos idiossincráticos pessoais e intransmissíveis, criam uma situação específica de liminaridade. Condensam um tipo de “energia” específica, para usar uma expressão de Hastrup. Que por vezes é mais vital que a dos actores profissionais, como defende Mónica Calle, outras vezes anula-se a si mesma no seu ciclo fechado de sobreposições, ou cria confusão ou perturbação, como refere Carol Martin.

Ao ver Boss ser orientado por Mónica num vai e vem entre si mesmo e a personagem que representa, para tornar *deep* apenas uma palavra - “eu” - a única da frase que deveria dizer enquanto indivíduo real - “eu Boss” - para depois se tornar Galloudec - camponês da Bretanha - para emprestar a este - o revolucionário defensor da emancipação dos escravos Jamaicanos - a sua própria experiência de opressão e também a sua vitalidade única, pensei em mim própria e na minha condição de etnógrafa. Não apenas a etnógrafa que lança a mão à cena e tapa os olhos a Boss para que ele se veja melhor a si mesmo, mas também aquela a quem gostaria que por vezes tapassem o olhar para perceber mais fundo, mais *deep*. Por isso digo que ali aprendi alguma coisa mais sobre participação, estranhamento e reflexividade.

Conclusão: uma ferida aberta

“For years, I have dreamed of a liberated Anthropology”, assim começa o ensaio de Victor Turner “The Anthropology of Performance” (1988). Iniciei este texto referindo-me ao peso - podemos dizer mesmo, às amarras - do legado deste vastíssimo campo dos estudos performativos, tal como Carlson (optimisticamente) o descreve. Não deixa de ser curioso que o campo de possibilidades que Turner vislumbrou como espaço de libertação da antropologia tenha ele mesmo formado uma corrente que tende a prender-nos e a arrastar-nos na sua gigantesca dimensão teórica, afunilada por uma especialização que se prova muitas vezes artificial. Tive oportunidade de presenciar a partilha deste dilema no debate final do encontro Indireções Generativas - *Encontro Internacional de Estudos de Performance*, o primeiro Regional Cluster do PSi (Performance Studies International Association) realizado em Portugal (Montemor-o-Novo, Setembro de 2013), onde a tensão entre teoria/prática e uma sensação colectiva de deriva (que o próprio título do evento assinalava e propunha como algo de produtivo) emergiu. Ao longo de cerca de quatro dias um grupo de cinquenta e cinco académicos, artistas e produtores tinham estado reunidos entre sessões de trabalho e conferências. A determinado momento da discussão em plenário a coreógrafa Vera Mantero¹¹ é interpelada a falar sobre a sessão que tinha organizado no dia anterior intitulada “Oferecem-se Sombras”. Transcrevo aqui um excerto da sua intervenção:

Estou um pouco cansada do meio em que me tenho movido nos últimos anos, ou seja, do circuito da dança contemporânea e da performance, por assim dizer. (...) Como a porta do teatro estava sempre aberta a todos, parecia que este mundo da dança e da performance se tratava de um mundo aberto. Mas afinal não é aberto. [Há uma série de grupos sociais que não atravessam aquela porta, e a falta de dinheiro pode não ser a única razão para não o fazerem]. Quando me apercebi disso começou a tornar-se para mim um mundo muito asfixiante. Mas, como trabalho nele desde há bastantes anos, não sei exactamente como me livrar dele (...). Assim, quando vocês estavam há pouco a falar sobre não cair no “buraco” do campo dos estudos performativos, pensei que também estou a tentar não cair no “buraco” do campo das artes performativas. Porque também há “buracos” neste campo. E como eu não queria propor “mais um” workshop [para este projecto Baldio], e eles

[os curadores deste encontro] disseram que eu podia propor algo prático ou algo teórico, e que podia mesmo ser “o que tu quiseres, pode até ser subir às árvores, se quiseres”, eu pensei, “hmm, ok, árvores... vamos fazer qualquer coisa com as árvores...”. Eu própria não podia fazer nada numa árvore porque estava muito ocupada com a organização da coisa, mas decidi propor a várias pessoas que o fizessem e que, abordando o seu campo de trabalho (que podia não ser artístico), criassem um “retrato de uma ideia”, um “retrato de um desejo” de uma forma de viver ou... de um desejo de uma vida, de um certo tipo de vida... Isso toca muitos campos e é um desejo muito transversal em termos de... não sermos tão especializados.

Parece-me extraordinária esta confluência de buscas de práticas como formas de vida, da emancipação disciplinar, do desejo por uma visão não especializada das coisas e a forma como a acção performativa é dela catalizadora. Com este texto procurei dirigir-me reflexivamente para um ponto de fuga na procura de elementos para um projecto de libertação inacabado que herdámos de Turner. Estou certa de que terá de ser procurado a partir de outros espaços de existência e através de processos de re-activação múltiplos com o objectivo de nos trazer de “volta à vida” para usar a expressão de Tim Ingold no seu livro-manifesto publicado em 2011 “Being Alive”.

Whether our concern is to inhabit this world or to study it – and at root these are the same, since all inhabitants are students and all students inhabitants – our task is not to take stock of its contents but to follow what is going on, tracing the multiple trails of becoming, wherever they lead. To trace these paths is to bring anthropology back to life. (Ingold, 2011: 14)

Já Geertz na sua proposta do trabalho antropológico como conduta afirmava esta impossibilidade de separar de forma clara o trabalho de campo das outras esferas da nossa vida. Afirmava aliás que essa prática forçava mesmo essa fusão: “One must find one’s friends among one’s informants and one’s informants among one’s friends (...) one must see society as an object and experience it as a subject. (...) In the field, the anthropologist has to learn to live and think at the same time. (Geertz, 1968: 8).

No mesmo encontro do Psi esteve também presente João Fiadeiro¹², coreógrafo da mesma geração de Vera Mantero, a trabalhar desde há alguns anos com a antropóloga Fernanda Eugénio. Em conjunto criaram o Centro de

11 - Sobre Vera Mantero ver <http://www.orumodofumo.com/artists/bio.short.php?artistID=3>.

12 - Sobre o Projecto AND.Lab de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio ver <http://and-lab.org>.

Investigação Artística e Criatividade Científica e o seu método (ou jogo como os próprios o apelidam e praticam) o Modo Operativo AND. São movidos pela inquietação reflexiva acerca de “como viver juntos” propondo novos aparatos para o “encontro” e procurando modos de resistir ao que dizem ser uma “obsessão pelo separado, pelo controlo, pelo saber”¹³. Em 2012, no texto que acompanhava e fazia parte integrante da performance-conferência *Secalharidade* apresentado na Culturgest o **encontro** é por eles definido da seguinte forma:

O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva. O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um meio, um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum. O encontro, então, só se efectua – só termina de emergir e começa a acontecer – se for reparado e consecutivamente contra-efectuado – isto é, assistido, manuseado, cuidado, (re)feito a cada vez in-terminável.

Chego ao fim deste texto e penso nele como um encontro que me faz aceder a novos lugares, conceptuais mas também performativos, no sentido em que me indicam uma promessa de acção, mais do que o enquadramento dos seus resultados. Dá visibilidade à ferida, tornando-a o centro do acesso e da matéria de uma vida em comum da qual queremos retirar um saber que lhe é estranho. Estranhar, agir, participar, no rompimento de nós mesmos, no rompimento das camadas com que fomos cobrindo as nossas práticas de académicos herdeiros de pesadas heranças.

13 - e-flyer do evento *Indirecções Generativas- Encontro Internacional de Estudos de Performance*, 5 a 8 de Setembro 2013, Montemor-o-Novo, Portugal.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt, [2000] 2010, “On Being Light and Liquid”, *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- BROOK, Peter, (1968) 2008, *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro
- BRECHT, Bertolt, [1940], 2006, “Short description of a new technique in acting which produces an alienation effect” in ALLAIN, Paul and HARVIE, Jen, 2006, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London and New York, Routledge.
- CARLSON, Marvin, (1996) 2004, “Conclusion - What is Performance?” *Performance – a critical introduction*. London: Routledge.
- CONQUERGOOD, Dwight, 1985, “Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance”, *Literature in Performance*, 5: 1-13 em <<http://www.csun.edu/~vcspc00g/301/perfasmoralact.pdf>> (acesso em 08/04/2013).
- CONQUERGOOD, Dwight, 1991, “Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics”, *Communication Monographs*, 59: 179-194 em <http://www.open-frames.net/pdf/145-Conquergood_19xx__rethinking_ethnograohy.pdf> (acesso em 08/04/2013).
- CONQUERGOOD, Dwight, 2002, “Performance studies: Interventions and Radical Research” *TDR/The Drama Review* 46, 145-153. <http://www.open-frames.net/pdf/145-Conquergood_19xx__rethinking_ethnograohy.pdf> (acesso em 20/09/2013).
- FRADIQUE, Teresa e JERÓNIMO, Rita, 1994, “O Fadista enquanto artista», PAIS-DE-BRITO, Joaquim, (org.), *Fado, vozes e sombras*, Museu Nacional de Etnologia / Lisboa 94, Lisboa: 92-107.
- FRADIQUE, Teresa, 2003, *Fixar o Movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa, Coleção Portugal de Perto / D. Quixote.
- GEERTZ, Clifford, 1968, “Thinking as a Moral Act: Ethical Dimensions of Anthropological Fieldwork in the New States”, *The Antioch Review*, 28 (2): 139-158
- GEERTZ, Clifford, 1972, “Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight”, *Daedalus*, 101 (1): 1-37 em <<http://www.jstor.org/stable/20024056>> (acesso em 27/11/2008).
- HASTRUP, Kirsten, 1998, «Theatre as a site of passage: some reflections on the magic of acting», in HUGHES-FREELAND, Felícia (ed.), *Ritual, Performance, Media*. London, Routledge, ASA Monographs 35, 29-45.
- HASTRUP, Kirsten, *A Passage to Anthrology: Between Experience and Theory* 1996, London, Routledge.
- INGOLD, Tim, 2011, *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge.

- MALINOWSKI, Bronislaw, [1922] 1997, "Introdução: objecto, método e alcance desta investigação" in *Ethnologia*, (6-8): 17-38.
- MARTIN, Carol, 2010, *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- MARTIN, Carol, 2013, "Theatre of the real: An Overview", *Theatre of the real*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- RANCIÈRE, Jacques, (2008) 2010, *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- SCHECHNER, Richard, 1994, "Ritual and Performance" in INGOLD, Tim, *Companion Encyclopedia of Anthropology*, London, Routledge, p. 329-349.
- STOCKING, JR., George, 1992, *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*, Madison/Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- TORRES-SAILLANT, Silvio, 2006, "On Negative Ontology" in *An Intellectual History of the Caribbean*. NY, Palgrave MacMillan: 113-125
- TURNER Victor, 1988 [1987], *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications.
- TURNER, Victor, 1990, 'Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?' in SCHECHNER, Richard & WILLA, Appel, (eds.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.

Outras referências:

- BRITES, João, 2009, *Crucificado - Espectáculo dedicado a Adelaide João*. Palmela, texto de Trabalho a partir de obra de Natália Correia.
- FIADREIRO, João, e EUGÉNIO, Fernanda, 2012, "Secalharidade (Texto utilizado na conferência performance SECALHARIDADE", *Cultugest*, Lisboa) .
- MÜLLER, Heiner, [1979] 1982, *A Missão e outras peças*. Tradução de Anabela Mendes. Lisboa: Apáginastantas.
- PLENARY: "Vêmo-nos Gregos", *Encounters in Synchronuous Times* (PSi Regional Research Cluster in Athens) + discussão colectiva, arquivo baldio/stress.fm.
- e-flyer do evento *Indirecções Generativas- Encontro Internacional de Estudos de Performance*, 5 a 8 de Setembro 2013, Montemor-o-Novo, Portugal.

A dimensão reflexiva do corpo em ação: Contributos da antropologia para o estudo da dança teatral

Maria José Fazenda

As metodologias inerentes ao trabalho de campo e a análise e a interpretação das formas de cultura expressiva efetuadas pela antropologia têm dado um contributo decisivo para entender o movimento do corpo como uma forma de conhecimento e o modo como as práticas da dança, simultaneamente, incorporam e expressam as experiências culturais e sociais dos indivíduos e das comunidades humanas (como Novack, 1990; Cowan, 1990; Ness, 1992; Daniel, 1995; Hahn, 2007)¹. Contudo, são raros os estudos sobre a dança teatral de tradição euro-americana. Entre estes, encontram-se os trabalhos de Novack (1990), sobre o *contact improvisation*, um género de movimento que nasceu nos Estados Unidos da América, e o de Wulff (1998), sobre a cultura e a organização social de quatro grandes companhias profissionais de dança.

Ante este quadro, são nossos objetivos: 1) sublinhar os contributos da antropologia para o estudo da dança teatral, numa perspetiva histórica; 2) descortinar as razões do distanciamento da antropologia em relação à dança teatral de tradição euro-americana; 3) relevar o contributo da antropologia reflexiva, antecipada por E. E. Evans-Pritchard (1965 [1928], 1976 [1937]), praticada por Clifford Geertz (1973a [1972], 1973b, 1983 [1976]) e aplicada às artes performativas por Victor Turner (1982, 1987), para o entendimento da dança teatral como uma forma de ação e de significação, em constante transformação, pela qual os agentes produzem cultura e fazem comentários

1- Para uma análise da importância dos estudos que valorizam o movimento em si como uma forma de conhecimento, ver Foster (1992) e Sklar (2000).

sobre a sua própria vida, indo assim ao encontro de formas de abordar o movimento do corpo como um fazer que é significativo num determinado contexto biográfico (Gell, 1998) e sociocultural.

Dança, cultura e sociedade

Desde o século XIX que a dança é uma prática que suscita o interesse dos antropólogos, ainda que, nesta época, ela concorria essencialmente para ilustrar os modelos evolucionistas (Tylor, 1889 [1881]; Frazer, 1958 [1890]). No início do século XX, é alvo de uma atenção particular, sendo conceptualizada de forma indissociável do conceito de cultura antropologicamente formulado por Boas (1955 [1927], 1972 [1944]) e da importância do método de reconstrução histórica defendido por Lowie (1952 [1924]).² O estabelecimento, nos anos 1950-1970, nos Estados Unidos da América, do estudo antropológico da dança como um ramo da antropologia viria a ampliar significativamente a compreensão desta prática cultural (Kurath, 1953, 1956, 1960; Royce, 1977; Kaeppler, 1978; Kealiinohomoku, 1983 [1970], entre outros autores)³, pela atenção colocada na análise do movimento da dança e na sua estrutura formal, pelo reconhecimento da importância da relação existente entre a dança e outros aspetos socioculturais, pela valorização da difusão das danças e das suas conseqüentes transformações.

Kurath (1953) realizou, ao longo de mais de vinte anos, um exaustivo trabalho de análise das danças rituais praticadas entre um grande número de comunidades nativas da América do Norte, descrevendo as componentes formais do movimento — posturas, gestos, passos e padrões espaciais e temporais —; estabelecendo relações entre a estrutura da coreografia e os vários aspetos do “edifício cultural”, como a organização social, a economia e a religião — procedimento que a antropóloga designa por “choreosocial relationships” (Kurath, 1956: 178) —; e fazendo comparações que, à

2 - Sobre os modos como a dança foi estudada pela antropologia e os contributos dados para a sua compreensão, desde o século XIX até à primeira metade do século XX, e sobre os modelos teóricos predominantes para o seu estudo, a partir da segunda metade do século XX, ver Fazenda (1998).

3 - Sobre os contributos para a génese, a construção e o desenvolvimento da antropologia da dança, ver Kurath (1960); Royce (1977); Kaeppler (1978); Spencer (1985); Kaeppler, (2000); Henry *et al.* (2000); Sklar *et al.* (2001); Grau e Wierre-Gore (2005).

maneira culturalista, envolviam os conceitos de área cultural e de difusão (*ibid.*: 179).

Entre os contributos do trabalho de Kurath para o estabelecimento da dança como uma área de estudo especializada da antropologia⁴, com repercussões ainda hoje, são de sublinhar: o valor conferido à análise do material da dança — o movimento no tempo e no espaço — e à sua contextualização; e a importância atribuída aos dinamismos culturais e às mobilidades sociais subjacentes às diferenças e semelhanças encontradas entre as danças em áreas diferentes. Num trabalho posterior, Kurath (1960) insiste na importância de se considerar as áreas de ocorrência de uma dança, as formas coreográficas recorrentes e as variações locais, os processos dinâmicos, que asseguram a continuidade ou conduzem à transformação das formas coreográficas, e de se atender às relações entre os movimentos do corpo e os aspetos relacionados com as relações sociais (indivíduo-grupo, homem-mulher).

Estes são pontos de partida que consideramos essenciais para compreender a forma como os saberes e as práticas coreográficas que configuram a dança teatral são partilhados, local e individualmente reinventados, apesar de o conceito de “área cultural” se revelar desadequado para abordar a atual complexidade dos movimentos protagonizados por bailarinos e coreógrafos de deslocalização e realocização cultural, através dos quais as fronteiras das nações mudam de posição (Bhabha, 1990, 1994), as identidades culturais e individuais são transformadas e novas formas e novos sentidos coreográficos são estabelecidos.

O modelo estabelecido por Kurath, que relaciona a dança com outros aspetos da cultura, terá desenvolvimentos posteriores significativos que preconizarão, de forma objetiva, que a dança é um reflexo da cultura.

Foi Boas (1955 [1927], 1972 [1944]) quem inspirou a primeira orientação para a definição do espaço teórico da antropologia da dança ao reconhecer que esta prática era um fenómeno cultural de extrema importância na vida da sociedade, abrindo assim as portas ao estudo desta atividade enquanto forma cultural que só pode ser entendida no contexto particular em que se realiza, sendo aquele considerado como “the only way of measuring the true significance of dance in any group or society because it is the only approach that looks at the totality into which dance fits” (Royce, 1977: 13).

4 - Para uma avaliação dos importantes contributos dados por aquela que é considerada uma das principais responsáveis pelo estabelecimento do estudo da dança como parte efetiva da antropologia, ver Kaeppler (1978).

Desta perspetiva, em que a dança é percebida como uma forma cultural indissociável do contexto sociocultural em que emerge, decorre a conceção de que a análise da própria dança nos poderá informar acerca dos outros aspetos culturais com que se relaciona. Daí que o seu estudo “may actually assist in an understanding of the deep structure of a society and bring new insights into understanding other parts of culture” (Kaeppler, 1978: 32). A compreensão da relação entre a dança e a cultura far-se-á, então, a partir de uma perspetiva que entende a dança como sendo um reflexo da cultura.

Este pressuposto, por sua vez, sustentará importantes estudos diacrónicos focalizados na análise das transformações culturais e sociais e do seu efeito nas transformações das formas e funções da dança.

Kealiinohomoku (1979), analisando e comparando os contextos havaiano e balinês, demonstrou como as transformações dos “padrões” de vida, do sistema de crenças religiosas e da organização social, decorrentes do confronto entre forças internas e externas da cultura, foram determinantes nas transformações operadas na dança em ambos os contextos culturais. Segundo a antropóloga, as diferenças fundamentais que distinguiam a performance balinesa da havaiana residiam no grau de acesso que os indivíduos tinham às suas linguagens e aos seus simbolismos e na maior flexibilidade ou rigidez das suas formas coreográficas. No Bali, qualquer indivíduo não só conhecia o repertório básico dos passos das danças como tinha a liberdade de o recriar; no Havai, pelo contrário, a “affective culture”⁵ não só era apanágio de um grupo selecionado de especialistas, como a grande importância atribuída à codificação dos passos, canto e música limitava a expressão criativa individual e excluía a possibilidade de se improvisar.

A particularidade destes fatores internos determinou, segundo Kealiinohomoku, a maneira desigual como estas formas de cultura expressiva reagiram à introdução de elementos externos. No Bali, quando o hinduísmo foi incorporado na religião tradicional balinesa, os épicos hindus *Mahabarata* e *Ramayana*⁶ foram adotados pelos balineses como veículo de continuação e manutenção da sua religião e das suas artes performativas. Este sincretismo alterou as danças, mas sem ameaçar a sua continuidade. No Havai, pelo contrário, quando o cristianismo foi adotado pela população, o esoterismo e

5 - Termo que a antropóloga usa para se referir às manifestações culturais “that implicitly and explicitly reflect the values of a given group of people through consciously devised means that arouse emotional responses and that strongly reinforce group identity” (Kealiinohomoku, 1979: 47).

6 - Transliterações para inglês.

o ritual havaiano foram fortemente ameaçados. Os efeitos da aculturação nas formas de “cultura afetiva” foram, pois, diferentes: no Bali, houve lugar à sua reinterpretação; no Havai, ocorreu uma significativa alteração do sentido das práticas expressivas, designadamente das letras das canções, e o seu quase desaparecimento.

Este trabalho de Kealiinohomoku, muito relevante pela complexidade de fatores intrínsecos e externos à dança que convoca para compreender as suas dinâmicas, é exemplar da perspetiva que considera a relação cultura-dança como uma relação de influência-reflexo: “affective culture is reflective of a culture” (*ibid.*: 47).

Esta teoria, na qual se fundou o importante reconhecimento de que a dança é uma prática cultural com um valor e um interesse antropológicos idênticos ao de qualquer outro aspeto da cultura, pelo que exige uma análise especializada, tem, contudo, algumas naturais limitações. Partindo de uma ideia de cultura como algo exterior aos próprios indivíduos e não como algo que se produz através das suas próprias ações, a perspetiva que considera a relação cultura-dança como uma relação de influência-reflexo não reconhece que as transformações na dança operadas pelos próprios indivíduos são, em si, transformações da cultura e, por outro lado, não dá conta dos significados que essas transformações têm para os próprios indivíduos.

Num quadro teórico diferente, mais centrado nos comportamentos sociais do que nas construções culturais, Evans-Pritchard (1965 [1928]) viria a demonstrar, num estudo sobre a dança da cerveja (*gbere buda*) entre os azande, que a dança assinala formas de organização social, através da forma como os indivíduos se colocam no espaço, movimentam e deslocam. Os homens, de pé e muito perto uns dos outros, formavam um círculo completo; as mulheres dispunham-se, formando dois, três ou mais grupos, no exterior e à volta do círculo formado pelos homens; as crianças, fora dos limites destes círculos, colocavam-se onde quer que lhes apetecesse. Normalmente, os homens dançavam sem sair do seu lugar, mas, de quando em quando, viravam-se de lado e rodavam lentamente, deslocando-se espacialmente até voltar ao sítio inicial; as mulheres, mantendo-se no círculo exterior ao dos homens, rodavam continuada e lentamente, pondo, cada uma delas, os braços à volta do peito da mulher da frente; as crianças corriam e saltavam sem restrições de forma ou ritmo.

Estes refinamentos analíticos — que respondem às questões: quem dança, como se dança, onde se dança — são de extrema importância na interpretação antropológica da dança, porque, pelas respostas encontradas

através da análise poder-se-á perceber como a dança assinala ou decreta formas de organização social.

Neste estudo, Evans-Pritchard realça também que a dança proporciona aos seus participantes, simultaneamente, experiência de grupo e consciência da individualidade, visíveis na forma como as danças eram individualmente executadas, dentro dos passos comuns que todos deviam realizar e do ritmo que todos deviam seguir.

A manifestação da individualidade na dança estava também associada ao facto de esta favorecer um certo relaxamento das regras sociais. Contudo, ressalva Evans-Pritchard, esta permissividade podia ativar tendências egoístas, criadoras de conflitos. Por exemplo, quando algum dançarino ultrapassava os limites da liberdade sexual ou se exibia com demasiada exuberância, ou quando alguém não reagia bem ao tom satírico das letras das canções que acompanhavam as danças — as letras, criadas pelos próprios cantores, referiam-se a pessoas ou a eventos conhecidos —, podiam gera-se situações de rivalidade e disputas desagradáveis. Quando estas vicissitudes, ou outras, como a competição ou o excesso de álcool, punham em causa a harmonia da cerimónia, esta era rapidamente restaurada pela própria máquina social, apetrechada com um mecanismo para precaver a desordem: a liderança. Era ao líder da dança e regente das canções (*bayango*) que cabia arbitrar o desenrolar da dança e organizar todas as atividades cerimoniais, observa o antropólogo, que, num quadro estrutural-funcionalista, considera, assim, o poder da máquina social em controlar as forças excessivamente individualistas e tendencialmente disruptivas da ordem coletiva.

Neste importante texto sobre *gbere buda*, sublinhe-se ainda que Evans-Pritchard entende a cultura como algo realizado pelas próprias pessoas, com as suas motivações individuais, e não como algo abstrato que lhes é imposto do exterior, e integra a desordem como um fator normal do funcionamento da sociedade.

Num trabalho posterior, Evans-Pritchard (1976 [1937]), debruçando-se sobre a dança dos curandeiros azande, alude ao simbolismo do movimento corpo. Pode mesmo dizer-se que o antropólogo entende o corpo como agente produtor de sentidos, os quais cabe ao antropólogo não explicar, mas interpretar.

As sessões de magia eram levadas a cabo quando um chefe de família, atingido por algum problema — doença ou maus resultados na caça —, requeria os serviços dos curandeiros para descobrir quem havia recorrido à

bruxaria para o prejudicar a si ou à sua família. A sessão consistia em dança, música e canto. Os *performers* (os curandeiros) começavam lentamente, até saltarem e rodopiarem com força e agilidade. Era no momento da dança que o curandeiro tinha acesso aos factos escondidos. A dança era o momento da revelação. Às vezes, o curandeiro dançava até atingir um estado de furor e intoxicação, que era, segundo o antropólogo, uma condição para a adivinhação, e golpeava a língua e o peito com facas. Quando cortava a língua, exibia-a enquanto dançava. Adotava uma expressão de fúria, dilatava a parte branca dos olhos e abria a boca como se estivesse a contorcer-se.

Qual o significado destas expressões grotescas, questiona Evans-Pritchard? Eram o sinal de que o curandeiro estava sob a influência de poderes que estimulavam a adivinhação e, simultaneamente, denunciavam a luta que ele travava contra os poderes maléficos da bruxaria.

Segundo Evans-Pritchard “every movement in the dance is as full of meaning as speech”, pelo que, como demonstra o antropólogo, “The full meaning of a seance as a parade against witchcraft can only be grasped when this dancing is understood” (*ibid.*: 89). Evans-Pritchard não se coloca numa posição de explicar o carácter utilitário das crenças e práticas mágicas ou de explicar a forma como os comportamentos produzem respostas funcionais às exigências da sobrevivência coletiva. O antropólogo revela-se antes mais interessado em tornar inteligível o sentido das crenças e das práticas da magia entre os azande através do reconhecimento da dimensão simbólica que as governava. Defendendo a interpretação sobre a explicação, Evans-Pritchard antecipa, assim, a perspetiva que Clifford Geertz viria a popularizar nos anos 1970.

O corpo em ação

Procurámos sublinhar algumas importantes e repercussivas perspetivas de análise antropológica da dança, em que esta prática é entendida como uma forma de cultura (no caso da antropologia cultural americana) e como uma atividade social (no caso da antropologia social britânica). Interessa-nos reter estes contributos, considerando ainda que eles devem ser articulados, pois uma análise antropológica da dança — seja num contexto social, teatral ou ritual — não dispensa a consideração das características dos movimentos dos corpos nem dos modos como se organizam os seus intervenientes — as pessoas que dançam e as que observam.

Devemos agora deter-nos na essencial contribuição de Geertz (1973a [1972], 1973b, 1983 [1976]) para a compreensão das formas de cultura expressiva como sistemas de símbolos, pelos quais os indivíduos organizam o seu mundo, refletem sobre ele e exprimem as suas emoções. A perspectiva da cultura de Geertz, entendida enquanto padrão de significados, que são, ao mesmo tempo, incorporados e postos em ação pelos agentes sociais, abrirá um novo caminho para o estudo da dança.

Parafraseando as teorias de Geertz (1983 [1976]) relativamente à arte, diríamos que a dança é uma prática cultural pela qual os atores sociais atualizam, representam as suas visões do mundo e da vida e materializam uma forma de experiência. E como é que os atores sociais o fazem? Fazem-no através de símbolos, que cabe ao antropólogo não explicar, mas interpretar, perspectiva que tinha sido antecipada por Evans-Pritchard e é formalmente estabelecida por Geertz:

Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning. (Geertz, 1973b: 5)

É certo que na literatura antropológica da autoria de Geertz não encontramos qualquer trabalho que tenha como objeto a dança, mas na sua consideração das condutas humanas como ações simbólicas, por um lado, da arte como uma das dimensões simbólicas da ação social, por outro lado, e, finalmente, valorizando a perspectiva interpretativa das práticas humanas, descobrimos princípios fundamentais inspiradores para refletirmos sobre a dança enquanto sistema de significação. Vejamos.

Por um lado, Geertz entende as condutas humanas como ações simbólicas, ações que, “like phonation in speech, pigment in painting, line in writing, or sonance in music, signifies [...]”, interessando-se, pois, por perceber o que é que “in their occurrence and through their agency, is getting said” (*ibid.*: 10). Através do supra conhecido exemplo de uma simples contração muscular da pálpebra, movimento que pode ter vários significados consoante a intenção com que é realizado pelos atores sociais e o contexto em que é observado (*ibid.*: 6), o antropólogo evidencia como os comportamentos humanos estão impregnados de construções significativas.

Por outro lado, na análise e interpretação que faz da luta de galos balinesa, Geertz demonstra como certas práticas não quotidianas que, na sua função, ele compara à arte, são um metacommentário que um determinado grupo faz sobre a sua própria vida. Dito de outro modo, são práticas que não possuem qualquer função instrumental, mas funcionam como exemplos⁷ da vida e das experiências das pessoas, como “a story they tell themselves about themselves” (Geertz, 1973a [1972]: 448).

Finalmente, quer referindo-se às condutas sociais quer à arte, Geertz defende que o que interessa ao antropólogo não é explicar estas práticas, mas perceber o que nelas é dito e comunicado. É esta a principal tarefa da antropologia interpretativa, isto é, “not to answer our deepest questions, but do make available to us answers that others, guarding other sheep in other valleys, have given [...]” (1973b: 30). Neste sentido, Geertz sugere que a cultura seja estudada a partir de uma aproximação semiótica, a única que segundo o autor dá acesso ao mundo e nos permite estabelecer uma relação com ele: “The whole point of a semiotic approach to culture is, as I have said, to aid us in gaining access to the conceptual world in which our subjects live so that we can, in some extended sense of terms, converse with them” (*ibid.*: 24).⁸

Estes são aspetos do trabalho de Geertz extremamente importantes para um estudo antropológico sobre a dança, que nos permitem entendê-la enquanto prática cultural imbuída de símbolos e através da qual os seus praticantes (e também observadores) produzem sentidos para as suas vidas e refletem sobre elas. Dito de outro modo, a sua aproximação antropológica, ou perspectiva interpretativa das práticas humanas, é a que nos permitirá entender as performances coreográficas teatrais como histórias que as pessoas dançam sobre si próprias.

No filão da conceção de cultura como uma realidade decretada pelos próprios atores sociais formalizada por Geertz, Novack (1990) inaugura, no âmbito da antropologia da dança, uma nova perspectiva teórica de abordar esta forma de cultura expressiva, dando visibilidade à realidade dos corpos em ação, ou seja, dos corpos criando cultura.

7 - Conceito de Goodman (1976) que Geertz utiliza para se referir à relação entre a luta de galos e a vida balinesa: “It is not an imitation of the punctuateness of Balinese social life, nor a depiction of it, nor even an expression of it; it is an example of it, carefully prepared” (1973a [1972]: 446).

8 - Geertz não chega a sistematizar a orientação dessa análise, preferindo antes salientar as potencialidades das teorias semióticas de Peirce, de Saussure ou de Lévi-Strauss (Geertz, 1983 [1976]: 119).

Novack reitera que uma das principais premissas da análise antropológica da dança é considerar esta atividade enquanto parte da cultura. Contudo, na sua perspetiva, e esta é uma das suas maiores contribuições, a dança não é mais vista como um reflexo da cultura, mas antes como uma prática cultural em ato através da qual os atores sociais atualizam as suas visões do mundo e da vida. A dança não responde apenas aos padrões de pensamento ou organização social, mas contribui também para a sua formulação e instauração. E a cultura não é algo de abstrato, mas uma realidade simultaneamente incorporada⁹ e construída pelos corpos em movimento:

Culture is embodied. A primary means of understanding, knowing, making sense of the world comes through shared conceptions of our bodies and selves and through the movement experiences society offers us. Movement constitutes an ever-present reality in which we constantly participate. We perform movement, invent it, interpret it, and reinterpret it, on conscious and unconscious levels. In these actions, we participate in and reinforce culture, and we also create it. (Novack, 1990: 8)

Partindo destas premissas, Novack estuda o *contact improvisation*, um género de movimento cuja “invenção” é atribuída ao bailarino Steve Paxton, em 1972, como uma forma de dança entendida enquanto parte da cultura norte-americana dos anos 1960 e 1970; como um estilo de movimento imbuído de determinados significados que os seus praticantes começaram a ver como a expressão de um estilo de vida específico, pois as pessoas, ao entregarem-se a este estilo de movimento, experimentavam sentimentos sobre as suas próprias vidas, sobre si e sobre a sua relação com os outros. A antropóloga e bailarina demonstra como os princípios técnicos e a estrutura do movimento implicados na prática do *contact improvisation* — destaque-se a interação, com contacto, entre duas pessoas, independentemente do género sexual, do tipo físico ou da formação em dança, a improvisação contínua, seguindo o fluxo da energia, e a espontaneidade — incorporavam ideais sociais americanos dos anos 1970, como a rejeição da hierarquia e da diferenciação entre os géneros, a valorização da espontaneidade e da

9 - Sobre as obras que contribuíram para uma mudança, nos estudos antropológicos, de uma visão do movimento humano como comportamento para uma conceção do movimento do corpo como uma ação dinamicamente incorporada, ver Foster (1992), Farnell (1999), Sklar (2000) e Royce (2002).

informalidade como modo de interação, o individualismo, o igualitarismo, e uma imagem do *self* livre, ousado e sensual.

No seu estudo sobre o *contact improvisation*, cuja orientação teórica a antropóloga designa por “interpretative” e “ethnohistorical” (*ibid.*: 16), e, metodologicamente, seguindo a tradição do trabalho de campo e da observação participante, Novack descreve e analisa uma forma de dançar entendida enquanto parte da cultura. A antropóloga apreende também as mudanças operadas no estilo do movimento e nos seus usos ao longo do tempo, historicamente: no início, as pessoas que praticavam o *contact improvisation* não se identificavam entre si pelo estatuto de profissionais ou amadores, mas pela partilha de uma experiência física e de um estilo de vida comuns; no final dos anos 1970, as distinções entre amadores e profissionais começaram a emergir; no final dos anos 1980, enquanto muitos bailarinos continuavam, ocasionalmente, a apresentar espetáculos de *contact improvisation*, muitos outros estudaram esta forma de movimento como uma técnica de dança para ser usada noutros tipos de espetáculos.

A abordagem teórica e metodológica de Novack representou uma novidade no âmbito dos estudos sobre a dança, em geral, e nos antropológicos sobre a dança, em particular. Uma novidade nos estudos sobre a dança em geral porque ao realizar a sua etnografia atribui uma nova inteligibilidade a formas de dança que tradicionalmente seriam abordadas pela história. Uma novidade nos estudos antropológicos sobre a dança porque, para além do contributo teórico que sublinhámos atrás, Novack rompeu com a tradicional separação das áreas disciplinares da história e da antropologia e dos respetivos objetos de estudo tradicionais.

Pela primeira vez na literatura teórica sobre a dança, uma forma de dança teatral ocidental era considerada pelo que distingue e particulariza uma abordagem antropológica: teoricamente, a perspetiva que permite entender a dança como cultura; metodologicamente, a realização do trabalho de campo e da observação participante como condições para captar os pontos de vista dos agentes e compreender o movimento da dança através da própria experiência da incorporação.¹⁰

10 - Para uma discussão crítica sobre a importância e as vantagens da observação participante no trabalho sobre a dança teatral, ou seja, da apreensão e do conhecimento do movimento a partir da própria experiência do investigador, ver Sklar (2000); Ness (2004); Wulff (1998, 2007); Löytönen (2008).

Dança teatral: indivíduo, experiência e reflexividade

A partir da década de 1990 outros trabalhos importantes em antropologia da dança evocam realidades etnográficas do corpo em ação, ou seja, do corpo criando cultura, de forma a revelar os significados — religiosos, sociais, políticos, visões do mundo, concepções de *self* e de géneros — que ele incorpora e atualiza. Para além do estudo de Novack (1990), sobre o *contact improvisation*, atrás descrito, registem-se as obras de Cowan (1990), sobre a forma como a dança na cidade de Sohos, no Norte da Grécia, incorpora as concepções dos papéis femininos e masculinos; de Ness (1992), sobre o modo como as três versões da dança *sinulog*, realizadas em contextos específicos na comunidade filipina de Cebu City, atualizam vários aspetos da sua vida social; de Daniel (1995), que destaca a forma como a rumba incorpora elementos importantes da vida em Cuba; ou a de Hahn (2007), que demonstra como a cultura é incorporada através do processo de transmissão de uma forma de dança japonesa, a *nihon buyo*.

Nos últimos anos, obras antropológicas que tematizam a relação entre a dança e a representação das identidades nacionais (como Kaschl, 2003; Wulff, 2007; Kringelbach e Skinner, 2012), que avaliam o papel da dança nas indústrias turísticas (como Desmond, 1999; Kringelbach e Skinner, 2012), ou que analisam a forma como os movimentos sociais e os processos de globalização configuram a dança (como O'Shea, 2007; Osumare, 2008; Kringelbach e Skinner, 2012) têm dado contributos essenciais para entender a função, o significado e o lugar que a dança ocupa nas comunidades humanas na nossa contemporaneidade.¹¹

São contudo poucos os estudos de âmbito antropológico sobre as formas de dança teatral em contexto euro-americano. Entre as honrosas exceções, encontram-se as publicações de Novack (1990), sobre o *contact improvisation*, analisada atrás, e a de Wulff (1988), sobre a cultura das carreiras dos bailarinos, desde que frequentam as escola de *ballet* até ao seu trabalho nas companhias profissionais. O seu estudo, “multilocal”, descreve e analisa a cultura e a organização social — em que a tradição e a hierarquia prevalecem — de três grandes instituições europeias, o Royal Swedish Ballet, em Estocolmo, o Royal Ballet, em Londres, o Ballet Frankfurt, e uma norte-americana, o American Ballet Theatre, em Nova Iorque.

11 - Sobre os estudos etnográficos e históricos que dão prioridade à dança em contextos nacional e global, ver, ainda, Reed (1998).

Creemos que haverá pelo menos quatro razões que poderão contribuir para inibir o desenvolvimento dos estudos sobre a dança teatral de tradição euro-americana, numa perspetiva antropológica.

Em primeiro lugar, a delimitação territorial das áreas disciplinares da antropologia, da história e da estética e dos seus objetos de estudo, até há pouco tempo estanques, não obstante a interdisciplinaridade promovida pelos “dance studies” a partir dos finais da década de 1980 (cf. Giersdorf, 2009). Até então, a área de “jurisdição” da história e da estética circunscrevia-se à dança teatral ocidental e a da antropologia definia-se para além destas “fronteiras”, englobando as formas de dança dita “étnicas”, sendo-lhe ainda reservada, “at home”, a esfera das práticas ditas “folclóricas”¹². Assim, enquanto a antropologia da dança, em crescente desenvolvimento, vinha conferindo, desde a segunda metade do século XX, uma inteligibilidade sociocultural cada vez maior às práticas dançantes, designadamente à dança ritual e à social, a dança teatral, em geral, e a dança teatral de tradição euro-americana, em particular, era sobretudo registada em narrativas de factos biográficos ou cronológicos, pela história, ou destilada na sua essência, pela estética.¹³ É de realçar, no entanto, que são as obras publicadas na área dos estudos culturais (“cultural studies”) — um campo de trabalho bastante alargado, abrangendo vários terrenos de análise e articulando várias aproximações teóricas (cf. Desmond, 2000) —, que surgem a partir dos anos 1990, que expandem as perspetivas biográficas e históricas mais dominantes sobre a dança teatral. Estes trabalhos, de que são exemplos os reunidos em obras organizadas por Goellner e Murphy (1994), Foster (1996) e Desmond (1997, 2001), têm permitido ver as danças como textos culturalmente enformados e relacionados com outros aspetos da esfera sociocultural. Contudo, estes resultam essencialmente, sob influência dos estudos literários, numa focalização das danças enquanto textos, pelo que, nestas abordagens, a materialidade e a experiência do movimento, cuja abordagem nos permite perspetivar a dança como uma realidade simultaneamente incorporada e construída pelos corpos em movimento e cujos significados só poderão ser entendidos se a dança for devolvida ao contexto em que é criada e produzida, são geralmente secundarizadas.

12 - Para uma discussão sobre os termos “dança étnica”, “dança folclórica” e “dança como forma de arte”, ver Fazenda (1993).

13 - Sobre a distinção entre dança ritual, dança social e dança teatral, ver Fazenda (1993, 2012 a [2007]).

Em segundo lugar a perspetiva cartesiana do indivíduo, que, na cultura ocidental, ainda é estruturante da forma de “nos vemos”, determina também o modo como muitas vezes perspetivamos separadamente as atividades do pensamento (da mente) e as atividades do movimento (do corpo). Esta tradição da bipolarização corpo-mente forjada pelo racionalismo secular cartesiano, em cujo desenvolvimento o cristianismo desempenhou, contudo, um importante papel (Turner, B., 1996 [1984]), tende a reforçar a dicotomia entre pensamento/movimento e significação/emoção. Consequentemente, a dificuldade em entender-se a dança teatral ocidental como uma forma de cultura e de interesse antropológico radica também nesta generalizada conceção do corpo como “a biological absolute, a purely physical reality (sometimes with emotion and desire attached)” (Novack, 1995: 180).

Uma terceira razão prende-se com as circunstâncias físicas concretas em que a dança teatral tem lugar e é percecionada. Ou seja, o facto de a dança teatral ocorrer num espaço e num tempo separados da vivência quotidiana, do trabalho, das relações sociais, das intervenções políticas e das de carácter cívico, ao contrário do que frequentemente acontece com as danças rituais ou sociais, cuja prática se insere em eventos com outras dimensões sociais, económicas, políticas ou religiosas visíveis, coloca-a não raras vezes à margem da cultura e das ideias. Justamente, Kealiinohomoku (1983 [1970]), naquele que é o primeiro texto a abordar a dança teatral de tradição euro-americana enquanto forma de cultura, concentrando-se no *ballet*, e tendo por objetivo abalar a convicção existente entre nós de que este género de espetáculo seria uma atividade “acultural” (*ibid.*: 546), defende que este pode ser considerado uma forma de dança étnica, uma vez que é expressivo de uma determinada sociedade e cultura — a diferenciação dos grupos sociais, os valores estéticos associados às representações aéreas do corpo feminino, a crença na vida depois da morte, os símbolos religiosos e a representação de uma fauna e de uma flora específicas.

Finalmente, refiramos a dificuldade em acompanhar os processos de criação artística, o que pode comprometer a possibilidade de realização do trabalho de campo em todas as suas fases, tal como este tem sido geralmente concretizado pelos antropólogos estudiosos da dança (cf. Buckland, 1999). Estes obstáculos podem prender-se, por um lado, com a reserva dos coreógrafos e dos bailarinos em abrir o espaço dos ensaios a observadores exteriores, pois, como observa Wulff, os bailarinos, no estúdio, encontram-se muito expostos, quer física quer psicologicamente (1998: 11), e, por outro lado, com o facto de a obra coreográfica ser algo que se vai construindo

e que só se oferece a uma leitura, enquanto entidade, no momento do espetáculo em si. Estas restrições ao acesso à atividade de criação poderão aumentar se nos focarmos no universo da dança contemporânea, aquele em que, precisamente, cada obra é única e irrepetível, logo, independente de um modelo anterior que a determine (Louppe, 1997). Expliquemo-nos melhor. Se, relativamente a determinados géneros de dança, com um mundo particular, no sentido beckeriano do termo, isto é, governado por convenções artísticas reconhecidas por todos os membros de um determinado grupo (Becker, 1982), por formas de funcionamento social e modos de operar artísticos, no interior do qual as novas produções se inserem, como seriam os casos, por exemplo, do mundo do *contact improvisation*, estudado por Novack (1990), ou o das companhias de *ballet* estudado por Wulff (1998), em que o conhecimento mais alargado por parte das pessoas dos modelos facilita a acessibilidade aos mesmos, pelo contrário, o campo de produção da obra coreográfica contemporânea caracteriza-se por uma maior flexibilidade estilística e elasticidade nos modos de operar e pela singularidade das visões do mundo expressas, fatores que complicam o conhecimento prévio do seu universo e dificultam o acesso ao mesmo.

Retomando a nossa premissa de que a dança teatral é uma forma de cultura expressiva extremamente relevante na vida das pessoas, pelo que o seu interesse antropológico é indiscutível, e quer nos proponhamos estudar uma das especificidades de um género ou estilo artísticos, quer uma obra ou um conjunto de obras de um mesmo coreógrafo, reforçaríamos, como já anteriormente defendemos (Fazenda, 2012a [2007]), a importância de reconhecermos que a reflexividade é uma das suas características essenciais, de modo a acedermos às visões do mundo que ela transporta.

Para além de se reportar ao mundo de forma reflexiva, aspeto que desenvolveremos em seguida, a dança teatral tem ainda mais três características que a identificam e a diferenciam de outros propósitos e contextos de ocorrência da dança, como o ritual ou o social. A dança teatral estabelece uma separação entre intérpretes e espectadores; ocorre num lugar propositadamente preparado para o efeito, seja de forma definitiva, como um teatro, seja de forma temporária, de que são exemplos as estruturas móveis, entre outros modos de ocupação de espaços preexistentes; e, sendo uma forma expressiva com uma importante função comunicativa, é suscetível de gerar variadas interpretações em quem a observa.

Detenhamo-nos agora sobre a dimensão reflexiva da dança teatral. Utilizo o conceito de reflexividade para me referir, seguindo Victor Turner, a

uma qualidade das artes performativas, em geral, e da dança, em particular, pela qual os agentes olham para si próprios, para a sua vida social e para o seu *self*, não enquanto observadores da sua imagem projetada num espelho, mas enquanto agentes ativos, participativos, críticos da sua própria cultura.

Performative reflexivity is a condition in which a sociocultural group, or its most perceptive members, acting representatively, turn, bend or reflect back upon themselves, upon the relations, actions, symbols, meanings, codes, roles, statuses, social structures, ethical and legal rules, and other sociocultural components which make up their public “selves”. Performative reflexivity, too, is not mere reflex, a quick, automatic or habitual response to some stimulus. It is highly contrived, artificial, of culture not nature, a deliberate and voluntary work of art. A “reflex” would presuppose “realism”, a picturing of people and things as it is thought in that culture they “really” are, without idealization or fantasization. But, of course, in art and literature even realism is a matter of artifice and what is real is ultimately a matter of cultural definition. (Turner, V., 1987: 24)

Nesta definição, Turner refere-se a dois aspetos importantes que caracterizam a “obra” performativa. Em primeiro lugar, o seu carácter deliberado, ou seja, ser voluntária, cultural e propositadamente construída e efetuada e não um ato espontâneo ou automático. Em segundo lugar, a intervenção criativa — “idealização ou fantasia” — dos autores na representação do mundo. Agir criativamente sobre a realidade sociocultural, histórica e política significa que um grupo ou um indivíduo a quem é socialmente reconhecido o estatuto de artista ou coreógrafo pode encenar valores e modelos de ação que crê serem mais adequados e interessantes para si, pode representar o mundo de forma invertida ou criticamente transformada e pode articular livremente elementos oriundos dos mais diversos contextos (pessoais, sociais, culturais). Por isso, a dança devolve-nos sempre uma forma de representação do mundo da não dança e, logo, uma chave de acesso à sua complexidade.

Num estudo antropológico sobre a dança teatral, defendemos que se deve não só considerar, como sublinhámos atrás, a forma como a dança assinala e estabelece formas de organização e interação sociais, a partir da análise do movimento, da distribuição dos corpos no espaço e dos padrões de interação entre os bailarinos, como também perceber, por um lado, como

é que a dança exprime visões do mundo e materializa formas de experiência e, por outro lado, quais os valores e ideais que emergem dos padrões do movimento e da interação que na dança se estabelece entre as pessoas.

A dança teatral é um continente da reflexividade, de leituras que as pessoas fazem sobre as suas próprias vidas e experiências, ou, parafraseando Geertz, “histórias que elas dançam sobre si próprias” (1973a [1972]: 448). A dança teatral é um universo de sentidos pelo qual, reiteramos, as pessoas representam as suas visões do mundo e, simultaneamente, materializam uma forma de experiência.

E quando nos referimos à experiência, referimo-nos a quê? Devemos considerar pelo menos duas esferas vivenciais. Uma é a experiência do movimento em termos dos fatores que definem as ações realizadas, as partes do corpo envolvidas, as suas qualidades — espaço, tempo, peso e fluência — e o uso do espaço (Fazenda, 2012a [2007]: 79-92). Outra é a experiência individual que decorre da idade, do sexo, das emoções, dos sentimentos, das sensações e das crenças do sujeito situado socialmente (domínio das relações interpessoais ou grupais) e culturalmente (domínio das ideias, dos valores, dos símbolos).

Na dança teatral, trabalhando-se com representações, a experiência pessoal, mas social e culturalmente situada, é reconstruída, manipulada e articulada através de diversos métodos de composição coreográfica¹⁴ ou de improvisação¹⁵. Ou seja, a experiência vivida do sujeito é, na dança teatral, premeditadamente “reconstruída”, intensificada, ampliada ou torcida pelos mecanismos artísticos (criação e composição dos materiais) e cânones estéticos (convenções estilísticas). As expressões performativas da experiência — o que as pessoas dançam sobre si próprias — têm um fulcral efeito comunicativo. Através de um espetáculo de dança, os sujeitos (participantes, espectadores) podem entender melhor as suas próprias experiências e as condições em que elas são vividas. Ou seja, os espetáculos, enquanto sistemas de sentido em ação pelos quais os criadores e intérpretes

14 - A composição em dança é o ato de elaborar, trabalhar e dispor o movimento no tempo e no espaço. A composição em dança inicia-se com um gesto ou um movimento postos em relação com outros gestos ou movimentos, ou com o colocar do corpo em relação com elementos que lhe são exteriores. A composição em dança pode envolver várias operações sobre o movimento: ampliação, redução, repetição, variação, desenvolvimento, aceleração, desaceleração, corte, montagem, adição, subtração, etc.

15 - Como no *contact improvisation*, por exemplo (Novack, 1990).

comunicam as suas visões do mundo, podem ter consequências diretas na vida de quem os faz e na vida dos espectadores.

Victor Turner descreve de forma muito clara este duplo processo que a arte opera sobre o sujeito e sobre o mundo. Por um lado, o artista “reconstitui”, materializa performativamente a experiência vivida; por outro lado, devolve-a através de uma forma que permite, a si e aos outros, compreender e atribuir sentido às suas vivências. O antropólogo refere-se ao teatro, mas as suas ideias sobre o “porquê” e o “para quê” do teatro são extensíveis, sem ressalvas, à coreografia:

“Experimental” theatre is nothing less than “performed”, in other words, “restored” experience [Turner refere-se ao duplo sentido da palavra experiência — “living through” e “thinking back”], that moment in the experimental process — that often prolonged and internally segmented “moment” — in which meaning emerges through “reliving” the original experience (often a social drama subjectively perceived), and is given an appropriate aesthetic form. This form then becomes a piece of communicable wisdom, assisting others to understand better not only themselves but also the tomes and cultural conditions which compose their general “experience” of reality. (Turner, V., 1982: 18)

Terminamos, propondo que, para perspetivarmos as práticas da dança teatral como uma forma de cultura com um significado para os seus intervenientes — criadores, intérpretes, espectadores —, tenhamos em consideração cinco procedimentos.

Em primeiro lugar, que reconheçamos a especificidade do seu propósito e do seu contexto de ocorrência, que a distingue de outras formas de dança, como as rituais e as sociais. A dança teatral ocorre num espaço cuja moldura separa fisicamente quem pratica de quem assiste, resulta de um ato deliberado através do qual os sujeitos refletem de forma criativa sobre as suas próprias experiências socioculturais e reporta-se ao mundo através do movimento, recorrendo também a um conjunto de outros elementos constitutivos de um espetáculo, como os sonoros e os plásticos.

Em segundo lugar, que adotemos os procedimentos analíticos que Evans-Pritchard enunciou e que nos permitem responder às questões: quem dança, onde se dança, porque se dança, como se dança.¹⁶

16 - Marcel Mauss também indica que uma análise antropológica da dança deve proceder a uma inventariação das pessoas que dançam, onde, quando, porquê e com

Em terceiro lugar, que combinemos as estratégias da etnografia com as da história, pois a perspetiva diacrónica é um meio importante para iluminar os significados culturais que a dança atualiza.¹⁷

Em quarto lugar, que atendamos aos aspetos da esfera sociocultural que enformam as experiências dos próprios criadores, ou do que Gell designa por “‘biographical’ context” (1998: 11).

E, finalmente, que consideremos os discursos que os agentes produzem sobre as suas práticas e experiências e os contextos em que são produzidos, pois estas representações clarificam os sentidos implícitos às práticas performativas.

As práticas coreográficas teatrais são universos de singularidade que procedem da posição ocupada pelos sujeitos e do seu contexto biográfico, da manipulação de convenções coreográficas, de acordo com objetivos artísticos próprios e com a especificidade do contexto sociocultural e político em que o criador desenvolve o seu trabalho.

À luz destes procedimentos poderemos relevar a importância sociocultural das práticas teatrais de tradição ocidental e os sentidos que essas práticas transportam, quer nos reportemos à especificidade de um género de dança, como o *ballet*, quer nos refiramos ao carácter distintivo do conjunto da obra de um coreógrafo.

Foram essas orientações que seguimos quando analisámos historicamente o sentido dos discursos produzidos pelos atores sociais sobre as suas práticas dançantes (Fazenda, 1996); quando nos concentrámos no trabalho de Bill T. Jones, que acompanhámos entre 1991 e 2003, coreógrafo norte-americano que faz da dança um lugar de reconhecimento da diferença, de criação de padrões de movimento socialmente igualitários e de expressão da sua experiência de vida, marcada pela perda, pelo medo perante a ideia da iminência da morte, pela esperança, pela solidariedade (Fazenda, 2012a [2007]: 127-173); ou quando nos propusemos estudar o universo do criador Francisco Camacho, que transforma o corpo em movimento num espaço

quem: “Les procédés comporteront l’analyse de chaque danse, par les procédés ordinaires d’inventaire: qui danse, où, quand, pourquoi, avec qui, etc...” (Mauss, 1967 [1947]: 111)

17 - Para além das obras mencionadas ao longo deste texto que combinam as perspetivas sincrónicas e diacrónicas, veja-se ainda a obra editada por Buckland (2006), que realça as vantagens desta articulação. De referir também que Lowie (1952 [1924]) demonstrou, a partir do estudo da Dança do Espírito, praticada entre os ameríndios, que para entender a particularidade dos gestos e movimentos de uma dança era necessário recorrer ao método histórico.

de expressão de uma identidade individual em constante transformação e, em obras criadas entre 1991 e 1997, de representação do que é para si ser português, um corpo que vive entre as forças ambíguas da opressão e da libertação (*ibid.*: 175-211).

São aquelas as mesmas estratégias que mais recentemente adotámos (Fazenda, 2012b) para compreender a linguagem complexa de Shobana Sheyansigh, indiana a viver em Londres, e a de Akram Khan, inglês de ascendência bangladechiana, coreógrafos que, num contexto em que as dinâmicas socioculturais, de circulação de práticas e de saberes diversos são intensas, manipulam as várias técnicas e idiomas de dança oriundos de diferentes contextos que têm ao seu dispor para criar estilos de movimento próprios. Da relação destas forças, os criadores articulam diferenças culturais e estabelecem novas formas de significação cultural, através do movimento do corpo, da dança, cujos sentidos cabe também à antropologia tornar inteligíveis.

Referências bibliográficas

- BECKER, Howard S., 1982, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- BHABHA, Homi K., 1990, "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", in Homi K. Bhabha, ed., *Nation and narration*, London, Routledge: 291-322.
- BHABHA, Homi K., 1994, *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BOAS, Franz, 1955 [1927], *Primitive Art*, New York, Dover Publications.
- BOAS, Franz, 1972 [1944], "Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America", in Franziska Boas, ed., *The Function of Dance in Human Society*, New York, Dance Horizons: 5-19.
- BUCKLAND, Theresa J., ed., 1999, *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, London, Macmillan Press.
- BUCKLAND, Theresa Jill, 2006, *Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- COWAN, Jane K., 1990, *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton, Princeton University Press.
- DANIEL, Yvonne, 1995, *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*, Bloomington, Indiana University Press.
- DESMOND, Jane C., 1997, ed., *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press.
- DESMOND, Jane C., 1999, *Staging Tourism: Bodies on Display from Waikiki to Sea World*, Chicago, The University of Chicago Press.
- DESMOND, Jane C., 2000, "Terra Incognita: Mapping New Territory in Dance and 'Cultural Studies'", *Dance Research Journal*, 32/1: 43-53.
- DESMOND, Jane C., ed., 2001, *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- EVANS-PRITCHARD, E. E., 1965 [1928], "The Dance", in E. E. Evans-Pritchard, *The Position of Women in Primitive Societies and other Essays in Social Anthropology*, London, Faber and Faber: 165-180.
- EVANS-PRITCHARD, E. E., 1976 [1937], *Witchcraft, Oracles and Magic Azande*, London, Oxford University Press.
- FARNELL, Brenda, 1999, "Moving Bodies, Acting Selves", *Annual Review of Anthropology*, 28: 341-373.
- FAZENDA, Maria José, 1993, "Para uma Compreensão da Pluralidade das Práticas da Dança Contemporânea: Repensar Conceitos e Categorias", *Antropologia Portuguesa*, 11: 67-76.
- FAZENDA, Maria José, 1996, "Corpo Naturalizado", in Miguel Vale de Almeida, org., *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*, Oeiras, Celta: 141-153.
- FAZENDA, Maria José, 1998, "A dança no seio da reflexão antropológica: Contributos e limitações herdados do passado com ecos no presente", *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 38/1-2: 61-79.

- FAZENDA, Maria José, 2012a [2007], *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações* (2ª ed. revista e atualizada), Lisboa, Edições Colibri - Instituto Politécnico de Lisboa.
- FAZENDA, Maria José, 2012b, "As histórias que as pessoas dançam sobre si próprias: O contributo da antropologia para o estudo da dança teatral", in Né Barros, Juan Carlos Román e Maria Helena Maia, eds., *Artes Performativas: Novos Discursos*, Porto, Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP: 67-79.
- FOSTER, Susan L., 1992, "Dancing Cultures", *American Ethnologist*, 19/2: 362-366.
- FOSTER, Susan Leigh, ed., 1996, *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, New York, Routledge.
- FRAZER, James G., 1958 [1890], *The Golden Bough*, New York, Macmillan.
- GEERTZ, Clifford, 1973a [1972], "Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight", in Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books: 412-453.
- GEERTZ, Clifford, 1973b, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture", in Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books: 3-30.
- GEERTZ, Clifford, 1983 [1976], "Art as a Cultural System", in Clifford Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York, Basic Books: 94-120.
- GELL, Alfred, 1998, *Art and Agency: Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- GIERSDORF, Jens Richard, 2009, "Dance Studies in the International Academy: Genealogy of a Disciplinary Formation", *Dance Research Journal*, 41/1: 23-44.
- GOELLNER, Ellen W., e MURPHY, Jacqueline Shea, eds., 1994, *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- GOODMAN, Nelson, 1976, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- GRAU, Andrée, e WIERRE-GORE, Georgiana, dir., 2005, *Anthropologie de la danse: Génése et construction d'une discipline*, Paris, Centre National de la Danse.
- HAHN, Tomie, 2007, *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*, Middletown, Wesleyan University Press.
- HENRY, Rosita, et al., 2000, "Introduction", *The Australian Journal of Anthropology*, 11/2: 253-260.
- KAEPLER, Adrienne L., 1978, "Dance in Anthropological Perspective", *Annual Review of Anthropology*, 7: 31-49.
- KAEPLER, Adrienne L., 2000, "Dance Ethnology and the Anthropology of Dance", *Dance Research Journal*, 31/1: 116-125.
- KASCHL, Elke, 2003, *Dance and Authenticity in Israel and Palestine: Performing the Nation*, Leiden, Brill.
- KEALIINOHOMOKU, Joann, 1979, "Culture Change: Functional and Dysfunctional Expressions of Dance, a Form of Affective Culture", in John Blacking e Joann Kealiinohomoku, eds., *The Performing Arts: Music and Dance*, New York, Mouton Publishers: 47-64.
- KEALIINOHOMOKU, Joann, 1983 [1970], "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance", in Roger Copeland e Marshall Cohen, eds., *What is Dance?* Oxford, Oxford University Press: 533-549.
- KRINGELBACH, Héléne Neveu, e SKINNER, Jonathan, eds., 2012, *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*, New York, Berghahn Books.
- KURATH, Gertrude Prokosch, 1953, "Native Choreographic Areas of North America", *American Anthropologist*, 55: 60-73.
- KURATH, Gertrude Prokosch, 1956, "Choreology and Anthropology", *American Anthropologist*, 58: 177-179.
- KURATH, Gertrude Prokosch, 1960, "Panorama of Dance Ethnology", *Current Anthropology*, 1/3: 233-254.
- LOUPPE, Laurence, 1997, *Poétique de la Danse Contemporaine*, Paris, Contredanse.
- LOWIE, Robert, 1952 [1924], *Primitive Religion*, New York, Grosset and Dunlap.
- LÖYTÖNEN, Teija, 2008, "Emotions in the Everyday Life of a Dance School: Articulating Unspoken Values", *Dance Research Journal*, 40/1: 17-30.
- MAUSS, Marcel, 1967 [1947], *Manuel d'Ethnographie*, Paris, Éditions Payot.
- NESS, Sally Ann, 1992, *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- NESS, Sally Ann Allen, 2004, "Being a Body in a Cultural Way: Understanding the Cultural in the Embodiment of Dance", in Helen Thomas et al., eds., *Cultural Bodies: Ethnography and Theory*, Malden, Blackwell Publishing: 123-144.
- NOVACK, Cynthia J., 1990, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin Press.
- NOVACK, Cynthia J., 1995, "The Body Endeavors as Cultural Practice", in Susan Leigh Foster, ed., *Choreographing History*, Indianapolis, Indiana University Press: 177-184.
- O'SHEA, Janet, 2007, *At Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*, Middletown, Wesleyan University Press.
- OSUMARE, Halifu, 2008, *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves*, New York, Palgrave Macmillan.
- REED, Susan A., 1998, "The Politics and Poetics of Dance", *Annual Review of Anthropology*, 27: 503-532.
- ROYCE, Anya P., 1977, *The Anthropology of Dance*, Bloomington, Indiana University Press.

- ROYCE, Anya P., 2002, "From Body as Artifact to Embodied Knowledge: An Introduction to the Reprint Edition", in Anya Royce, *The Anthropology of Dance*. Alton, Dance Books: xv-xxv.
- SKLAR, Deidre, 2000, "Reprise: On Dance Ethnography", *Dance Research Journal*, 31/1: 70-77.
- SKLAR, Deidre, *et al.*, 2001, "Dance Ethnography: Where Do We Go From Here?", *Dance Research Journal*, 33/1: 90-94.
- SPENCER, Paul, ed., 1985, *Society and the Dance*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TURNER, Bryan S., 1996 [1984], *The Body and Society*, London, Sage Publication.
- TURNER, Victor, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications.
- TURNER, Victor, 1987, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.
- TYLOR, Edward B., 1889 [1881], "Arts of Pleasure", in Edward B. Tylor, *Anthropology: An Introduction of the Study of Man and Civilization*, London, Macmillan and Cop.: 287-308.
- WULFF, Helena, 1998, *Ballet Across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*, Oxford, Berg.
- WULFF, Helena, 2007, *Dancing at the Crossroads: Memory and Mobility in Ireland*, New York, Berghahn Books.

A política do jogo dramático: marginalidade descentrada como resistência criativa (estudo de caso de um grupo de teatro universitário)

Ricardo Seiça Salgado

O CITAC (Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra) é um grupo de teatro universitário que nasce em 1956 na cidade de Coimbra, em Portugal. A história deste grupo serviu de estudo de caso que nos conduziu à ideia teórica de que existem condições para o jogo dramático ser o ativador da possibilidade de mudança na arte e na vida. Por um lado, o jogo dramático está por detrás dos processos teatrais e é sobre ele que pensamos encontrar a base de trabalho que se poderá ou não constituir enquanto potência de uma vanguarda artística, na medida em que ela se produz, sobretudo, a partir de uma reinvenção dos procedimentos. A pesquisa no seio de novos procedimentos está ligada a uma atitude que inaugura a experimentação de novas formas de jogar que se vão repercutir na forma e expressão dos objetos artísticos criados.

Por outro lado, e é o que neste artigo queremos argumentar, a atitude subjacente a essa prática artística está igualmente ligada ao contexto sociopolítico que compõe o território dessa experimentação, tendo repercussões na formação de um *ethos* de grupo que intervém na produção de modelos de resistência alternativos e potenciadores da emancipação sociocultural. Mas como? Precisamos de olhar as características do jogo dramático e perceber as condições para as quais ele pode participar na transformação artística e social. Porque intervém na construção de mundos possíveis, a política do jogo dramático põe em causa a resistência monolítica habitando, antes, o espaço de uma marginalidade que recusa o centro e que nos ajuda a melhor perceber a criatividade na reinvenção da resistência.

O temperamento do jogo dramático

O jogo dramático opera ao nível da fronteira entre o corporal, o cognitivo e o simbólico, através da experiência participada em grupo. Todos os mecanismos de produzir extensões de que ele se serve são determinados sobre o contexto produzido e emergente em cada jogo. Explora-se a dimensão emocional do trabalho de corpo que traduz, mobilizam-se os afetos, e assegura-se o envolvimento consciente da pessoa dentro do enquadramento do jogo, no cumprimento das suas regras, e fora do enquadramento convencional do *self*.

Sintetizando as suas qualidades estruturais, o jogo dramático envolve: (1) voluntariedade para jogar e liberdade no jogo que se joga; (2) o reenquadramento de mensagens, que implica uma sensação de deslocamento, de transformação do quotidiano; subjuntividade e, por isso, transporte do jogador para uma outra mundividência (Schechner, 2003); (3) um conjunto de regras ou procedimentos para a interpretação que pode não ser consentânea com as da vida real; (4) metacomunicação (Bateson, 1987), uma vez que o jogo começa por se referir a si próprio, introduzindo a possibilidade de se reinventar e reclassificar as ações, e desenvolver novos enquadramentos, mesmo que paradoxalmente. O jogo enquadra-se fora da vida, refere-se a si próprio. O jogo joga-nos (Gadamer, 1999); (5) reflexividade, isto é, a ação exerce-se sobre a própria prática do jogo, e sobre o sujeito que o pratica; (6) liminaridade (Turner, 1992) e paradoxo, está no domínio do “como se”; não é aquilo que representa e, portanto, o que representa não existe. Ele não é somente jogo, é igualmente uma mensagem sobre si próprio, uma metamensagem e que, simultaneamente, pertence ao mundo e não é deste mundo (Bateson, 1987). Ao ser o que não é, ao (re)enquadrar enquadramentos reflexivamente do que não existe, ele é paradoxal. Sendo liminar, inverte e subverte a realidade e a estrutura social mundana, e todos os papéis que nele desempenhamos desconhecem a lógica das hierarquias impostas na esfera pública; (8) expressões, isto é, objetivações, representações, sedimentações que resultam do ato e experiência de jogar.

Tudo começa com a liberdade de jogar, uma predisposição para entrar num enquadramento outro, no sentido de uma atitude que se toma para se libertar, se separar da vida quotidiana. É um estado de espírito, uma atitude, uma experiência, uma força que, por ser dramática, paralelamente, dá a ordem da ação e do discurso. Etimologicamente, drama vem do grego *dran*,

“fazer, agir”. Significa, primeiramente, ação. Sugere-se que a narrativa emerge dessa ação que implica um conhecimento experimental que é jogável. Há no jogo dramático elementos que estão fora e para além das palavras que têm de ser interpretados como ação que acontece, que é *performada* no aqui e agora. A performance é o requisito essencial do drama, dá a ordem do discurso e conecta com o sistema de representações, tem significância simbólica na construção da realidade. A performance do jogo dramático está associada ao ritual porque também “passa por entre”, é um espaço de passagem temporário numa ação previsível e regulada, uma forma de interação social com um sistema de propósitos, um modelo de significado que mantém a eficácia como se da primeira vez se tratasse, como “modelo para”. A performance é parte inerente das expressões de nós mesmos, ao longo da experiência pessoal, é ela que dá sentido consubstanciado ao jogo dramático. Ela opera na dimensão criativa da vida, tanto na construção individual como na do grupo.

O jogo dramático é uma prática coletiva que proporciona conhecimentos sobre os mecanismos fundamentais do teatro. Embora não se possa reduzir o teatro ao jogo dramático podemos, contudo, dizer que há espetáculos que podem resultar apenas de um, ou da combinação de vários jogos dramáticos. Como nos diz Barba, os exercícios são uma “forma pura”:

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

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

Consideram-se e encaram-se outras realidades e temporariamente habita-se e vive-se com elas, proporcionando descrições e observações da vida quotidiana que, no início, são peripécias, modos de produzir extensões com outras agências: a contracena com o espaço da performance, com os

objetos ou adereços, ou com os outros jogadores-*performers*. No centro de dinamismo do jogo dramático há uma dialética entre a criação performativa que as regras do jogo impõem e a ligação que a consumação da criatividade de cada um produz relativamente às referências quotidianas, ou ao senso comum. O jogo dramático distancia do seu contexto original as mensagens, as experiências, os objetos, o tempo e o espaço, e dá-lhes um sentido em novos enquadramentos. Essas mensagens ou experiências surgem como um rompimento, uma separação, e que o jogo permite induzir e transformar em ato criativo do jogador que se consome e acontece. Somos transportados (Schechner, 2003). Cria-se um novo enquadramento sobre o qual há a segurança da experimentação, de interatividade, de possibilidades criativas múltiplas, de ação espontânea. É nessa liberdade que as conexões parciais com a realidade social são estabelecidas. Também é aqui que se trabalha a possibilidade de constituição das partes teatrais ao longo dos ensaios de preparação de um espetáculo, o que corresponde às primeiras improvisações.

Os principais elementos para entrar no espírito do jogo dramático, onde a géstica que implica o corpo é trabalhada no sentido da autoconsciência (ou da auto-percepção e consciencialização da sua existência e, por isso, da sua possível manipulação), são a espontaneidade, a participação, a intimidade, o prazer, a flexibilidade, a liberdade e o risco, havendo relações harmoniosas entre a parte e o todo (Spolin, 1999). Tudo acontece neste espaço em que se é convidado a entrar, um espaço de disponibilidade para atravessar limites e de aí livremente jogar, no prazer intrínseco de no jogo habitar. Por via do jogar (é intrínseco) nasce um espírito, um temperamento que é associado ao jogo dramático e de que o jogador apenas afez jogando. Vejamos: a energia que se liberta para atingir os objetivos, estando restringido às regras consentidas, cria uma explosão ou espontaneidade, de onde se libertam quadros de referência que são projetados na ação. Spolin (ibidem) diz-nos que a natureza destas explosões é tudo se poder virar do avesso, ser rearranjado, desbloqueado e manobrado, num clima de uma temporária libertação espontânea. Há um “acordar da pessoa total” que a espontaneidade dentro do jogo dramático promove, expondo uma atitude, uma força, um temperamento de boa disposição e vivacidade de espírito, uma atitude de brincadeira dentro de um engenho, de uma máquina que conjuga sobre o *habitus* (Bourdieu, 2005).

Susan Stewart (1989) sugere que o *nonsense* (o absurdo, o contrassenso, o sem sentido, a tolice), aquilo que o jogo instaura e que, em última análise

(quando confrontado com os procedimentos do senso comum), se apresenta como *nonsense*, é uma forma, uma estratégia, uma tática – tal como definida por Certeau (1998) – importante na vida e na arte, porque define e limita o quotidiano, o ordinário, o real, é jogo. Sem *nonsense* não há senso comum que é um enquadramento especial do pensamento mundano. Por senso comum referimo-nos ao que Geertz (1983) designa por um sistema cultural de interpretação da experiência que olha o *self* como um compósito, uma *persona*, um ponto de um padrão que tem um domínio semântico e que apresenta características estilísticas, ou marcas de uma atitude que estampam de uma forma peculiar a realidade (como o faz a arte, o mito, a ciência). O senso comum representa o mundo como um mundo familiar que todos podem e devem reconhecer. Perante o conhecimento adquirido há um sistema de expectativas mais ou menos claro no horizonte de uma situação, há um universo de sentido que coordena o esquema possível da interpretação. O senso comum é um mundo organizado, o modelo da ordem, da integridade e coerência da vida quotidiana, das formas e conteúdos, mas também dos procedimentos e mecanismos de lidar com eles sendo, indubitavelmente, histórica e culturalmente determinado.

O *nonsense* de que o jogo dramático no limite do seu mecanismo persegue é visto como o oposto do senso comum, joga quebrando as regras. O que é curioso é que o jogo dramático, apesar de primeiro impor as suas regras, tendo uma atitude ditatorial, numa segunda fase, ele admite e tolera a subversão dessas mesmas regras e fá-lo para induzir a atitude *nonsense*, uma desestabilização que encerra a possibilidade da sua própria reinvenção. Como Stewart (1989) diz, o *nonsense* é “aquilo que não devia estar ali”, é desordem, desorganização e reorganização, é “meta”, um discurso (diríamos igualmente, uma ação) sobre a natureza do discurso (ou sobre a natureza das ações). Assim, segundo a autora (ibidem), o *nonsense* move-se em dois eixos: (1) o eixo metafórico, que implica substituição, reenquadramento, descontextualização e recontextualização; (2) o eixo metonímico, que implica combinação, refere-se à estrutura sintática em vez de ao nível de abstração. E neste movimento, continuando com Stewart, o *nonsense* refere: (1) movimentos de inversão e de reversão em que se evita categorizar os sistemas de categorização, há um evitar da anomalia; (2) o jogo que advém das características intrínsecas à linguagem, da repetição que lhe dá a capacidade de se constituir como um jogo até ao infinito; (3) coordenação e subordinação, em que a coordenação permite conectarem as realidades numa forma que está em aberto, e a subordinação que as conecta por via de uma forma fechada.

O *nonsense* contém, portanto, procedimentos que podem ser introduzidos pelo jogo dramático em ordem, no limite, a essa atitude jocosa, de entrar no jogo e explorar espontaneamente as suas regras contextualizadas para um drama e que, por isso, permite descontextualização e recontextualização, o que a autora diz serem movimentos característicos da possibilidade de mudança. Sutton-Smith (2001) diz-nos que o *nonsense*, assim elaborado, é o mais profundo carácter do temperamento do jogo, a jocosidade (*playful*), ou o espírito de brincalhão, alegre, trocista, paródico, irónico, e/ou ridículo, que é amplamente ativado por via dos enquadramentos do jogo dramático. O jocoso é o meta-jogo dramático. Funciona questionando, criticando, convidando a uma reavaliação do fenómeno que introduziu, das regras que o jogo dramático imprimiu e que o *nonsense* reinventa. E isso é válido para o discurso e para as ações do quotidiano que formam a géstica do senso comum e que têm o corpo como transdutor (Gil, 1980), nos seus conteúdos e procedimentos, aqueles que configuram o *habitus* (Bourdieu, 2005). O jogo dramático contém, por isso, as ideias de limite dentro de uma máquina que conjuga, combina, adapta e procura operar em harmonia (mesmo que no caos), mas também as ideias que consuma de criatividade, de liberdade e de invenção na margem de movimentos possíveis que objetiva.

A manipulação do senso comum é uma característica do comportamento jocoso, do temperamento predileto do jogo dramático. E é por isso que Stewart (1989), reportando-se ao trabalho de Bateson (1987), vem a sugerir que o *nonsense* acaba por ser uma aprendizagem sobre como aprender. *Nonsense* é aprender a aprender, na medida em que depende da habilidade em se classificarem os contextos; em se libertarem as mensagens da situação e do propósito que se está a trabalhar; em se reconhecer e organizar aquilo que forma o contexto, ou se enquadrar uma situação do senso comum. O exemplo que o autor dá é ver-se uma imagem numa mancha de tinta. Não se trata de saber se está ou não correta essa representação em imagem da mancha de tinta, apenas se constitui como uma maneira de vê-la e imaginá-la. É como se houvesse marcas pontuadas numa mensagem impressa (o que Bateson chama de sinais metacomunicativos), que o jogo dramático explora e trabalha.

Aprender a aprender depende, sublinho, da habilidade em se classificar contextos. E para além disso pode igualmente ser adaptativo, no sentido de se verificar que persiste ao longo do crescimento de uma pessoa, como acontece num grupo de teatro que pratica durante vários anos a experiência do jogo dramático. Basta ser correta a expectativa de um padrão experimentado

que se passa a inscrever, tornando-se memória incorporada que pode ser usada. Aqui, há uma potencialidade da “pontuação” se inscrever e, portanto, se fazer incorporar. O que importa no jogo dramático é sobretudo essa sua capacidade de se aprender a aprender, de se reconhecer e organizar as condições da resposta a determinado contexto. De facto, não interessam tanto os conteúdos que se estão a jogar mas, mais, os enquadramentos, as discriminações e as classificações que permitem a produção do contexto. Assim, conta a flexibilidade, a liberdade e o risco, perante uma hierarquia de relevância do sentido que se dá às coisas. E a originalidade, a flexibilidade e a redundância podem ser dispositivos potenciadores que o jogo promove e conduzir à variabilidade adaptativa, biológica e cultural (Sutton-Smith, 2001).

O jogo dramático é uma prática coletiva. Mesmo que possa ser jogado individualmente (fica-se, contudo, seriamente limitado), o seu propósito geral é o da prática coletiva, ele reclama pelo coletivo. O jogo dramático tem a função de proporcionar a aprendizagem de procedimentos, comportamentos, formas de ação que contém certas formas de coparticipação social. É necessário interligar a ação coletiva no processo de adquirir conhecimento com as representações mentais desse procedimento e dessa capacidade. Lave e Wenger (2009) alertam-nos para o facto de a aprendizagem envolver um processo de envolvimento numa “comunidade de práticas”, produzindo um modelo a que chamaram de “aprendizagem situada”. Sendo situada, está associada a um tipo particular de prática, a enquadramentos específicos, o que eles chamam de “participação periférica legítima”. A aprendizagem torna-se um modo de compreender a aprendizagem. De alguma forma, a estrutura é uma variável que emerge da ação e não tanto uma pré-condição invariável (apesar da “aptidão para”, o *self* pode não usufruir dessa competência na prática). Aprende-se fazendo, maximiza-se a aprendizagem, *performando*, continuamente renegociando significados. As comunidades de práticas são simplesmente formadas por pessoas que “embarcam” juntas num processo de aprendizagem coletiva, num domínio partilhado de comportamentos e conhecimentos, como acontece com cada uma das gerações do CITAC, por via do jogo dramático. São modos de mútuo envolvimento, de participação; é um empreendimento partilhado, um processo que se reflete em experiências e no desenvolvimento de um repertório de conhecimento comum (rotinas, sensibilidades, vocabulário, etc.), de memória incorporada onde se negociam os significados.

A vida que jovens-adultos experienciam num grupo de teatro revela que o jogo dramático contribui para uma aprendizagem que com o tempo

potencialmente se inscreve, se transpõe e salta para a vida real em forma de procedimentos e mecanismos de relação. Quando um grupo de pessoas embarca num curso de formação teatral estão vários meses, diariamente, em contínuas sessões de trabalho que envolvem diferentes abordagens ao teatro e, por isso, formas específicas de enquadrar o jogo com o drama. Envolve, por isso, conhecimento ou competência técnica mas, mais importante ainda, o processo de aprendizagem em grupo faz com que os membros desenvolvam um conjunto de relações em redor dessa prática comum. Essa partilha conjunta faz emergir um sentido de identidade de onde se configura um *ethos* particular. Pensa-se que o facto de haver, por princípio, a ideia de experimentar os procedimentos teatrais no seio do CITAC e com isso a possibilidade de se situar ao nível do aprender a aprender – talvez até, a possibilidade de se vir a situar ao nível do aprender a aprendizagem de se aprender que para Bateson (1987) corresponde ao plano da arte –, está relacionado com a produção de um *ethos* comum e com características muito peculiares que definem a identidade de ser citaquiano.

Marginalidade Descentrada como Resistência Criativa

Com a intenção de fazer teatro moderno, o CITAC começa a alinhar na experimentação teatral, opondo-se a um teatro burguês, comercial ou instituído. O grupo é composto por várias gerações de estudantes (permanecendo no grupo uma média de três anos) que adquirem formação teatral, dada por encenadores nacionais e estrangeiros convidados. Quando um grupo de teatro universitário investe na experimentação teatral num certo culto pela vanguarda, convocando encenadores que orientem essa experimentação no âmbito das tendências teatrais contemporâneas, de facto, convoca a aprendizagem de novos procedimentos teatrais, o ensaio de novos sistemas de construção teatral que transgridem as normas estéticas existentes, o que em muito se situa na procura e reinvenção dos jogos dramáticos que fazem uso.

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 (e do jogo dramático), participar na produção de modelos de resistência alternativos e potenciadores da emancipação sociocultural.

O teatro experimental situa-se à margem do teatro formal e instituído e esse foi sempre o desígnio do CITAC. Enquanto teatro físico que tendencialmente se advoga, o texto performativo (Schechner, 2006) sobrepõe-se ao texto dramático, este serve a manipulação daquele. Para isso, todos os géneros, técnicas, modelos, tradições teatrais são funcionalmente convocados sem uma hierarquia definida, apenas a incerteza à margem de tradições institucionalmente valoradas. Por outro lado, investindo na linguagem corporal para ativar a orgânica de formação e dos processos teatrais, mais facilmente se supera a estabilidade dominante dos signos imposta pela linguagem escrita, mais facilmente se desmantela a dominância da interpretação hegemónica dos significados inscritos no texto dramático e de um fácil encarceramento no seu território de significado dominante, por via dos mecanismos e temperamento do jogo dramático.

Em condições de experimentação, o jogo dramático poderá ser equiparável ao que Deleuze e Guattari (1977) definiram como literatura minoritária, ou a possibilidade de um teatro minoritário (Deleuze, 1979). “As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo da enunciação” (Deleuze e Guattari, 1977: 28). O adjetivo “minoritário” quer dizer uma condição revolucionária, um estado de potência transformativa na margem. Quando os usuários de uma linguagem subvertem as pronunciações padrão, as estruturas sintáticas ou os significados, eles “desterritorializam” a linguagem, uma vez que a desligam da grelha claramente delineada e regulada do seu território convencional, dos seus códigos, dos seus rótulos, dos seus marcadores (Bogue, 2008). O minoritário opõe-se ao maioritário que reforça as normas linguísticas dominantes. “Minoritário” e “maioritário” não se referem ao número de pessoas que delas fazem uso, mas sim, aos

diferentes usos das funções da linguagem (falada, teatral, musical, etc.). A segunda característica refere que esse uso da linguagem é eminentemente político, se relaciona diretamente com as relações de poder, sempre com o objetivo de subverter as relações dominantes, é um devir em potência. Já a terceira característica refere que tudo tem um valor coletivo, algo que abre possibilidades para novas ações políticas.

A equiparação da literatura minoritária a um teatro minoritário traduz essa capacidade em subverter não somente através da linguagem mas também através de todas as outras dimensões teatrais do texto performativo: 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 estudantes 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 estilham em múltiplos sentidos. Diz-nos em entrevista, Joaquim Pais de Brito:

“O caso do CITAC com o Victor Garcia, de repente, era como se o texto fosse secundário, porque era tão perturbadora e tão subversiva a montagem, e a construção cénica que em si mesma 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 vazio” (Brook, 2008) 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 na verdade, o CITAC propõe agora, definitivamente, uma 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 encenado por Juan Carlos Uviedo em 1970, *Macbeth, o que se passa na tua cabeça?* constitui uma bomba no conservador e provinciano meio coimbrão. Ninguém ficou indiferente ao espetáculo, o que significa que teve eficácia no seu objetivo de choque e intimidação (mesmo que pelas piores razões, como o foram para citaquianos de outras gerações e de um público fiel da cidade que acompanhava o percurso que o grupo fazia). Na verdade, os tempos que se viviam em Portugal não eram dóceis. E mesmo que seja “difícil agredir o agredido, violentar o violentado, dominar o dominado, provocar o que já está à margem” (Porto, 1973: 276), 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 *avant-garde* americana dos anos sessenta, de grupos como os Living Theatre.

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. 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 reproduz na sua conceção hegemónica (herdada das democracias capitalistas do norte da Europa) e que se via a obliterar o carácter distintivo da possibilidade de produzir algo de novo, marcador de uma identidade distinta, cultural, por via das singularidades da democracia participativa.

Nos anos oitenta, envereda-se por experiências parateatrais de *Projectos & Progestos*, em que há uma marginalidade ao nível da hegemonia da arte, reagindo contra o poder dominante da curadoria hegemónica que talha os gostos e que os coloniza, promovendo novas formas de enquadramento do jogo dramático, enquanto experiência estética consumada numa atitude que dele deriva. A performance define-se mais pela forma ou procedimento e menos pelo conteúdo, ou drama. Dado o seu temperamento predileto ser o *nonsense*, aqui, o jogo dramático pós-dramatiza o teatro, no sentido que Lehmann (2007) lhe dá. Também agora o CITAC se demarca de toda e qualquer conceção teatral vigente à época em que se realiza. Por outro lado, ao opor-se ao mercado da arte contemporânea que insistia na produção de objetos ou de eventos como mercadoria, numa redefinição da referencialidade da obra, os espectadores são libertados para perceber e interpretar fora dos padrões estabelecidos. Convocando a produção de novos significados possíveis, miríades novas de outros mundos, mais por via da forma que dos conteúdos consuma-se, assim, uma crítica ao consumismo que caracteriza a matriz potência da sociedade de então.

Em certo sentido, podemos melhor compreender o território que procuro configurar para a 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 (ibidem). 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). A heterotopia consegue justapor vários espaços, de outro modo incomensuráveis num único lugar, como faz o teatro. Está também ligada a momentos efémeros e pode ser isolada ou penetrável, engendrando sistemas próprios de entrada e de saída. Finalmente, poderá ser também um espaço de compensação em relação ao caos dos espaços reais.

O CITAC como heterotopia constitui-se como um *locus* onde se vão trabalhar vários temas reais da cultura através do jogo dramático. É com ele

que se subverte, se desestabiliza, se desterritorializa o consenso do senso comum, num processo ativo em se transformar, consumando-se no processo teatral e que visa a exploração experimental do diferente, que debilita o *mainstream*, mas também, o provinciano (numa palavra, a hegemonia). Neste lugar heterotópico, justapõem-se diferentes realidades: 1) dramas representados, linhas de fuga percebidas no confronto com o cenário, o ambiente criado pela componente visual e sonora, ou o próprio tipo de jogo corporal enquadrado na dramaturgia, de se poder tornar um animal ou um monstro que subverte a percepção normalizada; 2) interpretações do drama que se conjugam com interpretações da realidade vivida, coletiva e individual, racional e afetiva, entre a ficção do mundo possível representado ou apresentado e a realidade pragmática do mundo vivido, *nonsense*.

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 perspetiva de uma geração do CITAC, das pessoas que fazem e experimentam essas novas possibilidades, se criam condições para a perpétua reinvenção coletiva, um novo coletivo em perpétuo devir, de um *ethos* particular de geração em geração, e 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, por exemplo, 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 e no 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, imperceptíveis pela lógica do poder. Tratava-se de uma marginalidade construída pelos efeitos inscritos nos processos teatrais e traduzidos na forma teatral (procedimento e recursos artísticos), e que operava mais pelas dimensões do teatro físico, na dimensão performática (gesto, movimento) do que por via do texto dramático *per se* (como aconteceu em muitos textos propostos), onde o poder encontrava 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-reptícia:

“By covering its tracks it not only minimizes the risk its practioners run but it also eliminates much of the documentary evidence that might convince social scientists and historians that real politics was taking place.

Infrapolitics is, to be sure, real politics. (...) Resistant subcultures of dignity and vengeful dreams are created and nurtured. Counterhegemonic discourse is elaborated. Thus infrapolitics is, as emphasized earlier, always pressing, testing, probing the boundaries of the permissible. Any relaxation in surveillance and punishment and foot-dragging threatens to become a declared strike, folktales of oblique aggression threaten to become face-to-face defiant contempt, millennial dreams threaten to become revolutionary politics. From this vantage point infrapolitics may be thought of as the elementary – in the sense of foundational – form of politics. It is the building block for the more elaborate institutionalized political action that could not exist without it.” (ibidem: 200-201).

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-hegemónica, dissidente, de oposição à norma existente.

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 elementos do CITAC provaram isso mesmo ao estarem envolvidos na resistência estudantil contra o regime ditatorial, enquanto ativistas políticos. A ambição era, de facto, a aniquilação do centro. Mas para o fazerem, teria igualmente que passar por uma subversão da lógica do jogo da resistência. A atitude transformativa criada na margem, no espaço do processo criativo, desvinculado da lógica dominante e que recusa o centro, essa atitude parece alimentar a capacidade de resistência.

Na crise académica de 1969, os citaquianos estiveram no centro dos eventos alternativos de resistência, reinventando processos públicos de resistência ao drama social num teatro político direto (Schechner, 1993). Os *happenings* coletivos, como a improvisada distribuição de flores à comunidade, a “operação flor”, ou a “operação balão”, são exemplo. Na crise de 1969 a academia de Coimbra lutava pela democratização do ensino. A brecha da crise aconteceu pela recusa das autoridades em deixar falar o então Presidente da Associação Académica de Coimbra (AAC) durante a inauguração de um novo edifício da Universidade. Centenas de estudantes manifestaram-se em prol da democratização do ensino nesse mesmo dia o que precipitou uma reação violenta por parte das autoridades dias depois, dada a persistência dos estudantes na sua reivindicação, e que se veio a perpetuar por todo o ano letivo.

No dia 3 de Junho de 1969, a polícia carregou em cerca de 3000 estudantes que se encontram no jardim da AAC. A fuga faz-se para baixo, a descer a avenida Sá da Bandeira e, no Mercado Municipal que se encontra a caminho, na agitação desenfreada, destroem-se acidentalmente bancas, e hortaliças e flores voam pelo ar, pisadas na correria. No dia seguinte, para remediar os prejuízos dos vendedores da praça realiza-se a “operação flor”, consistindo na entrega de milhares de flores aos transeuntes. Em entrevista, a citaquiana Clara Boléo explica-nos como foi:

“Juntámo-nos na Universidade. Descemos todos juntos por ali abaixo, entrámos no mercado, compramos as flores e depois saímos do mercado já com as flores. O grosso da operação foi mesmo na Baixa. Oferecíamos as flores às pessoas. Não era preciso dizer nada, as pessoas percebiam perfeitamente que era uma manifestação”.

A operação flor foi a reparação de um acidente em forma de resistência alternativa. Já a “operação balão” consistiu numa peregrinação da alta até à baixa da cidade com centenas de estudantes levando consigo balões cheios de hélio nas mãos com inscrições pintadas em que se podiam ler as suas reivindicações. O Largo da Portagem é o local escolhido para fazer subir nos céus as centenas de balões. Os balões libertam literalmente as suas reivindicações, criando um efeito visual de liberdade excedida, inesquecível para os informantes entrevistados. Na verdade, demonstrava-se o espaço de liberdade que também se reivindicava. Entrevistado Carlos Baptista, da comissão técnica que durante a crise escutava as comunicações via rádio da polícia, revela que escutou as mensagens desse momento. Pela conversa, os polícias não percebiam o que se estava a passar, aquela manifestação

saía da lógica perceptível da repressão. “Caminham com balões? Mas só balões?... Com palavras escritas?” – questiona-se alguém do lado de lá do rádio, na central da polícia.

Como nos espetáculos realizados, não se sabia como censurar aquela performance pública, o alvo da arma repressora era um fluido impossível de atingir. Se algum polícia abordasse um manifestante, bastaria libertar o balão. Este reenquadramento das formas de resistência impedia uma ação violenta repentina por parte de uma polícia baralhada com tais manifestações públicas. Já na Portagem, dado o aglomerado de estudantes ali parados, depois de libertos os balões, chega a polícia e carrega nos estudantes com violência. Era um ajuntamento e isso já constituía pretexto para a lógica do poder. A natureza destes eventos desafia a censura, escapando-lhe mas, ainda assim, agindo por via de modos criativos de difundir mensagens resistentes à comunidade de Coimbra (porque a imprensa era censurada, para além dos estudantes poucos tinham consciência da luta estudantil de então), recolocando-se numa lógica de exterioridade ao centro, de recusa desse centro, apesar de nessa atitude lhe estar a resistir, emancipando os seus proponentes. E desta forma, Schechner (2003) parece ser certo ao inferir que os procedimentos teatrais possam servir de pretexto, são retórica escondida para as manifestações públicas.

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 ela sempre encontrará 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, é um lugar com abertura para a possibilidade radical, enquanto espaço de resistência. 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, e na perpétua experimentação de novas formas teatrais.

O *ethos* do CITAC em formação, enquanto grupo, constitui-se a partir de uma comunidade de práticas, por entre a liminaridade de uma *communitas* vivida, esse senso de comunhão “on the other side of the road” através do teatro, na intersecção entre a contra-hegemonia e o alternativo, um espaço efetivamente de diferença, mais do que recetáculo onde se produz a diferença. Reinventa-se aqui a identidade, também através dos mecanismos do jogo dramático, numa margem descentrada como modo de ação na vida real, conectando educação e cidadania. “Definitional ceremonies deal with the problems of invisibility and marginality; they are strategies that provide opportunities for being seen and in one’s own terms, garnering witnesses to one’s worth, vitality, and being” (Meyerhoff, 1986: 267). Os elementos do CITAC partilhavam estas estratégias de produção da identidade através do teatro, definindo-se enquanto grupo, congregando um sentido de comunhão

e produzindo um *ethos* endémico que se reproduz epidemicamente, pela formação de corpos pensantes através do jogo dramático, aprendendo a aprender.

O jogo dramático, isto é, a prática coletiva de exploração dos mecanismos da ação dramática, pelo espaço de liberdade excedida que ele exige, tem repercussões neste grupo de pessoas que explora os seus habitats de significado com um certo mecanismo de funcionamento em grupo. O CITAC é um laboratório perpétuo de experiência teatral e, por via do processo criativo, uma margem enquanto espaço alternativo de pensar a sociedade, livre da norma opressiva e hegemónica. Ainda hoje os elementos que compõem o grupo se comportam como exceção no território da marginalidade, a exceção inversa ao estado de exceção de Agamben (1998, 2005), por via de um certo tipo de resistência. 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, aniquilar-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.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio, 2005 (2003), *State of Exception*, Chicago and London, University of Chicago Press.
- _____, 1998 (1995), *O Poder Soberano e a Vida Nua*, Lisboa, Editorial Presença.
- BARBA, Eugenio, 2002, "The Essence of Theatre", *TDR*, vol. 46, n° 3 (Autumn): 12-30.
- BATESON, 1987 (1972), *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Northvale, New Jersey, London, Jason Aronson Inc..
- BOGUE, Ronald, 2008, "The Minor", in Stilave, Charles J. (ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*, Montreal & Kingston, Ithaca, McGill-Queen's University Press: 110-120.
- BOURDIEU, Pierre, 2005, "Habitus", in Hillier, Jean; Rooksby, Emma (eds.), *Habitus: A Sense of Place*, Hunts and Burlington, Ashgate Publishing: 43-50.
- BROOK, Peter, 2008, *O Espaço Vazio*, Lisboa, Orfeu Negro.
- CERTEAU, Michel de, 1998 (1990), *A Invenção do Cotidiano*, Petrópolis, Editora Vozes.
- DELEUZE, Gilles, 1979, "Un manifeste de moins", in Bene, Carmelo; Deleuze, Gilles, *Superpositions*, Paris, Ed. de Minuit: 87-131.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, 1996 (1980), *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, 5 volumes, S. Paulo, Editora 34, Coleção TRANS.
- _____, 1977, "A Literatura Menor", in Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Kafka: Por uma Literatura Menor*, Rio de Janeiro, Imago Editora: 25-42.
- DERRIDA, Jacques, 1981 (1972), *Positions*, Chicago, The University of Chicago Press.
- FOUCAULT, Michel, 1992, *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal.
- _____, 1986, "Of Other Spaces", *Diacritics*, vol. 16, n° 1, (Spring.): 22-27.
- GADAMER, Hans-Georg, 1999 (1986), "A Ontologia da Obra de Arte e seu Significado Hermenêutico", in Gadamer, Hans-Georg, *Verdade e Método: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*, Petrópolis, RJ, Editora Vozes, Coleção Pensamento Humano: 174-269.
- GEERTZ, Clifford, 1983, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York, Basic Books.
- GIL, José, 1980, *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa, A Regra do Jogo Edições.
- HOOBS, Bell, 1994, "Marginality as Site of Resistance", in Ferguson, Rusell; Gever, Martha; Minh-ha, Trinh T.; West, Cornel (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, New York & London, The New Museum of Contemporary Art and Massachusetts Institute of Technology: 341-344.
- LAVE, Jean; WENGER, Etienne, 2009 (1991), *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi, Cambridge University Press.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2007 (1999), *O Teatro Pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify.
- MEYERHOFF, Barbara, 1986, "'Life's not Dead in Venice': Its Second Life", in Turner, Victor W.; Bruner, Edward M. (eds.), *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press: 261-288.
- PORTO, Carlos, 1973, "Macbeth – O que se Passa na Tua Cabeça?", in Porto, Carlos, *Em Busca do Teatro Perdido*, vol. 1, Lisboa, Plátano Editora: 269-277.
- SCHECHNER, Richard, 2006 (2002), *Performance Studies: An Introduction*, London and New York, Routledge.
- _____, 2003 (1988), *Performance Theory*. London and New York: Routledge.
- _____, 1993, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, London and New York, Routledge.
- SCOTT, James C., 1990, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven and London, Yale University Press.
- SPOLIN, Viola, 1999 (1963), *Improvisation for the Theater*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- STEWART, Susan, 1989 (1978), *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press.
- STEWART, Kathleen, 1996, *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics on 'Other' America*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- SUTTON-SMITH, Brian, 2001 (1997), *The Ambiguity of Play*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press.
- TURNER, Victor W., 1992 (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications.

Práticas artísticas contemporâneas: imaginação e exibição da nação

Sónia Vespeira de Almeida

*“O fim de uma viagem é apenas o começo doutra.
É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que
se viu já [...]. É preciso voltar aos passos que foram
dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao
lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O
viajante volta já.”*

José Saramago, *Viagem a Portugal*

*“Vê pois como pensar é acto potente e os seus
efeitos – as ideias – são matéria resistente”*

Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*

1. Introdução

Os conceitos viajam. Desenham trajectórias. Movimentam-se nas disciplinas e nas suas fronteiras. Desafiam-nas. Os conceitos não são termos univocais, são dinâmicos em si mesmos. Na esteira de M. Bal (2009), quando nos esforçamos por definir, mesmo provisória ou parcialmente, o que um determinado conceito poderá significar, damos-nos conta do que este poderá fazer. E esse esforço, segundo a autora, é uma tarefa colectiva.

Assim, este texto¹ procura traçar um percurso a partir dos conceitos de prática artística e performance convocando autores como Jacques Rancière, James C. Scott e Victor Turner. Esta cartografia, articulada com uma etnografia do trabalho artístico² (Buscatto, 2008), permitirá explorar os mundos da arte contemporânea em Portugal enquanto espaços de contestação e de exibição da cultura.

2. A “fábrica do sensível”: prática, acção artística e exibição de sentidos

Jacques Rancière em a *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (2010 [2000]) fala-nos da existência de um comum, dos seus lugares, das suas partes que se torna visível através da “partilha do sensível”. Nesta obra, o autor interpela a relação entre política e estética, sublinhando que as práticas artísticas são “maneiras de fazer” e “formas de inscrição do sentido da comunidade”, sublinhado:

“Estas formas definem a maneira como as obras ou as performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que lhes presidam, os modos de inserção social dos artistas ou como as formas artísticas reflectem as estruturas ou os movimentos sociais” (2010 [2000]:15).

Numa obra posterior - *O Espectador Emancipado* (2010 [2008]) - Rancière apresenta-nos um conjunto de ensaios. No terceiro – “Os Paradoxos da Arte Política” – aborda a acção artística, as práticas da arte, defendendo que estas se relacionam com a política, actuando numa instância de enunciação colectiva que reelabora o espaço das coisas comuns, propondo uma interlocução com o mundo (2010 [2008]:104). A partir da noção de “estética relacional” de Nicolas Bourriaud (1998) afirma:

“[...] o trabalho da arte, nas suas novas formas, ultrapassou a antiga produção de objectos destinados a serem vistos. A partir de agora esse trabalho produz directamente relações com o mundo, consequentemente formas activas de comunidade [...]” (2010 [2008]: 104)

Assim, para Rancière, os artistas desenvolvem estratégias visando dissipar opacidades, dar a ver, exhibir o que não era visto, colocando em relação o que

antes não surgia relacionado. Estamos então perante um movimento “de ida e volta entre a saída da arte em direcção ao real das relações sociais” (2010 [2008]: 106) e a exibição que lhe assegura eficácia simbólica. Segundo o autor, a dispersão das obras de arte na multiplicidade das relações sociais só vale se for vista. As “práticas da arte” contribuem para traçar uma paisagem nova do visível, do dizível e do fazível (2010 [2008]: 113).

A “arte política” de Jacques Rancière – e a sua ênfase na ideia de prática, acção, visibilidade, comunidade – conduz-nos a James C. Scott na tarefa de enriquecer o conceito de prática artística. Nas suas diferentes obras, o autor tem vindo a mobilizar o conceito de “arte” – da resistência (1990), do disfarce político (1990), de não ser governado (2009) – referindo-se à diversidade das estratégias de resistência e à “infrapolítica” dos grupos subordinados. Com a utilização do termo “arte”, James C. Scott dirige enfaticamente a nossa atenção para as práticas, para as “maneiras de fazer” e para a sua criatividade cultural (ver Liep, 2001), isto é, para a forma como as pessoas combinam e recombina elementos dos reportórios que consubstanciam a resistência clandestina, anónima, “fora de cena”, tornada pública em conjunturas propiciadoras à sua visibilidade.

E chegamos a Turner, explorando, em particular, alguns aspectos do conceito de performance que se entretecem com algumas ideias que pontuaram o caminho até aqui, nomeadamente a construção social do sentido e a exibição.

Em “Victor Turner’s Last Adventure”, Richard Schechner enfatiza a sua atitude “unfinishedness” e a forma como explorava os problemas que foram integrando o seu percurso, no qual se destaca o seu aturado trabalho sobre o ritual no quadro dos processos sociais (Schechner, 1988: 7). Segundo Schechner é precisamente o ritual que lhe permite a construção de um caminho sólido para indagação da performance enquanto paradigma de processo:

“every idea leads to new ideas, every proposition was a network of possibilities. I think he was so long interested in performance – theatre, dance, music, ritual and social drama – because performance is the art that is open, unfinished, decentred, liminal. Performance is a paradigm of process.” (Schechner, 1988: 8)

A ideia de processo, de experiência inerente à performance constitui-se, segundo Schechner, o filão da abordagem de Victor Turner, sublinhando, em particular, o interesse do “being in of art”, mais do que no seu resultado final:

“The working is as important, maybe more so, than the “work. [...] Turner grew more and more deeply interested in preparatory phases of performance – workshops, rehearsals, training – how people may ready for performances-to-be” (Schechner, 1988: 8).

“Images and Reflections: Ritual, Drama, Carnival, Film and Spectacle in Cultural Performances” constitui um dos textos da obra *The Anthropology of Performance*. Aqui Turner mostra-nos como a performance é, muitas vezes, crítica: “an evaluation (with lively possibilities of rejection) of the way society handles history” (Turner, 1988: 22). De facto, Turner é particularmente arguto na forma como articula a performance e a construção quotidiana do sentido (Beeman, 2002: 94). Numa imagem estilisticamente notável, afirma:

“In other words, if the contrivers of cultural performances, whether these are recognised as “individual authors”, or whether they as representatives of a collective tradition, geniuses or elders, “hold the mirror up to nature”, they do this with “magic mirrors” which made ugly or beautiful events or relationships which can not be recognised as such in continuous flow of quotidian life in which we are embedded“. (1988:22)

Contudo, o autor densifica a sua análise jogando com o nexos “reflective-reflexive” para perspectivar a performance cultural enquanto força de mudança:

“cultural performances are not simple reflectors or expressions of culture or even of changing culture but may themselves be active agencies of change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting “designs for living.” As Barbara Babcock has written: “many cultural forms are not so much reflective as reflexive.” (Turner, 1988: 24)

Victor Turner coloca a tónica na experiência e nos seus modos de enunciação (Turner 1986) e, também, no trabalho do “espelho”. O autor mostra-nos como as performances culturais se constituem como modos de comunicação

linguísticos e não linguísticos, como a música, dança, representação e artes visuais (Beeman, 2002). Numa interlocução com Wilhelm Dilthey, Turner salienta precisamente esta dimensão no ensaio “Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience” (1986):

“We are social beings, and we want to tell what we have learned from experience. The arts depend on this urge to confession or declamation. The hard-won meanings should be said, painted, danced, dramatized, put into circulation” (1986: 37).

Deste modo, as propostas do autor, assumem-se como “matéria resistente” para nos ajudar a perceber as práticas artísticas na actualidade, em particular o que captam, como se posicionam, o que discutem e comunicam os artistas visuais ao mobilizarem a ideia de “nação” como plataforma crítica e de escrutínio da contemporaneidade.

A cartografia traçada permite-nos estabelecer uma linha de reflexão enriquecedora que procura explorar as artes visuais, os seus aspectos performativos e políticos. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” cuja eficácia é garantida pela expressão de uma teia de sentidos que garantem a sua eficácia quando partilhados e exibidos.

3. Práticas artísticas: actuar e dar a ver

No Inverno de 2012, estive patente em Lisboa a exposição “Da solidão do Lugar a um Horizonte de Fugas”³. Aqui experimentam-se relações com o real, exercita-se uma “mnemónica colectiva”, nas palavras do seu curador Pedro Lapa (2012).

Depois de percorrermos o primeiro grande corredor do espaço expositivo, acompanhados lateralmente pela peça *I Cannot Remember Anything* (1993) do artista escocês Douglas Gordon, chegamos à instalação *Amnésia* (1997) de Ângela Ferreira. A instalação desenvolve-se em dois espaços. No primeiro, confrontamo-nos com um conjunto de cadeiras de madeira estilo holandes da família da artista dispostas em semicírculo. A sua distribuição no espaço convida a determo-nos no filme *Moçambique, no outro lado do tempo* (1996)⁴ transmitido por uma televisão colocada no chão. Na parede, exibem-se três

peças de cerâmica da fábrica Rafael Bordalo Pinheiro, datadas de 1902. No segundo espaço, três troncos de madeira de Umbila dispostos em paralelo no chão são colocados em relação com uma mesa feita da mesma madeira. Neste trabalho, Ângela Ferreira constrói um comentário crítico ao seu próprio contexto, nomeadamente à relação de Portugal com o seu passado colonial articulando temporalidades heterogéneas activadas pelos diferentes objectos exibidos.

A penúltima peça que pontua o percurso por “Da solidão do Lugar a um Horizonte de Fugas” é o filme documental *Sur Place* (2006) de Justine Triet. Numa tela de grandes dimensões é possível observar “a dança dos corpos” de cidadãos que se confrontam nas ruas de Paris, movimento revelador dos desconfortos que emergem no espaço público europeu do século XXI. Os acontecimentos que a câmara registou a partir de uma janela desta cidade são as manifestações anti-Contrat Première Embauche ocorridas em Jussieu em 2006 (in Lapa, 2012).

Esta exposição funda um terreno fértil para introduzir a problematização das práticas artísticas enquanto performances culturais, na medida em que as revela como territórios de construção e exibição de sentidos. Como afirmam Morphy e Perkins (2006): “Art has increasingly become part of cultural commentary and of political discourse, involving a reflexive critique of the artist’s own society”(2006:11).

No quadro da sua análise sobre a visualidade contemporânea, o antropólogo Néstor Garcia Canclini (2010, 2013) afirma que a antropologia tem que estar disponível “para o que vem”, escutar os actores e perscrutar a densidade intranquilizante dos factos. O antropólogo assegura, ainda, que a arte ocupa uma posição de iminência, declarando o que pode acontecer, prometendo ou modificando sentidos. Partilha com Jacques Rancière a ideia de que a arte se expandiu para além do seu próprio campo, manifestando amplas reconfigurações nas quais “todas as competências artísticas específicas tendem a sair do seu domínio próprio e trocar os respectivos lugares e poderes, misturando-se os géneros (Rancière, 2010 [2008]:33):

Deste modo, e procurando responder ao repto de Garcia Canclini, importa interpelar o que discutem os artistas, o que comunicam (Turner, 1987), como constroem imaginários partilhados (Garcia Canclini 2005 [1998]:181)

e participam na imaginação da nação (Anderson, 1991 [1983]). Os artistas desenvolvem práticas que dão a ver aquilo que não era visto, densificam o que era demasiado fácil (Rancière (2010 [2008]), construindo significados através das suas práticas, elaborando o seu sentido de cultura (MacClancy, 1997).

Analisei noutro lugar (Almeida, 2012), a forma como a arte contemporânea portuguesa explora a crítica à contemporaneidade através da ideia de nação. Os artistas elaboram-na delineando dois caminhos. No primeiro, a nação é mobilizada recorrendo-se à cultura popular como idioma principal, aproximando-se de um discurso “etno-simbólico” (Smith, 2002), num movimento de esteticização do património nacional. No segundo, as práticas artísticas envolvem ideias mais pluralistas de nação, apresentando uma reflexão sobre a experiência histórica do colonialismo português, sobre a desmontagem do quadro ideológico da ditadura e sobre a memória da Guerra Colonial.

Detenhamo-nos, agora, no trabalho de dois artistas, de gerações diferentes, que se situam precisamente nesta segunda via de abordagem à “nação”, procurando perceber como se posicionam, quais os desconfortos que manifestam, o que exibem e o que dão a ver: Manuel Botelho (Lisboa, 1950) e Pedro Barateiro (Almada, 1979) entrelaçam o artístico e o político interrogando o discurso e as relações de poder.

3.1. Manuel Botelho:

“Eu tenho estado preocupado com as cicatrizes”

Cartas de Amor e Saudade é o nome da instalação de Manuel Botelho apresentada ao público em Cascais no Verão de 2011. A cobrir as paredes do primeiro espaço um conjunto de panos de tendas de campanha revelam a “história de homens, a história abstracta da guerra e da morte” (Pinharanda, 2011:13). Em frente, três imagens em grande formato invocam a circulação de pessoas, palavras, sentimentos entre o “cá”, o que já foi “lá” e o que agora “não deixa de fazer, de modo diferente, parte do ‘cá dentro’” (Sanches, 2006:8).

A segunda sala constitui-se como um novo “dispositivo cénico” (Pinharanda, 2011:13), recriando um ambiente doméstico, envolto numa luz doce, onde se podia ouvir algumas palavras das cartas trocadas entre Portugal e a Guiné nos anos 60:

“Bom dia meu amor. Sabes onde te estou a escrever? Dentro de um Jipe que está debaixo de uma árvore. Por acaso até está à sombra, o fresquinho vai correndo e ouvem-se os passarinhos a chilrear. Mas para te ser franco, apesar do sítio ser romântico tomara ver-me livre daqui para fora. Cada dia que passo nesta terra horrível e tão longe de ti parece ter o dobro ou o triplo das horas. [...]” (in Botelho, 2011:31)

Numa outra carta:

“os homens da minha companhia voltaram a ter contacto com o inimigo. Quando os vi regressar nos Unimog até me assustei, vinham sujos de lama e sangue, as cores das fardas já não se conheciam, as caras eram autênticas máscaras de lama! E vê lá tu, querida, um dos nossos alferes pisou uma mina que lhe arrancou a perna e o pé e teve de ser evacuado de helicóptero para Bissau. [...] Quando se soube a notícia sentiu-se um silêncio profundo e tudo ficou triste, alguns nem puderam suster as lágrimas.” (in Botelho, 2011:31)

A produção artística de Manuel Botelho apresenta uma preocupação vital com Portugal. Segundo Porfírio: “desde o início, a vida e a obra, a biografia e as artes, estão intimamente ligadas no percurso de Botelho; entre os anos de 1980 e a actualidade o trabalho deste pintor é uma meditação sobre o seu país [...]” (Porfírio, 2010:65). O artista debate a experiência histórica do colonialismo, o tempo denso do fascismo através de um comentário crítico e reflexivo dirigido à Guerra Colonial travada em territórios africanos.

Entre 2006 e 2008, visita o Museu Militar e fotografa as armas usadas neste conflito nos diferentes teatros da guerra. Esta reflexão leva-o, também, à Feira da Ladra em Lisboa procurando objectos e documentos que lhe permitem pensar este período da história portuguesa, reunindo “botas, velhos camuflados, capotes, papéis, fotografias, aerogramas” (Porfírio, 2010: 66) que mobilizou nos seus projectos subsequentes.

O artista dá a ver o “quadro ideológico do fascismo”⁶, fazendo-nos recuar e interpelar o passado colonial. Na entrevista realizada, referindo-se à exposição *Professores* patente no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian⁷, Manuel Botelho assinala precisamente este aspecto:

“A reflexão sobre as questões de identidade é uma espécie de infra-estrutura

do meu trabalho, desde sempre. Recentemente eu expus na Gulbenkian um trabalho baseado nas mensagens de Natal [dos soldados portugueses durante a guerra colonial]. Eu utilizei as mensagens de Natal por uma razão muito clara: na exposição da Gulbenkian tinha dois grupos de trabalhos: tinha um que tinha os militares a falar e tinha outro onde ninguém falava. Tinha de facto os soldados a falar sem dizer nada, que para mim é a imagem bem acabada desse obscurantismo e dessa incomunicação, do atabafamento desse assunto durante anos. Portugal esteve envolvido numa guerra e nós nunca soubemos nada dessa guerra. As únicas imagens as quais tínhamos acesso eram imagens estereotipadas deles a dizerem uma frase que era invariavelmente a mesma: mandarem as boas festas às famílias e às namoradas. E eles falavam, mas não diziam nada. A gente a única coisa que sabia é que naquele dia, aquela hora aquela pessoa estava viva. Através de uma coisa onde aparentemente se fala, é do silenciamento que eu estou a falar. E tudo isto se liga com o quadro ideológico do fascismo.

*Eu tenho estado preocupado com as cicatrizes. E as cicatrizes é aquilo que a gente tem na pele. Interessa-me o soldado que teve caladinho e aguentou. Que veio de lá sem uma perna com os neurónios todos escangalhados.”*⁸

O artista posiciona-se criticamente perante as lógicas hegemónicas do Estado debatendo a identidade nacional trazendo à colação a subalternidade “doméstica”, as “cicatrizes”, o povo “subexposto”, dando voz ao “soldado calado”. Manuel Botelho denuncia, deste modo, a história dos que ficaram arredados do discurso hegemónico e dominante.

Esta iconografia da “nação” constitui-se como um parapeito para a discussão e acção sobre o mundo. Através da exploração da espessura ideológica e biográfica de objectos pré-existentes, Manuel Botelho reactualiza e exhibe o passado para pensar os tempos actuais. Num texto escrito entre 2008 e 2009, referindo-se à sua prática artística afirma:

*“Já lá vão quase 3 anos de trabalho e sinto que não esgotei este filão. Ao longo desse tempo li livros, vasculhei depósitos sobre a “nossa guerra”, [...] mas em nenhum caso pretendi ilustrar factos reais, específicos. Por isso, as imagens muitas vezes escaparam à ideia que lhes teve na origem e tomaram direcções imprevistas. Desligadas de uma leitura fixa e imutável, basta trocá-las de lugar para num instante tudo ser diferente ... E a guerra de há 40 anos pode tornar-se na guerra de hoje.”*⁹

3.2. Pedro Barateiro:

“Agradecemos aos nossos clientes que não discutam política em voz alta”

“Eu sou um artista que pensa na história”¹⁰, afirma Pedro Barateiro. De facto, o trabalho artístico que desenvolve tem mobilizado momentos significativos da história do século XX – modernismo, colonialismo e pós-colonialismo -, interrogando e desmontando as relações e retóricas de poder na contemporaneidade através de uma diversidade de *media* e temáticas: história, arquitetura, sociedade e política (Melo 2013:11).

Destaquemos alguns exemplos. Num projecto que ocupou o espaço público da cidade de Lisboa, fixou em diferentes locais cartazes com a frase “Agradecemos aos nossos clientes que não discutam política em voz alta” (Nicolau, 2009) ao lado de uma fotografia do pai agarrando um bezerro, imagem captada durante a guerra na Guiné. Nas palavras do artista:

*“Em 2005 e 2006 fiz um projecto em que coleí um série de posters na rua onde eu usei uma imagem do meu pai. Aquelas típicas imagens que os soldados traziam da guerra. O meu pai estava na Guiné. E eu achava aquilo estranho porque as imagens eram todas muito alegres, em situações muito simpáticas. E aquilo que eu achava que era a vida lá, não era nada daquilo. As imagens que eles mandavam eram imagens para a família. Era uma filtragem. [...] Obviamente que eles não iam mandar fotografias de matanças ou coisas desse género. Obviamente eles estavam na guerra e as fotografias que havia lá em casa eram só aquelas. Não havia imagens de edifícios. Pareciam que estavam fechados numa espécie de comunidade. Na verdade, interessou-me bastante pensar o que tinha acontecido naquela altura, naquele tempo porque o meu pai falava pouco sobre isso. Na altura utilizei aquela imagem porque achava que todas as pessoas deviam conhecer.”*¹¹

A relação entre as ex-colónias e o antigo centro imperial é, também, trabalhada por Pedro Barateiro através da interpelação do quadro ideológico e dos mecanismos de propaganda do fascismo português. Tomando como ponto de reflexão a sua prática artística, Pedro Barateiro, refere o processo que conduziu à instalação *Travelogue* (2010), que implicou uma pesquisa aturada no Arquivo Nacional de Imagens em Movimento, em particular os jornais de actualidades cinematográficas sobre Angola e Moçambique¹²,

instrumentos de propaganda durante o Estado Novo. Nesta vídeo-instalação são mobilizados excertos dos filmes, construindo o artista uma narrativa entre as imagens procurando “o que faltava, que tem a ver com uma ausência, com o que não está lá”¹³.

É precisamente esta dimensão que, também, encontramos discutida em *O Cinema Proibido* (2008), instalação exibida na exposição *Domingo* realizada no Pavilhão Branco do Museu da Cidade em Lisboa no ano de 2008. Um projector de 16mm, colocado sobre uma cómoda da década de 60, direcciona uma luz sobre um volume escultórico que aproxima espectador de uma lista de títulos de filmes objecto de censura durante o Estado Novo. Pedro Barateiro dirige a nossa reflexão para a ausência da sua exibição e para a relação de poder que lhe está subjacente. Nas palavras de Alexandre Melo: “O projector não projecta imagens dos filmes censurados, limita-se a criar um lugar onde a ausência histórica dos filmes que não foram vistos comunica com o nosso presente. O que se mostra não são os filmes, mas (a memória da) sua não exibição” (Melo, 2013: 12)

O artista identifica singularidades e apresenta-as “num contexto em que as pessoas lhes prestem mais atenção” (Nicolau, 2009), sublinhando as ausências ou o que já existe, isto é, relacionando-os e exibindo-os de uma outra forma, criando novas conexões. Para Pedro Barateiro:

“os artistas são pessoas, são pessoas como outras pessoas quaisquer. São indivíduos que fazem o seu trabalho e que tentam fazer com que o seu trabalho seja de alguma forma seja visto e lido pelas pessoas de forma a que elas consigam com elas próprias criar e alimentar a sua subjectividade, a sua maneira de ver e olhar para as coisas. O que eu acho é que os artistas no fundo são uma espécie de amplificador, uma espécie de catalisador de coisas que já existem. [...]” (in Melo & Leitão 2013).

4. É preciso recomeçar a viagem. O viajante volta já

“O fim de uma viagem é apenas o começo doutra”, diz-nos José Saramago porque é preciso ver outra vez o que já se viu, repetir os passos que já foram dados para traçar novos caminhos. Acompanhando a proposta do escritor, este texto procurou problematizar o conceito de prática artística percorrendo

um colectivo de autores preocupados com a dimensão performativa do quotidiano. Os contributos emanados da antropologia da performance foram particularmente enriquecedores na interrogação dos aspectos associados à construção, expressão e disseminação de sentidos, reforçando o argumento de que as práticas artísticas são “maneiras de fazer”, formas de classificar e interpretar o mundo.

Ancorado numa etnografia do campo artístico português contemporâneo, examinámos as práticas artísticas enquanto espaços de contestação e de exibição da cultura. A produção de Manuel Botelho e Pedro Barateiro, foi mobilizada na análise da forma como os artistas reelaboram o “espaço das coisas comuns” e como o exibem através da ideia de nação. Esta surge como uma plataforma que permite expressar interpelações e desconfortos relativamente ao colonialismo e ao fascismo português, às assimetrias de poder, à subalternidade “doméstica”, assumindo-se como matéria fecunda para a expressão e interrogação estética. Neste sentido, os artistas *imagimam* a nação de forma selectiva, direccionando o “espelho” para os territórios que pretendem escrutinar criando uma relação com o espectador.

Deste modo, a visualidade contemporânea intersecta histórias e geografias nacionais, internacionais e transnacionais, urdindo o local e o global. Nestas dinâmicas, as práticas da arte, assumem um papel central ao articular a capacidade de significar, de construir e exhibir as subjectividades dos sujeitos.

Os processos artísticos, perspectivados enquanto modos de comunicação, assumem-se como performances culturais, revelando - e “amplificando”, na expressão de Pedro Barateiro - as posições políticas dos artistas na sua reflexão crítica sobre a contemporaneidade. O seu trabalho dissemina sentidos, traça uma paisagem nova, exibindo novos nexos, incitando o espectador a agir, observar, relacionar e interpretar, em suma, a construir o seu “próprio poema” a partir do “poema que tem à sua frente” (Rancière: 2010 [2008]: 22). As artes, enquanto performances culturais, desenham este jogo de poemas.

É preciso recomeçar a viagem...

Bibliografia

- ALMEIDA, Sónia Vespeira de, 2012, “Que nação é esta? Tramas identitárias nas artes visuais portuguesas”. *Visualidades*. Vol 10, N.º 1 (Janeiro-Junho), Programa de Pós-graduação em Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia: 39 – 61.
- ANDERSON, Benedict, 1991 [1983], *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso.
- BAL, Mieke, 2009 [2002]. *Conceptos Viajeros en las Humanidades. Una guía de Viaje*. Murcia, CENDEAC
- BEEAMAN, William, O., 2002, “Performance Theory in an Anthropology Program” in Nathan Stucky and Cynthia Wimmer (eds.), *Teaching Performance Studies*, EUA, Southern Illinois University Press: 85-97
- BORRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel
- BOTELHO, M., 2011, *Cartas de Amor e Saudade* [catálogo de exposição], Centro Cultural de Cascais, Fundação D. Luís
- BUSCATO, Marie, 2008, “L’art et la manière: ethnographies du travail artistique”, *Ethnologie Française*, Tomo XXXVIII, Jan-Mar., CNRS, 5-13
- GARCIA CANCLINI, Néstor, 2013, “Da convivência à sobrevivência: olhares da arte e da antropologia” in E. Azevedo-Harman *et al*, *Grandes Lições*, Volume 2, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Tinta- da- China: 147-165
- GARCIA CANCLINI, Néstor, 2010, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Madrid, Katz Editores
- GARCIA CANCLINI, Néstor, 2005 [1998], “Remaking Passports. Visual Thought in the debate of multiculturalism” in Nicholas Mirzoeff (eds), *The Visual Culture reader*, London, Routledge: 180-189
- LAPA, 2012, *Da Solidão do Lugar* [catalogo de exposição], Lisboa, Museu Berardo.
- Disponível em: museuberardo.pt/publicacoes/da-solidao-do-lugar-um-horizonte-de-fugas
- LIEP, John, 2001, *Locating Cultural Creativity*, London, Sterling, Virginia, Pluto Press
- MACCLANCY, J. (eds.), 1997, *Contesting Art. Art, Politics and Identity in the Modern World*, Oxford, New York, Berg
- MELO, Alexandre, 2013, “Pedro Barateiro. Amanhã Não nasce Ninguém” in Abílio Leitão; Alexandre Melo, *Geração 25 de Abril* [DVD], Vol. II, A Bela e o Monstro/ RTP: 10-17
- MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan (eds.), 2006, *The Anthropology of Art A Reader*, New York, Blackwell Publishing
- NICOLAU, Ricardo, 2009, “O Leão Partido – Porque deixaram Ornamento e Design de ser Crime”. In *Teoria da Fala. Pedro Barateiro*, Porto, Fundação Serralves: 75-99
- PINHARANDA, João, 2011, “Conta-me como foi” in Manuel Botelho, BOTELHO, M., *Cartas de Amor e Saudade* [catálogo de exposição], Centro Cultural de

- Cascais, Fundação D. Luís: 10-13
- PORFÍRIO, José Luís, 2010, "Manuel Botelho – Aerogramas para 2010" in *Professores* [catálogo de exposição], Lisboa, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian: 63-76
- RANCIÈRE, Jacques, 2010 [2008], *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro
- RANCIÈRE, Jacques, 2010 [2000], *Política. A Partilha do Sensível*, Porto, Dafne Editora
- SANCHES, Manuela Ribeiro (orgs.), 2006, *Portugal não é um País Pequeno. Contar o Império na pos-colonialidade*, Lisboa, Cotovia
- SCOTT, James C., 1990, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven and London, Yale University Press
- SCOTT, James C., 2009, *The Art of not Being Governed, An Anarchist History of Upland Southeast Asia*, New Haven and London, Yale University Press
- SCHECHNER, Richard, 1988, "Victor Turner's Last Adventure" in Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications: 7-20
- SMITH, A. D., 2002, "When is a nation" in *Geopolitics*, 7 (2): 5-32
- TURNER, Victor, 1988, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications
- TURNER, Victor, 1986, "Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience" in Victor W. Turner, Edward M. Bruner (eds.) *Anthropology of experience*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press: 33-44

Registos audiovisuais

LEITÃO, Abílio; MELO, 2013, Alexandre, *Geração 25 de Abril* [DVD], Vol. II, A Bela e o Monstro/RTP

Entrevistas

Barateiro, Pedro, 2010
Botelho, Manuel, 2011

Notas de Rodapé

1 - O presente texto insere-se na minha investigação de pós-doutoramento em antropologia (SFRH/BPD/37456/2007) financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Retoma algumas ideias de Almeida 2012.

- 2 - Em termos metodológicos a investigação adoptou um procedimento múltiplo. Foram realizadas entrevistas em profundidade junto de artistas plásticos privilegiando-se igualmente a observação presencial de acontecimentos relacionados com as práticas artísticas. Procedeu-se, ainda, ao recenseamento e à pesquisa de diferentes fontes documentais.
- 3 - Esta exposição esteve patente no Museu Berardo entre Dezembro de 2012 e Abril de 2013. Foram exibidas obras de artistas das colecções Berardo, da Direcção-Geral das Artes e do MNAC – Museu do Chiado.
- 4 - Este vídeo apresenta-nos um conjunto de imagens captadas entre o final dos anos sessenta e o princípio da década de setenta em Moçambique, numa retórica cosmopolita e depurada da luta pela independência deste país (Lapa, 2012).
- 5 - Entrevista a Manuel Botelho (M. B.), 2011.
- 6 - Exposição intitulada *Professores*. Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian (14.OUT.2010-02.JAN.2011)
- 7 - Entrevista M. B., 2011.
- 8 - Texto da autoria de Manuel Botelho intitulado "Confidencial/ Desclassificado" (2008-2009). Disponível em <http://www.manuelbotelho.com/pt>
- 9 - Entrevista a Pedro Barateiro (P. B.), 2010.
- 10 - Entrevista P. B., 2010.
- 11 - Entrevista P. B., 2010.
- 12 - Entrevista P. B., 2010.

Metateatro da morte: as encomendadoras das almas numa aldeia da Beira Baixa

Pedro Antunes e João Edral

*Eu deixei-te as minhas rezas
Sempre te achavas esquecendo
Eu deixei-te os meus jejuns
Sempre te achavas comendo¹*

Em quatro aldeias do concelho de Proença-a-Nova faz-se a *encomendação das almas*. Trata-se de um ritual de culto dos mortos, praticado durante a Quaresma, que põe em marcha rua fora, noite feita, algumas mulheres dessas aldeias, a fim de «rezar pelas almas» e apelar a que os que as escutam também o façam.

Neste texto, vamos ensaiar uma análise do carácter performático dessas encomendações, centrando-nos no ritual conforme é praticado por oito mulheres na aldeia de Corgas (Proença-a-Nova), repetido em todas as noites da Quaresma, por volta das nove horas. Gestos, palavras e objetos concretizam a dramaturgia particular desse ritual. A teorização desenvolvida por Victor Turner permite-nos analisar esses elementos no quadro de um “processo ritual” (1969; 1987). Com base no trabalho desenvolvido por Lena Gemzõe (2000), propomo-nos explorar os processos de apropriação e desenvolvimento de práticas e discursos de “religiosidade popular” entre as mulheres de Corgas, inextricáveis de um repertório de ação performativa e

1 - Excerto da letra de um cântico que se faz após a encomendação das almas, em Corgas, no último dia da Quaresma.

política. Encenadas em diferentes contextos, as encomendações das almas apresentam-se como casos interessantes para esboçar um encontro entre as teorias sociais e as imagens, vozes e percepções localizadas do mundo, da moral e da comunidade.

Perspetivas sobre a encomendação das almas

O ritual de encomendação das almas, acedido através da observação, de relatos ou de bibliografia, figurou nos trabalhos de antropologia desde os seus primeiros passos em Portugal. Em textos com diferentes níveis de aprofundamento teórico e tomando diferente peso relativo no âmbito dos mesmos, foi abordado sob perspetivas diversas que optamos por distinguir em três tipos. Nos trabalhos da fase *clássica* da antropologia portuguesa (1870-1970) e nos estudos etnográficos de expressão regionalizada que são feitos até à atualidade², entende-se o ritual como expressão *original* de religiosidade popular, o que permite, mais ou menos explicitamente, tratar o tema da identidade, seja local, regional, nacional ou imperial. Por isso chamamos a esse tipo de abordagem *folclorista*. As outras duas perspetivas que identificamos são desenvolvidas no seio de trabalhos antropológicos mais recentes e dão maior importância à explicação ou interpretação do ritual a partir de um quadro teórico em que o interesse científico se sobrepõe largamente ao identitário. Na esteira das tendências identificadas por Hermínio Martins no texto introdutório à obra *A Morte no Portugal Contemporâneo* para os estudos histórico-sociais sobre a morte (1985: 31-34), distinguimos preocupações teóricas e ênfases divergentes, que podem ser organizadas em dois tipos de perspetivas não mutuamente exclusivas, uma *simbólica* e outra *estratégica*. Por um lado, temos o ritual como elemento para pensar as representações coletivas sobre a morte e a visão local do mundo, de que o melhor exemplo será o trabalho de João de Pina Cabral (1985) desenvolvido no noroeste de Portugal; por outro, como objeto que permite compreender o modo como se resolve e se sanciona culturalmente a redistribuição da propriedade e dos bens, perspetiva adotada por Paula Godinho (2006) num estudo em contexto transmontano.

No poema *Montes*, de Teixeira de Pascoes, o eu poético, certamente

2 - No conjunto dos estudos de pendur etnográfico com caráter regionalista ou local onde figura a encomendação das almas, sobre os quais não nos debruçaremos neste texto, são de destacar, para a região da Beira, os trabalhos de Jaime Lopes Dias (1941-1966).

informado pelas memórias de infância do autor em Gatão (Amarante), recorda a encomendação das almas - “Que estranha voz funérea e sobre-humana,/ Lançando o sobressalto,/O sacro horror,/Na solitária e mísera choupana!” – e o seu efeito sobre as “criaturas de outras eras: pobrezinhos,/pastores, lavradores já velhinhos” que “em cada lar humilde – que tristeza! -,/Rezavam orações”. Face ao escuro, medo, cães latindo, ais do vento, a paisagem que a “voz de negro sentimento” mais entenebrece, Teixeira de Pascoes exorta-nos a ver “o génio do Povo que revela/A sua intimidade espiritual, noturna,/Sem um luzir de estrela...”. Esse “Povo” que Pascoes patenteia compõe-se de “Vultos feitos de sombra e de magreza/E de recordações...” (Pascoes, s/d [1.ª ed. 1898]: 186-187). Como nota João Leal, a encomendação das almas foi uma das expressões da religiosidade popular a que Pascoes recorreu para argumentar sobre o caráter português da “saudade”. Revelando dor (espiritual) e desejo (carnal) num mesmo fôlego, “a saudade deveria ser considerada (...) não apenas como a essência mesma da alma portuguesa, mas como um fator de hierarquização positiva da cultura nacional” (2000: 92-93). A aproximação «saudosista» de Pascoes virá depois a influenciar contundentemente a reflexão desenvolvida por Jorge Dias sobre a *psicologia étnica* portuguesa (Leal, 2000: 97).

Margot Dias e Jorge Dias apresentaram ao “XIII Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências” uma comunicação relativa à encomendação das almas, editada em separata (1950) e posteriormente em livro (1953). Na primeira parte do texto, os autores citam Pascoes, “que viveu numa destas regiões, onde tais práticas eram ainda vivas”, para de seguida lamentarem que o costume “tão caracteristicamente português” se tenha “perdido a pouco e pouco” (1953: 9-10). Os autores de *A Encomendação das Almas* consideram que se trata de um “costume que tem as suas raízes numa prática medieval católica, naturalmente extensiva a todo o mundo cristão, de que o povo se assenhorou em Portugal, introduzindo-lhe, como é frequente, elementos tradicionais mágico-pagãos.” (1953: 47). Entretanto, argumentam os autores, enquanto o mundo moderno se tornou avesso ao macabro e ao sinistro, as vicissitudes da história do país conformaram uma “psicologia portuguesa saudosista, sonhadora e bondosa” que ocasionou formas de religiosidade popular como a encomendação das almas (1953: 47-48), que por sua vez é “um dos aspetos mais curiosos do culto dos mortos existente no nosso país.” (1953: 5).

João de Pina Cabral (1985) compreende o ritual de *alimentar as almas* (idêntico ao de encomendar as almas) no âmbito das práticas de culto público das almas do Purgatório, que foram ameaçadas, na segunda metade do século

XX, pela “forte oposição por parte dos meios burgueses e clericais” (1985: 74). A isso se atribui o desaparecimento do ritual, no seu contexto de estudo, em meados da década de 1960. O autor debruça-se então sobre o culto que rodeia as imagens das almas do Purgatório presentes nos nichos das “alminhas” e conclui:

A liminaridade das Almas – o facto de se encontrarem na fronteira entre a vida e a morte – é a própria essência do culto que lhes é dedicado. Mas elas são também mediadoras entre a Vida e a Morte – no sentido espiritual dessa oposição. (1985: 76)

O autor considera a “oposição vida/morte” a “unidade simbólica mais importante na cultura camponesa do noroeste de Portugal, podendo ser observada em praticamente todos os campos de ação e pensamento” (Pina Cabral, 1985: 65). A grande importância que cultos como o das almas do Purgatório têm localmente deve-se então à centralidade dessa unidade simbólica dual. O culto das almas do Purgatório, bem como dos corpos incorruptos e dos jejuadores, entidades em situação liminar ou de transitoriedade, é lido como “tentativa de estabelecer uma mediação entre as contradições básicas que se encontram na visão do mundo local” (1985: 84). É precisamente por estarem entre a vida e a morte, entre um estado e outro, que as almas do Purgatório são entidades fundamentais na resolução da contradição básica entre a vida e a morte.

Para analisar a extensão social da realidade *casa* em seis aldeias do Alto Trás-os-Montes raiano entre 1880 e 1987, Paula Godinho (2006) opta por focar os momentos de tensão da existência individual, isto é, os correspondentes aos mais importantes ritos de passagem (nascimento, puberdade, casamento e morte). À “Velhice, morte e herança” dedica um capítulo, onde procura compreender, como nos restantes processos abordados, os mecanismos de reprodução do grupo doméstico e da propriedade. Das seis aldeias estudadas durante a década de 1980, só em Reguengo (Miranda do Douro) se fazia a encomendação das almas. Alma e propriedade são ambas concebidas como perenes, mas a perenidade só será possível pela aliança entre esses dois princípios. Os testamentos expressam bem essa relação: ao mesmo tempo que prescrevem os cuidados a ter para a agregação pós-morte da alma, declaram a distribuição pelos herdeiros dos bens possuídos (2006: 231).

Há também uma relação estreita entre a preservação da terra e os cuidados com a alma. A deriva da alma, sem lograr a agregação definitiva, pode ser devida a uma alteração dos marcos das estremas, que prejudicou os limites de um vizinho, ou uma dívida por pagar. (2006: 232)

O valor de perenidade da alma, compreendida como entidade que sofre pelo incumprimento de preceitos da moral e dos ritos de morte, não é sempre compatível com o valor de perenidade que se atribui à propriedade. O bom caminho de uma poderá ser o descaminho da outra. Por isso, “a ênfase nos rituais de margem e de agregação da alma de um defunto têm um efeito paralelo, provavelmente mais importante: o de aquietar o morto para preservar os vivos” (2006: 232). Para Paula Godinho, o lugar da alma e do culto das almas do Purgatório não é tanto o da mediação entre os valores da vida e da morte, mas do conflito entre moral e práticas que visam a reprodução da *casa*.

Fora do campo estrito da criação de textos antropológicos académicos, mas suportando-se no uso da etnografia como método de recolha e na cultura popular como objeto de reflexão, há que considerar os trabalhos do etnomusicólogo Fernando Lopes-Graça. Na década de 1940, Lopes-Graça sintetizou as suas perspetivas sobre o folclore como base para a criação de uma “música nacional autónoma”. Não eram preocupações de antropólogo, mas temos algo a aprender com o modo como o compositor soube olhar e trabalhar a partir das expressões de música popular e, particularmente, da música popular de cariz religioso:

...em oposição a uma imagem homogénea da música popular [folk] portuguesa, postulava e procurava mostrar a sua diversidade; e em oposição ao estereótipo dominante dos portugueses como sendo ao mesmo tempo felizes e conformados, pôs em primeiro plano o potencial para a resistência, autoafirmação e transgressão. Confesso ateu, nem os testemunhos de religiosidade popular deixaram de fasciná-lo pela sua autenticidade ardente em situações de luto e mágoa (como nas Encomendações das almas), irreverência pagã e superstição, também momentos de inconformismo ou protesto social, contrastando com os cânones do catolicismo ‘oficial’. (Carvalho, 2012: 9³)

3 - Todas as traduções são nossas.

O encomendar das almas como performance cultural

Ah! Como era cariciosa e doce essa prece plangente e dolorida que a tia Vicência da Coxa e a minha prima Maria da Varanda enviavam para o misericordioso Deus nas asas da fé, à luz mortiça das estrelas!... Como eu desejava que um indiferente ou descrente de hoje, perdido naquelas paragens, as escutasse!... (Catharino, 1933: 107)

Os cientistas sociais têm vindo a estudar uma série de processos relacionados com a morte no *mundo ocidental* que vêm concorrendo para o seu arredamento do espaço público e levando à sua *invisibilização* (cf. Martins, 1985: 20-24). A encomendação das almas parece contradizer essa tendência. Trata-se de um ato público, repetido anualmente e ao longo do tempo da Quaresma (o caso de Corgas é o único em que se processa todas as noites), em que se canta com estridência algo que se vai fazendo, noutros lugares, mais surdo. Na vida quotidiana, não faltam ações do tipo ritualizado e teatralizado, mas, como afirma Victor Turner, algumas ações rituais, a que o autor chama “metateatro”, comunicam sobre o próprio sistema de comunicação, interpelando-o nos momentos de crise e de reparação dos processos sociais desarmónicos que emergem em situações de conflito, os “dramas sociais” (1987: 74). Vamos assim compreender a encomendação das almas como “uma linguagem dramaturgical sobre a linguagem ordinária da encenação e da manutenção de *status*, que constitui a comunicação no processo social quotidiano” (Turner, 1987: 76).

Para Victor Turner, o ritual, mais do que um ato unitário e estandardizado, secular ou sagrado, constitui uma “sequência complexa de atos simbólicos” (1987: 75). Nessa sequência incluem-se ações físicas e palavras. Mas as palavras não têm, como no mito, primazia. Frequentemente são opcionais ou arbitrariamente substituíveis, o que leva David Parkin a afirmar, criticando a visão lévi-straussiana do ritual como “paralinguagem”, que é precisamente porque o seu significado se ancora em gestos e instrumentos que o ritual “pode ser visto como tendo um potencial especial para a imaginação performativa que não é redutível às declarações verbais.” (1992: 11-12). Assim, será do nosso interesse perceber a sequência do conjunto de atos com direcionalidade e intencionalidade próprias, o guião dinâmico que define uma “espacialidade formalizada” [*formulaic spatiality*] onde reside “a capacidade de criar e agir através de idiomas de passagem, movimento,

incluindo troca, viagem, eixo, concetricidade e direções cima-baixo/baixo-cima” (Parkin, 1992: 18).

Para o historiador Jacques Le Goff, a invenção do Purgatório (no século XII) vem adicionar um “além intermédio” à dualidade Céu/Inferno, contribuindo para uma nova “espacialização do pensamento”: as provações (purificadoras) a que as almas são sujeitas nesse lugar poderão ser abreviadas pelos sufrágios dos que estão vivos (1993). Das relações entre esse artefacto erudito e o pensamento local do mundo (terreno e do além) muito haverá a dizer, mas, para todos os efeitos, será o quadro tripartido *Inferno/Purgatório/Céu* a estruturar a encomendação das almas. Trata-se, pois, de uma técnica de sufrágio, mas *alternativa a* (sem excluir) outras técnicas, que implicam a mediação do clero e as trocas (monetárias ou de outros géneros) com a instituição católica. Existem muitas outras formas de relacionamento imediato (*independente* da instituição católica) dos leigos com a esfera do além, só que esta tem a particularidade de ser pública.

No seu estudo sobre Vila Velha, José Cutileiro considera que “é preciso estabelecer uma ampla distinção entre as práticas e os rituais diretamente relacionados com a Igreja e os seus ministros e aqueles que dispensam a sua intervenção direta” (2004: 224). “Tão vulgarizada” e “tão nociva”, segundo João de Pina Cabral, a distinção conceptual entre a religião “estritamente católica” e a religião “popular, local” (1985: 66), embora possa não ser encontrada nas concepções que alguns agentes têm sobre as suas práticas religiosas, muito menos inscrita no fazer dessas práticas, será aqui usada como ferramenta teórica. Na introdução à obra *Religious Orthodoxy and Popular Faith in European Society*, Ellen Badone propõe uma definição de “religião popular” que permita pensar as inter-relações de tipo dialético entre práticas religiosas que têm uma sanção formal pelas estruturas da Igreja e um conjunto de “práticas informais e não-oficiais, crenças e estilos de expressão religiosa” que não são objeto dessa sanção (1990: 5-6).

Em *Senhora Aparecida*, filme etnográfico de Catarina Alves Costa (1994), os conflitos entre esses dois campos tornam-se evidentes. Sãozinha, uma das mulheres em confronto direto com o padre, recusa-se a abdicar de cumprir a promessa que tinha feito a Nossa Senhora Aparecida – levar a sua filha num caixão durante a procissão. O padre considera essa procissão com caixões “uma coisa macabra” e quer acabar com ela, mas, não obstante o vigor das suas tentativas, vinga a vontade popular e uma relação com o divino que não terá de ser necessariamente mediada e aprovada pela Igreja. Nesse momento de crise, dá-se uma “rutura do *cordão sanitaire*

político entre o discurso público e o discurso oculto” (Scott, 2013: 49) e diz-se abertamente, frente ao padre e à câmara: “Nós damos o dinheiro e daqui por meia dúzia de anos os padres têm mais um prédio, têm mais um andar, têm mais um apartamento...” (Catarina A. Costa, 1994). “Poder e dinheiro, com a sexualidade a cobrir estes problemas mais fundamentais, tornaram-se, assim, a chave central da fúria secular anticlerical”, mas a hostilidade assume mormente “a forma de uma resistência passiva ou de retirada em vez de confronto”, como observa Joyce Riegelhaupt a partir do trabalho de campo que realizou numa aldeia da Estremadura nos inícios de 1960 (1982: 1218-1219). Isto leva-nos a pensar, seguindo James C. Scott, a importância de “discursos ocultos”, atos discursivos ou práticas (de tipo ritual, por exemplo) específicos de determinado grupo social e de um conjunto particular de atores, com “*público*” restrito e a capacidade de expressar e transmitir, “*nos bastidores*”, ideias, valores e conhecimentos (2013).

Que “as mulheres sabem muito mais de religião do que os homens” (Cutileiro, 2004: 243) já muitos têm notado. Em contextos portugueses e do sul da Europa, é evidente a predominância, numérica e qualitativa, das mulheres nas práticas religiosas e do seu papel de ativismo na insurreição contra decisões clericais ou modos de condução da religiosidade. Indo em busca daquilo que as próprias mulheres têm a dizer sobre a religião, Lena Gemzöe (2000) encontra em Vila Branca, no noroeste de Portugal, expressões de uma *poética do feminino* através, precisamente, das práticas religiosas *aparentemente* concordantes com a ideologia da religião institucional. A pureza e a castidade atribuídas a Nossa Senhora pelo catolicismo institucional, quando vividas e, por isso, transformadas pelas práticas religiosas das mulheres de Vila Branca, desaparecem para dar centralidade teológica à mulher como mediadora entre o humano e o espiritual, o público e o privado. A Virgem Maria incorporada é uma santa parteira, que cria, nutre, cura: dá a vida e conduz à boa morte. Por isso se poderá falar em “feminização da religião” (conceito de John Davis cit. Gemzöe, 2000: 3) como processo em conflito permanente com a Igreja, “instituição dominada por homens” (Dubisch, 1990: 132).

Num estudo sobre as peregrinações a um templo grego, Jill Dubisch alerta: “a religiosidade, expressa pela performance pública de atos rituais que são desempenhados dentro de um quadro partilhado [common *framework*] de aceitação e compreensão de tais atos, pode, não obstante, conter uma diversidade de crenças.” (1990: 130-131). Lembrando que “a expressão religiosa popular não é meramente um reflexo corrompido ou incompleto do dogma oficial”, sendo, antes, “uma força poderosa e criativa por direito

próprio” (Dubisch, 1990: 135), como bem soube escutar e entender Fernando Lopes-Graça, questionamos, a partir da encomendação das almas, as relações complexas entre religião popular, prescrita, performance, feminino e anticlericalismo na Beira Baixa, identificando os aspetos conflituais dos dramas sociais vivos e retrabalhados através do metateatro da morte. Seguidamente, apresentamos a aldeia de Corgas, focando particularmente os ritos associados à morte e episódios que dão conta de relações conflituais com os representantes institucionais da Igreja e do Estado. Propomos uma análise do processo ritual da encomendação das almas, atentando nos seus agentes, símbolos e direcionalidades. A partir dessa base, vamos procurando destringir alguns significados locais do ritual para os pormos em diálogo com processos de transformação do mundo rural, nomeadamente através da ideia de “declínio de um tempo longo” (Baptista, 1996).

Desde 2010, assiste-se anualmente em Proença-a-Nova ao encontro “A Encomendação das Almas – Cânticos Quaresmais”, que reúne grupos de encomendadoras do concelho e grupos convidados. Algumas das encomendações foram revitalizadas por ocasião desse evento, distinguindo-se pelo uso de elementos *folclóricos*, como a indumentária lutuosa ou as candeias, transplantados do seu uso pretérito para contextos de espetáculo. Optámos por desenvolver estas reflexões a partir de um caso de encomendação das almas feito com regularidade, sobretudo *para dentro* da comunidade, e que se vem transformando, tendo um baixo nível de apropriação por parte das políticas culturais municipais. Não é que consideremos este caso mais *genuíno* ou *exemplar*, mas usamo-lo porque será capaz de interpelar com maior robustez iniciativas que tenham por mote dar “segunda vida” (Kirshenblatt-Gimblett, 1995) àquilo que se institui e vive numa *outra*. Estas reflexões têm origem na pesquisa realizada ao longo de cerca de dez semanas, entre março e dezembro de 2013, em várias aldeias dos concelhos de Proença-a-Nova e Idanha-a-Nova. O ritual foi observado em Corgas, noutras aldeias e no festival dedicado à encomendação das almas (março de 2013). Usamos o método etnográfico (entrevistas e observação participante) com o registo e elaboração audiovisuais (v. Pedro Antunes, 2013). Escrevendo sobre uma pesquisa ainda em curso e procurando o significado de acontecimentos contemporâneos, sabemos que os nossos juízos são “necessariamente provisórios” e produtos do tempo em que são feitos (Turner, 1987: 98); ainda assim, incumbimo-nos de prolongar um canto que se ouve no escuro da noite numa aldeia da Beira Baixa.

Fogos acesos, fogos apagados

A aldeia chama-se Corgas porque se estende sobre um conjunto de corgas, pequenos vales encaixados entre os montes que dão relevo bem acidentado a esta zona da Beira Baixa. Saindo da capital de concelho e da freguesia, Proença-a-Nova, por uma estrada municipal, serpenteando na direção noroeste, chegamos ao alto do monte das Corgas. À nossa direita, e em todos os pontos mais altos que a vista alcança, «ventoinhas» gigantes dominam o espaço entre a terra e o céu. Dantes, contam-nos, a aldeia não era perceptível do topo deste monte, mas, desde 2003, com os fogos que arrasaram o pinhal que dá nome a esta região (Pinhal Interior Sul, segundo a NUT III), podemos avistar, a norte-nascente, o casario que se desenvolve ao largo da estrada que passa pelo sopé do monte das Corgas e sobe pela encosta poente do monte adiante, encimado por uma igreja. À volta das casas e nas zonas mais profundas dos vales, as pequenas courelas dão conta de uma estrutura agrária em que predomina largamente a agricultura familiar de pequena dimensão. Praticado por gente mais idosa ou por jovens e adultos pluriativos, o cultivo da oliveira, da vinha, do milho e de produtos hortícolas diversos tem a importante função de complementar a criação de gado e os rendimentos do trabalho ou da previdência, permitindo, em poucos casos, alguns excedentes comerciáveis. Exceto nas áreas onde se «plantaram» as eólicas, à volta da aldeia vai crescendo, na maior parte da área de forma espontânea, o pinhal que dominou até ao início deste milénio. Tinha a função principal de “reserva patrimonial” “encarada e utilizada como uma segurança, uma reserva para qualquer sobressalto ou doença prolongada, para o casamento de um filho, para uma obra de vulto ou, até, para um investimento na agricultura” (Baptista, 1996: 54), mas também serviu, em décadas anteriores (até *grosso modo* 1990) de modo mais significativo, para sangrar a resina que se comerciava, constituindo sem dúvida o principal recurso e atividade económica da aldeia.

As primeiras tentativas de fazer um levantamento de vizinhos obrigaram à constatação de que há tantos “fogos apagados” quanto “acesos”, casas com elementos que se encontram temporariamente no exterior e casas com residentes permanentes (v. Godinho, 2006: 32). Não conseguimos saber ao certo quantos residentes permanentes tem a aldeia, mas o seu número deve roçar a centena. Grande parte dos que *aí* pertencem está *fora*. Os principais destinos das migrações que se foram fazendo, sobretudo a partir dos anos de 1960, foram as cidades do litoral do país e outros países do continente europeu, particularmente a Suíça.

Sociedade e terra vêm-se transformando desde sempre e desde a segunda metade do século XX de forma especialmente acelerada. Num texto que integra o catálogo da exposição *O Voo do Arado*, Fernando Oliveira Baptista (1996) reflete sobre a dissociação dos caminhos da agricultura, do espaço e da sociedade rural, num processo que denomina “declínio de um tempo longo”. Se, “em meados deste século [XX], a agricultura e a sociedade rural alcançavam a sua maior expressão demográfica, e a vida das aldeias e lugares assentava na população agrícola, que se havia apropriado de todo o espaço disponível” (1996: 36), chegámos a um tempo em que “a agricultura já não assegura a vitalidade da sociedade rural, e a terra já não estrutura as relações sociais que nela se estabelecem.” (1996: 68). Não se trata de fazer da longa duração das “permanências nas tecnologias e nas características endógenas da vida local” anteriores à década de 1960 um retrato sem relevos, já que, como alerta o autor, tais permanências “foram [...] acompanhadas por grandes mudanças tanto no âmbito agrícola, como nos domínios político, cultural e ideológico” (1996: 73), mas de compreender na sua complexidade os processos históricos que marcam as vidas dos que encontramos em Corgas e noutras aldeias do país. Para aqui, importa sublinhar, nesse amplo processo, a alteração da estrutura produtiva, a *fuga* de muitos homens e mulheres às condições de vida e de trabalho na aldeia e a intensificação de (certos tipos de) articulação do local com o exterior.

Herança de um tempo longo marcado pela íntima associação entre o ciclo anual festivo e ritual e o ciclo agrícola, o que terá a encomendação das almas a cantar das mudanças que, nas últimas seis décadas, reconfiguraram a sociedade rural, a terra e as suas inter-relações? Atualmente, em Corgas, a encomendação é feita só por mulheres. Recorda-se um tempo em que eram os homens a fazê-la. Mas foram sobretudo eles, os homens e os mais jovens, a emigrar. A sangria dos efetivos demográficos amputou obviamente a vitalidade dos rituais e festas locais, ou pelo menos obrigou a que fossem recalendarizados e adotassem novas feições. Pelo importante papel que o envio de fundos obtidos no exterior desempenha na reprodução dos lares no seu contexto de estudo, Paula Godinho decide incluir na definição de “grupo doméstico” aqueles que se encontram temporariamente ausentes (2006: 31-33). Da mesma forma, será incompreensível a aldeia de Corgas sem ter em conta aqueles que têm lá os seus “fogos apagados”, invisíveis se a visitarmos fora das épocas festivas do inverno, Páscoa e verão, mas de importância decisiva na vida da aldeia. A legitimação de um “fogo apagado” (*com pertença* à comunidade) tem custos, bem como o *reacendimento* de um fogo. Embora “temporariamente dispensados de alguns deveres a que os [vizinhos]

residentes estão sujeitos”, os ausentes podem ser, através do parentesco e da ligação à propriedade, considerados vizinhos (Godinho, 2006: 339). Nos ritos de retorno (temporário e permanente) dos temporariamente ausentes da aldeia, podemos sugerir, há importantes obrigações a cumprir por parte do sujeito do rito. A contribuição para o fundo cerimonial da localidade é, porventura, um dos mais eficazes mecanismos de reintegração, com expressão cíclica (através do financiamento e participação, com performances de dádiva, em festas, eventos religiosos, da capitalização de coletividades, etc.) ou mais definitiva.

Os vizinhos de Corgas que saíram para ganhar a vida têm tido um papel de destaque, mesmo em comparação com o Estado português, na construção de equipamentos públicos, nomeadamente infraestruturas usadas para fins religiosos e comunitários, como a igreja e a Casa do Povo. Também têm tido papel preponderante na dinamização de coletivos e performances culturais, como o rancho “As Resineiras de Corgas”, criado em 1999, e a encomendação das almas. Apesar da pouca exatidão dos relatos, sabemos que a encomendação das almas sofreu um período de desvitalização que durou até ao final da década de 1990, quando algumas emigrantes regressadas à terra quiseram juntar-se à prática do ritual. «Antigamente», dizem-nos, havia à volta de seis grupos que encomendavam de vários pontos da aldeia. No final da década de 1990, haveria apenas um grupo, ao qual então se adicionou outro. O «grupo de cima» tem a característica distintiva de ser constituído por três mulheres que foram emigrantes e apenas uma que não foi, mas que antes não encomendava as almas.

Os discursos locais contam a apropriação dos espaços de uso comunitário através da ideia de pertença ao «povo» ou à «comunidade». Nesse coletivo, estão destacadamente integrados os emigrantes, como financiadores principais. Transcrevemos parte de uma conversa que tivemos à porta do “Café d’Aldeia” com dois homens, a propósito de uma crise suscitada pela questão da apropriação oficial da Casa do Povo, construída no final dos anos de 1980. Aqui, será possível constatar as interações de discursos de identidade e autonomia local com o “discurso oculto” (Scott, 2013) de crítica e contestação do poder institucional da Igreja católica. Poderemos ainda entrever o papel ativo das mulheres – se necessário, em substituição do clero - na condução das práticas religiosas.

Manuel⁴: ...Um casal dava mil francos. Eu dei quinhentos francos. O padre sabia, mas nunca se mexeu enquanto a casa esteve em construção. Quando tinha o telhado em cima fechado, ala!, uma escritura com gente

4 - Atribuímos nomes de código a todos os informantes.

que nem era das Corgas. (...) Ora caiu mal aqui no pessoal. O problema que estourou aqui mal foi que o dinheiro era nosso. Quando ele disse “Alto, agora quando alguém quiser fazer aqui um casamento ou um batizado tem de pagar à paróquia”, nós dissemos “Ora fomos nós que pagamos e agora ainda temos de levar lá o dinheiro?!” A nossa reação foi de dizer “Isto aqui é nosso!” e escrevemos lá assim...

Faustino: Uma placa, aquela placa que diz “Associação Recreativa e Cultural de Corgas”.

Manuel: Ele ficou chateado. Nunca mais veio cá dizer a missa, durante dois anos. Se ele nos dissesse “Isto é da paróquia, mas vocês quando se quiserem servir da casa, servem-se da casa”, agora nós termos que pagar?! Esse foi o problema. (...)

Quando era domingo o padre não vinha cá mas nós íamos lá e rezávamos o terço. Uma mulher, a Deolinda ou outra pessoa qualquer, tac, tac tac, acabava a coisa e íamos embora. Nós íamos lá na mesma. (...)

Alguma vez o padre podia cá vir? E se ele viesse para cá sozinho nessa altura, era capaz de agarrar-lhe o carro e virar-lhe o carro. O que vale é que nunca cá aparecia. (...)

Faustino: Sabes porque é que ele vinha cá na altura dos funerais? Não sei se sabes o que é a côngrua...



Imagem 1 - Cemitério de Corgas (Pedro Antunes, agosto de 2013).

O cemitério, sito no extremo noroeste da aldeia, foi também construído através do esforço local, há cerca de oitenta anos. Quando a Câmara quis apropriar-se do espaço, «dissemos que não, o cemitério era do povo, porque eram os nossos antepassados que lá estavam. Escolheram o local e mandaram construir o cemitério.»

No dia de Todos os Santos, dia inaugural do *ciclo de inverno*, muda o mordomo que há de tocar os sinos a dobrar quando alguém morrer. A função de mordomo ou mordoma roda anualmente entre as casas da aldeia. Antes, o mordomo ia de porta em porta avisar todas as pessoas da aldeia e do lugar mais próximo, Fatelo, que fulano havia morrido - «Era um esforço, tinha de se ir avisar: temos defunto.» Atualmente, toca-se o sino para avisar. Se o defunto for homem, toca-se três vezes; se for mulher, quatro. Entretanto, «a notícia vai-se espalhando». O padre é avisado pela agência funerária sediada em Proença-a-Nova - «Tratam de tudo, falam com o padre, diz que a pessoa está morta, traz a urna, faz tudo.»

«Quando estava alguém muito mal, para morrer, juntavam as crianças, e até que o padre estava a dar-lhe os sacramentos da Santa Unção, estávamos todas as crianças com uma senhora mais de idade a rezar à porta de casa [do moribundo].» Quando alguém morria, «como não havia Casa do Povo», depois de se avisar «toda a gente», juntavam-se à porta do defunto para rezar dois terços. Distribuía-se pão pelas crianças. Hoje em dia, faz-se o velório na Casa do Povo.

Até ao ano passado, o mordomo era também responsável por guardar duas cordas que servem para descer os caixões. Agora, são guardadas permanentemente numa capela que foi construída dentro do recinto do cemitério e é o coveiro que as vai buscar para descer o caixão. Ficam dentro de um saquinho e não servem senão para enterrar os mortos. Dentro desse saco, há um bilhete com a instrução do número de badaladas «e lá tem ainda uma história». O cemitério só tem um jazigo, e julgamos que os que lá estão depositados terão sido os únicos que ali descansam a ter dispensado as tais cordas. O jazigo era do «senhor mais rico que aí havia», mas «ao fim foi o mais pobre, (...) nem para o funeral teve dinheiro.»

Os atores do ritual, vivos ou defuntos

Victor Turner ensina-nos a compreender os rituais como processos sociais. Inspirado nos *ritos de passagem* teorizados por Arnold Van

Gennep, distingue três fases no processo ritual (1969): a *pré-liminaridade* ou separação, que corresponde a um desvincular da ordem ou estrutura social, a *liminaridade*, quando os sujeitos já desagregados da estrutura social e do seu quotidiano se situam nas margens dessa estrutura, numa espécie de reclusão, *entre* o que *já não são* e o que *ainda não são* e a *pós-liminaridade* ou agregação, em que esses sujeitos já transformados pela ação do ritual são reagregados na estrutura social, com novas obrigações e num diferente “estado” social. O prisma que escolhemos para observar o ritual é a ideia de transformação (individual e coletiva), processo que passa invariavelmente por movimento, não só metafórico, mas movimento de facto - de corpos físicos, de gestos, de objetos, de cordas vocais, de ar e de outros elementos.

Jacques Le Goff acentua o facto de a crença no Purgatório pressupor a formação de redes de solidariedade, “relações estreitas entre vivos e defuntos” (1993: 26). Os enunciados das encomendações têm três grupos de destinatários. Apela-se (i) aos seres divinos (Deus, Jesus Cristo, Virgem Maria e Padre São Francisco) que intercedam pelas almas do Purgatório, aliviando-lhes as penas, (ii) pede-se aos ouvintes que se juntem na oração, dizendo mais um pai-nosso, mais uma ave-maria, uma salve-rainha ou um credo e (iii) interpela-se diretamente as almas, para que aceitem as orações, ordena-se-lhe que peçam ao Senhor «que nos dê boa memória» e que vão para o Céu.

Não restam dúvidas que as destinatárias *finais* destes rituais são as almas que, por algum motivo, não estão «na paz do Senhor». Nesse grupo incomensurável de almas, incluem-se as que se libertaram dos corpos físicos, mas também as que estão «em agonias de morte», as que estão em «pecado mortal» e as «que andam sobre as águas do mar». Embora algumas etnografias apontem para significados diferentes do vagueio das almas sobre o mar, Maria de Jesus, encomendadora de 77 anos da aldeia de Atalaias (Proença-a-Nova), toma «as almas que andam sobre as águas do mar» por pescadores, pessoas sujeitas aos perigos do mar, e reza «para [eles] não apanharem acidentes no mar, para [Deus] os chegar a pontos de salvamento». As que estão em pecado mortal são aquelas que fizeram «coisas mal feitas», por exemplo «roubar, matar...» e as que estão em agonias de morte são as almas que estão quase a separar-se do corpo. Nestes casos, o ritual só será eficaz «se se arrependerem». Por isso, será de ter em conta que as encomendações têm também uma importante, senão principal, função comunicativa entre vivos.

Na verdade, na tentativa de identificação do tipo e das categorias de participantes deste ritual - líder(es), sujeitos e adeptos -, levantam-se inúmeros problemas. À primeira vista, parece tratar-se de um ritual de agregação das almas ao seu «lugar de descanso» final, o Céu. Nesse caso, seriam as almas penantes o sujeito do ritual. É a consumação da sua passagem para um estado de «paz eterna» que se pretende. No entanto, antes dessa «paz eterna», há o Purgatório, a errância como alma penada ou o sofrimento em vida pelos males cometidos. Quando indagamos sobre a identidade das pessoas por cuja alma as encomendadoras oficiam, as respostas apontam sempre para a categoria geral das «alminhas do Purgatório» originárias de todo o mundo. Para perceber quem são essas almas, melhor será indagar sobre as concepções de pecado e de mal.

A distribuição das almas pelos lugares de inquietação vai respeitar uma ordem moral específica, feita das prescrições da religiosidade institucional localmente apropriada e retransmitida. Obtivemos dois relatos que atestam a vagância da alma penada de uma «costureirinha», condenada por trabalhar no «dia do Senhor». As duas mulheres garantem que ouviram, noite adentro, a máquina incansável da jovem costureira a coser e que, parada a máquina, ouviram ato contínuo o pousar da tesoura no tampo de madeira. Uma informante que escuta «passarinhos» durante a noite identifica-os com as almas penadas de «duas pessoas que se mataram, duas pessoas que se enforcaram e aqui um do Galisteu que se matou com o 605 [veneno para ratos] e então eu tenho medo. Olhe, meto-me em casa e não saio!». Sem estar em posição de fazer leituras definitivas deste tipo de materiais, o que sobressai é a função moralista de histórias como estas.

O coletivo das almas, apesar da inferioridade que o caracteriza, bem expressa pelo uso do diminutivo na referência às «alminhas do Purgatório», está estratificado e disperso por diferentes lugares cosmológicos – algumas dessas estão debaixo do chão, outras andam sobre as águas do mar e outras estão encarnadas, talvez escutando de suas casas as encomendadoras. Se os males cometidos merecem diferentes tempos de estadia no Purgatório, assim as almas se dividem entre aquelas que estão a remir faltas que qualquer um comete e as que foram causadoras de grande mal, as de pessoas familiares e desconhecidas, distantes. Por outro lado, a autoridade sobre as almas não dimana das encomendadoras, que seriam, caso se tratasse de um rito de agregação, as instrutoras do ritual. Como poderiam elas instruir as almas no seu caminho para o Céu, se nunca antes haviam feito esse mesmo caminho? A autoridade provém antes dos poderes

atribuídos a entidades divinas, a quem as encomendadoras deverão agradar através de «um sacrifício». Pedimos ao Padre São Francisco⁵ que seja «procurador pelas nossas almas que andam por aí ausentes» ou que Nossa Senhora seja «nossa advogada, nossa *intercedora*». Através de um regime de dádiva e contradádiva, troca-se um valor entre o mundo dos vivos e o mundo sobrenatural, mas que valor é esse? Em primeiro plano, o que as encomendadoras conseguem é o sufrágio das almas em sofrimento, mas podemos questionar que materialidade ou que expressão tem para elas esse alívio. A intuição de Paula Godinho (2006) é, a esse respeito, esclarecedora. O ritual faz-se para os vivos. Reflete-se, não nas viagens pós-vida, mas nas viagens da sociedade dos que «por cá andam». Mais importante do que o alívio das penas do Purgatório, o ritual lembra os pecadores vivos de que é tempo de se arrependerem.

E se entendermos as encomendadoras das almas como sujeitos centrais deste ritual? João Leal considera que, nas romarias quaresmais de São Miguel, nos Açores, os rancheiros, onde se incluem *ementadores* das almas, formam uma *communitas* (conceito de Victor Turner), isto é, “um quadro social feito de relações de participação total e imediata de cada um no grupo, com abandono do seu individualismo e o acento em valores de fraternidade e harmonia social”, característico das fases de liminaridade (1989: 431; cf. Turner, 1969). As mulheres que cantam as encomendações cumprem as três fases anteriormente descritas do processo ritual. Diariamente, durante a Quaresma, saem de casa depois do jantar, deixando as tarefas quotidianas em suspenso. «Ó homem, eu já volto, eu já volto...» Reúnem-se, mesmo sob condições meteorológicas adversas - «chova, faça vento ou neve, é sempre, sempre, sempre!» - para cumprir as *ordens* dos seus antepassados, aquilo que lhes ensinaram e lhes impõem através das histórias que são transmitidas em torno do ritual, que têm por protagonistas os avós e os pais:

Maria do Carmo: ...A gente tem de as cantar todos os dias, todo o tempo da Quaresma, mas depois se falhar um dia, há histórias... Nós, por acaso, nenhuma tem dessas histórias, mas os nossos que já partiram foram obrigados a levantarem-se para vir cantá-las, porque havia qualquer coisa que não os deixava estar descansados.

5 - As encomendadoras referem-se a Padre São Francisco como entidade que pode interceder pelas almas do Purgatório

Não encontramos qualquer referência a Padre São Francisco na bibliografia consultada.

Maria José: A minha mãe contava que o meu avô encomendava-as mais outro senhor, e depois um dia, à noite, estava na cozinha e começou a dormir e a minha avó era assim: “Ah, Manel, vai embora encomendar as almas!” “- Já vou.” “- Ah, Manel, caminha!” “- Já vou, já vou.” E ele não quis saber do que ela dizia e ela disse: “Olha, eu vou-me deitar. Se quiseres ir, vais; se não quiseres, não vais”. E a minha avó foi para a cama e ele ficou na cozinha a dormir. E então ela gritava-lhe: “Ah, Manel, caminha!” “- Já vou, já vou!”. E então quando a mulher calou-se, ele então levantou-se e só disse assim: “Deixa-me, deixa-me, deixa-me!” “- Mas, ó Manel, eu estou aqui na cama.” Disse que de então para cá que nunca mais se esqueceu que foi as almas que o levantaram para ele ir cantar pelas almas.

O ritual tem, portanto, um carácter profilático, prevenindo os atentos de almas penadas e a insatisfação das dos antepassados. Também se lhes pede que sejam intercessores para com Deus e ajudem os que estão vivos. A ideia de «sacrifício» está presente: quem se penitencia neste ritual são as mulheres vivas que cantam. Em Proença-a-Velha (Idanha-a-Nova) ou nas Atalaias, formam um círculo e cobrem as cabeças com xailles pretos, sublinhando o anonimato e igualdade (circunstancial) das que fazem o ritual. Não se sabe, *de fora*, a sua idade ou grupo social, nem quem canta bem ou desafina.

As mulheres que encomendam em Corgas têm idades que variam entre os quarenta e os setenta anos. Não obstante o papel de liderança que mulheres mais velhas, com maior prática do ritual ou estatuto na aldeia, possam assumir, a forma do ritual é decidida coletivamente, estando presente nos discursos sobretudo a noção de «respeito» pelas vontades e pelos modos de fazer dos antepassados, que estabeleceram a melodia, a estrutura e as palavras do ofício pelas almas, que para bem funcionar terá de ser bem feito.



Imagem 2 – Encomendadoras do «grupo de cima»
(Pedro Antunes, março de 2013).

Em noites de Quaresma, os aldeões de Corgas ouvirão assiduamente as encomendações. São eles os adeptos usuais do ritual, visto que, feito *in situ*, não tem suscitado a atenção de turistas ou espectadores. Os que ouvem deverão, em casa, atender ao peditório de orações que, de cima de um balcão e de um outro ponto alto da aldeia, é cantado em tom sóbrio, mas bem audível. No ano passado, o poiso das de cima mudou-se por causa das dificuldades de uma mulher em subir as escadas da varanda de onde cantavam. Mas a estrutura mantém-se⁶: viradas umas para as outras, formam uma linha norte-sul de preces direcionadas para debaixo do chão, onde se pensa que estão as almas do Purgatório, para a superfície da Terra, onde vagueiam as almas penadas e onde o povo as escuta e reza, e para o Céu, onde as entidades divinas com poder de influenciar os destinos das almas habitam.

Os versos são cantados em tom arrastado, assertivo e ao mesmo tempo lúgubre. Faltam as palavras para descrever, mas pode dizer-se,

6 - No dia em que se filmou o ritual em Corgas, deu-se, sem que tivesse sido pedido, uma aproximação espacial dos dois coros, que ficaram a cerca de 20 metros um do outro num largo intermédio entre os dois lugares onde os dois grupos geralmente se posicionam para cantar, formando uma mesma linha orientada norte-sul. Fizeram-no para que todas pudessem ser captadas pela câmara de filmar.

como Margot Dias e Jorge Dias, que é uma “cantilena estranha” (1953: 9). O «grupo de cima» começa e o de baixo repete. Só no primeiro dístico detetámos pequenas diferenças, por isso transcrevemos desse a pergunta e a resposta:

*Bendito e louvado seja
Lembremo-nos nós das benditas almas*

*E bendito e louvado seja
Lembremo-nos nós, benditas almas*

*Rezemos mais um pai-nosso
P’laqueias que estão no Purgatório*

*Rezemos mais um pai-nosso
P’laqueias que estão em pecado mortal*

*Rezemos mais um pai-nosso
P’laqueias que estão em agonia de morte*

*Rezemos mais um pai-nosso
P’laqueias que andam sobre as águas do mar*

*Rezemos mais um pai-nosso
Ao Nosso Padre São Francisco*

*Rezemos mais um credo
À sagrada morte e paixão*

*Rezemos mais uma salve-rainha
À Virgem Nossa Senhora.*

Encenando o “além intermédio”

Atendendo aos contextos em que o observámos, encontrámos três formas distintas de organização espacial do ritual. Em Corgas, as encomendadoras posicionam-se em coro e enfrentam-se em dois grupos separados. Nas

Atalaias, formam um círculo num ponto alto da aldeia, e, viradas para o centro do círculo, que fitam enquanto cantam, fazem gestos com a candeia que cada uma transporta. Em Proença-a-Velha, transitam pela aldeia, parando para encomendar em cada um dos treze «passos», onde formam um círculo, tocando uma «campainha» ou, durante a Semana Santa, uma matraca. Unidas, levantam os xales pretos por cima das cabeças, formando «uma espécie de túnel» entre o submundo e o Céu. O número ímpar toma aqui uma importância extrema: o número de paragens, de mulheres e de dias em que se faz a encomendação têm de ser ímpares. Um guardador, homem, permanece fora do círculo com uma candeia.

Em Corgas, assistimos ao convite, em tom jocoso, a um homem transeunte para que se juntasse ao grupo de encomendadoras. Não sabemos se esse tom foi dado pelo conhecimento *a priori* da resposta negativa ou se seria bizzaria um homem, hoje, encomendar as almas publicamente. De qualquer modo, quando homens e mulheres coencenam o ritual (casos de Proença-a-Velha e Idanha-a-Velha), atribuem-se-lhe funções bem distintas.

Quer transportem ou não objetos, quer se vistam ou não de luto, as encomendadoras assumem uma postura corporal performática, enquanto articulam textos específicos intercalados com orações comuns. A indumentária própria para encomendar e os adereços, quando existem, são, na origem, objetos do quotidiano (era comum as mulheres vestirem de negro e a ausência de iluminação pública elétrica justificava o uso de candeias). Aqui adquirem um valor de «antigo», suscitando uma estranheza que tem a ver com a produção de uma imagem que é assustadoramente familiar, remetendo para o conceito freudiano de “*das Unheimliche*” (Freud, 1994).

Disseram-nos e tivemos oportunidade de verificar que alguns (homens e jovens, sobretudo) têm uma atitude de *desprezo ligeiro* pela encomendação; atribuem-lhe representações comuns sobre a *crendice popular* ou *feminina*. Noutros casos, as encomendações despertam sentimentos de estranheza extrema, medo, e as encomendadoras podem até ser confundidas com «bruxas»:

Nazaré: Andávamos a encomendar as almas, passa um carro, parou o carro. O moço era de Idanha, era bombeiro lá. Foi chamar o pai, que viesse depressa, que andavam bruxas em Proença-a-Velha a correr as ruas, todas de luto. Nós continuamos a seguir o nosso percurso. Sexta-feira a seguir aparece o pai com uma carrinha e enquanto andamos a cantar ele andou sempre a seguir-nos com a

carrinha. Depois foi para casa e disse ao filho:

“- Aquilo são pessoas que andam a cantar as tradições da terra.

- Porque o rapazinho, coitadinho, apanhou um susto.

Antónia: E aquele que queria ir buscar uma arma para nos matar?”

Respirações longas, canto plangente, cordas vocais esforçadas, gemidos pelas almas caracterizam este canto, que não tem de ser harmónico. Mas não é performance em que não se pondere o virtuosismo. Lembram-se, em muitos sítios, vozes particulares de uma expressão especialmente «arrepicante» ou «linda». Ouvimos lamentar que as jovens e os jovens não queiram apropriar-se deste ritual. Para o fazer, teriam de aprender as normas (em Proença-a-Velha, as encomendadoras estão proibidas de olhar para trás; em geral, dizem-nos que não é conveniente falhar encomendações, assim que se faça uma primeira em determinado ano), sequência e gestos do ritual e conceber a voz de maior dor e de pesar, pondo o pensamento nos que já partiram e nos que estão em sofrimento.

É um ritual macabro: mimetiza-se a aflição das almas e vocalizam-se as suas dores, pedindo, insistindo para que se reze por elas. O uivar dos cães, despertados pelo canto, augura a morte. As encomendadoras metamorfoseiam-se nas próprias almas desencarnadas. Em Proença-a-Velha, há um cão que uiva sempre que se encomendam as almas: «a gente não sabe o que isso quer dizer...». A natureza é acordada. Nalguns sítios, encomenda-se pontualmente à meia-noite. O pai-nosso e a ave-maria, orações que noutra contexto passariam despercebidas, completam a performance vocal com um murmúrio sinistro. Concentradas, algumas encomendadoras cerram os olhos enquanto elevam o queixo: o coração está com os que já não se veem e que se lembram para que se possam esquecer, para que fiquem «em descanso».

Em que medida é que estes momentos de *piedade popular* podem representar aquilo que Turner concebe como “anti estrutura”? Hermínio Martins explicita a encruzilhada em que se encontram os *crentes locais*:

... a recente disposição ativista de muitos párocos, em conflito com a religião local (especialmente em Portugal) transporta para o seio da Igreja o confronto entre entusiásticos modernizadores e a população «atrasada», «ignorante» e «supersticiosa» - que liberais, republicanos e mais tarde comunistas e outros ideólogos urbanos

desprezaram e desprezam como sendo «influenciada pelos padres» e comandada do altar e do confessorário.” (1985: 23)

Alguns académicos também olham com certo desdém um objeto de estudo que só parece adequado aos estudos folclóricos. Porque interessa esta espécie de teatro praticado por amadores? Uma mulher idosa, natural de uma freguesia limítrofe e residente em Lisboa, visitou Corgas enquanto jovem e, após lhe contarmos o que estávamos por ali a fazer, comentou que, «de facto, é uma aldeia muito atrasada», «muito serrana». Um intelectual local referiu-se ao ritual como uma coisa «feia» que «lembra a morte». Por sua vez, uma mulher que teme sair à noite de casa por causa de almas penadas é chamada de «maluquinha» e as velhas mais crentes apelidadas de senis. Folclorizada ou não, patrimonializada ou não, a encomendação das almas *trata* a morte.

Entrevistámos, num lar de terceira idade em Rosmaninhal (Idanha-a-Nova), uma antiga encomendadora de quase noventa anos. Com as mãos, ia acariciando, dobrando e desdobrando um molho de folhas soltas, amarelas, que contêm a encomendação e outras canções religiosas que um vizinho transcreveu à máquina para que não fossem esquecidas. Enquanto nos dizia que às vezes ainda entoa, sozinha, aquelas melodias, porque lhe dão «muita paz», enquanto nos explicava que estava no lar porque um filho morreu e os outros dois estão fora, batidas pop intrusivas, da música ambiente, revelavam-nos uma clivagem de tempos e modos de pensar e viver a velhice, a solidão e a morte. Dizem-nos em Proença-a-Velha que o toque da campainha quando se encomendam as almas lembra os «sinais» de quando alguém morre. No leito de morte, uma avó pede que se peça a Deus por ela. A “negação da morte” de que fala Philippe Ariès (v. Gemzöe, 2000: 99) não pode vingar tão bem onde se encomendem as almas. Em Corgas, uma mulher diz-nos que o que sente «de mais profundo» quando canta é «quando sabe que alguém está para morrer»: «Nós estamos a cantar por aquelas que estão em agonias de morte, as pessoas que estão em agonia, portanto, se calhar, será o primeiro pai-nosso que essa alma recebe quando parte deste mundo». Podemos, simetricamente, imaginar o concheço que o seu canto poderá trazer aos que ouvem um último pai-nosso. Como fundamentalmente anti estrutural, a encomendação das almas visibiliza e gera reflexão sobre aquilo que estruturalmente tende a ser escondido em lares, hospitais ou no sofrimento privado.

Como ritual de passagem para vivos, diz sobretudo respeito à inclusão em redes de vizinhança. Nas Corgas, o grupo composto de ex-emigrantes formado por volta de 2000 tem um lugar em palco todas as noites da Quaresma. Em Proença-a-Velha, conhecemos uma empregada da TAP reformada que voltou de Lisboa há cinco anos e agora encomenda as almas. No Galisteu Cimeiro (Proença-a-Nova), foi uma emigrante que propôs voltarem a encomendar as almas. Em Cunqueiros (Proença-a-Nova), também foram migrantes e emigrantes que regressaram à terra a voltar a cantar as almas.

A ti Ana diz-nos que sente uma «grande paz» depois de encomendar as almas. Toda a aldeia fica mais calma, mais leve, «é uma sensação interior», a sensação de trabalho cumprido. “As atividades religiosas, como ir a uma peregrinação ou visitar um cemitério, podem proporcionar espaços importantes para as mulheres nos quais podem socializar com outras mulheres, expressar emoções e encontrar formas legítimas de estar fora da família e da casa.” (Gemzõe, 2000: 17) Quando o canto termina, há lugar para as conversas triviais. A sensação é de euforia noturna.

A arte de encomendar almas

Neste texto, pensámos o ritual como “performance cultural”; como tal, é competência das suas praticantes a *arte de encomendar as almas*. Definem como elemento fundamental o «ter sentimento» – uma emoção de dor, piedade e respeito para com as almas. Um padre que já há muitos anos assiste ao ritual diz-nos que a «a arte é pôr um povo inteiro a cantar, ou a rezar». Nesse sentido, *arte* pode ser entendida como a capacidade de gerar uma reflexividade coletiva sobre a oposição vida/morte. A “reflexividade segue-se à manifestação”, escreve Turner (1987: 76). As encomendadoras e as almas refletem-se mutuamente: o suplício de umas será o suplício das outras; os sofrimentos que eram os daquelas são os sofrimentos destas. “O Outro não transforma muito o Ego, mas diz ao Ego o que um e outro são” (Turner, 1987: 81).

A encomendação das almas faz parte de um conjunto de práticas de expressão da ausência. Os seus praticantes dão visibilidade à invisibilidade dos que cá não se encontram e, simultaneamente, aos dramas sociais associados à morte e à reprodução social, como sugeriu Paula Godinho (2006). Esses dramas não revertem só para o quotidiano da família ou

do indivíduo, não ficam dentro de casa. Bem pelo contrário, emergem num tempo cíclico e dão estrilho público. A *comunidade* tem o alcance do canto. As mulheres exercem a sua vontade e libertam as suas emoções. A Quaresma faculty esse movimento. É tempo de moderação do espírito festivo, consagrado ao sofrimento, à reflexão, às penitências e orações, mas acontece quando a primavera não sustém mais o desabrochar do verão. É nesse momento que a dor pode ser gritada e tratada coletivamente. A reflexão coletiva sobre a moral local e sobre a efemeridade da vida obriga a toda a aldeia. É o metateatro da morte.

O conjunto de mudanças registadas nas últimas décadas no mundo rural concorreu para alterações generalizadas dos ritos e sociabilidades que eram indissociáveis do ciclo de produção agro-pastoril. Mesmo nos casos em que as direcionalidades espaciais e temporais fundamentais dos rituais foram mantidas, como no caso estudado, os significados, sempre contextuais e situados, alteraram-se. A encomendação das almas desempenha um papel de destaque na reprodução da vizinhança em Corgas. Não só fortalece os laços de parentesco pela evocação de antepassados (muitos deles comuns), como reintegra os que se ausentaram temporariamente. Quando a encomendação é transportada para eventos como o festival de encomendações das almas que se realiza em Proença-a-Nova, são as mulheres que representam a aldeia, que gerem, até certo ponto, a sua exibição e relação com o exterior. De facto, são elas as protagonistas de grande parte das performances religiosas e a apropriação que fazem das ideias e dos atos da religiosidade prescrita terá sempre um carácter *corruptor*.

Fernando Lopes-Graça aponta um conjunto de características substantivas e de técnicas expressivas nas músicas populares que poderão ser interpretadas como índices da voz transgressiva e contra-hegemónica do “povo” que as canta e que estão presentes em alguns dos cantos das encomendações estudadas (como por exemplo, dissonância vocal desarmónica, discrepâncias rítmicas, *erros* de prosódia como momentos de expressão dramática; v. Carvalho, 2012). Como nos ensina James C. Scott (2013), a conveniência de ocultar discursos - que só poderão tornar-se públicos em momentos estratégicos, em que haja uma brecha na estrutura social - pode constituir fonte e energia de criação daquilo a que chamamos “cultura popular”. As performances culturais, incluindo as de teor estritamente religioso de sabor mais conservador, não se entendem se não forem enquadradas nas relações de dominação e resistência de que historicamente participam.

O que vemos, nos diferentes registos de exibição do ritual, são as trilhas do “declínio de um tempo longo” (Baptista, 1996). Para além de nos ensinar a vê-lo, Fernando Oliveira Baptista propõe-nos aprender com esse processo. Os camponeses “não estavam, afinal, habituados às condições de miséria em que viviam, ao contrário do que proclamavam alguns defensores do Estado Novo [...], nem se conformavam com a função moral e cultural de suporte da Pátria que, ontem como hoje, muitos lhes atribuem.” (1996: 73).

Passámos por um lugar onde a morte é visível e até risível: um homem graceja - «A ti (...) já mais de cinquenta e cinco vezes tirou a placa para morrer!» - e todos no café se riem com gosto. Olhando para o que se fez, mordem-se os lábios ao pensar em tudo o que não se disse, por falta de espaço ou simplesmente por não se saber. Resta a certeza tranquilizadora de que o que vimos e ouvimos, em intensa, a tempos conflitual, a tempos harmónica, relação com constelações de processos sociais dos quais nem suspeitámos, vai para além de quaisquer tentativas de cristalização e de objetificação e pode resistir-lhes com a criatividade e reflexividade intrínsecas daquilo que entendemos por performance.

Referências citadas

Artigos e livros

- BADONE, Ellen, 1990, “Introduction”, in Ellen Badone, ed., *Religious Orthodoxy and Popular Faith in European Society*, Princeton (N.J.), Princeton University Press: 3-23.
- CARVALHO, Mário Vieira de, 2012, “Politics of Identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the Concept of «National Music»”, *Music & Politics*, 6 (1) [pp. da versão electrónica: 1-12; consultado em 5 de janeiro de 2013 <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0006.104>]
- CATHARINO, Padre Manuel Alves, 1933, *Concelho de Proença-a-Nova (Monografia)*, Lisboa.
- CUTILEIRO, José, 2004 [1977], *Ricos e Pobres no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte.
- DIAS, Jaime Lopes, 1941-1966, *Etnografia da Beira*, Vols. 1-9, Lisboa, Livros Morais.
- DIAS, Margot e Jorge DIAS, 1953, *A Encomendação das Almas*, Porto, Centro de Estudos de Etnologia Peninsular/Universidade do Porto/Imprensa Portuguesa.
- DUBISCH, Jill, 1990, “Pilgrimage and Popular Religion at a Greek Holy Shrine”, in Ellen Badone, ed., *Religious Orthodoxy and Popular Faith in European Society*, Princeton (N.J.), Princeton University Press: 113-139.
- FREUD, Sigmund, 1994 [1919], “O sentimento de algo ameaçadoramente estranho”, in José Gabriel Bastos e Susana T. Pereira Bastos, comp., *Textos sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, Mem Martins, Europa-América: 209-242.
- GEMZÖE, Lena, 2000, *Feminine Matters: Women's Religious Practices in a Portuguese Town*, Södertälje, Almqvist & Wiksell International.
- GODINHO, Paula, 2006, *O leito e as margens: estratégias familiares de renovação e situações liminares em seis aldeias do Alto Trás-os-Montes raiano (1880-1988)*, Lisboa, Colibri/IELT.
- KIRSHENBLAT-GIMBLETT, Barbara, 1995, *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, University of California Press.
- LE GOFF, Jacques, 1993, *O Nascimento do Purgatório*, Lisboa, Editorial Estampa.
- LEAL, João, 1989, “As romarias quaresmais de São Miguel (Açores)”, in Fernando Oliveira Baptista, coord., *Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*, Lisboa, INIC - Centro de Estudos de Etnologia: 409-436.
- LEAL, João, 2000, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, D. Quixote.
- MARTINS, Hermínio, 1985, “Tristes Durées”, in Rui G. Feijó, Hermínio Martins e João de Pina Cabral, coord., *A Morte no Portugal Contemporâneo – Aproximações Sociológicas, Literárias e Históricas*, Lisboa, Quercos: 11-36.

- PARKIN, David, 1992, "Ritual as spatial direction and bodily division", in Daniel de Coppet, ed., *Understanding Rituals*, London and New York, Routledge: 11-25.
- PASCOAES, Teixeira de, s/d, *Obras Completas*, 2 vols., Lisboa, Livraria Bertrand.
- PINA CABRAL, João de, 1985, "Os cultos da morte no Noroeste de Portugal", in Rui G. Feijó, Hermínio Martins e João de Pina Cabral, *A Morte no Portugal Contemporâneo – Aproximações Sociológicas, Literárias e Históricas*, Lisboa, Quercus: 65-87.
- RIEGELHAUPT, Joyce, 1982, "O significado religioso do anticlericalismo popular", *Análise Social*, 3.º-4.º-5.º: 1213 -1230.
- SCOTT, James C., 2013 [1992], *A Dominação e a Arte da Resistência: Discursos Ocultos*, Lisboa, Letra Livre.
- TURNER, Victor W., 1969, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, London, Routledge & Kegan Paul.
- TURNER, Victor, 1987, "The Anthropology of Performance", in *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications: 72-98.

Filmes

- Catarina Alves Costa, 1994, *Senhora Aparecida*.
- Pedro Antunes, 2013, *P'ra Irem P'ró Céu*.

2

O LUGAR DO POLÍTICO: MEMÓRIA, AÇÃO E DRAMA SOCIAL

Os ataques anticlericais na I República (1910-1917): Historiografia, violência e performance

Diogo Duarte (IHC-UNL)

A violência ocupa um lugar fundamental em algumas narrativas historiográficas da I República. Muitos dos episódios dessa violência são geralmente remetidos para a relação conflituosa entre o Estado e a Igreja que marcou o período e correspondem tanto às resistências populares ao processo laicizador executado pelo regime republicano, como às expressões de anticlericalismo tendencialmente mais favoráveis à posição desse regime. Contudo, apesar da importância que é atribuída à violência anticlerical, a sua invocação acontece, quase sempre, a título meramente indicativo, como se a sua existência e ocorrência habitual fossem dados mais ou menos incontestáveis. São, por isso, raros os estudos sistemáticos com o intuito de apurar a relevância que essas acções tiveram e qual o seu significado e principais características¹. Neste texto pretendemos contribuir para um tal estudo – mais concretamente, analisaremos as acções que envolveram a danificação, destruição ou uso “profano” de objectos litúrgicos ou com significado religioso (comumente caracterizadas como “iconoclastas” mas neste texto designadas de “ataques anticlericais”²).

A transformação das relações entre o Estado e a Igreja é parte dum longo processo cujo primeiro momento mais visível pode ser encontrado no período de governação de Marquês de Pombal na segunda metade do século XVIII³,

1 - Na minha tese de mestrado, na qual este texto é parcialmente baseado, procurei contribuir para a superação dessa lacuna, e.g. Duarte, 2011.

2 - Como sublinharei mais à frente, a sua classificação enquanto “iconoclastas” tem consequências para a sua interpretação – consequências que me parecem negativas e que, como tal, devem merecer a nossa atenção.

3 - Ver, por exemplo, o trabalho de Vitor Neto, 1998.

mas é com a implantação da República, a 5 de Outubro de 1910, que esta assume uma intensidade sem precedentes. A redefinição dessas relações acontece através de uma sucessão de leis com vista à laicização do Estado e da sociedade, sendo o seu episódio mais marcante a publicação, a 20 de Abril de 1911, da Lei da Separação do Estado das Igrejas, que determina, pela primeira vez na história portuguesa, o abandono da confessionalidade religiosa por parte do Estado. É nesse quadro, geralmente referido como “questão religiosa”, que tem sido privilegiada a leitura das acções e conflitos populares acima referidos. Em síntese, diríamos que tanto nos casos de resistência como nos de expressão anticlerical, estas acções são geralmente interpretadas como uma consequência directa da luta travada entre o Estado e a Igreja, posicionando-se os seus agentes num ou noutro campo desse conflito. Como consequência, os interesses e motivações dessas acções vêem-se subordinados aos termos das duas instituições, obscurecendo os seus significados próprios.

O que se pretende com este texto é olhar para o papel que a violência (aqui vista através dos ataques anticlericais) desempenhou – quer nos debates da época quer em algumas das interpretações oferecidas pela historiografia dedicada à I República – procurando demonstrar, através de alguns exemplos dessas acções, que as mesmas não devem ser linearmente subsumíveis aos termos e interesses do Estado ou da Igreja. Perceber o papel que o lado performativo dessas acções tinha⁴ será importante, por um lado, para as olhar na sua especificidade, pois era este que permitia enfatizar a sua intenção política ou provocadora, e, por outro, para questionar o seu uso em algumas leituras historiográficas que as confinam a interesses que lhes são alheios e, por vezes, estranhos, menosprezando o seu significado contextual e a sua relativa autonomia face a esses conflitos de escala macro.

O lugar da violência na historiografia da I República

Antes de apresentar alguns exemplos de destruições anticlericais, devemos olhar brevemente para uma parte da historiografia sobre o período para perceber o enquadramento que lhes foi dado. Fazê-lo permitir-nos-á entender melhor o papel que o lado performativo desempenhava nessas acções, mas,

4 - Com “performativo” refiro-me ao seu carácter exibicional e à expressão duma intenção ou ideia numa linguagem padronizada, por vezes resultante de “repertórios de acção colectiva” tradicionais.

também, quais os riscos duma ênfase excessiva nesse aspecto.

Em algumas das páginas da historiografia sobre o período, a Lei da Separação e a acção laicizadora republicana têm sido comumente interpretadas como a expressão radical do desfasamento social do regime. Na introdução a uma obra recente, os historiadores Fernando Rosas e Maria Fernanda Rollo identificam a persistência de uma interpretação do período histórico em questão baseada numa leitura a-histórica do regime, considerando-o inexplicável à luz das realidades sociais e políticas do país, “pois não tinha raízes nelas e muito menos as reflectia” (2009: 9). As relações entre o Estado e a Igreja que marcaram este período da história são, geralmente, apontadas como o exemplo mais evidente dessa dissonância entre o regime e a realidade social sobre a qual se estabeleceu. Em termos simples, o laicismo e o racionalismo em que assentavam as ambições republicanas de revivificação da nação pressupunham uma mudança das mentalidades, a despeito da superstição e da crença religiosa que seriam dominantes na população em resultado da presença histórica da Igreja Católica no país. Neste cenário, o regime republicano, dominado por uma elite política radical e vanguardista, entregou-se à concretização do seu projecto através da imposição violenta dos princípios e valores que o guiavam, sendo nesses termos que devem ser interpretadas tanto as leis laicizadoras que procuravam materializá-lo, como as consequentes acções populares que com ele se encontravam em sintonia.

É numa outra linha historiográfica de análise da I República que a chamada “questão religiosa” é assumida, porém, como uma chave de leitura ainda mais relevante; na verdade, seguindo um tal linha, em vez de uma simples “questão religiosa”, passa-se a falar de uma “guerra religiosa”⁵. Vasco Pulido Valente

5 - Deve ser assinalado que a expressão “guerra religiosa” se expandiu, entretanto, bem para além da historiografia política em questão, ainda que o seu uso, nesses trabalhos, seja geralmente feito com outro significado (e.g. Fernando Catroga, 1991: 351; Ferreira, 1993; Neto, 2009; Salgado de Matos, 2010). Por outro lado, Luciano Amaral também recorre à expressão “guerra religiosa” para caracterizar a situação vivida no país, mas defende uma tese bastante próxima, senão semelhante, à dos autores abordados neste parágrafo (Ramos e Pulido Valente), afirmando mesmo que a violência, no republicanismo, foi a sua essência, “a sua natureza e não qualquer tentativa de teorizar e pôr em prática um programa liberal e democrático típico das revoluções que, no século XIX, reproduziram o exemplo francês de 1789-92, ou social-democrata ou socialista como sucedeu com a generalidade das revoluções que pretenderam seguir ou contrariar o exemplo da revolução russa de Outubro de 1917”, cf. Amaral, 2011: 96. Em contracorrente, Reis & Pinto contestam a pertinência do uso da expressão de “guerra religiosa”, cf. 2011: 157-9.

defende que Afonso Costa, a figura mais destacada dos primeiros anos da República e o autor da Lei da Separação, encontrou na “questão religiosa” “a maneira de criar um estado de guerra permanente entre as forças conservadoras e o regime” (1999: 171), sendo este conflito, por essa razão, central na sua tese do “terror” e de “guerra permanente” com que caracteriza os primeiros anos da República. Nesse sentido, a Lei da Separação não era outra coisa senão “pura e simplesmente uma declaração de guerra” e “um não muito subtil exercício de sectarismo e brutalidade” (1999: 183). Para Rui Ramos, apologista da mesma tese, a “guerra religiosa” tornara-se a “razão de ser do regime” (2009: 587), muito embora afirme, noutro texto, que a existência da Lei da Separação se devia, em certa medida, a um “efeito de moda”, motivado pela lei equivalente decretada cinco anos antes em França (2001: 355). Já a historiadora Maria Lúcia de Brito Moura, numa obra dedicada a outro nível do conflito e mais atenta à sua dimensão popular, desenvolve a tese da “guerra religiosa” através da caracterização de uma violenta perseguição à Igreja, ao clero e aos católicos, que, assumindo uma “expectativa benevolente” perante a revolução (2004: 46), acabam por ser arrastados para o “campo de batalha” pelo “radicalismo anticlerical” (2004: 50). Apesar de não considerar a “guerra religiosa” uma novidade, remetendo as suas origens para a governação pombalina, afirma que na I República esta se constitui como uma “nova realidade”, caracterizada “por embates muito mais violentos do que no passado” (2004: 32). Em consonância com muitos dos estudos que o abordam, e apesar de neste trabalho ser concedida maior atenção às classes populares, o anticlericalismo é tratado por Moura como um fenómeno acima de tudo ideológico e vanguardista, o que a leva a secundarizar os seus diversos aspectos estruturais ou mesmo o significado da sua presença a nível popular (com uma expressão muitas vezes autónoma do chamado “anticlericalismo político”, mais associado às elites políticas e geralmente de cunho anti-religioso⁶). É esta assunção que permite que se elabore um retrato de um republicanismo religioso e messiânico, desejoso de realizar na terra e no imediato um Mundo Perfeito

6 - Num ensaio etnográfico clássico, referente a uma freguesia do centro de Portugal, Joyce Riegelhaupt sublinha que, “do ponto de vista analítico, é preciso reconhecer a diferença entre um anticlericalismo que é fundamentalmente «anti-igreja», baseado na posição institucional que esta ocupa num determinado estado, e um anticlericalismo mais lato que é equivalente à «anti-religião»” (cf. 1982: 1216). No mesmo ensaio, distingue, ainda, um anticlericalismo que tem como alvo o padre, e não necessariamente a Igreja enquanto instituição ou a religião, e que é aquele que analisa em maior profundidade.

ou um “futuro radioso”, o que, aliás, explicaria e justificaria o uso da violência como recurso legítimo (cf. Moura, 2004: 29-30, 233, 239 e 242; Rui Ramos faz o mesmo, cf. 2001: 350). Seria, além disso, esse fanatismo milenarista e sem qualquer base material a explicar a inevitável falência da República e a sua incapacidade em superar os problemas que a atravessaram⁷.

Mesmo reconhecendo que a laicização republicana e, em particular, a Lei da Separação representam os momentos mais marcantes na transformação das relações entre o Estado e a Igreja, uma interpretação que as reduza a um factor conjuntural, como acontece nestas análises, só é possível ignorando ou menosprezando a sua dimensão estrutural e integração num longo processo indissociável duma série de mudanças que vinham acontecendo a todos os níveis da sociedade desde há largas décadas. A laicização não só não era um fenómeno estranho ao seu tempo, como surgia agregada a um conjunto de amplas transformações registadas um pouco por todo o mundo e espoletadas, em grande parte, pela industrialização e pela emergência do Estado liberal. Além disso, o projecto laicizador não era exclusivo da ideologia republicana, nem o seu desencadeamento se deve atribuir ou cingir ao regime republicano. A laicização da sociedade é parte do processo mais vasto de desmantelamento da organização social e do Estado do Antigo Regime que vinha sendo operado com particular intensidade desde o início do século XIX em Portugal⁸. O que a instauração da República trouxe foi a

7 - A importância concedida à chamada “questão religiosa” é comum a outros autores, ainda que no seu trabalho esta surja lado a lado com outros factores e raramente seja tratada como uma “guerra religiosa”. Por exemplo, Rosas vê na “questão religiosa” uma das causas mais determinantes para o desfecho do regime, apontando-a como um dos “cinco erros capitais da I República”, devido à imprudência do jacobinismo republicano “permitir que uma questão política sobre as relações dum Estado com uma igreja se tornasse numa questão religiosa (2010: 88-89) – o que não deixa de ser questionável, quer por equiparar tal questão à I Grande Guerra ou ao agravamento das condições sociais da população e aos conflitos que tal situação motivou, quer por pressupor que o essencial da laicização republicana podia ser concretizado sem que nunca fosse tratado como uma questão religiosa pela Igreja.

8 - É possível identificar, em Portugal, praticamente desde meados do século XVIII, a aplicação de um conjunto de medidas que visavam reduzir ou alterar o papel da Igreja na esfera civil e nas instituições políticas estatais. Desde então, e especialmente durante o período do Liberalismo Monárquico, a situação tendeu a intensificar-se. Parte das leis laicistas promulgadas pelos republicanos praticamente desde o primeiro dia de existência do regime e muitos dos artigos presentes na Lei da Separação apresentada em 1911 podem encontrar os seus antecedentes em medidas avançadas nas décadas anteriores, sendo em muitos casos uma restituição de medi-

inversão definitiva dos termos em que se estabelecia a relação do Estado com a Igreja Católica, afirmando inequivocamente, e assim consolidando, a supremacia do poder do Estado.

As interpretações em causa revelam-se ainda mais incompletas se ficarem limitadas aos termos das duas instituições mais visíveis do conflito (o Estado e a Igreja) e se excluírem qualquer referência ao contexto social em que estas se inserem e em que acontecem, associando outros grupos e agentes, com que interferem e cujo controlo disputam, a termos e lógicas que lhes são em certa medida distantes. Por outras palavras, ao reduzir aos termos do Estado e da Igreja um conjunto de acções populares que deles são em certa medida autónomas, compromete-se a sua interpretação e compreensão, pois são anulados ou secundarizados os interesses e especificidades singulares que podemos encontrar, por exemplo, a um nível local ou comunitário. Mesmo um conflito popular directamente motivado pela lei do registo civil ou pela Lei da Separação não é, por ser essa a sua “origem”, redutível à sua dimensão religiosa e, muito menos, a uma dinâmica institucional. Os diversos grupos sociais envolvidos não reagiam mecanicamente aos termos daqueles que no topo travavam o conflito através de decretos e leis, mas agiam, sim, de acordo com as suas condições materiais e crenças. Evidentemente, isto não equivale a dizer que não resultavam consequências da transformação político-legislativa que se operava e que esta não afectava outros para além daqueles directamente envolvidos no conflito, mas antes que essa transformação e suas consequências tinham diversos níveis que não são linearmente subsumíveis uns aos outros. Como enfatizou Edoardo Grendi, a admissão do papel efectivo de categorias macro-históricas (como são, neste caso, o Estado e a Igreja), não justifica o seu determinismo, “pois a acção social, assim como a acção individual, comportam uma escolha em um campo de alternativas limitadas que constituem «a fábrica da realidade social e psicológica do homem»”, sendo qualquer uma dessas categorias apenas uma das suas componentes (2009: 48).

Em suma, a historiografia da I República é marcada pela reprodução, muitas vezes acrítica, de discursos produzidos pelos “principais” actores em conflito no palco institucional e nacional – republicanos, clero e monárquicos. A falta de contextualização, que decorre da opção por uma história dita *política*, a que correspondem os exemplos atrás apresentados, leva facilmente a um anacronismo descontrolado. A principal consequência deste

das entretanto revogadas ou a revisão dos seus termos e alcance. (e.g. Salgado de Matos, 2010 e Neto, 1998).

quadro é a diluição do episódico, do local ou do individual nessas categorias e a sua descaracterização pela remoção dos seus contextos estruturais particulares. Em causa fica “a consciência de dimensões socioculturais *outras* com relação à cultura social em que vivemos” (Grendi, 2009: 49). Com efeito, para praticamente todos os casos aqui tratados, seria mais adequado recordar uma ideia como a de “economia moral”, desenvolvida por E. P. Thompson no seu célebre ensaio (2008), até por tais casos se manifestarem quase sempre ao nível local. Dessa forma seria possível remeter os acontecimentos geralmente subsumidos na referida questão para os seus próprios termos, destrinchando o seu significado sociocultural contextual. Até porque, como veremos em seguida, mesmo quando têm alguma relação directa com a “questão religiosa”, muitos dos ataques anticlericais podem ter múltiplas leituras consoante a escala de análise utilizada.

Os ataques anticlericais (1910-1917)

Entre as tácticas de perseguição e de “terror” anticlerical usadas nessa “guerra religiosa”, ilustrativas da ferocidade e impiedade dos revolucionários no geral e, em particular, dos republicanos, parecem estar os já referidos ataques a edifícios de culto e a objectos litúrgicos católicos. Exceptuando nos dois estudos mais recentes e especificamente dedicados às acções populares, da autoria de Brito Moura e de Luna de Carvalho (2004 e 2011, respectivamente), raramente temos contacto com exemplos concretos dessas acções e, mesmo nestes casos, não nos é possível perceber se não passaram de casos isolados ou se aconteceram com alguma frequência. Não podemos assim apurar se se tratava de conflitos insignificantes, causados por excessos individuais ou disputas locais, ou de autênticas “batalhas” dessa suposta guerra em curso.

Os casos que apresento em seguida correspondem àquilo que na historiografia portuguesa (em especial nos dois autores referidos atrás, Moura, 2004 e Luna de Carvalho, 2011) foi classificado como “iconoclastia” (em consonância com alguns estudos relativos a processos de laicização social e política ocorridos noutros países e que possuem semelhanças e são contemporâneos do caso português), i.e., a destruição ou danificação premeditada de objectos, imagens e edifícios religiosos, podendo-se incluir nesta categoria casos em que, sem ter havido destruição ou danificação, os objectos foram usados para gozar com a sacralidade da crença ou para

ofender o sentimento religioso de alguém⁹.

Todavia, termos como “iconoclastia” podem, também, ser usados em referência a inúmeros tipos de acções sobre imagens e objectos, aparentemente sem relação e por vezes de carácter ambíguo, não questionando, por exemplo, se existia alguma intencionalidade por trás das destruições ou danificações. Como tal, o termo necessita igualmente de alguma especificação, que lhe dê outra objectividade. Nos jornais em que baseei a pesquisa, estes casos vinham mais comumente epitetados como “profanações” ou como acções “sacrílegas”. No entanto, também estes termos são pouco específicos, referindo-se a todo o tipo de acções em que os autores católicos considerassem que os objectos, imagens e edifícios religiosos eram alvo de um uso indevido, quer nesse uso houvesse um intuito provocatório (“gozar” com as imagens ou usar objectos litúrgicos para simular missas) ou premeditadamente lesivo (as destruições ou danificações), quer reflectisse uma atitude de indiferença em relação ao significado e função desses objectos (os assaltos) ou fosse suscitado por alguma acção administrativa ou aparentemente neutra (como os arrolamentos dos bens das igrejas ou como quando um soldado ou qualquer outro cidadão não descobria a cabeça ao entrar numa igreja ou perante uma procissão). Em função disto, optei por não considerar todos os casos que os católicos classificavam como profanações, mas apenas aqueles que envolveram alguma forma de violência intencional, fosse através da danificação ou destruição total e premeditada dos objectos, fosse pela sua apropriação por parte de alguém com o intuito de parodiar o seu uso tradicional e provocar aqueles que os usavam.

Para este efeito, considerar o lado performativo dos ataques é determinante, pois era este que permitia enfatizar a sua intenção política ou provocadora, distinguindo-os dessa forma de outros episódios envolvendo objectos, imagens, cerimónias ou edifícios religiosos, como os assaltos. A

9 - Noutra pesquisa, para o período em questão, contabilizei 90 casos correspondentes aos termos definidos. Foi possível organizá-los em duas grandes categorias: *acções de violência directa* (79 casos), em que há destruição e danificação, e *acções de apropriação e uso provocatório* (11 casos) que não implicam destruição ou danificação, ambas correspondendo a acções deliberadas. A primeira categoria foi subdividida em *acções definidas* (42 casos) e *indefinidas* (37 casos), no que se refere ao número de agentes envolvidos, correspondendo à primeira subdivisão duas outras distinções, *acções individuais* (9 casos) e *acções de grupo e colectivas* (caracterizadas pelo simples critério de serem realizadas por mais do que um indivíduo – 34 casos). Cf. Duarte, 2011: 28-31.

destruição ou o uso dos objectos obedecia geralmente a um padrão que pretendia transmitir uma intenção clara e inequívoca, isto é, destituída das ambiguidades que podiam comprometer o seu entendimento. Nos ataques anticlericais – isto é, com um significado cultural ou político – era muito raro o roubo de objectos; e como muitas deles ocorriam no silêncio da noite, sem testemunhas, era importante que as destruições ou “profanações” acontecessem sem que desaparecesse de forma incerta algo do conteúdo da igreja. Nos assaltos a igrejas, por outro lado (comuns ao longo dos sete anos analisados, mas especialmente em 1916 e 1917), o que estava em causa era, somente, o valor material dos objectos e, como tal, a sua apropriação raramente envolvia destruições claramente premeditadas, pois era essencial manter o objecto intacto para preservar o seu valor¹⁰. É, por isso, muito difícil afirmar, nestes casos, se havia qualquer significado religioso, cultural ou político por trás das acções dos assaltantes¹¹.

10 - Entre as centenas de assaltos e entre os 90 casos de ataques anticlericais que registei entre 1910 e 1917, somente 10 correspondem a episódios em que houve destruição de objectos ou foi deixado algum sinal com o propósito de parodiar ou ofender a crença religiosa.

11 - Nem por isso os assaltos, independentemente do seu carácter, deixavam de aparecer com recorrência equiparados às destruições, assumindo-se que o principal móbil das acções era o “sacrilégio” e a ofensa a Deus e aos crentes, reforçando, dessa maneira, a responsabilidade atribuída à República. *A Nação*, semanas depois de ter sido publicada a Lei da Separação, ao referir-se aos assaltos a igrejas e a eclesiásticos, não evita lançar a questão: “dar-se-à o caso de que o santo e a senha maçónicas se não contentem com a obra ditatorial da separação e da secularização e, por suas mãos, ou melhor, pelas mãos sacrílegas de mercenários, tenham tomado à sua parte a efectivação da empresa?” (04-05-1911). O jornal católico *A Ordem*, depois de descrever uma série de assaltos a igrejas, escusa-se a fazer acusações directas, mas é claro quando afirma “pode supor-se à primeira vista de que se trata de roubos vulgares, isolados sem outra significação. Não senhor. Trata-se de roubos executados segundo um plano e talvez com o fim de mascarar o fim primário – o sacrilégio” (09-11-1917). Maria Lúcia de Brito Moura ecoa esta tese, quando afirma que “em muitos casos, talvez na maioria, os assaltantes não foram movidos pelo roubo. Dir-se-ia que eram arrastados pela ânsia de destruir tudo aquilo que os crentes consideravam sagrado” (2004: 231). Mas se considerarmos que ocorreram centenas de assaltos com roubo durante os sete anos compreendidos por este estudo, e que somente contabilizei dez casos em que se verificou a destruição deliberada e indiscriminada de objectos de culto, duvidamos do fundamento de tal afirmação. Podemos juntar a essa constatação a de que somente uma minoria dos 90 casos de destruição registados foram acompanhados de roubo e, ainda, que o período em que ocorreram a maioria dos assaltos a igrejas (os anos de 1916 e 1917) foi, também, o período em que se registaram menos destruições.

a) alguns dos episódios de maior dimensão e com mais mediatismo

Começamos por apresentar alguns dos episódios mais conhecidos. Um dos poucos casos de que há registo nos primeiros dias da Revolução republicana, e um dos que ficou mais célebre pela sua dimensão, aconteceu logo a 4 de Outubro, um dia antes da instauração da República, na cidade de Setúbal. Segundo o padre jesuíta Gonzaga de Azevedo, em Setúbal “havia muito tempo que certos operários (...), conhecidos pelo seu radicalismo faccioso, ameaçavam a bela igreja do Coração de Jesus, como condenada a ir pelos ares no dia da revolução” (1911: 73). E assim foi. Nesse dia, um enorme grupo dividiu-se em dois, indo uma parte incendiar o convento franciscano de Brancanes e a outra atacar a igreja do Coração de Jesus. A esta poupou-se a destruição total por incêndio, pois colocaria em risco habitações que a circundavam, e optou-se antes pela destruição total do seu interior – segundo o testemunho de Gonzaga de Azevedo, “ouvi que até atacaram o ladrilho e os sobrados, à força de picareta” (1911: 77). A uma imagem do Sagrado Coração de Jesus, “os assaltantes precipitaram-na do posto eminente em que estava, sobre o pavimento, quebrando-a em mil pedaços”, enquanto uma “veneranda imagem do Senhor Morto (...), foi como outras, arrastada, mutilada e cuspida”, cortando-lhe a cabeça para, em seguida, “levar *aquele homem*, como diziam, ao hospital da Misericórdia, para que o *tratassem* as irmãs” (itálicos no original; 1911: 77). O mesmo aconteceu a outras imagens a quem esperava, finalmente, o mesmo destino que coube a todas: duas grandes fogueiras ateadas na praça em frente da igreja, para onde também foram lançados os livros que tiraram da biblioteca e os paramentos sagrados (cf. 1911: 78)¹².

Já em 1911, no mês de Outubro, Setúbal regista um novo episódio, constituindo, a par do acima apontado, um dos poucos casos em que os ataques e destruições acontecem acompanhados por grandes motins. Vale a pena reportar extensamente. No dia 7 desse mês, o *Correio da Beira* transcreve um longo relato do *Diário de Notícias* sobre as manifestações setubalenses supostamente realizadas em resposta à primeira das incursões monárquicas de Paiva Couceiro. Numa primeira tentativa, gorada graças à rápida intervenção das forças da ordem, os manifestantes tentaram destruir as instalações do Circulo Católico local. Impedido, o povo retirou-

12 - Na página 94 do referido livro é possível encontrar uma ilustração deste “auto-de-fé”, enquanto na página 76 vem uma fotografia do interior do convento de Brancanes depois do incêndio.

-se, tomando a direcção da capela da Ordem Terceira de São Francisco, no largo do Socorro. A polícia, aguardando ainda a chegada de uma força de cavalaria e outra de infantaria destacadas para o local, viu-se incapaz de conter a acção popular “e dentro em pouco todo o interior da pequena capela estava reduzida a um montão informe de destroços. De pé apenas ficou o edifício, sendo os altares e as imagens destruídas”. Porém, os esforços da autoridade conseguiram impedir que a capela do Socorro, ao lado da capela destruída, tivesse o mesmo destino.

Com o auxílio das forças de cavalaria então chegadas, o povo foi dispersado, ficando a força militar de guarda ao edifício. “Enquanto isto se passava, o que no local prendia a atenção da autoridade, outro grupo de populares atacava novamente o Circulo Católico e, entrando no edifício, destruiu a golpes de machado todo o mobiliário, que atirou para a rua, onde até de manhã estiveram todos os destroços, numa «pele mele» informe, guardados por uma força de infantaria II”. Quase em simultâneo, outro grupo de populares, depois de arrombar a porta a golpes de picareta, invadia a capela da Guia, no sítio da Boa Morte, destruindo no seu interior todos os altares e imagens. Rapidamente se deslocou para o local a polícia, acompanhada por forças de Infantaria II, dispersando o povo, protegendo o edifício e recolhendo para a administração do concelho alfaias, paramentos e artigos de culto danificados ou salvos com sucesso da acção da multidão.

Entre os casos registados, este foi o único a corresponder a uma tentativa de destruição indiscriminada de edifícios religiosos por diversos grupos agindo em simultâneo. A grande maioria das acções colectivas corresponde a grupos de menor dimensão, minimamente organizados ou com o alvo bem definido. Um outro caso envolvendo um grande número de participantes, este com grande amplificação mediática¹³, aconteceu algumas semanas depois dos episódios registados em Setúbal, também em Outubro de 1911, e na cidade vizinha de Almada. Entre 50 a 60 indivíduos (os muitos relatos diferem neste aspecto) invadem durante a noite a igreja de São Paulo. Por volta das duas horas da madrugada, um guarda-nocturno que fazia ronda por várias ruas de Almada, notou algo de estranho no adro da igreja, vendo um grupo sair do seu interior “como que em procissão, avançando lentamente e olhando para todos os lados, a medo” (*A Capital*, 10-10-1911). Ao subir os degraus do adro da igreja, o guarda “esbarrou com

13 - Foi noticiada quer pelos jornais de simpatia católica, como o *Correio da Beira* (21-10-1911) ou *A Nação* (10-10-1911 e dias seguintes), como pelos republicanos *O Mundo* (11-10-1911) e *A Capital* (10-10-1911 e dias seguintes).

umas pernas! Gritou, acudiu gente e verifica-se que as pernas são de um santo!” Rapidamente aparecem outros polícias, guardas e o administrador interno do concelho, verificando que os assaltantes haviam levado todas as santas, alfaias e mais objectos de valor, tendo as imagens sido inutilizadas e atiradas, umas para dentro dum cemitério e outras para uma rocha (o jornal *A Nação*, de 10-10-1911, refere que outras foram atiradas para o rio Tejo). Segundo a população, os assaltos foram efectuados por pessoas estranhas à localidade. Nos dias que se seguem os diversos jornais vão dando conta das diligências efectuadas, publicando longas listas de presos, acompanhadas dos nomes, profissões e a idade dos detidos. Os números nem sempre coincidem mas é possível perceber que foram presos entre 24 a 26 indivíduos, com idades compreendidas entre os 17 e os 27 anos (excepto um, com 60 anos) e distribuídos por profissões como a de corticeiro (a mais representada, com pelo menos 11 referências), carpinteiro, funileiro, magarefe, caldeireiro ou sapateiro, entre outras de estatuto sócio-profissional semelhante¹⁴.

Um outro caso muito discutido (com repercussões ao longo de vários meses) ocorreu, também, em 1911, durante o mês de Maio, em Aldeia Galega, no Montijo. Na noite de 7 de Maio, o mesmo dia em que Sebastião de Magalhães Lima aí se tinha dirigido para dar uma conferência sobre a Lei da Separação e o Livre-Pensamento, um grupo de “mal intencionados” arrombaram a porta do Santuário da Nossa Senhora da Atalaia e, “uma vez no interior do templo, começaram praticando as cenas mais repugnantes” (*A Nação*, 15-05-1911). Para lá da destruição de diversas imagens e objectos de culto, deixaram, “para cúmulo, (...) sobre o altar imundícias que a decência manda calar, fazendo o mesmo na parte inferior de um dos altares laterais e bem assim na torre da igreja” (*A Nação*, 15-05-1911), ou, nas palavras de *O Dia*, depois de ateado um fogo no meio da igreja, “o altar foi transformado em sentina” (12-05-1911). Após deixarem a imagem da Senhora da Atalaia virada de cabeça para baixo, retiraram outras duas

14 - Esta é a única lista de prisões ocorridas na sequência de casos de destruição em que temos acesso a dados como as idades e as profissões dos envolvidos. No entanto, a figura do operário ou do artesão é recorrentemente associada aos “iconoclastas” nas histórias em que se dá conta das punições divinas por eles sofridas em consequência dos seus actos (apresentarei alguns destes casos mais à frente) ou em histórias ficcionadas, publicadas nos jornais, sobre destruições. Geralmente, nos outros casos de acções de violência directa definidas, i.e., em que há referência aos elementos participantes, só são mencionadas as profissões quando correspondem a políticos ou funcionários públicos conhecidos.

imagens e foram colocá-las à porta de duas tabernas da localidade “em posições ridículas” (*A Nação*, 10-05-1911). *A Nação* não hesita em associar aos acontecimentos a presença de Magalhães Lima “e outros maçons”, acusando-os de no discurso lançarem “sobre Deus, sobre os Santos, sobre as crenças tradicionais do povo português os maiores doestos, as mais vis calúnias”. Assim, se “os energúmenos que arrombaram a capela e tudo profanaram, foram o braço inconsciente”, o jornal questiona retoricamente “quem foi a cabeça” e “quem tem a responsabilidade moral dos desacatos?” (*A Nação*, 11-05-1911). Porém, um dos autores do desacato confessou que a acção já vinha sendo preparada há algum tempo (Moura, 2004: 232).

Mas se a área da grande Lisboa e de Setúbal concentrou uma parte significativa dos ataques, não se pense que o norte do país passou incólume – a única diferença é que na sua maioria foram casos de menor dimensão e de carácter indefinido, sem qualquer referência ao número de envolvidos, o que podia dar a entender que no sul estes actos, por serem mais visíveis, talvez fossem mais tolerados.

O caso mais polémico acontecido a norte deu-se em Guimarães, na madrugada do dia 18 de Março de 1914. Depois de arrombado um oratório situado num local chamado Cano, foi daí retirada a imagem da Nossa Senhora do Amparo, aparecendo quebrada a alguma distância do oratório com a cabeça separada do tronco. Dentro do oratório foi colocado um papel com os seguintes dizeres: “Infâmia? Não, a vingança é nobre, quando é justa. Querem guerra? Teremos guerra”¹⁵. Este acontecimento é referido pela primeira vez no jornal *Ecos do Minho*, logo no dia 19, apresentado como um acontecimento de última hora reportado por telegrama: “Guimarães, 18, às 15.30: Esta noite mãos infernais despedaçaram imagem Senhor do Amparo, dispersando sagrados membros e deixando escritos ameaçadores prometendo guerra.” O que pretendia vingar o autor da destruição? Uma hipótese bastante provável pode ser formulada a partir do mesmo jornal do dia 19 em que é publicado o telegrama. Uma notícia dava conta de que na noite de 16 ou de 17, não é claro, tinham sido arrancadas e partidas as árvores plantadas na Avenida Miguel Bombarda pelas crianças das escolas da cidade. As acções de destruição das árvores plantadas nas *festas da árvore* foram bastante comuns ao longo dos primeiros anos da República, supostamente pela parte de católicos e monárquicos, por serem festas associadas à República, ao livre-pensamento e, assim, vistas como

15 - No jornal *Ecos do Minho* (22-03-1914) está publicada uma foto da imagem destruída e outra da inscrição.

símbolos da decadência moral que afastava Deus da educação e o substituíam por símbolos seculares¹⁶. A consequência destas acções, em alguns casos, foi a ocorrência de conflitos, por vezes violentos, entre republicanos ou laicistas e católicos. Na ausência de qualquer outra informação, esta coincidência de factores permite-nos supor o que se pretendia vingar.

Finalmente, destaco um último caso com algum mediatismo, este ocorrido em Outubro de 1917 (o único registo para esse ano) e na sequência das aparições de Fátima. Segundo o *Correio da Beira*, num artigo intitulado “Ódio jacobino!” (31-10-1917), “um grupo de livre-pensadores de Santarém foram (sic) há dias a Fátima, ao local onde se diz que a Nossa Senhora aparecia aos pastorinhos, cortaram a carvalheira onde se manifestava a visão e levaram-na, bem como todos os demais objectos que ali encontraram, para Santarém, onde improvisaram uma procissão de troça”, percorrendo assim algumas das ruas da cidade. Em seguida, expuseram esses objectos trazidos de Fátima, entre eles uma mesa sobre a qual alguns crentes haviam armado um modesto altar com algumas imagens e cruzeiros, e exigiram uma esportula de cada pessoa que quisesse vê-los, declarando que o produto recolhido se destinava a uma cantina escolar (que, no entanto, declarou que não o receberia). Não é muito claro se a intenção dos organizadores da “procissão” era, além de ganhar dinheiro, “troçar” com os crentes ou se encenavam realmente uma procissão que era suposto ser minimamente levada a sério. O certo é que o cortejo, acompanhado por cerca de 100 populares entoando uma ladainha, foi atingido com um balde de água quando passava próximo de uma ourivesaria, tendo a responsável pelo “banho” sido multada. Curiosamente, o jornal católico *A Ordem* recorria à lei da separação para condenar a “procissão”, considerando-a “um vibrante desacato à lei (...) e ao livre pensamento dos outros que não pensam como o sr. Administrador do concelho” e, “desde que a citada lei proíbe procissões religiosas sem o consentimento da autoridade administrativa, esta tinha a estrita obrigação de proibir o facto exibido” (27-10-1917). A ajudar à confusão, os republicanos atribuíam o burburinho ao oportunismo eleitoralista dos católicos, acusando-os de se quererem aproveitar para “propaganda eleiçoeira” das “desopilantes

16 - No *Correio da Beira* (08-03-1913), por exemplo, vem publicado um texto sobre estas festas, sublinhando e lamentando a frequente presença de bandeiras com as inscrições “Sem Deus, nem Religião”. A consequência, segundo afirmava, era a de pouco a pouco a festa degenerar “num acto de puro paganismo, de divinização da natureza, e servindo de ocasião ou pretexto para se fazer a apologia da escola leiga, que o mesmo é dizer da escola sem Deus.”

cenas de fetichismo indígena” originadas pelo “pitoresco caso chamado *milagre de Fátima*” (artigo do jornal republicano *Portugal* transcrito n’ *A Ordem*, 28-10-1917). Procissão religiosa ou procissão provocadora, a verdade é que não parece desadequado afirmar que o aproveitamento político do caso é evidente por ambas as facções.

b) alguns casos de acções individuais, assaltos e outros exemplos

Entre os acontecimentos de menor dimensão, há três casos (dos oito que se sabe terem sido realizados por apenas um indivíduo) que correspondem a acções que decorreram em privado, sem qualquer dimensão pública e, como tal, sem que haja quaisquer testemunhas, o que suscita algumas questões quanto à sua veracidade. Um exemplo vem numa notícia do *Ecos do Minho* relativo a um episódio, contado por alguém que “merece todo o crédito”, em que “um cavalheiro muito conhecido pelo seu radicalismo político e pelas suas ideias livre-pensadeiras”, ao visitar a mãe idosa, se enfureceu com um Cristo crucificado e lhe atirou “os maiores impropérios e em seguida... urinou-lhe em cima!”. Por fim, atou-lhe uma corda para o arrastar pela rua. Os outros dois casos de destruições com estas características são ainda mais problemáticos, na medida em que são relatados para dar conta dos castigos divinos que os seus autores sofreram. Num deles dá-se conta de como, em fins de Agosto de 1912, um operário de Aveiro, ao chegar a sua casa, se coloca diante duma imagem de Cristo de martelo em punho e “lhe dirige esta ameaça: *Ou me dás de comer e beber ou parto-te um braço*”. Não é difícil imaginar o que se seguiu: com algumas marteladas partiu um braço e uma perna à imagem. No entanto, passados alguns dias, “andando com outros companheiros a montar uma viga de ferro esta resvalou apanhando só o infeliz Abílio a quem partiu um braço e uma perna!” (*Correio da Beira*, 28-08-1913). No outro caso, contado por um sacerdote a partir de uma carta que lhe fora enviada, demonstra-se como “nem sempre Deus reserva a acção da sua justiça para a outra vida”: um operário dos caminhos-de-ferro envolvido nos preparativos duma festa de inauguração da associação artística local, “irritou-se tanto por ouvir falar em Santos que prometeu rasgar e quebrar todos os que tivesse em casa”. Assim, ao chegar a casa, enfiou a imagem da Senhora do Amparo num bacio, deu uma valente sova à mulher por chorar e a um crucifixo despregou-lhe os braços. Quando se preparava para quebrar o pescoço do crucifixo, deu-lhe uma forte dor e caiu para trás como

morto, “sem falar, nem bulir, durando apenas quatro horas. Depois de morto, a boca chegava-lhe de orelha a orelha, os olhos saltaram-lhe para fora das órbitas, pareciam duas cerejas penduradas, e ficou negro como o pez; parecia a figura do diabo ou pior ainda. Ninguém podia olhar para ele”. Depois de transcrita a carta do sacerdote, e para aqueles que possam não ter percebido a mensagem, o jornal deixa um aviso: “ai daquele que na sua louca impiedade se levanta contra o Criador e Supremo Senhor de todas as coisas!” (*Correio da Beira*, 25-05-1913).

Entre os dez casos que registei em que houve destruição e roubo, podemos verificar em alguns deles, tal como foi apontado atrás, a dificuldade em apurar a sua motivação principal, assim como podemos confirmar que algumas acções nem sempre visavam as imagens pelo seu significado religioso. Num deles, ocorrido na freguesia de Freiria em Torres Vedras, desconhecidos, depois de estarem até “altas horas” numa taberna dum habitante local, tentaram assaltar uma casa comercial e a igreja, mas, pressentindo gente, abandonaram o local. Dirigiram-se, então, para o cemitério “que fica em lugar ermo” e aí arrombaram a porta da capela, destruindo, no seu interior, as imagens de Cristo crucificado, de São Sebastião e ainda de dois anjos. Além dos estragos, roubaram a toalha do altar e as “cordas de deitar os cadáveres nas sepulturas”. No entanto, se o facto de terem tentado assaltar uma casa comercial já dava a entender que o faro dos assaltantes se orientava mais por certas características materiais dos objectos do que pela sua sacralidade, o que se deu em seguida deixa poucas dúvidas. Consumado o roubo na capela, dirigiram-se para outro local onde assaltaram uma habitação, prendendo à cama, com as toalhas e cordas do cemitério, o casal proprietário. Apontando-lhes espingardas, roubaram dinheiro e outros valores (*A Nação*, 14-11-1911).

Noutros exemplos, é perceptível que os assaltantes não se satisfaziam apenas com o produto do roubo, aproveitando para parodiar os sentimentos dos católicos. No concelho de Vila Verde, em Braga, “os vândalos assaltaram a igreja paroquial de Geme, (...) roubando dali muitos objectos de valor e cometendo vários actos sacrílegos”, entre eles o de colocarem as imagens à porta da igreja com cigarros na boca (*Ecos do Minho*, 16-01-1913). Algo parecido aconteceu em Paços de Ferreira, em que, além do roubo, colocaram a imagem do Sagrado Coração de Jesus no meio da igreja, arrancando-lhe o coração do peito e pregando-o na cabeça (*Correio da Beira*, 03-11-1912). Num roubo em que não houve destruição, ocorrido em Coimbra, os assaltantes juntaram as imagens no chão e colocaram-lhes um baralho de cartas nas mãos (*A Ordem*, 13-12-1916).

Num dos assaltos que envolveu destruição as razões são mais difíceis de apurar. É o caso do assalto à igreja do Coração de Jesus, em Lisboa, em que são destruídas imagens, almofadas, paramentos e muitos outros objectos “que os assaltantes entenderam não dever incluir no importante roubo que praticaram” (*Correio da Beira*, 08-11-1911). O jornal republicano *A Capital* noticia o acontecimento, sublinhando as “condições um tanto ou quanto misteriosas” em que foi perpetrado, “visto os assaltantes não terem deixado vestígios da sua entrada, muito embora houvessem partido um vidro da escada da torre, que se vê ser um estratagemas para iludir a justiça” (02-11-1911). Dois dias depois, volta a referir-se ao assalto para reforçar a estranheza do sucedido, sublinhando que o presidente da junta de paróquia, acompanhado por alguns membros da irmandade, afirmara no interrogatório feito pelas autoridades que “o roubo fora, seguramente, feito por pessoa conhecedora da igreja”. Entretanto, *A Nação* atribuía inequivocamente a ocorrência a um conflito entre a irmandade e a comissão administrativa, pois o governador civil havia ordenado que a comissão abandonasse as suas funções (03-11-1911).

Este caso remete-nos para outra questão associada a alguns episódios de destruição: a dos conflitos que resultam da constituição de cultuais. Este é porventura o tipo de situações mais facilmente relacionável com a chamada “questão religiosa” espoletada pela República e simbolizada pela Lei da Separação, uma vez que a constituição de cultuais era uma condição da referida lei que visava retirar à Igreja a organização e manutenção do culto, passando-a para as mãos de leigos. Por isso mesmo, esta medida sofreu oposição aberta das autoridades clericais e rapidamente passou a ser merecedora de grande oposição por parte da maioria dos católicos. Curiosamente, este conflito está na origem de alguns ataques a igrejas feitos pelos próprios católicos.

É disso exemplo o que aconteceu em Outubro de 1913, na igreja de Santa Maria de Vilar do concelho de Vila do Conde. Quando se celebrava uma missa “mandada rezar pela associação cultual, alguns homens e mulheres apedrejaram o templo, chegando vários dos projecteis a atingir o altar-mor onde o celebrante procedia à cerimónia”. No fim da missa, “quando os fiéis se retiravam, foram corridos à pedrada numa distância aproximada de um quilómetro”, tendo sido atingida uma pessoa que necessitou de ser assistida por um médico. O *Correio da Beira*, onde a notícia é publicada, regozija com o que considera ser uma “boa lição” (27-10-1913).

Em Setembro de 1914, na capela da Nossa Senhora das Necessidades, situada em São Félix da Marinha, concelho de Vila Nova de Gaia, explodem

durante a madrugada três bombas de dinamite colocadas nos cunhais do referido edifício, causando, ainda assim, alguns estragos. Além destes incidentes, *A Nação* refere ainda na notícia que “o famigerado culturalista ver. José da Cruz” tinha tentado inutilmente celebrar missa no referido templo há algum tempo atrás (17-09-1914). Nada mais é dito sobre o assunto durante alguns meses, até que, em Janeiro de 1915, explode outra bomba na mesma capela, também colocada num dos cunhais do edifício, mas desta vez sem causar grandes danos. Segundo o mesmo jornal, o atentado dá-se na sequência de um violento confronto entre católicos e culturalistas ocorrido dias antes. Na origem desse conflito esteve o enterro de um proprietário local, feito de acordo com os sacramentos católicos. Ao chegar ao cemitério, o coveiro impediu a entrada do cadáver até que fosse mostrado o recibo do pagamento à junta. Com os acompanhantes da cerimónia a afirmar que o papel já teria sido entregue ao presidente da respectiva junta, gerou-se uma discussão entre católicos e culturalistas, até que “alguém, aborrecido com o caso, exclamou bem alto: «se todos tivessem a vontade que eu tenho, entram e entram já!» Mal foram ditas estas palavras, os católicos irromperam como onda indomável”, concluindo, finalmente, o enterro (*A Nação*, 13-01-1915).

Segundo é possível perceber, sabendo que a referida capela era propriedade de privados e tendo em conta outros casos envolvendo culturais, a igreja local estaria entregue a uma cultural, provavelmente dirigida pelo referido padre culturalista José da Cruz. Tal situação terá gerado conflitos entre os culturalistas e os católicos que, em consonância com a Igreja, se opunham às culturais e boicotavam os seus serviços. Na impossibilidade de continuar o culto nas igrejas locais, os católicos viam-se muitas vezes na necessidade de deslocar o culto para capelas privadas cedidas pelos seus proprietários¹⁷. O acontecimento relatado parece corresponder a esta situação.

Perante estes casos, a atitude da imprensa católica ou republicana era previsivelmente distinta na maioria das vezes. Os jornais republicanos poucas vezes noticiavam as acções de destruição. Geralmente eram referidos os acontecimentos mais badalados pela imprensa católica, procurando-se nuns casos negar as responsabilidades atribuídas aos republicanos (passando-as, por sua vez, para as forças reaccionárias que agiam no

17 - Não devemos esquecer que a estas situações não era igualmente alheia a disputa entre padres pelo domínio sobre o culto local, aproveitando-se alguns da possibilidade oferecida pela cultural para substituir os párocos “oficiais” reconhecidos pela igreja.

sentido de descredibilizar a República), noutros minimizar a importância das consequências dos episódios (especialmente nos casos passíveis de suscitar incidentes diplomáticos) ou, ainda, condená-los frontalmente. Para muitos jornais católicos e monárquicos, o silêncio dos republicanos perante essas acções continuava a ser demasiado e, como tal, criticavam-nos e acusavam-nos de com ele revelarem apoio ou tolerância. Em alguns casos mais extremos, mas pontuais, ambos os lados não escondiam deleite com as desgraças alheias (no caso dos católicos atribuindo-as à justiça divina e no caso dos republicanos questionando essa justiça ou gozando com a ineficácia da sua protecção). Em suma, os casos de destruição eram invariavelmente associados pelos católicos à República, ao laicismo e aos “livre-pensadores” (tal como os republicanos sugeriam que por trás das resistências às execuções das leis laicizadoras estava o clero ou os monárquicos); e eram remetidos pelos republicanos para estratégias de vitimização “reaccionárias” ou “talássicas”. Como tal, o papel político e propagandístico destes episódios torna-se evidente e não pode ser negligenciado, já que complexificam profundamente qualquer análise destes casos e a sua linear associação à República e à sua “questão religiosa”.

Considerações finais

Transversal a praticamente todos os casos, especialmente àqueles em que a motivação anticlerical é discernível como a principal razão dos actos, é o recurso a “repertórios de acção colectiva”, como os motins, aliados a “rituais” de exibição pública (como as fogueiras ateadas em praça pública na cidade de Setúbal), mas também a acções jocosas e parodiantes (como a imitação de missas e procissões, ou, ainda, “brincadeiras” como a de transportar para o hospital uma imagem sagrada danificada a fim de ser curada). Nestas últimas, é comum o uso de uma linguagem carnavalesca, muitas vezes marcada por um “realismo grotesco” (Bakhtin, 1984) performativo que visa “mundanizar” a alta cultura – neste caso a do domínio do sagrado – através da sua escatologização, i.e., impregnando-a quer da poluição do corpo (ao atingir as imagens com excreções corporais), quer da dos hábitos quotidianos associados às classes populares (pondo as imagens a fumar, a beber álcool ou a jogar às cartas)¹⁸.

18 - Nas palavras de Bakhtin, “debasement is the fundamental artistic principle of grotesque realism; all that is sacred and exalted is rethought on the level of the ma-

Mas se esse lado performativo é importante, como vimos, para distinguir as acções e perceber que intenção as motiva, também há que sublinhar o risco implicado em atribuir excessiva importância a esse aspecto ou em tecer generalizações a partir dele. Recordemos que estas acções tendem a ser enquadradas no conflito institucional de escala nacional que opôs o Estado à Igreja, definido, por alguns historiadores, como uma “guerra religiosa”. Segundo esse entendimento, esse conflito estendia-se às camadas populares, ora empenhadas em alimentar um clima de “terror”, no caso de a sua simpatia ser republicana, ora, caso fossem monárquicas ou católicas, resistindo bravamente, em alguns casos até ao limite, em defesa da instituição religiosa ameaçada pelo Estado e por uma minoria radical. Mas, como vimos, as razões por detrás de cada acção podiam ser múltiplas, e até antagónicas, quando deixamos de as olhar em exclusivo à luz dum quadro explicativo macro e passamos a tomar atenção a outros factores, de âmbito local, que permitem destringir interpretações diferentes. Por outras palavras, o referido enquadramento tende a obscurecer os múltiplos significados presentes nas acções e as diferentes intenções daqueles que as executavam, subsumindo-as aos termos da “questão religiosa” e, como tal, secundarizando os múltiplos factores que vimos em jogo em alguns dos exemplos enunciados.

Entre os vários problemas que resultam dessa ênfase excessiva no lado performativo das acções, podemos referir que é a sua aparente indefinição, por supostamente se caracterizarem mais por essa dimensão “performativa” do que por um discurso claro e articulado que identifique um fim específico, que permite a sua instrumentalização – tanto pela propaganda da época que intervinha no conflito, como pela historiografia que procura reduzir o seu sentido a esse mesmo conflito. Um entendimento popular da religião é, então, facilmente confundido com uma defesa inequívoca da religião oficial (como se entre uma e outra os conflitos não tivessem sido tão ou mais frequentes do que o foram com a República), tal como ataques isolados e com significados conectados a um contexto particular e localizado, mesmo que imbuídos de uma linguagem anticlerical, são imediatamente associados à República e a algumas das suas formas de anticlericalismo anti-religioso – ainda que numa forma ingénua, interpretada como sendo ela própria involuntariamente religiosa, pela sua carga “mileranista” ou “messiânica”, tal como o fazem

terial bodily stratum or else combined and mixed with its images. We spoke of the grotesque swing, which brings together heaven and earth. But the accent is placed not on the upward movement but on the descent.” (1984 [1965]: 370-1).

abertamente Ramos (2001) e Moura (e.g. 2004), na linha de autores como o antropólogo espanhol Manuel Delgado (2001). O uso de termos como “iconoclastia” para descrever estas acções, como acontece para Portugal, mas especialmente, com muito mais recorrência, para contextos como o de Espanha, só reforça estas leituras: pela própria história do conceito, facilitam quer a atribuição de intenções religiosas aos “fanáticos” anticlericais, quer a sua associação a um “impulso instintivo”, a factores psicológicos ou a razões meramente passionais, sublinhando a confusão e o fanatismo dominantes nas suas intenções e esvaziando-as de sentido enquanto meros actos de barbárie e “vandalismo” (termos comumente reservados aos estratos mais baixos da sociedade e que nada explicam, derivando, por isso, mais de preconceitos de classe do que de qualquer utilidade epistemológica¹⁹).

Esse messianismo que vimos ser atribuído a estas acções por alguma historiografia, não resulta, contudo, apenas do papel que a violência nelas desempenha, mas também do seu entendimento enquanto pré-políticas ou “primitivas”, mais próximas das estruturas de sociabilidade primárias (a família, a comunidade, a religião) do que das estruturas modernas de acção política, i.e. centralizadas, organizadas e adaptadas às formas de participação e intervenção política liberais que caracterizam os Estados modernos. Quer aos olhos duma historiografia que parta dum materialismo cru, característico do marxismo mais ortodoxo, quer aos olhos duma historiografia narrativa tendencialmente conservadora, assente no “primado da política sobre todos os outros domínios da existência humana” e caracterizada por uma “notória aversão a qualquer referência ao «social»” (Cardoso, 2011: 44), estes actos de anticlericalismo popular distinguem-se mais pelo seu arcaísmo e espontaneidade inconsequente do que enquanto exemplos de política racional e planeada, algo, nesses casos, reservado às elites e às vanguardas. Desde logo, as suas intenções e demandas não são transmitidas pelos canais normais da política moderna, mas, sim, frequentemente, através de acções com algum grau de ritualização, por vezes imbuídos, como foi sublinhado, de elementos “carnavalescos” e conteúdos jocosos ou escatológicos. Além disso, o discurso que acompanha essas acções nem sempre é claro, caracterizando-se pela indefinição e abertura nos seus fins políticos, assim como pelo moralismo que o pauta, geralmente sintoma da ausência duma ideologia coerente. Parecem ter, no geral, um efeito mais simbólico do que substancial e efectivo. Recorrendo aos termos que Eric Hobsbawm usa para descrever os casos que analisa

19 - Cf. Gamboni, 1997 e Duarte, 2011: 49-94.

no seu célebre *Primitive Rebels*, livro onde, pelas suas características, caberiam perfeitamente estas “explosões de fúria irracional” (Moura, 2004: 238), “they are pre-political people who have not yet found, or only begun to find, a specific language in which to express their aspirations about the world” (Hobsbawm, 1971: 2).

Em suma, pode-se dizer que se a indefinição presente na dimensão performativa destas acções é o que permite a sua instrumentalização ou que se ignore o seu significado, também é, por outro lado, o que permite descobrir e reinventar formas de discursividade política outras (i.e., diferentes das existentes), na medida em que no “performativo” se mescla o que é e o que não é político. Nos casos descritos, é perceptível que a origem de uma grande parte deles, talvez mesmo da maioria, era indissociável de conflitos locais, vinganças pessoais ou simplesmente de brincadeiras não muito consensuais. Por isso mesmo, não podem cingir-se aos termos de uma “questão religiosa” entre Estado e Igreja e, apesar da sua manipulação para fins políticos, muito menos podem ser considerados episódios de uma “guerra religiosa”, como o seu carácter esporádico e aleatório reforça. Podemos todavia ter uma certeza: o anticlericalismo ou a oposição à religião não chegavam para derrubar cruzes. Adaptando as palavras de Eire ao contexto por nós analisado, uma coisa é criticar a prática e a crença religiosa e outra coisa, totalmente diferente, é destruir um altar ou incendiar uma igreja²⁰. Perante a constatação do carácter isolado dos casos que estudámos, nunca adquirindo uma expressão nacional nem nunca se verificando uma concentração exagerada no espaço ou no tempo, esta disparidade entre as ideias que se defendem e aquilo que se faz, supostamente em nome delas, torna ainda mais premente a necessidade de realizar estudos mais concentrados. Um dos propósitos deste texto passou precisamente por sublinhar essa necessidade, contornando o que Edoardo Grendi chamou de “tendência triunfante de explicar o comportamento dos grupos sociais ignorando-os” (2009: 48; itálico no original).

20 - A frase de Eire a que me refiro é: “It is one thing to preach against idolatry, and quite another actually to smash an altarpiece” (1989: 105).

Fontes Primárias – Periódicos

A Capital (1910-1917)
Correio da Beira (1911-1917)
O Dia (1910-1917)
Ecos do Minho (1911-1917)
O Mundo (1910-1917)
A Nação (1911-1917)
A Ordem (1916-1917)

Bibliografia:

- AMARAL, Luciano, 2011, *Outubro - A Revolução Republicana em Portugal (1910-1926)*, Lisboa: Edições 70.
- BAKHTIN, Mikhail, 1984 [1965], *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press.
- CARDOSO, Ângela Miranda, 2011, “O Historiador, o Leitor, o Rei e as Amantes deles: Sobre alguns efeitos perversos do fim das teorias”, *Cria Working Papers* (online em www.cria.org.pt, acedido a 04-01-2014).
- CATROGA, Fernando, 1991, *O republicanismo em Portugal: Da formação ao 5 de Outubro de 1910* (2 vols.), Coimbra: Faculdade de Letras.
- DUARTE, Ricardo Diogo Mainsel, 2011, *Violência Anticlerical na I República (1910-1917): Perspectivas Antropológicas e Historiográficas*, Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- EIRE, Carlos M. N., 1989, *War Against the Idols: The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FERREIRA, António Matos, 1993, “A Igreja e a República” in Medina, João (org.) *História de Portugal (vol. 10): A República*, Lisboa: Ediclube.
- GAMBONI, Dario, 1997, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London: Reaktion Books.
- GRENDI, Edoardo, 2009 [1981], “Paradoxos da História Contemporânea”, in Mónica Ribeiro de Oliveira e Clara Maria Carvalho de Almeida (orgs.), *Exercícios de Micro-história*, Rio de Janeiro: FGV Editora.
- GONZAGA DE AZEVEDO, L., 1911, *Proscritos: Notícias circunstanciadas do que passaram os religiosos da Companhia de Jesus na revolução de Portugal de 1910*, Valladolid: Florencio de Lara, editor.
- HOBBSAWM, Eric J., 1971 [1959], *Primitive Rebels*, Manchester: Manchester University Press.
- LUNA DE CARVALHO, David, 2011, *Os Levantes da República (1910-1917): Resistências à Laicização e Movimentos Populares de Repertório Tradicional na 1.ª República Portuguesa*, Porto: Edições Afrontamento.

- MOURA, Maria Lúcia de Brito, 2004, *A Guerra Religiosa na Primeira República: Crenças e Mitos num tempo de Utopias*, Cruz Quebrada: Editorial Notícias.
- NETO, Vitor, 1998, *O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal, 1832-1911*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NETO, Vitor, 2009, "A questão religiosa: Estado, Igreja e conflituosidade sócio-religiosa" in Rosas, Fernando & Rollo, Maria Fernanda (Coord.). *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa: Tinta-da-China.
- RAMOS, Rui. 2001 [1994], *A Segunda Fundação (1890-1926)*, Vol. VI da Coleção História de Portugal (dir. José Mattoso), Lisboa: Editorial Estampa.
- RAMOS, Rui, Bernardo Vasconcelos e Sousa e Nuno Gonçalo Monteiro (coords.), 2009, *História de Portugal*, Lisboa: A Esfera dos Livros.
- REIS, Bruno Cardoso & PINTO, Sérgio Ribeiro, 2011, "República e Religião, ou a procura de uma Separação" in Amaral, Luciano. *Outubro - A Revolução Republicana em Portugal (1910-1926)*, Lisboa: Edições 70.
- RIEGELHAUPT, Joyce Firstenberg, 1982, "O Significado Religioso do Anticlericalismo Popular", In *Análise Social*, Vol. XVIII, n.º 72-73-74, pp. 1213-1230.
- ROSAS, Fernando & ROLLO, Maria Fernanda (Coord.), 2009, *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa: Tinta-da-China.
- ROSAS, Fernando, 2010, *1910 a Duas Vozes: Porque Venceu e Porque se Perdeu a I República?*, Lisboa: Bertrand
- SALGADO DE MATOS, Luís, 2010, *A Separação do Estado e da Igreja: Concórdia e Conflito entre a Primeira República e o Catolicismo*, Lisboa: Dom Quixote.
- THOMPSON, E. P. 2008 [1971], *A Economia Moral da Multidão na Inglaterra do Século XVIII*, Lisboa: Antígona.
- VALENTE, Vasco Pulido, 1999 [1976], *O Poder e o Povo*, Lisboa: Gradiva.

A performance do viver clandestino¹

Cristina Nogueira

A clandestinidade comunista emana de uma cultura política particular e caracteriza um modo de vida próprio, ao serviço de determinados objetivos. A expressão "cultura" é aqui definida, a partir do pensamento de Tylor, como "um conjunto articulado de maneiras de pensar, de sentir e de agir mais ou menos formalizadas que, sendo apreendidas e partilhadas por uma pluralidade de pessoas, servem, de uma maneira simultaneamente objetiva e simbólica, para organizar essas pessoas numa coletividade particular e distinta" (Rocher, 1989). A cultura é um fenómeno social, ou seja, estas maneiras de pensar, agir e sentir são adquiridas e construídas socialmente e características de um determinado conjunto social. Como refere Reimão, as culturas englobam as formas de vida social que podem ser isoladas de outras de igual natureza, ou seja, a cultura é pertença de um dado grupo (Reimão, 1996:310). Ser clandestino significava pertencer a uma cultura própria – a clandestinidade comunista.

Para se ser clandestino, cada um tinha de mascarar a sua identidade e fingir ser um outro – outrar-se². Transmutar-se em alguém anónimo e

1 - Este texto enquadra o projecto "*Estado e memória: políticas públicas da memória da ditadura portuguesa (1974-2009)*", com investigadores de vários países europeus, coordenado por Manuel Loff (FLUP), financiado pela FCT, e iniciado a 1.4.2012 (PTDC/HIS-HIS/121001/2010).

2 - Esta expressão é pedida de empréstimo a Alexandre Castanheira e ao seu romance *Outrar-se ou a longa invenção de mim*, 2003. Porto: Campo das Letras. Alexandre Castanheira nasceu em 1928 e licenciou-se em Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras de Lisboa e em Literatura Moderna na Universidade de Paris VIII. Perseguido pela PIDE partiu para o exílio em França onde viveu vários anos.

desconhecido. Aida Magro³, num depoimento publicado, considera: “A clandestinidade não era mais do que a passagem ao anonimato, com o objetivo de nos furtarmos às perseguições da PIDE e podermos com mais facilidade lutar contra o fascismo” (Melo, 1975:140).

Num trabalho sobre mulheres clandestinas e ex-presas políticas da Ditadura Militar no Brasil, Elisabeth Xavier Ferreira considera que o mais insólito dos ajustes que os clandestinos têm de fazer na situação de clandestinidade “talvez seja a consequência do fenómeno da sua morte civil, ou seja, o seu desaparecimento do ‘mundo legal’, primeiro passo na desesperada luta pela sobrevivência (Ferreira, 1996:60). Não se trata de assumir uma vida anónima na clandestinidade, como refere Aida Magro, mas de assumir uma outra identidade, ou melhor, uma nova forma de identificação, pois cada um passa a representar um papel que não foi construído através do seu percurso de vida.

Esta metamorfose implicava regras, normas e códigos. O conhecimento de um mundo inteiramente novo, em que nada é o que aparenta e em que é preciso constantemente aparentar-se o que não se é. Num relato autobiográfico, Alexandre Castanheira escreve:

“Foi das coisas que mais dificuldades trouxeram a Carlos. Tudo era novo para ele. Os nomes, as ruas, os números de telefone (que também não se podiam apontar, claro!), as zonas de encontro na cidade, as casas para reuniões – as chamadas casas de apoio, em que os camaradas da casa estavam proibidos de andar na luta, para que ninguém pudesse desconfiar deles e as casas fossem assim seguras para as reuniões – as matas dos arredores para encontros mais demorados. Um nunca mais acabar de códigos a memorizar.” (2003:66)

A atividade exercida no PCP pelos seus militantes na legalidade ou na clandestinidade estava sujeita a regras que todos deveriam cumprir. Eram estas normas de conduta que permitiam à organização sobreviver evitando as investidas policiais. Eram, na linguagem usada na clandestinidade, as *regras conspirativas*.

Se os militantes na legalidade tinham regras para cumprir, estas tornavam-se particularmente presentes para aqueles que estavam na

3 - Aida Magro juntou-se na clandestinidade ao seu companheiro José Magro no fim da II Guerra Mundial. Foi presa em 27 de Maio de 1957 e julgada a 1 de Julho de 1958. Condenada a 2 anos e meio de prisão permaneceu detida durante 6 anos.

clandestinidade. No livro *60 anos de luta ao serviço do povo e da pátria*, publicado pelo PCP, um documento intitulado “Resoluções para defesa” enumera algumas dessas *regras conspirativas*:

“- Não voltar aos locais onde se tenham visto coisas estranhas sem discussão prévia.

- Não contactar com camaradas que possam ter sido denunciados sem discussão prévia.

- Apurar com objectividade e com o máximo de elementos as situações conspirativas que cheguem ao nosso conhecimento.

- Restringir ao necessário os contactos com a organização. Procurar fazer bons encontros e reuniões de forma a que cada camarada saiba o que tem a fazer

- Educarmos os camaradas para que não escondam os seus erros.

- Quando hajam dúvidas sobre a segurança das instalações não hesitar em tomar medidas imediatas. Se saírem não deixarem nenhum material que possa revelar ser a instalação uma casa do Partido.

- Perante a má situação conspirativa de qualquer camarada não hesitar em recuar.

- Limitarem rigorosamente a sua movimentação às zonas dadas.

- Planificar a movimentação antes da saída de casa.

- Discutir com a organização o porte na polícia. Fazer para que em caso de prisão cada camarada não seja apanhado de surpresa face às artimanhas e actuação da polícia. Procurar transmitir experiências do Partido.

- Quando da prisão de um camarada que tenha dificuldades económicas fazer chegar solidariedade imediata. Na primeira fase dar solidariedade material do Partido e fazer tudo para que a organização ou com.[issão] Assistência a dê regularmente. Todos os esforços para que a fêria seja assegurada.

- Revisão constante dos apontamentos que temos em casa. [imperceptível] De forma correcta verificar apontamentos dos camaradas.

- Evitar utilizar o telefone e quando necessário tomar todas as precauções” (1982:52)

Para além destas regras explicitamente escritas, a vida clandestina implicava outras, que eram aceites antes do *mergulho* na clandestinidade, entre elas a inexistência de qualquer contacto com familiares ou amigos ou com a terra de origem, o que levava à ausência de notícias dos familiares mais próximos por vezes durante vários anos.

De cada vez que se deslocavam, os clandestinos tinham a preocupação de realizar *cortes*, expressão utilizada na linguagem da clandestinidade e que significava que em vez de se dirigirem diretamente para o local pretendido, faziam vários desvios, por vezes tomando vários transportes – o elétrico, depois o táxi, caminhando a pé, o elétrico novamente...

Existiam *regras conspirativas* para a defesa da casa clandestina – a obrigatoriedade de ser colocado um sinal que marcasse a casa e indicasse ao clandestino que a ela se dirigisse que esta não estava sob vigilância policial.

Estas regras foram identificadas pela PIDE, que, com o passar dos anos, foi ganhando conhecimento acerca da forma de organização do PCP. Entre outros, exemplo disso é a circular⁴ datada de 4 de Janeiro de 1960 e enviada a todas as autoridades administrativas e policiais na sequência da fuga de Peniche⁵. Num total de 14 pontos são enunciadas algumas características da vida na clandestinidade, nomeadamente que “geralmente é um casal que se instala”, “a mulher faz as compras sempre a dinheiro”, “quando nas casas existem dois homens e uma mulher ou dois casais, o excedente do casal alugador é sempre apresentado à vizinhança, como família”, “a mulher pode ir a casa de qualquer vizinha com quem, se relacione, mas em sua casa não deixa entrar qualquer pessoa estranha”, “não é hábito os habitantes dessas casas frequentarem cafés, cinemas, tabernas ou qualquer lugar público de recreio”. Pela leitura desta circular pode depreender-se que a polícia política tinha um conhecimento profundo sobre o modo de funcionamento clandestino do PCP, nomeadamente através do conhecimento dos folhetos e circulares do Secretariado do partido. Como refere Pacheco Pereira:

“o PCP e a policia política, nas suas diversas designações, começavam um jogo de interações que duraria até 1974. Ambos começaram a conhecer-se melhor, a conhecer os processos,

4 - TT Ministério do Interior, Gabinete do Ministro, Cx. 340, pasta 50, Circular n.º 76-SR- PIDE de 04/01/1960

5 - Em 3 de Janeiro de 1960 um grupo de 10 dirigentes do PCP, entre os quais 6 membros do Comité Central, Álvaro Cunhal, Joaquim Gomes, Jaime Serra, Carlos Costa, Francisco Miguel, Pedro Soares, Rogério de Carvalho, Guilherme de Carvalho, Francisco Martins Rodrigues e José Carlos, fogem de Peniche, contando com a colaboração de um guarda da GNR.

as técnicas e os homens e a moldar-se mutuamente, cada um esperando enganar o outro. A cada prisão, a cada desmantelamento de organizações, respondia o PCP com um estudo apurado das circunstâncias e das causas, que levava a uma mudança de métodos conspirativos e de estruturas organizativas” (Pereira, 1993:57).

Exemplo desta capacidade de alterar comportamentos e regras com base na informação obtida acerca do conhecimento que a PIDE tinha da organização comunista é uma circular⁶ da Comissão Executiva do Comité Central do PCP, de Abril de 1963, em que são analisados e divulgados vários erros conspirativos por parte de funcionários do PCP, que por isso são censurados. Esta circular termina com um apelo ao cumprimento intransigente das *regras conspirativas*:

“Há que continuar a chamar a atenção de todos os funcionários para as possibilidades que a repressão tem em nos atingir. Temos de continuamente rever como estamos trabalhando, quais os pontos fracos da nossa defesa e lutar para os eliminar. Temos de contrariar a tendência em descansarmos nos sucessos conseguidos, em minimizarmos a repressão com o tempo que passa sem nos atingir. Para isso é preciso uma ajuda mútua muito grande e um intenso espírito crítico e auto-crítico. Ante as dificuldades graves que o fascismo está encontrando, cada vez ele terá mais atenção para aproveitar as nossas debilidades e os erros, cada vez lançará mais ofensivas repressivas para nos alcançar. Para contrariar essa acção, lutemos contra as nossas falhas com intransigência, eliminemos do nosso trabalho os erros grosseiros, compreendamos rapidamente o que é a disciplina dentro do Partido. Só assim poderemos ter sucessos na defesa do nosso trabalho. Esse é um factor fundamental para alcançarmos sucessos também na acção geral do nosso Partido”

Os encontros, quando ocorriam entre dois militantes que não se conheciam, eram realizados através da utilização de uma *credencial*, ou seja, o contacto era iniciado com uma senha e contra-senha (pergunta e respectiva resposta previamente conhecidas por ambos), e posteriormente havia ainda a reunião de duas partes de um papel: carta de jogar, bilhetes de autocarro, palmilha de sapato, etc. cada uma na posse de um dos elementos e que deveriam encaixar.

6 - ADLSB-JUD-TCL Proc. 45076 Cx. 019

Uma regra que era usada nos anos 30 e que continuou a ser utilizada após a reorganização de 1940/41 era o cumprimento do *minuto conspirativo*. Sempre que um encontro era realizado na rua ou num espaço público, combinavam no início do mesmo, uma justificação plausível a dar para o facto de estarem ali.

A vida na clandestinidade obrigava ao afastamento relativamente a espaços sociais de convívio, ao estreitamento da rede de relações sociais que estavam confinadas aos outros clandestinos, aos restantes militantes na legalidade com quem contactavam, nomeadamente aqueles que se encontravam nos *pontos de apoio* e às relações de vizinhança, que nunca eram suficientemente próximas para que a intimidade se instalasse. Implicava ainda a normatividade de aspetos fundamentais da identidade individual de cada um: o nome e o aspeto físico. *Mergulhar* na clandestinidade significava assumir uma outra identidade, logo um outro nome, ou mais concretamente diferentes nomes⁷. Apesar de todos aqueles que exerciam atividade partidária, clandestinos ou não, usarem pseudónimos, era na clandestinidade que eles se sobrepunham ao nome de cada um. Um clandestino deixava definitivamente de usar o seu nome e passava a identificar-se com o(s) pseudónimo(s) que usava mais regularmente e que variavam com o tempo, o cargo ou a função. Existiam os nomes falsos, usados no arrendamento das casas e no contacto com os vizinhos, e os pseudónimos utilizados para a atividade partidária. Utilizado a partir da década de 30 e composto geralmente por dois nomes, passa a partir dos anos 40 a ser composto apenas por um nome, que tanto podia ser um nome próprio como um apelido – João, Vilar, António, Melo, Lira, Fontes... Era um nome vulgar, que pretendia passar despercebido. Na atividade política eram usados vários pseudónimos, de acordo com o organismo em que o clandestino se encontrava. As mulheres que desempenhavam uma atividade política de organização ou direção usavam frequentemente pseudónimos masculinos. É o caso de Sofia Ferreira que foi «Soares», Georgette Ferreira «Paiva» ou Cândida Ventura «André». A utilização destes pseudónimos era usada com a justificação de que assim era mais difícil de detectar a identidade dos seus detentores, no entanto, não são conhecidos até ao momento pseudónimos femininos usados por homens, o que se pode justificar devido à cultura masculina dominante e ao desconforto que a utilização de um pseudónimo feminino poderia provocar

7 - Para Pierre Bourdieu (1997) o nome próprio é o atestado visível do seu portador, ou seja, é uma imposição arbitrária que permite ao indivíduo a apresentação oficial de si mesmo.

a um homem. A utilização de pseudónimos implicava que mesmo aqueles que, diária e diretamente contactavam com o clandestino, por vezes durante anos, desconhecêssem a sua verdadeira identidade.

A identidade de cada um tinha de ser camuflada e era necessário a assunção de uma nova forma de ser que obrigava a uma atenção pormenorizada nos mais ínfimos detalhes, entre eles, a forma de falar, a pronúncia ou os termos usados na conversação.

Scott utiliza os conceitos de “discurso público” e “discurso oculto”. O primeiro é “sistematicamente enviesado na direção do libreto, do discurso interpretado pelo grupo dominante. Em termos ideológicos, o discurso público, tende, por força do seu tom conciliador, a produzir justificações convincentes para a hegemonia dos valores e do discurso dominante” (Scott, 2013:31), enquanto o segundo “tem lugar nos ‘bastidores’, fora do campo de observação direta dos detentores de poder” (idem). No caso da situação de clandestinidade, o “discurso público” era usado perante toda a sociedade, pois numa situação de ditadura, como a que se vivia em Portugal, todos poderiam ser “informadores” da polícia política e detectar o menor “deslize”, que deveria estar de acordo com o discurso dominante. O “discurso oculto” surgia apenas entre “camaradas do partido”, de estrita confiança e revelava-se através das folhas impressas dos jornais e panfletos que o PCP distribuía à população. Aqui, a linguagem era outra, diferente do discurso dominante e dava conta de uma outra realidade, uma realidade de lutas e conquistas, uma realidade de resistência, desconhecida de grande parte da população. Como refere James Scott, “as relações de dominação são, simultaneamente, relações de resistência. Uma vez estabelecida, a dominação não se autoperpetua naturalmente” (Scott, 2013:83), acrescentando que “as elites dominantes procuram retratar a ação social no discurso público como, numa imagem metafórica, um desfile, negando deste modo por omissão, a possibilidade de uma ação social autónoma por parte dos subordinados” (idem). Era este o papel que desempenhava a censura – a ocultação de qualquer forma de ação social por parte dos dominados. Era a desocultação desta ação e o apelo à luta e à resistência que a imprensa do PCP tinha por função. Contudo, por vezes, existia um “discurso público” que escondia no seu interior um outro discurso. Para conseguir passar as malhas da censura, por vezes o discurso tinha de usar os cânones do discurso dominante, “enganando” os censores. A este propósito, dá-se como exemplo o texto de Álvaro Cunhal [António Vale] – “Cinco notas sobre forma e conteúdo”, *Vértice*, Agosto – Setembro 1954, que tendo sido escrito estando o seu autor

na prisão, e numa situação de grande repressão sobre o PCP, conseguiu encontrar forma de divulgar o texto numa publicação legal.

Para a permanência na clandestinidade não era suficiente a mudança de nome ou de aspeto físico, era necessário criar uma personagem e representar um papel, criar uma ilusão. Era necessário viver permanentemente em performance. Antes de mais, era necessário fazer crer de que não sabiam nada de política, nem queriam saber e que viviam uma vida pacata e normal como qualquer pessoa. Isso implicava cuidados nos mais ínfimos pormenores para não se cair em “faux pas”, o que de acordo com Goffman acontece quando são introduzidos factos da vida passada do actor durante a representação que desacreditam ou enfraquecem as projeções que o actor está tentando projetar relativamente à sua personalidade (Goffman, 1999:192). Na situação de clandestinidade o descrédito introduzido por uma falha do actor não produziria apenas o constrangimento que ocorreria numa situação social normal, mas acarretaria os inerentes perigos de ser desocultado e em consequência disso, preso. A representação tinha de ser levada a cabo até ao fim e não podia ser interrompida, aceitando-se o risco de duplicidade que ela implicava.

Convém referir que, na generalidade, existia uma distinção de tarefas quanto ao género. Assim, às mulheres estava sobretudo reservada a tarefa da *defesa da casa*, enquanto aos homens competiam tarefas no exterior, de transporte de imprensa ou de *controlo* de comités regionais, de zona, locais ou de empresa.

A *defesa da casa* consistia na vigilância exercida em torno desta e no estabelecimento de relações com os vizinhos. Era um trabalho desempenhado pelas mulheres e que originava um grande isolamento. Num artigo publicado por «Joaquina»⁸ no jornal *A Voz das Camaradas das Casas do Partido*, nº 4 de Setembro de 1956, esta tarefa é assim descrita:

“A defesa conspirativa da casa é a nossa principal tarefa.

Devemos, por um lado, vigiar cuidadosamente o que se passa à volta dela, saber quem é a vizinhança. Por outro lado, dar à nossa vida um aspecto legal, procedendo de acordo com a explicitação que demos da nossa vida. Encontrar sempre uma explicação aceitável para os nossos actos.

Evitar mistérios sobre a casa e os seus habitantes, sem no entanto dar uma liberdade exagerada à vizinhança que facilite as perguntas indiscretas e a entrada em casa.

8 - Este pseudónimo não foi identificado.

Neste aspecto a nossa regra deve ser: sermos amáveis com a vizinhança, mas evitar um convívio estreito que dificulte a nossa vida. Esta é aliás uma atitude perfeitamente aceitável, pois a maioria das pessoas procede assim. Proceder sempre cuidadosamente e evitar quanto possível tomar certas atitudes ou ter certas conversas sem antes termos conversado com os camaradas a esse respeito. Principalmente ter muito cuidado com o que dizemos, não só no que respeita a dar opiniões que possam ser um indício político (salientar os casos de miséria que nos rodeiam, empregar palavras tais como: burguês, proletário, imperialista, etc.) mas também não nos contradizemos nas várias desculpas que vamos dando para explicar a nossa vida, para esconder muitas das nossas faltas em objectos e roupas, para justificar a nossa pouca convivência, etc.

De tudo o que observemos e nos pareça estranho, ou se cometermos alguma falta involuntária, devemos dar conhecimento aos camaradas da casa, pois, sendo mais experientes, podem ver algum indício suspeito que nos tenha escapado, ou ajudar a corrigir a nossa atitude nos aspectos que seja preciso modificar.”

Eram elas que ficavam sozinhas em casa, enquanto os companheiros permaneciam no exterior, por vezes durante vários dias. Eram elas que tinham de ter atenção constante e permanente a todos os movimentos, todas as conversas, todos os procedimentos. Tudo o que era dito e feito era controlado e tornado plausível. Era a elas também que competia a gestão do dinheiro, assim como as compras e restante trabalho doméstico. Aliado a este trabalho de *defesa da casa*, estavam normalmente tarefas de dactilografia, recortes de jornais⁹ e outras tarefas de secretariado – o denominado *trabalho técnico*. Esta discrepância de *tarefas* de acordo o género é justificada com a defesa da organização e com os cuidados que se teriam de ter, pois era difícil e injustificável o encontro de uma mulher, muitas vezes com homens, em horários e locais “pouco convenientes”.

Se a clandestinidade implicava o corte de relações com os familiares, com a vida que anteriormente se tinha, com a comunidade de origem, com o território que se conhecia, implicava também a separação dos filhos, assim que eles atingiam determinada idade. A partir dos 4 ou 5 anos tornava-se difícil manter na vida clandestina uma criança que fazia perguntas, não

9 - A leitura do jornal diário era obrigatória e competia às mulheres o recorte e mesmo a catalogação de notícias que considerassem relevantes.

podia ir à escola, nem ter amigos da sua idade para brincar – impunha-se, na generalidade dos casos, a separação. Assim, ou as crianças eram entregues a algum familiar ou iam para a Escola de Ivanovo, na URSS, que acolhia crianças de diferentes locais do mundo. O relato da separação dos filhos surge sobretudo por parte das mulheres – as mães – de uma forma extremamente emotiva. Esta separação era uma separação sem uma data limite, pois no momento em que se separavam dos filhos não sabiam nunca quando iria ser possível o reencontro e normalmente isso implicava uma separação por largos anos.

As crianças na clandestinidade constituíram um fator de irracionalidade complexo e difícil de controlar. Se até aos dois ou três anos não representavam qualquer problema e até ajudavam a conferir uma imagem de normalidade ao “casal” clandestino, a partir do momento em que adquiriam consciência do mundo que as rodeava e começavam a falar, passavam a ter contactos com o exterior reduzidos e a ser proibidas de contar o que se passava. Como refere Maria Luísa Costa Dias¹⁰, “o princípio de imprimir no seu espírito o culto da verdade é difícil de pôr em prática” (Dias, 1982:61). À criança era contada uma história que justificasse aquilo que sabia, assim como era proibida de relatar aquilo que via. Num cadinho, verdade e fantasia eram doseadas, numa fórmula difícil de equilibrar. Era como se o mecanismo da repressão que ameaçava os pais os levassem a comportar-se do mesmo modo com os filhos, pois “o veneno da repressão insinuara-se na mentalidade dos pais e colava-se a eles como uma segunda pele” (idem:23).

Alguns autores consideram que a clandestinidade se assemelhava a uma “instituição total”, conceito criado por Goffman (1996) para caracterizar os manicómios, prisões e conventos. De acordo com este autor, o que caracteriza uma “instituição total” é a rutura de barreira entre os diferentes momentos da vida que passavam a ser realizados num só local debaixo de uma única autoridade. Havia assim uma uniformização de atitudes, nesse local e debaixo desse poder, que eram conduzidas para um único objetivo, o da instituição. Pode-se pois considerar que existia na clandestinidade alguns dos traços das “instituições totais”, desde logo a normalização dos aspetos da vida quotidiana. No entanto, nem os clandestinos estavam confinados a um só local, nem havia constrangimentos suficientemente fortes que os impedissem de quebrar as regras estabelecidas. É ainda de salientar que

10 - Nos anos 30 do século XX pertenceu ao Socorro Vermelho Internacional. Esteve 20 anos na clandestinidade e 7 anos presa. Era membro do Conselho da Federação Democrática Internacional das Mulheres. Faleceu em Maio de 1975.

são conhecidas circulares do Secretariado do PCP aos clandestinos em que se pede a opinião ou se realizam inquéritos sobre várias questões de funcionamento, de formas de atuação, etc. Apesar da compartimentação existente havia a democraticidade possível numa organização clandestina, ditada pelo “centralismo democrático”. As *regras conspirativas* existiam com um único objetivo: defender a organização e cada clandestino das investidas policiais, o que não impedia que cada um não as cumprisse. Existia um controle exercido pela estrutura partidária, pelos seus pares, pelo *controleiro* e pela direção partidária, mas era um controle remoto e *a posteriori*, aliás muitas das investidas da polícia ficaram a dever-se a falhas nos *cuidados conspirativos*.

Por certo a situação de clandestinidade impunha constrangimentos, e a necessidade de cumprir normas e regras estabelecidas, com o objetivo de defender a “instituição” – o PCP – das investidas policiais, o mesmo é dizer, defender cada clandestino da prisão, no entanto não consideramos que a coerção e controle exercidos fossem semelhantes aos que acontecem numa “instituição total”, tal como é definida por Goffman, pois nem os constrangimentos eram suficientemente fortes para impedir o incumprimento das regras como é característico de uma “instituição total”, nem existia ausência de liberdade de opção para a entrada e saída da clandestinidade, nem os clandestinos estavam obrigatoriamente confinados a um só local, apesar de terem a sua mobilidade muito coarctada.

Na clandestinidade, entre os anos 40 do século passado e até à revolução de Abril de 1974, os comunistas viviam, reuniam e trabalhavam em *casas clandestinas*. Não eram as casas em si que eram clandestinas, mas o seu arrendamento, que era baseado em nomes e dados falsos. Apesar de anteriormente já existirem casas com esta função é a partir da reorganização de 1940/41 que passam verdadeiramente a constituir a estrutura material da atividade clandestina. A partir da reorganização do PCP de 1940/41 era nestas casas que ocorriam as reuniões, que estavam instaladas as tipografias, assim como o aparelho de falsificação de documentos, e era nestas casas que habitavam os clandestinos. Formavam o *aparelho ilegal*.

É extremamente difícil calcular o número de *casas clandestinas* existentes pelo país ao longo de diversos anos. O PCP na sua obra *60 anos de luta ao serviço do povo e da pátria* afirma que “foram centenas, espalhadas por todo o país” (1982:54) e, invariavelmente, quando questionámos algumas pessoas em relação às *casas clandestinas* que habitaram obtivemos como resposta “foram várias casas, vários sítios”. Os clandestinos com quem

conversámos conseguimos, procurando na memória, referir algumas das casas que habitaram, sem contudo serem capazes de as enunciar a todas ou de indicarem um número exato de casas habitadas pelos próprios.

A *casa clandestina* representava o espaço onde o clandestino se sentia em segurança e por isso é um espaço densamente marcado. Para saber que podia regressar a casa, à *companheira* que a habitava competia, num local do caminho, colocar um sinal: uma pedra num poste de iluminação, um risco no marco da estrada.

Aparentemente eram casas como todas as outras e, para manter a segurança, os clandestinos que as habitavam procuravam mimetizar-se com o meio envolvente. Tal como os camaleões que adotam a cor que melhor lhes convém para passarem despercebidos também os clandestinos assumiam a profissão, o aspeto físico e até a pronúncia adequada para permanecerem no anonimato. Assim, as casas clandestinas são habitadas preferencialmente por um casal heterossexual, uma família (na realidade ou fictícia), por vezes acompanhadas por um “tio”, “primo” ou “irmão” para o qual era encontrada justificação adequada à sua permanência na casa.

Nos anos 40 ou 50 do século passado, historicamente tão próximos, mas tão distantes dos hábitos sociais e culturais atuais, um homem ou mulher a viverem sós era extremamente raro e mais estranho ainda seria dois homens a viverem juntos. Deste modo, quando só, o clandestino habita geralmente em quartos alugados, precários e mais inseguros, pois a intimidade não estava salvaguardada do mesmo modo que numa casa.

Como já foi referido anteriormente, o elemento masculino do casal desempenhava tarefas no exterior, ausentava-se por vezes por vários dias e entrava e saía de casa com alguma irregularidade de horários, devendo encontrar uma justificação adequada para junto dos vizinhos tornar plausível a sua vida: ser caixeiro-viajante, engenheiro, etc. Durante estas saídas o clandestino contactava com os organismos pelos quais era responsável e discutia a situação política e as lutas a desenvolver. Ao elemento feminino do casal competia geralmente a tarefa de *defesa da casa*, ou seja, era à mulher que competia estabelecer um relacionamento com o exterior que permitisse criar confiança com a vizinhança, mas nunca em demasia, estando atenta a todos os sinais que pudessem indicar que a casa estava a ser vigiada ou que existia algum tipo de suspeita sobre os seus elementos.

As atividades exercidas dentro de casa eram rodeadas de *cuidados conspirativos* para que não fornecessem qualquer tipo de suspeita para o exterior. O barulho da máquina de escrever, existente em muitas casas, para

que fosse possível escrever e copiar relatórios, panfletos, artigos de jornal, etc. era reduzido através de uma caixa almofadada onde esta se colocava para que não se pudesse ouvir o barulho das teclas. Quando se realizavam reuniões em casa que implicavam a presença de outros clandestinos, estes chegavam a horas diferentes do dia, de forma espaçada e geralmente à noite para que a sua presença não fosse notada pelos vizinhos. Por vezes permaneciam mais do que um dia a reunir, pois o risco de realizar uma reunião longa era menor do que o risco de realizar várias reuniões num curto espaço de tempo.

A escolha da casa a arrendar era efetuada tendo em conta o risco que corriam de ser invadida pela polícia política a qualquer momento. Assim, sempre que possível procuravam casas com várias frentes, com boa vista para o exterior de diferentes ângulos, de preferência com mais do que uma entrada e se possível nos limites das povoações, para permitir a fuga em caso de necessidade. Quando um clandestino arrendava uma casa não sabia nunca por quanto tempo a iria habitar, mas na generalidade era por um curto espaço de tempo. Muitas vezes habitavam apenas por alguns meses, sendo a mobilidade intensa. Bastava uma suspeita de um vizinho, alguém conhecido que se vê numa rua próxima ou uma pessoa que sem justificação se encontra por várias vezes, para a casa ser abandonada:

O clandestino andava permanentemente de casa às costas. Hoje ia para ali porque tinha tarefas naquela região do país, amanhã mudava para aqui porque a vizinha fez um comentário suspeito sobre a vida na casa. Corria o país de lés a lés, contudo saía apenas para a realização das suas tarefas, só para o que de facto era imprescindível, o que lhe dava um conhecimento residual das cidades e vilas onde habitava. Podia viver anos e anos no Porto, ficando confinado a zonas demarcadas da cidade sem ter a noção real da distância de uma zona à outra ou sem conhecer zonas fundamentais da cidade. Tinha uma visão fragmentada da cidade. É de salientar ainda, que sempre que havia a necessidade de arrendar uma casa a direção partidária indicava a zona onde esta deveria ser procurada para que não existisse o risco de dois clandestinos habitarem em áreas próximas.

Desta mobilidade pode-se depreender que eram reduzidos os haveres que os clandestinos tinham nas suas casas. Com efeito, é referida a modéstia e humildade das casas e mesmo quando estas eram de renda mais elevada, o comum era terem uma entrada com móveis e outros objetos adequados ao estatuto socioeconómico que aqueles que a habitavam diziam ter e tudo o resto ser mobilado com a mesma modéstia das restantes casas.

Esta modéstia no recheio das casas é ainda possível de constatar através dos autos de busca e apreensão efetuados pela polícia política. De seguida transcreve-se um auto de busca e apreensão efetuado pela PVDE e apresentado em Tribunal¹¹, e que pode servir para mostrar os objetos concretos, tangíveis, materiais com que viviam os clandestinos.

“Aos 14 de Junho de 1945, neste lugar de Guarda, freguesia de Moreira da Maia, concelho da Maia, numa casa onde se encontrava a sede ilegal do Comité Local do Porto do PCP, habitada pelos arguidos Miguel Pereira Sarmiento Forjaz de Lacerda, Armanda da Conceição Silva Martins Forjaz de Lacerda e Albano Alves Simão, compareceu por ordem superior Fernando de Sousa de Araújo Gouveia a fim de passar busca e apreender armas, jornais e manifestos clandestinos ou quaisquer outros objectos que porventura possam interessar a esta Polícia.

- 1 pistola marca “STAR”, calibre 7,75mm, nº 9813, com 14 balas para a mesma
- 1 pistola marca BULLWARK, calibre 6,35mm, nº 3153, com 5 balas para a mesma
- 1 máquina de escrever tipo comercial marca ROYAL
- 1 aparelho rádio marca «MULAR»
- 2 lâmpadas eléctricas portáteis
- 1 pasta
- 3 malas de mão
- 1 bicicleta, com bomba e dínamo
- Várias pastas com documentos referentes à organização clandestina
- 11 O Partido e as grandes greves de 1942/43
- 16 Tarefas de organização
- 110 Programa de emergência do governo provisório
- 12 Actividade do grupelho provocador
- 14 1º Congresso do Partido Comunista Português
- 2 A democracia e o socialismo
- 2 Classe operária e os camponeses
- 2 Economia planificada e snobismo

11 - TT – PIDE/DGS, Directoria Porto, Pç. 729/45

- 5 Na Ilha de Santiago, Cabo Verde, Salazar instalou o campo da morte do Tarrafal
- 174 Militantes pequenos
- 13 Militantes grandes
- 50 O Jovem militante
- 477 Panfletos de agitação aos operários
- 4 A causa das crises
- 2112 Avante
- 270 Libertação Nacional
- 71 Unir
- 12 SVI, pequenos
- 16 SVI, grandes
- 79 Comodismo
- 2 Fernando Claudim
- 1 Eis o que Stalin pensa
- 1 Menino da mata e o seu cão piloto
- 14 Boletim Anti-fascista de informação
- 10 O Mundo novo
- 197 Comunicado ao povo português
- 216 Na ilha de Santiago, Cabo Verde, dezenas de anti-fascistas continuam numa morte certa
- 29 Aos trabalhadores do Norte de Portugal
- 16 Os GAC's
- 33 Grupo de Anti-fascista de Combate GAC
- 77 Trabalhadores do Alentejo
- 93 Ao povo português e filhas de Portugal
- 399 Panfletos clandestino diversos, incluindo alguns em língua espanhola
- 1 estante com portas de vidro em madeira
- 1 cama de madeira, com colchão
- 1 divã, de madeira com colchão
- 2 maples de madeira
- 1 mesa de cabeceira de madeira
- 1 mesa redonda de madeira
- 2 mesas de madeira pequenas
- 1 secretária de madeira

1 coluna de madeira
 1 banco de cozinha de madeira
 5 cadeiras de madeira
 1 bicicleta com dínamo e bomba
 2 pneus sobressalentes
 1 mala de madeira
 2 armários de madeira com gavetas para roupas
 1 prateleira de madeira
 1 candeeiro de secretária em ferro para duas lâmpadas
 7 cobertores diversos
 1 irrigador
 3 almofadas com as respectivas fronhas
 2 colchas
 4 lençóis
 1 escova de piassaba
 1 fogareiro de ferro
 3 alguidares de barro
 1 bacio para cama
 1 panela de esmalte
 1 panela de alumínio
 1 tacho de alumínio
 1 fervedor de alumínio
 1 fogareiro para petróleo
 1 açucareiro
 1 ferro para engomar e respectivo descanso
 1 candeia para azeite
 1 lata de folha, com um maço de algodão
 1 vassoura de piassaba
 1 jarro de barro
 1 saladeira
 1 vela de cera
 1 bilha de barro
 2 candeeiros completos para petróleo
 1 trempe em ferro para fogaço de petróleo
 3 prateleiras de madeira

1 candeeiro eléctrico para mesa de cabeceira
 2 estatuetas elefantes
 1 busto de Camões
 1 açafate pequeno
 2 lâmpadas eléctricas
 2 guardas-chuvas
 105 peças de roupa, para homem e mulher de várias qualidades e feitio
 1 suporte de bagagem
 1 mala com várias peças de ferramenta
 10 pares de sapatos, usados, para homem
 3 pares de botas usadas para homem
 1 par de botins de borracha
 4 pares de pantufas
 3 pares de sapatos de mulher
 Diversas peças de material eléctrico
 4 chapéus para homem
 1 escova para fato
 15 cabides
 1 mala para senhora
 470 livros de matéria subversiva
 305 folhetos subversivos
 86 embalagens com medicamentos vários
 1 seringa
 Vário material de expediente e ainda outros objectos, tais como:
 Frascos de tinta de escrever, canetas, máquina de furar papeis, um sinete, suportes de canetas, corta-papeis, lápis, máquina de agrafes, clips, cola raspadeira, escovas para limpar máquinas
 3 termómetros
 1 caixa de papelão com diversos objectos
 1 máquina fotográfica
 Etc
 1.200\$00 a Miguel Pereira Sarmento Forjaz de Lacerda
 1.800\$00 a Albano Alves Simão”
 Os objetos concretos fazem parte da vida das pessoas e permitem o

acesso ao quotidiano, às formas de vida ocultas e aparentemente pouco importantes, porque não se revestem de um carácter extraordinário, não se constituem em acontecimentos.

A listagem de objetos apreendidos nesta casa clandestina permite-nos agrupá-los em duas grandes categorias: os objetos para a atividade política, nomeadamente os jornais e panfletos, o material tipográfico ou de secretaria e os objetos eminentemente utilitários, necessários à vida diária: móveis, roupa, louça. Aliás, não se encontram nestas listagens objetos que possam ser considerados supérfluos, entendendo este termo no sentido de coisas sem utilidade, com exceção do busto de Camões e das duas estatuetas de elefantes que podem ter sido usados como objetos decorativos colocados na entrada da casa para mostrar aos vizinhos o estatuto sociocultural e económico que os seus habitantes diziam ter. De salientar ainda a quantidade de livros apreendidos, 470, considerados pela PVDE como sendo de “matéria subversiva”, não indicando os respetivos títulos, que podem mostrar que a leitura era uma atividade exercida nas casas clandestinas. É ainda comum encontrar-se, para além da cama, divãs, maples ou colchões, que eram utilizados por outros clandestinos quando necessitavam de passar a noite em outra casa, normalmente para a realização de reuniões. A bicicleta, que faz parte do imaginário da clandestinidade nos anos 40 – o homem de bicicleta, que percorria o país de lés a lés – é também um dos objetos apreendidos. De facto durante a década de 40 e 50, e mesmo depois (apesar de posteriormente as deslocações já se fazerem de automóvel e em transportes públicos), a bicicleta é o meio de transporte utilizado preferencialmente pelos clandestinos nas suas deslocações.

Todos aqueles que estavam na clandestinidade deviam ter uma pistola para ser utilizada em situações de necessidade de defesa pessoal, no entanto isso nem sempre acontecia.

O rádio era também um dos objetos que frequentemente faziam parte das *casas clandestinas*, pois permitia a audição de notícias e a possibilidade de ouvirem emissões ilegais como a Rádio Portugal Livre ou a Rádio Moscovo, possibilitando o acesso à informação.



Pode-se verificar que a humildade e modéstia das casas não significavam escassez de objetos. Deste modo, a extrema mobilidade existente, a mudança constante de casa, parecem indicar uma facilidade de movimentos que na prática não se verificava. Mudava-se de casa muitas vezes, mas isso não significa que essa mudança não fosse difícil e não implicasse o transporte de muitos objetos.

A *casa clandestina* é um local de passagem, prestes a ser abandonado a qualquer momento, geralmente sem marcas da personalidade dos seus habitantes. Não existem fotografias, nem objetos pessoais. Não há sinais da história dos seus habitantes, pois isso poderia denunciá-los em caso de invasão da casa pela polícia. Não há uma relação de pertença e de posse face à casa, que não é mais do que um local de trabalho e de defesa contra o mundo exterior, daí que muitas vezes a designação utilizada para nomear a casa seja *instalação*. O termo *instalação* designa o lugar, preparado e mobilado para determinada atividade, adquirindo um sentido diferente de “casa” que designa o local onde se habita. Com esta designação valoriza-se o espaço enquanto local de trabalho em detrimento do espaço de habitação.

O arrendamento da casa era, por si só tarefa difícil. Implicava a indicação da profissão conveniente ao tipo de casa que se pretendia arrendar, como cuidados a ter na indicação da zona de origem, já que havia que dominar bem os costumes da região indicada, para que fosse possível representar o papel escolhido sem o perigo de cair em contradições. A exigência de

fiador era muitas vezes contornada com a proposta de alguns meses de pagamento de renda adiantada como garantia de seriedade.

Pode-se pois considerar que as *casas clandestinas* eram em tudo semelhantes a outras habitações. Era a semelhança com o meio envolvente e a mimética que se procurava estabelecer que determinava a situação de clandestinidade da habitação. A *casa clandestina* era determinante para a manutenção de um partido clandestino, pois era esta rede de casas – o *aparelho ilegal*, como era designado na gíria partidária – que era usada para as mais diversas atividades da estrutura partidária, desde os encontros e reuniões até às tipografias existentes para a impressão dos jornais, manifestos e panfletos. É de salientar que o *aparelho político* e o *aparelho técnico*, formado pelo conjunto de tipografias, eram completamente separados e estanques, não havendo conexões entre si. Não é, pois, de estranhar que a segurança da habitação clandestina tivesse de ser mantida a todo o custo, pois de cada vez que a polícia política assaltava uma casa para além da detenção dos clandestinos que nela se encontravam havia sempre a possibilidade de apreender elementos que lhe fornecessem indicações sobre a atividade da organização, podendo levar à detenção de outros clandestinos e à localização de outras casas.

Este texto não pretendeu debruçar-se sobre o PCP do ponto de vista da organização, nem tão pouco das linhas políticas que defendeu, nem das lutas de massas que desenvolveu; o que nos interessou foi compreender o contexto de vida, o quotidiano, os aspetos aparentemente banais da vida diária que normalmente não atraem a atenção dos investigadores, mas que se revelam fundamentais para a compreensão da cultura específica que representava a clandestinidade comunista, uma realidade cronologicamente tão próxima e antropológicamente tão distante. Uma realidade cuja ação e atuação só eram conseguidas com a ausência total de exibição. Ação e atuação que para existirem tinham de ser camufladas e dissimuladas. Foi esta capacidade de iludir, de se adaptarem ao conhecimento que a polícia política tinha sobre a sua forma de funcionamento, de viverem em constante performance que permitiu ao PCP resistir clandestinamente de forma tão duradoura.

Bibliografia

- BOURDIEU, Pierre, 1997, “A Ilusão Biográfica” in *Práticas sobre a Teoria da Acção*, Oeiras, Celta Editora
- CASTANHEIRA, Alexandre, 2003, *Outrar-se ou a longa invenção de mim*, Porto, Campo das Letras
- CUNHAL, Álvaro [António Vale], “Cinco notas sobre forma e conteúdo” in. *Vértice*, Agosto – Setembro 1954
- DIAS, Maria Luísa Costa, 1982, *Crianças Emergem da Sombra - Contos da Clandestinidade*, Lisboa, Edições Avante!
- FERREIRA, Elisabeth F. Xavier, 1996, *Mulheres, Militância e Memória*, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas
- GOFFMAN, Erving, 1996, *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo: Editora Perspectiva
- GOFFMAN, Erving, 1999, *A Representação do Eu na Vida Quotidiana*, Petrópolis, Vozes
- MELO, Rose Nery Nobre de, 1975, *Mulheres Portuguesas na Resistência*, Lisboa, Seara Nova
- NOGUEIRA, Cristina, 2009, *De Militantes a Clandestinos – Práticas e Processos de Formação na Clandestinidade Comunista*, Porto, Dissertação de Doutoramento em Ciências da Educação apresentada à Universidade do Porto.
- PARTIDO COMUNISTA PORTUGUÊS, 1982, *60 anos ao serviço do povo e da pátria*, Lisboa, Edições Avante!
- PEREIRA, José Pacheco, 1993, *A Sombra - Estudo sobre a clandestinidade comunista*, Lisboa, Gradiva
- REIMÃO, Cassiano, 1996, “A cultura enquanto suporte da identidade, da tradição e da memória”, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*
- ROCHER, Guy, 1989, *Sociologia Geral – A Ação Social*, Lisboa, Presença
- SCOTT, James, 2013, *A Dominação e a Arte da Resistência - Discursos Ocultos*, Lisboa, Livraria Letra Livre

Documentação

- A Voz das Camaradas das Casas do Partido*, nº 4 de Setembro de 1956, Arquivo pessoal de Domicilia Costa
- ADLSB-JUD-TCL Proc. 45076 Cx. 019
- TT – PIDE/DGS Diretoria do Porto PC. 729/45
- TT- PIDE/DGS Serviços Centrais PC. 589/59

Imagem nº 1

- TT – PIDE/DGS – PC 589/59
- Fotografia dos materiais apreendidos na casa clandestina habitada por Carlos Aboim Inglês e Maria Adelaide Dias Coelho, 1959

A violência do olvido e os usos políticos do passado: lugares de memória, tempo liminar e drama social¹

Paula Godinho

(...)
*Yo he sentido mucho
tal vez como nadie,
esta deshora muerta,
estos muertos inquietos,
no más com el badajo de las balas,
abrazados a mí,
com la última palabra
en la boca,
esa gramínea,
esa zerza,
ese hueso de saúco.*
(...)

Manuel Rivas

1 - Este texto resulta da continuada reflexão levada a cabo com duas equipas de pesquisa, no âmbito do projecto *Cooperación Transfronteriza y (des)fronterización: actores y discursos geopolíticos transnacionales en la frontera hispano-portuguesa*, coordenado por Heriberto Cairo Carou, na Universidade Complutense de Madrid, que conta com colegas de várias universidades espanholas e portuguesas, e que decorre entre 2013 e 2016, financiado pelo Plan Nacional de I+D+I del Ministerio de Educación y Ciencia de España; e do projecto “*Estado e memória: políticas públicas da memória da ditadura portuguesa (1974-2009)*”, com colegas de vários países europeus, coordenado por Manuel Loff (FLUP), financiado pela FCT, e iniciado a 1.4.2012 (PTDC/HIS-HIS/121001/2010).

1. Drama social e usos do passado

Debra Dean é a autora de um romance, intitulado em português *As madonas de Leninegrado* (2006). Na primeira parte da novela, a figura central, guia no Hermitage, encontra-se em Leninegrado durante o longo cerco por parte do exército nazi à cidade, em 1941, que duraria três anos. Perante o perigo que representa o invasor, as obras de arte são retiradas, desencaixilhadas, enroladas e conduzidas para lugar desconhecido, em segurança. Durante o assédio à cidade, face à situação de fome avassaladora e inexistência de medicamentos, os guias do Hermitage dedicam-se a um comovedor exercício de memória, continuando a mostrar o lugar vazio dos quadros às crianças e aos habitantes que permanecem na cidade sitiada. Em frente da marca deixada nas paredes por cada pintura retirada, num uso de memória pujante e magnífico perante os que se encontram atormentados por privações extremas, a morrer de inanição, de frio, de enfermidades várias, os guias ensaiam com grande nitidez e fulgor falar do que estava ali antes. Com o seu entusiasmo, desencadeiam perguntas por parte das crianças famintas ou doentes, solicitando mais pormenores do que se lhes está a *fazer ver*. A memória, nesta conjuntura de cerco e fome, é apresentada pela autora como um exercício de resistência, numa circunstância em que o olvido seria a derrota certa e imediata. Na segunda parte da obra que decorre na atualidade, a mesma guia que com tanto empenhamento, numa condição de hiper-realismo, descrevera as obras de arte na ausência delas, permitindo que outros as *vissem*, está muito velha. Vive nos Estados Unidos da América, padece da doença de Alzheimer e o queijo Gruyère em que se transformou a sua memória pouco retém. O mais quotidianamente indispensável começa a escapar-lhe e outros terão de a cuidar para que o essencial não lhe falte. É emblemática a sua fuga, perdida num passado que já não serve, inútil nas atuais condições. O tempo que lhe resta, sem memória ou com ela retida num período e num lugar sem préstimo, exige que tudo à volta tenha de ser descoberto, mapeado, reconhecido – e essa é uma impossibilidade. A memória que serviu para salvar, que deu forças e identidade num momento em que a sobrevivência estava em jogo – um instante de *drama social* (Turner, 1975) – serve para repensar a sua importância crucial, mas também a sua vanidade fora de um espaço, de um grupo e das condições em que seria ativável.

A ficção, como as vacas de Lévi-Strauss, é boa para pensar. Este preâmbulo serve-me para interrogar a linha que conduz da memória, à

reflexão e à ação, reportando a um tempo de grande intensidade na vida individual e coletiva, a guerra civil de Espanha e a *longa paz incivil* (Casanova, 2002:X) que se seguiu pelos anos do franquismo, numa liminaridade que não lograva um novo lugar, quer para os mortos por reconhecer, enterrados em valas comuns, quer para os vivos que continuavam sem direito aos seus, à dignidade e à memória. A recente recuperação pelos vivos dos mortos resgatados e identificados das valas comuns, em todo o Estado espanhol veio fazer falar os mortos pela voz dos vivos, trazendo à luz as características pactuadas do processo de transição para a democracia, que assentou numa invisibilização continuada dos vencidos, numa memória dorida e domesticada, num drama vivido pelas famílias que sofreram a repressão.

Numa ampliação das fases dos ritos de passagem, autonomizando o momento liminar, Victor Turner considera o drama social como uma sequência objetivamente isolável, de tipo agonístico, conflitual ou competitivo, que é estruturado num conjunto de fases (Turner, 1987). Uma primeira, de *quebra* das regras das relações sociais, é pautada pela infração das leis comuns, sobre as quais assentam as relações entre as pessoas, desorganizando a vida que tinham. Uma segunda, de *crise*, conduz os seres humanos a optarem por um lado ou outro – ou mesmo a serem induzidos, seduzidos ou maltratados no sentido de tomarem posição entre o que se confronta. A *crise é contagiosa*, considerava Durkheim (cit. Turner, 1987:34), com características liminares, entre fases mais ou menos harmónicas e estáveis dos processos sociais. Segundo Reinhart Koselleck, a palavra provem do verbo grego *krino*, separar, escolher, ajuizar, decidir, medir-se, lutar, combater, de que resultou grande variedade de significados. Em grego era um conceito central da política. Significava luta, mas também decisão (que pertence ao domínio da crítica), no sentido da ordenação de uma comunidade cívica (Koselleck, 1969:242). A crise cinde, introduz uma fenda e obriga a tomar partido, a ficar de um lado, antecedendo uma terceira fase, que consiste na *aplicação de procedimentos de recuperação*, que constituem a fase mais reflexiva do drama social. Por fim, a *reintegração* do grupo social perturbado, com o reconhecimento e legitimação do cisma irreparável entre as partes que contendem. Um momento liminar, como a guerra civil espanhola, que alterou tantas vidas, por características particulares inerentes ao processo político espanhol – longa ditadura (1936-1975) e transição pactuada, que impediu o confronto dos campos políticos e que tornou irre recuperável a memória dos vencidos (Godinho, 2011) – prolongou o momento de crise, atrasando

a desprivatização de memórias. Esta longa liminaridade provocada pela guerra, como *facto anti-social total*, viria a ter vários momentos de remate, encerrando esse longo intervalo no tempo, que estabeleceu uma fronteira entre um *antes* e um *depois* na vida individual e comum.

A memória coletiva é o resultado de uma dialética entre o passado e o presente, ajustando-se às sucessivas e distintas configurações que resultam das alterações sociais, políticas, económicas (Halbwachs, 1950). É conservada pelos grupos, estando associada a determinados *quadros sociais* (Halbwachs, 1925) e sempre construída a partir do presente. Já a *memória social* – sobreposta às várias memórias coletivas, e que é mais do que a soma destas, pois pressupõe um exercício de poder – permite uma leitura das versões hegemónicas, que diluem, silenciam ou interditam as versões dos grupos vencidos sob os consensos dominantes. Por razões diversas, há grupos melhor posicionados para imporem a sua versão e construir uma memória social, que passa à história, ensinada e aprendida, divulgada pelos media, tornada corrente e naturalizada. Porém, em instantes determinados e em função de conjunturas sociais e políticas que a tornam possível, irrompem «revoltas da memória» (Loff, 2000). Há várias condições que podem desencadear essas revoltas da memória: uma revelação por parte de um investigador, um momento político propício, um ataque que vá demasiado longe relativamente à memória comum dos vivos, ou um formato de comemoração que aproveite uma data. As reificações em torno do passado político conflitual, consensualizando-o e tornando-o um objeto de consumo potável, estilizado, neutralizado e rentabilizado, enquadram um tempo em que a memória se tornou a religião civil do mundo ocidental (Traverso, 2005:12). Negociada e posteriormente patrimonializada, essa memória torna-se inofensiva e não abre caminho à esperança.

Indago três momentos de evocação de passados tremendos, associados à aposição de placas comemorativas que, através de um material perene – a pedra – pretendem deixar constância de acontecimentos dramáticos e de vidas interrompidas. A palavra «acontecimento» deriva do latim *contingere*. No dicionário de Raphael Bluteau, é o que sucede, o acaso, o fim; é o êxito de alguma coisa empreendida com conselho. Já no dicionário de Bacelar, de 1783, uma «peripécia» constitui uma mudança súbita e imprevista da boa ou má fortuna, em outra contrária; é um remate, o desfecho de algo. Entre o que acontece aos grupos humanos, e os imprevistos com que têm de se haver, há um ponto intermédio, de ação. As mulheres e os homens não são só as vítimas ou os atores que representam um papel definido *a priori* ou

que vão adequando às peripécias, ao incontável. São também agentes da história, não controlável pelos próprios mas de cuja ação também depende o curso das existências. Pretendo interrogar os usos públicos do passado a partir de situações que contrariam na pedra de lápides, os silêncios e omissões continuadas e que não são consensuais: (1) a placa colocada em Dezembro de 1996 na aldeia transmontana de Cambedo da Raia; (2) a homenagem que teve lugar em duas fases, uma em 13 e 14 de Abril, em Ourense, outra no dia 12 de Maio de 2012 em Monção, com inauguração de um monumento às vítimas portuguesas do franquismo na Galiza, cujo nome fora apurado até então; (3) o descerramento de uma placa de homenagem a três trabalhadores portugueses que construíam o caminho-de-ferro entre Zamora e Ourense, levados de *paseo* – a expressão aparentemente simpática que acobertava todas as aleivosias e crimes – em 20 de Agosto de 1936, e que ocorreu no dia 23 de Junho de 2012.

A inscrição em pedra, num local público, de um acontecimento trágico que foi banido da recordação social, obsta à amnésia desse instante. Se a raiz de *amnésia* e *amnistia* é única, pelo ato público em que se faz uma evocação, nega-se o esquecimento e também a expiação pelo que se afigura irremissível. Em países com longas ditaduras ou guerras civis, os processos de reconciliação envolvem a recuperação da versão dos vencidos, obstando às *memórias paraplégicas* (Castro, 2012:129), que não permitem que uma parte da sociedade se sinta refletida. Estas resultam de tentativas de hegemonização memorial, que omitem um conjunto significativo dos grupos que constituem uma sociedade, evidenciando-se sobretudo acerca de momentos de rotura social.

Beatriz Sarlo, parafraseando Susan Sontag, considera que talvez se atribua demasiado valor à memória e um valor insuficiente ao pensamento, reiterando que *é mais importante entender que recordar, ainda que para entender seja necessário recordar* (Sarlo, 2005:26), tradução minha). Pierre Nora (1986) chamava a atenção para a construção de *lugares de memória* quando o envolvimento social fazia perigar o conhecimento do passado, o seu carácter de exemplo que permite a continuidade, a inscrição de determinados eventos. Sem os *meios de memória*, indiferentemente materiais e imateriais, as pessoas e as suas vidas passariam a ser imagens instantâneas, fantasmáticas. Encontrar os trilhos num tempo sem memória pode trazer consigo a volúpia dos instantes em que tudo está a ser vivido pela primeira vez, sem hábitos nem repetições, num percurso de descoberta em que, numa paráfrase de Sophia de Mello Breyner, se navega sem o

mapa que se faz. Mas um mundo sem memória remete exclusivamente para o presente, para este avassalador presente contínuo em que o futuro parece adiado. Muitos habituam-se – e, por razões particulares ou de grupo, até preferem – viver num mundo de esquecimento, abandonando o passado. Salvo numa sociedade imaginada que bana o passado, que dele aparentemente não necessite para a sua reprodução, a maioria de nós teria grande dificuldade se quisesse encontrar os seus trilhos sem recordar.

Os três momentos, que inscrevem em pedra, num determinado espaço, a memória de eventos, conseguindo um grau de reconhecimento grupal e institucional para um conjunto de factos, partem de *memórias fracas* – ou seja, escondidas, privatizadas, proibidas e ultrajadas por construções dominantes. A diferença entre memórias fracas e fortes, segundo Enzo Traverso, remete as primeiras para grupos restritos, universalizando as segundas, que têm uma relação privilegiada com a escrita da História (Traverso, 2005:56). Quanto mais forte é uma memória, tanto mais fácil é vertê-la na História. Esta força das memórias está associada ao seu carácter hegemónico, ou seja, aos consensos obtidos pelos grupos dominantes numa dada sociedade e que se projetam no olhar sobre o passado para justificar um dado presente – e a sua inevitabilidade. Mais, as memórias fracas são as das *causas perdidas* (Said, 2013:481), frequentemente marcadas pela ucronia, pelo tempo que poderia ter sido. Estão associadas aos grupos dominados, aos vencidos, às minorias. Em qualquer das situações abordadas emerge o espaço-intervalo da fronteira e o *tempo-intervalo* (Agier, 2013:49) do drama vivido, que demanda a reordenação da sociedade. A partir de Victor Turner, cujos estudos sobre rituais acentuam a fase liminar, autonomizando-a, considera-se que os rituais são performances transformativas que reavaliam as classificações, categorias e contradições do processo social (Turner, 1987:75). Na fronteira entre Portugal e Espanha, estes rituais de agregação dos mortos fazem-se por causa dos vivos, que não aceitam que os mortos que consideram seus sejam assuntos passados, acidentais ou cuja memória é inconveniente, por incomodar os vencedores.

Araia entre Portugal e Espanha sofreu longamente a drenagem produzida por movimentos de atração exercidos pelos centros, que a esvaziaram. Consideradas periferias da perspectiva desses centros, foram todavia meios relacionais nos quais os limites nacionais constituíram um recurso acrescido nas práticas locais. Na linha confinante entre o norte de Portugal e a Galiza, a história, a língua e as sociabilidades locais dão luz a uma realidade que se desdobrou no tempo, com a coexistência entre as populações locais a

alternar entre o contencioso e a cooperação, além ou contra as normas e a alçada dos Estados. As populações que aí residem integraram longamente redes informais concorrentes com o campo estatal, mesclando identificações contraditórias nos modos de vida locais assinalados de um e de outro lado.

A antropóloga não está de fora dos eventos, porque não pode estar fora do mundo e das realidades que lhe foram descritas. Ao longo de mais de duas décadas de trabalho na fronteira entre Portugal e a Galiza, os relatos do passado entrelaçaram-se num projeto que era inicialmente distinto. Tratava-se de um passado pegajoso, que não deixava prosseguir as vidas, silenciado, lacrado e privatizado. Os relatos do horror, as memórias traumáticas dos entrevistados, as cicatrizes no corpo e na alma, o medo continuado, colado à pele, o receio de represálias se contassem o que haviam vivido e/ou presenciado foram uma constante nas primeiras fases do trabalho de terreno, primeiro do lado português da fronteira, depois do lado galego. Estive presente na inauguração das três placas evocativas, mas não fui só observadora. Foi com base sobretudo no meu trabalho que um grupo de pessoas conheceram os dramáticos acontecimentos de 1946 na aldeia de Cambedo e aí resolveram apor uma placa em 1996. Em 2012, participei igualmente na homenagem feita aos portugueses mortos durante a guerra civil na Galiza, no evento que decorreu em Ourense, no seu desdobramento em Monção, e num terceiro momento, com a inauguração de uma lápide entre as aldeias de Campobecerros e Portocamba, no concelho galego de Castrelo do Val. Li um texto escrito expressamente para dois desses momentos e integrei a comissão que procedeu à homenagem em Monção e na Galiza.

2. Cambedo da Raia: a *memória fraca* e o longo silêncio

Cambedo da Raia, que acopla no nome a sua posição fronteiriça, localiza-se no norte do concelho de Chaves. «Da Raia» é um exónimo, pois os vizinhos não precisam desse preciosismo com que os designaram. A fronteira é ali uma realidade da vida: a aldeia foi mista, cortada pela linha delimitadora na zona da igreja, até ao tratado de Limites de 1864 entre Portugal e Espanha (Godinho, 2011; 2013). Como muitas outras aldeias, constituiu uma zona de refúgio dos que fugiam da guerra civil, logo após o início do terror, em 1936 (Godinho, 2004; 2011). Durante o trabalho de campo que aí realizei, de modo inusitado, foi-me referida a «guerra do

Cambedo». Através de relatos locais, da consulta de jornais do norte de Portugal e, sobretudo de documentos que se encontram no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, reconstitui os acontecimentos de Dezembro de 1946, com funestos resultados diretos em mais de 1/3 das famílias locais e com reflexos continuados na vida coletiva².

Após o golpe franquista de 18 de Julho 1936 e do aval que lhe foi dado, dias depois, pelos generais galegos, seguiu-se na Galiza um período de perseguições, que não teve na fronteira um muro, mas uma área porosa, que permitiu escapar. Como demonstra Manuel Loff em “*O nosso século é fascista!*”, era evidente o conluio entre os ditadores ibéricos (Loff, 2008), que não obsta a uma diferente situação nas *zonas de refúgio* (Scott, 2009) que constituíam as aldeias de fronteira. Relações familiares, de vizinhança, de trabalho conjunto, de contrabando e também de afinidade política, permitiram aos que fugiam do horror repressivo a permanência nesse espaço liminar, que caracteriza os que estão fora de lugar, que suspende o tempo e o seu lugar intersticial, produzindo um corte com o mundo social ordinário (Agier, 2013:50). Em alguns locais, através de redes montadas pelos círculos oposicionistas portugueses à ditadura, os fugitivos eram encaminhados para o Porto e para Lisboa, de onde partiam para outras paragens. Porém, alguns permaneceram na zona de fronteira, porque o futuro não se adivinha e o franquismo poderia ser derrubado, sobretudo pelas democracias ocidentais, no final da 2ª Guerra Mundial e da derrota do nazi-fascismo. No ínterim, organizaram-se grupos de guerrilheiros, inicialmente desarticulados, mas a partir de 1942 já coordenados através da Federación de Guerrillas de Galicia-León.

Em 1946, depois de um conjunto de acontecimentos já referidos noutros textos (Godinho, 2004; 2011), uma das aldeias portuguesas mais causticadas pela repressão por ter acolhido refugiados/guerrilheiros, foi Cambedo da Raia. O cerco e bombardeamento com morteiros, os mortos, feridos e detidos pela polícia política, deixaram um profundo trauma local³. Este acontecimento da vida da aldeia, a partir do qual ela não voltaria a ser igual, foi lacrado por um silêncio pesado, duro, de condenação, que se prolongou por décadas. Quando, em 1987, fui para ali fazer trabalho de campo, em Chaves tentaram dissuadir-

2 - Há 63 presos e indiciados no processo da PIDE nº 917/46, 8 dos quais galegos. 55 são portugueses, 18 dos quais de Cambedo da Raia.

3 - No cerco a Cambedo da Raia, em 22 de Dezembro de 1946, as autoridades haviam recorrido a uma panóplia de forças: Guarda Nacional Republicana de Alijó, Chaves, Meação Frio, Poiães, Santa Marta de Penaguião, Pinhão, Poiães, Régua e Porto; soldados da secção de morteiros de Caçadores 10, de Chaves, agentes da PIDE e carabineiros.

me. A aldeia não tinha estrada – estava em construção – e alegavam-me que os vizinhos eram suspeitos de atos condenáveis, que iam do contrabando ao acolhimento de criminosos. As ditaduras tinham perpetuado o seu labor de construção de opróbrio sobre uma comunidade, prolongando-se no tempo, mesmo nas jovens democracias ibéricas. Os acontecimentos haviam sido remetidos para o domínio do delito comum – os *maquis* eram ladrões, *atracadores*, criminosos -, embora os processos que consultei tivessem sido instaurados pela PIDE, os réus fossem julgados no Tribunal Militar do Porto e alguns tivessem cumprido pena no campo de concentração do Tarrafal. A denegação do carácter político deste assunto, legível nos jornais censurados da época, integraria a memória hegemónica, tendo permanecido privatizada a dos que sofreram duradouramente⁴. As ditaduras ibéricas foram bem-sucedidas nesta continuidade do medo e no prolongamento de uma reputação em relação aos vizinhos de Cambedo que ia além dos apodos que a etnografia comumente regista entre lugares. Era uma imagem construída *de cima e de fora*, com a chancela de quem detém o poder e impõe a sua versão⁵.

Em 1996, depois de cinquenta anos volvidos, um grupo de professores, escritores, poetas, artistas plásticos, cineastas, sindicalistas, membros de partidos da esquerda galega, participou num ato de inauguração de uma placa paga por subscrição pública, no centro da aldeia, depois de consultados os habitantes. Diz «*En lembranza do voso sufrimento – 1946-1996*» (Foto 1). No dia 22 de Dezembro de 1996, uma pequena multidão de galegos e portugueses dirigiu-se à aldeia, leu-se poesia, descerrou-se a placa. Os vizinhos levantaram-se mais cedo, e, apesar da chuva que caía copiosamente, dispuseram mesas num local abrigado, com pão acabado de cozer, presunto feito pelos vizinhos, e vinho. Acolheram estes estranhos que ali vinham porque

4 - No *Jornal de Notícias* de vários dias dessa semana de Dezembro de 1946, os guerrilheiros anti-franquistas são “bandoleiros espanhóis”; no *Correio do Minho*, “alguns criminosos” ou “bandoleiros” que integram uma “quadrilha”, provocando o pânico entre os habitantes do Cambedo. O *Comércio do Porto*, denomina-os “bando de civis armados” numa primeira notícia e, no dia seguinte, “malfeitores de uma quadrilha”; mais tarde, serão “meliantes”. Referindo-se à condição de “sitiados” em que se encontravam os elementos do “grupo de Juan”, O *Primeiro de Janeiro* refere os “criminosos” de um “bando armado”.

5 - Como nota Enzo Traverso, há memórias fortes e fracas. As primeiras são as memórias oficiais, apoiadas pelos Estados, difundidas na escola. As segundas, são memórias subterrâneas, escondidas, interditas. A visibilidade das memórias depende daqueles a que pertencem, fracos ou fortes. Muitas permaneceram na clandestinidade e perpetuam-se como recordação de vencidos, estigmatizados, ou mesmo criminalizados pelo discurso dominante (Traverso, 2005:54). Assim sucedeu quanto aos acontecimentos em Cambedo da Raia.

achavam que lhes deviam muito e que a história local tinha de ser reescrita. Cambedo da Raia não era uma aldeia de gente «perigosa», que acolhia bandidos, ladrões, criminosos, como desde os anos '40 os sequazes do salazarismo instalados em Chaves haviam feito correr. Lembrava-se o seu martírio, com essa homenagem em pedra, resgatando-se em público a auto-estima de uma povoação vilipendiada, cujos vizinhos tiveram de longamente privatizar a memória de eventos que lhes mudaram as vidas. A placa lá continua, sempre muito cuidada pelos vizinhos, no centro da aldeia que foi filmada várias vezes a partir de então e sobre a qual foram feitas reportagens em órgãos de comunicação de Espanha e de Portugal e visitada por gente, sobretudo da Galiza. Ainda hoje não é consensual, com alguns membros da elite flaviense de direita – embora sem força para elaborarem sobre o assunto – a continuarem a referir que não se tratava de «guerrilheiros» mas de «atracadores»⁶.



Foto 1. Placa inaugurada em Dezembro de 1996 em Cambedo da Raia, Chaves.

Em Abril de 2004, a *Associación de Amigos da República*, localizada em

6 - É um assunto recorrente: os resistentes foram com frequência criminalizados, o que nos permite uma aprendizagem na atualidade, relativamente à judicialização dos próprios movimentos sociais.

Ourense, que reúne um grupo com múltiplas iniciativas, sobretudo em torno da memória da guerra civil e da repressão, promoveria uma homenagem aos vizinhos de Cambedo da Raia, com o lançamento de um livro, em que colaborei e uma ceia com cerca de 500 participantes, três dezenas dos quais idos de Cambedo. Foram estreados dois filmes sobre o assunto e realizou-se um ato público com várias intervenções e a recitação de poemas. Durante a ceia, iniciada com o *Himno de Riego* tocado por dois violinistas e cantado por toda a assistência, cerca de 20 vizinhos de Cambedo da Raia receberam um pequeno objeto em prata com as cores da bandeira da República Espanhola - amarelo, vermelho e roxo - e ouviram *Grândola, Vila Morena*, emblemático hino do 25 de Abril de 1974, ser entoado por toda a assistência.

3. Uma homenagem em Ourense e Monção

Numa obra saída no final de 2013, *Emigrantes, exilados e perseguidos – A comunidade portuguesa na Galiza (1890-1940)*, Dionisio Pereira demonstra quão continuada foi a circulação de trabalhadores entre o norte de Portugal e a Galiza. Os portugueses que se deslocavam para o outro lado da fronteira conseguiam um elevado grau de integração laboral e social, inicialmente numa Galiza mais rural – como pedreiros, serradores, jornaleiros, caseiros, criados de servir. No contexto urbano, porque as cidades galegas iam ganhando vitalidade, as portuguesas eram criadas de servir e costureiras. Os homens trabalhavam também nas minas de estanho e volfrâmio, sendo fundamentais na construção dos caminhos-de-ferro.

À medida que partiam galegos para a diáspora da América do Sul, acorriam portugueses para ocupar os seus lugares na produção. Nos momentos iniciais do processo migratório, mercê da fragilidade dos seus laços sociais no contexto de acolhimento, foram usados como fura-greves pelos patrões, para descer salários e baixar o moral dos restantes trabalhadores. Contudo, a progressiva consciencialização e inserção local dos migrantes portugueses levaria à constituição de organismos como a Unión Galaico-Portuguesa, em 1901 (de curta duração) e à integração nos sindicatos locais. Os contactos e as continuidades de classe além da fronteira são evidenciados numa luta de solidariedade com os assalariados rurais portugueses massacrados em 2012 em Évora, durante a greve geral (Pereira, 2013:56). A retração do mercado de trabalho devido à crise de 1929 viria a ter reflexos significativos no emprego e na atitude dos sindicatos

galegos quanto aos trabalhadores estrangeiros, reivindicando emprego prioritário para os nacionais, com posturas que evitavam a contratação de gente de fora e com entraves à circulação de mão-de-obra estrangeira. A «Lei de vagos e meliantes» de 1933 permitia a expulsão para Portugal de todos os que fossem considerados indesejáveis.

Nestas condições, não surpreende que 360 dos mais de 2600 expedientes de processos judiciais e muitas das mais de 400000 páginas analisadas no âmbito do projeto galego «Nomes e Voces», que pretendia resgatar os anos de chumbo que se seguiram a 1936, tenham nomes e histórias de portugueses, que foram alvo de represálias após o golpe franquista. Tal não sucedia por serem portugueses, mas por serem comunistas, socialistas, libertários, gente que tinha escolhido o seu lado num tempo em que pela frente estava o fascismo. Eram antifascistas⁷.

Francisco Domingues Quintas era um talhante de 46 anos, casado, que nascera em Grijó, no concelho de Vila Nova de Gaia, e vivia em Ferrol aquando do golpe de Julho de 1936. Terá sido preso após o Alzamiento, devido às suas simpatias socialistas e libertárias. Com os seus dois filhos, Patrício, solteiro, de 23 anos, anarquista, e Domingos, solteiro, de 22 anos, comunista, viria a ser deportado em 28 de Agosto para Valença, “*por ter tomado parte activa no movimento revolucionário comunista*” (Pereira, 2013:236). Ali detidos em 30 de Agosto, seguiriam para o Tarrafal em 18 de Outubro de 1936, com os primeiros 152 condenados que foram inaugurar a Colónia Penal de Cabo Verde. Francisco haveria de morrer em 22 de Setembro de 1937 no Tarrafal: “*os três membros da família Domingues foram transferidos nesse mesmo dia [30 de Agosto de 1936] para a prisão daquela localidade minhoto; uma semana depois todos eles estavam na Delegação da PVDE do Porto, onde passaram quase seis semanas que supomos infernais.*” (Pereira, 2013:125). Os filhos recusaram o indulto concedido em meados de 1939, acabando por ser amnistiados mais tarde (Pereira, 2013:125). Porém, voltariam a ser presos pela PVDE no Porto e reenviados para o Tarrafal, de onde regressariam só em Outubro de 1945.

Manuel Prudêncio do Rosário, conhecido por «Manuel da Lucinda» tinha 33 anos e nascera em Pernes, no concelho de Santarém. Este jornalista, inscrito num sindicato da UGT, vivia com a mulher e 7 filhos em Castelo-Chaim, no concelho pontevedrino de Gondomar. Viria a ser assassinado pela Guardia Civil no Carrascal – San Xián, n’ O Rosal, no dia 11 de Fevereiro de

1937. Está enterrado na vala comum do cemitério de San Xián. A sua mulher, Lucinda Penedo, não escaparia aos vexames públicos tristemente habituais nesse tempo: os falangistas cortar-lhe-iam em público o cabelo, assinalando-a e humilhando-a desse modo. O cônsul português solicitou à Guardia Civil a abertura de uma investigação (Pereira, 2012:262), de que nada se sabe.

José Adão Ribas tinha nascido em Vizela, filho de pais galegos que para ali tinham emigrado nestas deslocações dos pobres em busca de uma vida melhor. Trabalhava num quiosque e era também vendedor ambulante. Residiu em lugares variados da província de Pontevedra durante os anos da República e era um simpatizante anarquista, tal como a sua companheira, a costureira Isolina Celeste Sousa e Castro. Dirigiou o Sindicato de Vendedores Ambulantes, da CNT, a central sindical anarquista e seria perseguido logo após o 18 de Julho de 1936. Reentrou em Portugal e conseguiu fazer-se transportar até à zona republicana, tendo participado na frente de luta na Catalunha. Viria a ser um dos internados em Argelès-sur-Mèr, indo posteriormente para o Brasil, onde se exilou (Pereira, 2013:272)

Escolhi três situações das 360 apuradas por Dionísio Pereira (2013), algumas das quais tratadas ao longo do seu livro, outras remetidas para os anexos em que dispõe o que conseguiu apurar. Quando o autor procurou um conjunto de investigadores portugueses, remetendo-lhes esta lista, não pretendia uma mera troca de dados entre cientistas que se dedicam ao mesmo. Considerava que estas mulheres e homens deviam ser homenageadas num lugar de fronteira entre Portugal e a Galiza. Assim sucederia.

Num ato público que decorreu em duas fases, primeiro em Ourense, depois em Monção, foram homenageados os portugueses assassinados pela repressão que se seguiu ao golpe de 1936, tendo participado nos dois momentos historiadores, antropólogos, professores de vários níveis do ensino, investigadores, vereadores de *concellos* galegos e portugueses, membros de associações que exumam e recuperam mortos da guerra civil, familiares dos que foram fusilados. É a investigação que apura estes nomes, entre um macabro conjunto ainda em aberto, sem escamotear quão provisórias são as certezas, pois os nomes e as vozes caladas abruptamente poderão ser mais. Foi a cidadania que entendeu resgatar estes mortos de uma amnésia que se prolongou demasiado. Não foram assassinados por serem portugueses, mas por serem republicanos, sindicalistas e anti-franquistas de matizes variados.

No dia 12 de Maio de 2012, em Monção, foi inaugurada uma lápide com 56 nomes de mulheres e homens portugueses mortos pelo franquismo na Galiza (foto). Os anfitriões institucionais – o reitor da Universidade do Minho e o

7 - Dionísio Pereira nota igualmente que alguns portugueses se aliaram à Falange e participaram em massacres (Pereira, 2013:106)

presidente da Câmara Municipal de Monção – respondiam assim à proposta que lhes foi feita por um conjunto de investigadores da Universidade do Minho, da Universidade Nova de Lisboa e do ISCTE-IUL nesse sentido. Este momento foi preparado a partir da referida investigação de Dionísio Pereira, no âmbito do projecto inter-universitário *Nomes e Voces*, dirigido por Lourenzo Fernández Prieto, na Universidade de Santiago de Compostela, que reúne investigadores das outras duas universidades da Galiza, Vigo e Corunha. A homenagem decorreu em dois momentos e locais: um, carregado de emoção, junto à ponte internacional, onde foi descerrada uma placa com os 56 nomes dos portugueses mortos pelo franquismo cujo nome tinha sido apurado até ao momento. Depois de intervirem o presidente da Câmara de Monção, o reitor da Universidade do Minho e o historiador Fernando Rosas, foi lida pelo neto de uma das vítimas e por uma representante do movimento cívico «Não apaguem a memória» a lista completa dos nomes. O grupo de gaiteiros galegos «Os Concheiros» tocou o *Himno de Riego* – que de hino liberal, se tornaria a música da República espanhola - e o *Grândola Vila Morena*, a canção emblemática de José Afonso, associada à Revolução dos Cravos de 1974, em Portugal.



Foto 2: Placa inaugurada em Monção em Maio de 2012



Foto 3: Reintegracionistas galegos presentes no ato, em Monção

Descerrada a placa, vários pessoas faziam-se fotografar junto dela, com as feições comocionadas. Uns, sós, outros, em grupo, chamando-se entre si, pedindo que alguém os apanhasse num retrato em conjunto. Tinham um ar grave e emocionado. Eram os familiares galegos dos que foram mortos, grupos de irmãos idosos, sobrinhos, netos, bisnetos. Um dos irmãos sobreviventes da família Santiago, de Vilardevós, trouxe consigo a bandeira tricolor republicana de 12 metros que esteve enterrada quase 50 anos. Este homem pertence a uma família duramente reprimida, com vários mortos. Os irmãos e cunhados que se salvaram usaram a fronteira portuguesa. Estava comocionado depois de assistir à cerimónia, ao escutar o hino galego tocado por cavaquinhos e violas braguesas, e ouvir cantar um «romance» sobre a guerra civil de Espanha, recolhido no Brasil por elementos do grupo que atuou no final das cerimónias. A seguir, num espaço da Universidade do Minho, teve lugar um colóquio, em que entrevistaram Dionísio Pereira, Lourenzo Fernández Prieto e eu própria.



Foto 4. A família de um dos mortos faz-se fotografar em frente da placa inaugurada em Monção.

Esta é a segunda parte de uma homenagem que também tivera lugar em 14 de Abril de 2012, em Ourense, organizada pela Asociación de Amigos da República, centrada nos portugueses fuzilados pelos franquistas. No âmbito dessa cerimónia, verificou-se que o belo monumento inaugurado há alguns anos no cemitério de S. Francisco fora vandalizado na noite anterior, num ataque em que apareceram inscrições no muro do cemitério em que eram encostados os republicanos a abater. Sendo embora pública, a memória também não é comum, consensual.

4. Os carrilanos portugueses em Campobeceros e Portocamba (Castrelo do Val)

Há alguns anos, em Vilardevós, um concelho que faz fronteira com Chaves e Vinhais, na fase de perguntas que se seguiu ao final de uma conferência que eu fizera sobre a repressão na raia, uma velha mulher galega interpelou-me: conheceria eu uma determinada canção portuguesa? Começou a trautear uma música popular, num português sem sotaque. Instalou-se na sala o incómodo inerente à peripécia fora de lugar. Uma

mulher que canta um tema, num momento em que tal não é esperável, causa um constrangimento. Porém, a senhora continuou, agora de forma grave. Contou a todo o auditório como, sendo muito pequena, na casa dos seus avós se acolhiam trabalhadores que construíam a ferrovia entre Ourense e Zamora. Uma manhã, acordou com um alvoroço inabitual, em casa e na aldeia: de noite tinham levado esses homens, mais outros da aldeia, *de passeio*. Este eufemismo, aparentemente tão amável, encobria em todo o Estado espanhol, nos primeiros anos do franquismo, a mais atroz realidade. Tinham sido mortos, depois de levados pelos sequazes franquistas. Os vizinhos da aldeia galega já tinham encontrado alguns dos corpos. Quanto aos outros, só desconfiavam de um chão demasiado remexido, num ponto do termo da povoação, Campobeceros. Não a deixaram aproximar, por ser uma criança, mas jamais esqueceu a cantiga que lhe ensinaram enquanto a balançavam, em cavalinho, nas pernas cruzadas, como se faz aos meninos. Embora não esquecendo, não pôde recordar em público por muitos anos.

Eram gente pobre, com a pobreza agravada por uma conjuntura péssima. Saíram de Portugal em busca de uma vida melhor, como o fizeram também tantas vezes os galegos, ao longo da história. Esta linha da fronteira tem muitas dessas históricas de cruzamento, fosse para ganhar a vida, ou para não a perder. Provinham de Portugal, tendo cruzado uma fronteira cuja permeabilidade fora testada e comprovada em múltiplos momentos da história. Sabemos que eram trabalhadores, que tinham emigrado para fugir à fome num sítio, procurando melhor vida.

Esta é uma de tantas memórias que foram longamente privatizadas, domesticadas, silenciadas, porque perigosas. Por esta memória fomos – eu e o historiador da Universidade do Porto, Manuel Loff – a Campobeceros e Portocamba, no concello galego de Castrelo do Val, no dia 23 de Junho de 2012, homenagear três homens portugueses que em 1936 trabalhavam na construção do caminho-de-ferro naquele local. Também neste caso, não foram morto por serem portuguesas, mas por serem antifranquistas, num tempo em que havia que tomar posição e escolher um lado. Como num belo poema de Jorge de Sena, «Carta a meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya», estes homens foram *fiéis à imensa honra de estar vivos*, de pensar, de trabalhar e de agir na construção de um mundo melhor, mais justo, mais igualitário.

Quando a placa foi inaugurada, num espaço de limiar entre Portocamba e Campobeceros, onde apareceu um dos corpos, o terceiro nome (ver foto) não tem apelido. O alcaide de Castrelo do Val e o presidente da Asociación

Cultural Os Carrilanos, com os dados recolhidos por Dionísio Pereira, prepararam um acto em que se descerrou uma lápide com os nomes dos três portugueses que ali foram mortos. Depois da cerimónia, um homem local disse que se lembrava do apelido, facilitando a Dionísio Pereira relocalizá-lo entre os documentos. No dia 20 de Agosto de 1936 tinham sido levados de *passeo* Ramiro Mateus, António Ribeiro e José Maria Sena.



Foto 5: Placa inaugurada em Junho de 2012 entre Portocamba e Campobeceros (Castrelo do Val).

António Ribeiro, um dos portugueses mortos, vivia em Campobeceros e era «carrilano», ou seja, trabalhava na construção do caminho de ferro entre Zamora e Ourense (Pereira, 2013: 238-9). Não se sabe de que zona de Portugal provém, mas sim que era filiado no «Sindicato de Ofícios vários» da CNT de Campobeceros e militante do PCE. Terá sido processado à revelia em 27 de Novembro de 1936 por ter participado na resistência ao golpe, mas já fora então *passeado*, no dia 20 de Agosto de 1936, no Monte da Ladeira, em Portocamba, onde ainda hoje está enterrado, em campo aberto. Foi neste local que se apôs a placa evocativa, pois os outros dois mortos encontram-se numa vala que se situava no exterior do cemitério, mas que hoje está incorporada nele. José Maria Sena era natural de Mirandela e também vivia na aldeia. Tal como António, era «carrilano» e membro da CNT.

Foi processado no mesmo dia, à revelia, embora já tivesse sido *passeado* em 20 de Agosto de 1936 e enterrado numa vala comum, no exterior do cemitério. Ramiro Mateus também era *carrilano*, resistiu aos franquistas e foi *passeado* no mesmo dia no Monte da Ladeira, em Portocamba, no *concello* de Castrelo do Val, estando enterrado na mesma vala comum (Pereira, 2013: 238-9).

O último foco de oposição ao avanço dos golpistas na Galiza deveu-se aos *carrilanos*, que não só estavam organizados, como tinham armas e munições. Esta zona da Galiza, bem como A Mezquita, viriam a ser os últimos baluartes de resistência, logo nos primeiros dias de Agosto de 1936. Não lembrar estes mortos seria permanecer no que Giorgio Agamben denomina a *zona infame de irresponsabilidade* e permitir “a terrível, a indizível, a impensável *banalidade do mal*”, referida por Hanna Arendt. Inscreveram-se em pedra num ato emotivo, viu-se um filme de Xosé Lois Santiago, um cineasta militante que é natural de Castrelo do Val e que também já realizara um outro documentário sobre Cambedo da Raia, e houve uma refeição em comum, entre os vizinhos de Campobeceros e os visitantes



Foto 6: Elementos da Asociación Cultural «Os carrilanos», com a bandeira galega e a tricolor republicana.

5. Entre a memória e a esperança

Nostalgia de la Luz é um filme do cineasta chileno Patricio Guzmán que tem como cenário o deserto de Atacama. Ali, juntam-se os astrónomos à procura do que é infinitamente grande e distante, no tempo e no espaço; os arqueólogos, em busca do que está para trás, do que passámos para chegar ao que hoje somos, pois o local tem características que permitiram mumificar a matéria viva; algumas mulheres que procuram os seus mortos, cada vez em menor número, devido à contingência biológica. Os seus mortos são os desaparecidos da ditadura chilena. São as mães, as companheiras, as filhas, as irmãs dos detidos desaparecidos. Vemo-las com uma pequena pá na mão, a caminhar pelo deserto, em busca dos ossos dos seus, pois ali existiu um dos campos de concentração da ditadura de Pinochet. Enquanto outras circulam com a pequena pá, uma delas está sentada no deserto. Olha-nos e diz que lhe quiseram entregar a mandíbula de um dos seus. Não quer a mandíbula, quer os ossos todos, porque dentro dos ossos houve uma alma e não sabe como se pode fazer corresponder uma alma aos bocadinhos de osso que lhe entregaram. Esta mulher diz de si e de todas as outras que ali circulam, espectrais, que são *a lepra do Chile*. Muitas já morreram nesta busca, os anos passaram, e as que restam vão sendo como os pedaços que ainda têm de cair de uma memória que é indesejada. Os astrónomos e os arqueólogos consideram que este deserto tem as melhores condições para se saber o que fomos, nas poeiras do infinitamente grande, e que aquilo que existe é o resultado do que ficou para trás, de um processo, de que somos grãos de areia significativos. A Terra e as estrelas têm a sua própria memória, e tudo o que há no deserto e nos céus é puro passado. O presente não existe, afirma um jovem astrónomo no início do filme. É uma faixa estreita que uma jovem astrónoma tem de cruzar. Chama-se Valentina, um nome significativo, e diz que tem “um defeito de fabrico que é invisível”: é filha de detidos desaparecidos e foi criada pelos seus avós, que perderam um filho e uma nora. Um arquiteto que esteve preso naquele campo de concentração, no deserto, desenha a sua cela de memória, depois de lhe ter fixado o tamanho e a forma com um bastão, medido a partir do seu corpo, que se tornou a dimensão de tudo. Ele é a memória, que segura e atende a sua mulher, vítima de Alzheimer.

A força tremenda deste filme de Patricio Guzmán está na continuidade, no processo, em escalas diversas. É preciso lembrar para esquecer, recordar

para ter esperança e dar sentido à vida. As cerimónias aqui abordadas centraram-se em memórias de pedra, que instituem lugares para lembrar o inominável, num tempo em que os que o poderiam faser vão desaparecendo. A instituição destes lugares permite sobretudo uma reflexão entre os vivos. Trata-se de superar o *drama social* associado a estas mortes, aos *mortos significativos*, que são mais do que eles, como no poema de Fernando Pessoa, e assim permitir a continuidade de uma sociedade. Em placas de pedra, com inscrições e com nomes, reelabora-se um espaço e um tempo, estabelecendo um diálogo com o mundo. Nos discursos e nos poemas lidos nas três ocasiões, transportava-se o passado para o futuro, e o lugar para o mundo. Como os guias do Hermitage numa situação limite, num *estado de exceção* no sentido dado por Giorgio Agamben, os que praticamos as ciências sociais e humanas, sabemos que a memória e a história nos armam contra o presentismo. Sabemos que no eixo do tempo, é preciso conhecer *para trás*, e viver e transformar *para a frente*, e que a sociedade precisa de uma memória que nos liberte, no sentido da esperança. É a partir desta realidade que reconhecemos em processo que encontraremos o sentido para interrogar os usos da memória, denegando o presente contínuo como uma condenação, porque o futuro existe. A ânsia de ultrapassar o trauma é a ânsia de comemorar.

Bibliografia

- CASANOVA, Julián, coord. (2002) *Morir, matar, sobrevivir – La violencia en la dictadura de Franco*, Barcelona, Crítica.
- GODINHO, Paula (2004c) “«Maquisards» ou «atracadores»? A propósito das revisões da História no caso de Cambedo da Raia, 1946”, AAVV, *O Cambedo da Raia – Solidariedade galego-portuguesa silenciada*, Ourense, Asociación Amigos da Republica, pp. 157-227; ISBN: 84-930299-2-0
- (2011) «*Oir o galo cantar dúas veces*» -*Identificacións locais, culturas das marxes e construción de nacións na fronteira entre Portugal e Galicia*, Ourense, Imprenta da Deputación (Prémio Xésus Taboada Chivite 2008, Galiza, Espanha); ISBN 978-84-92554-48-5.
- (2012a) “Usos da memória e práticas do património, alguns trilhos e muitas perplexidades”, in Paula Godinho, coord. *Usos da Memória e Práticas do Património*, Lisboa, Colibri.
- (2012b) “Contextos da memória, lugares dessubstanciados e re-significação do passado: a fronteira como amenidade, insígnia e património”, in Paula Godinho, coord. *Usos da Memória e Práticas do Património*, Lisboa, Colibri.
- (2013) “*Anti-sepulcro* - Desprivatização de memórias, memória pública e contra hegemonias”, Pós-fácio a Dionísio Pereira, *A comunidade portuguesa na Galiza (1890-1940): emigrantes, exiliados e represaliados polo primeiro franquismo*, Santiago de Compostela, Através Editora.
- (2013) “Usos e direitos comuns, resistência e zonas de refúgio: os povos e os Estados na delimitação da fronteira entre Portugal e Espanha no séc. XIX” in José Neves (org.) *Da Economia Moral da Multidão à Arte de Não Ser Governado - E.P.Thompson e James C.Scott na Ibéria*, Casto Verde, 100Luz, pp. 19-37.
- LOFF, Manuel (2000) “Esquecimento, revisão da História e revolta da memória” in Iva Delgado et alii, orgs., *De Pinochet a Timor Lorosae. Impunidade e direito à memória*, Lisboa, Cosmos:189-199.
- (2008) «O Nosso século É Fascista!» *O mundo visto por Salazar e Franco (1936-1945)*, Porto, Campo das Letras.
- NORA, P. (1986) “*Entre Mémoire et Histoire*” in Pierre Nora (dir.) *Les Lieux de Mémoire - La République I*, Paris, Gallimard, pp. X- XLII.
- PEREIRA, Dionísio (2013) *Emigrantes, exilados e perseguidos – A comunidade portuguesa na Galiza (1890-1940)*, Santiago de Compostela, Através.
- SARLO, Beatriz (2005)2012] *Tiempo pasado – cultura de la memoria y giro subjectivo, una discusión*, Buenos Aires Siglo Veintiuno editores.
- TRAVERSO, Enzo (2005) *Le passé, modes d’emploi - histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique Editions.
- TURNER, Victor (1967) *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Nova Iorque, Cornell University Press.
- TURNER, Victor (1975) *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Nova Iorque, Cornell University Press.
- TURNER, VICTOR (1987) *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ.

O Monumento aos Combatentes:
A Performance do Fim do Império
no Espaço Sagrado da Nação

Elsa Peralta

*In the palaces we erect outside ourselves we will
remain forever foreigners*

Wilhelm von Humboldt

Todas as sociedades têm os seus mortos. Neles assentam as condições fundamentais para a continuidade da tradição, para a estabilidade, para a transcendência e para a cultura. Enterrar os mortos, ou cremá-los como se faz em certas tradições mortuárias, é sempre um ato sacramental em que simultaneamente se representam fechamento e perpetuação; nele dizemos adeus aos nossos mortos, sem contudo os dispensarmos. A morte faz parte da vida. É um elemento constitutivo da estrutura da vida, revelando as dinâmicas socioculturais fundamentais de qualquer grupo social. Além de fortalecer os sistemas sociais e os seus quadros valorativos. É por isso que um cemitério, ou um qualquer outro local de culto aos mortos, é sempre, como a literatura antropológica bem o ilustra, uma representação simbólica da ordem social. Esses locais de culto, bem como as comemorações rituais que periodicamente os assinalam no espaço social, são atos particulares de externalização das verdades autoevidentes que pautam as definições identitárias e as normas sociais do grupo de referência.

Através do enterro dos mortos, e da sua celebração, criamos não o nosso futuro, mas o nosso passado. As comemorações fúnebres são, neste sentido, sintomas de excesso de memória coletiva; ao mesmo tempo que o são de carência de memória individual. Se a memória é sempre uma coisa do presente como o notou Maurice Halbwachs (1992), na medida em que é feita no presente, por atores presentes, respondendo a interesses e anseios presentes, o culto coletivo aos mortos, através de cemitérios, túmulos coletivos ou memoriais, é uma forma de representar a continuidade do grupo mediante a sacralização do seu passado. Um mausoléu coletivo é um local de reencontro, com uma força simbólica fundamental, no qual é representada a unidade e a indivisibilidade do grupo. Para tal, o corpo individual, bem como a pessoa que outrora o habitou, é subsumido em força e definição coletivas. É neste sentido que Maurice Bloch e Jonathan Parry se referem ao “anti-individualismo dos rituais funerários” (1982: 35), quando dizem: “A força (...) do túmulo enquanto representação do grupo indivisível eterno só pode ser sustentada pela minimização da individualidade dos corpos que nele entram” (1982: 34-35). Nestes termos, o senso coletivo de solidariedade e comunhão é concomitante a uma disposição pessoal para o autossacrifício.

Com o estado moderno, são os sistemas políticos, e não apenas os sistemas religiosos, que se encarregam de dar ordem simbólica e transcendência à morte. Situada no seio da ordem política, a morte coletiva enuncia normatividades sociais, mas também intenções cívico-educativas. Numa espécie de “religião cívica”, a exaltação dos “grandes acontecimentos” e dos “grandes homens” que os determinaram, contribuem para a integridade do grupo social e para a perenidade da *polis*. É por isso que Fernando Catroga considera que “as necrópoles são os memoriais por excelência do século XIX” (Catroga, 2010: 171). A sua função é a de unificar vozes dissonantes e memórias parcelares e dramatizar a pertença orgânica ao estado-nação. É neste sentido que se pode entender a curiosa observação de Michael Kearl e Ansel Rinaldi quando afirmam: “os mortos ainda votam” (1983: 694). No seio de uma sociedade-memória (Nora, 1993), que procura no passado os motivos para a legitimação do presente, é o estado que se encarrega de dar transcendência à morte, através da veneração, em diferentes formas e graus, aos mortos da nação, sobretudo àqueles nos quais o *ethos* desta se incarna e pereniza. Daí o seu cariz de exemplo: não é um qualquer indivíduo que se comemora; é, sim, o indivíduo exemplar, idealizado, modelar, do ponto de vista dos arquétipos e estereótipos construídos ao serviço das práticas identitárias dos grupos.

Mas o culto aos mortos, e os signos funerários que os monumentalizam, são construídos tendo por base uma dissonância fundamental entre o “nós” que deseja comemorar, o “nós” que é comemorado e “nós” que participou nos eventos que são objeto de comemoração. Na medida em que aspira à exemplaridade, a comemoração é sempre uma ação no sentido da harmonização da história com a realidade vivida. Mas abordar os atos comemorativos como atos exemplares geralmente esconde algo com que não nos queremos ver confrontados: o facto de que, por vezes, nos comportamos em completa contradição com o que consideramos ser, ou o que definimos como sendo, a nossa identidade. Aquilo de que mais nos orgulhamos pode acomodar aquilo de que mais nos envergonhamos, e os atos mais heroicos podem ser, simultaneamente, atos de uma violência inimaginável (Runia, 2007: 314). Podemos inclusivamente argumentar que são precisamente os eventos em que agimos de forma inimaginável os que mais queremos comemorar. E as formas inimagináveis de atuar são geralmente as formas violentas (guerras, revoluções, insurreições) que marcam os calendários civis e os mitos fundacionais dos grupos e das nações. Os heroísmos que são coletivamente celebrados, violentos ou não, são em todos os casos “anomalias” (Runia, 2007: 318), que contradizem as definições identitárias previamente fixadas. É a tensão provocada pela contradição identitária imanente nestas “anomalias” que motiva a comemoração. Porque as sociedades, tanto quanto os indivíduos, lutam constantemente pela “redução da dissonância”, a comemoração estabelece uma grelha interpretativa a partir da qual o acontecimento é tornado inteligível. A inteligibilidade conferida pelo evento comemorativo, embora possa ser, e seja frequentemente, objeto de recusa, contestação ou revisão (Bodnar, 1994), assume geralmente a forma de uma verdade autoevidente, que é profundamente resistente à exploração reflexiva.

Estas contradições são particularmente expressivas em todos aqueles locais construídos para assinalar mortes coletivas, de natureza violenta ou traumática. Nos muitos monumentos aos mortos das 1.ª e 2.ª Guerras Mundiais, nos memoriais aos combatentes da guerra do Vietname, em Auschwitz, Dachau e Buchenwald, no campo de batalha de Gettysburg, na Normandia, transformado em museu ao ar livre e, inevitavelmente, no *Ground Zero*, em Nova Iorque, bem como em tantos outros casos, a violência da história emana como uma presença silenciosa que expõe os dramas sociais que jazem sob os processos comemorativos. Seguindo Eelco Runia (2007),

essa presença silenciosa impõe sobre a exemplaridade comemorativa um conjunto de questões desconfortáveis: Como é que isto aconteceu? Como pôde isto acontecer? Como pôde isto ser feito por pessoas como nós?

*

Este texto debruça-se sobre um sítio memorial particular – o Monumento aos Combatentes do Ultramar – e sobre o drama social (Turner, 1975) específico a que este alude – as guerras coloniais que o regime português travou em África entre 1961 e 1975 e o concomitante processo de descolonização que se seguiu ao seu desfecho. Enquanto monumento aos combatentes mortos nas guerras coloniais, este monumento é, simultaneamente, o símbolo de um fechamento – o fim do império português – e de perpetuação – da comunidade nacional que o fundou. A exploração da performatividade do monumento no espaço simbólico onde está situado, bem como da sua condição enquanto espaço liminar, assinalando a transição das definições identitárias nacionais, é o âmbito deste texto.

O Monumento ao Combatente

Segundo fonte do Estado-Maior General das Forças Armadas, revelada à Agência Lusa em 1990, 8831 é o número oficial de mortos resultante das guerras travadas por Portugal em África (Angola, Moçambique e Guiné-Bissau) entre 1961 e 1975. Serão mais, muitos deles nunca contabilizados, se a esta cifra juntarmos os militares africanos recrutados localmente que lutaram ao lado das Forças Armadas portuguesas e que compunham uma larga percentagem dos efetivos militares em combate (que atingia mesmo os 50% em Moçambique). Aos mortos juntam-se os feridos, que as estimativas apontam para cerca de 30 000. E os cerca de 140 000 que se estima padecerem de “distúrbio pós-traumático de *stress* de guerra”. No seu tempo de duração, as guerras coloniais, designadas de Guerra do Ultramar na aceção de um regime que se afirma pela unidade e indivisibilidade de Portugal e suas Províncias de além-mar, envolveram 1 368 900 homens, dos quais cerca de 800 000 eram oriundos da denominada metrópole. 80 000 é o número de militares que regressaram a Portugal entre 1974 e 1975, no desfecho do conflito (Ferreira, 1994: 83 e 87).

Os números importam. É muita gente. Sobretudo se tivermos em conta a demografia do país: entre 1960 e 1970, a população portuguesa metropolitana pouco ultrapassava os 8,5 milhões de habitantes. O número de mortos, mutilados e traumatizados de guerra, a que se junta ainda um outro número, e uma imagem – o êxodo dos territórios africanos de 500 000 “retornados” e a sua chegada ao aeroporto de Lisboa e aos cais de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos – ferem uma outra imagem mais perene, construída ao longo de decénios, de um colonialismo exemplar e excecional. Considerando que o império foi, e continua a ser, o principal tropo de articulação da narrativa identitária portuguesa (Peralta, 2013), o seu fim e concomitante processo de descolonização representam um dos principais dramas sociais da história e da sociedade portuguesas.

Para Eduardo Lourenço, escrevendo em 1977-78, e notando com perplexidade o facto de a “amputação” da “*componente imperial da nossa imagem*” não ter provocado conturbações maiores, “em nada nos [afetou] o regresso aos estreitos e morenos muros da «pequena casa lusitana»” (Lourenço, 1978: 43). A “descolonização exemplar” que muitos propalaram, sendo fruto de um “alheamento” generalizado dos portugueses em relação à história, como refere Lourenço, ou resultado de um cúmulo de contingências históricas e políticas particulares, que precipitam e aceleram o processo de descolonização, acomoda contudo no seu seio um conjunto de tensões assinaláveis. Os números evidenciam essas tensões. Tal como o evidenciam as próprias divisões no seio das Forças Armadas e as relações destas com as novas forças políticas que se institucionalizam no Portugal democrático.

Em última análise, o que motivou a emergência do Movimento das Forças Armadas (MFA) e o 25 de Abril de 1974 foi a necessidade de pôr fim aos conflitos em África. Existiam, contudo, no seio das Forças Armadas, e entre estas e os políticos civis, diferentes leituras no que toca ao rumo a dar à descolonização, leituras estas que traduziam também diferentes agendas ideológicas e diferentes posicionamentos relativamente ao papel histórico de Portugal enquanto agente colonizador. O direito das colónias à autodeterminação revelou-se uma questão sensível, acabando mesmo por ser omissa do Programa das Forças Armadas, optando-se antes, por pressão do General Spínola, por se lançarem “os fundamentos de uma política ultramarina que conduza à paz” (*in* Fernandes, 1994: 55). Ainda que o curso dos acontecimentos tenha resultado numa descolonização rápida,

precipitada pela conjuntura internacional e pelo clima político do país, ficou por fazer a integração dos diferentes papéis dos militares nas guerras coloniais, no 25 de Abril e no concomitante processo de descolonização. Do ponto de vista da opinião pública, conforme expressa pela comunicação social e pela via das relações privadas e de vizinhança, acumulam-se representações de sentido inverso. Ora “assassinos” e “criminosos”, perpetradores de uma guerra ignominiosa contra os povos africanos, ora “heróis de abril” que libertaram o país do jugo ditatorial, ora “vítimas traumatizadas” ao serviço do dever à pátria, indevidamente reconhecido ou mesmo ostensivamente descurado, como no caso dos muitos ex-combatentes que têm vindo a expor insuficientes condições de vida e de habitação.

O Monumento aos Combatentes do Ultramar foi pensado e erigido de forma a conferir legibilidade às tensões que este passado – bem como seus atores militares – acomoda e reduz a dissonância entre a imagem que a força da realidade do fim do império impôs sobre a mitologia imperial construída desde o período republicano e mais intensamente durante o Estado Novo (Peralta, 2011). Fruto da iniciativa, em 1985, da Associação de Comandos e da Associação dos Combatentes do Ultramar, a que se juntaria, em 1986, a Liga dos Combatentes, acabando por a encabeçar, a construção de um monumento em homenagem àqueles que combateram em África ao serviço de Portugal foi norteada por objetivos muito claros. De acordo com a memória descritiva disponível no *site* da Liga dos Combatentes, o “monumento foi construído em homenagem a todos aqueles que tombaram ao serviço da Pátria, durante a Guerra do Ultramar (1961 a 1974)”, com os objetivos de

- 1) Cumprir um ato de justiça, de homenagem àqueles que, como Combatentes, serviram Portugal no ex-Ultramar português;
- 2) Exercer uma ação cultural e pedagógica de exaltação do amor a Portugal;
- 3) Traduzir de uma forma simples, mas duradoura e pública, o reconhecimento de Portugal a todos esses combatentes.¹

O general Altino Magalhães, então Presidente da Liga dos Combatentes e da Comissão Executiva do Monumento aos Combatentes do Ultramar, vai ainda mais longe. Na sua leitura, a edificação do Monumento era um urgente “imperativo nacional”, face à “injustiça das injúrias” produzidas no período

1 - http://www.ligacombatentes.org.pt/upload/forte_bom_sucesso/exp_permanentes/003.pdf. Acedido em 30.05.2013.

pós-revolucionário contra os ex-combatentes, de forma a “repor no País, o sentido de respeito pelos valores cívicos e morais da Nação, que tinham sido tão violentamente ofendidos e abalados” (Magalhães, 2007: 18).

O Monumento surge, portanto, como um imperativo no sentido da normalização da ordem social. Esta normalização envolve a sanção dos ressentimentos dos ex-combatentes mediante o reconhecimento do seu serviço a Portugal e a sua dignificação no seio da sociedade portuguesa como um ato de justiça. Estes atos de justiça e de reconhecimento são acompanhados, no campo das reclamações concretas, de um conjunto de reivindicações por parte dos ex-combatentes, como sejam a contagem do tempo de mobilização para efeitos de reforma ou a criação de mecanismos de apoio e de assistência às várias situações críticas resultantes do envolvimento destes no conflito, como a dos estropiados de guerra que se mantinham arredados da vista pública em hospitais militares, dos casos de *stress* pós-traumático ou da assistência às famílias dos combatentes mortos, deficientes ou doentes. No plano simbólico, a integração é feita mediante a articulação de um conjunto de verdades autoevidentes que acompanham a edificação memorial e que estão clarificadas nas opções lexicais tomadas na definição dos objetivos norteadores da construção do monumento: a guerra a que o monumento alude é a “Guerra do Ultramar”, não é a “Guerra Colonial”, pelo que os territórios onde essas guerras foram travadas eram territórios ultramarinos, não colónias; a unidade territorial e política de referência implicada nessa guerra é a “pátria” portuguesa, cujo amor deve ser pedagogicamente exaltado. Transcendem-se as mortes individuais por via da transcendência atribuída à perenidade da pátria e ao seu devir histórico. A “Guerra do Ultramar” não foi assim, voltando a citar o General Altino Magalhães, “uma ação deliberada de mal feitores”, mas antes “o cumprimento consciente, com honra, com dignidade e com grandes sacrifícios, do dever cívico indeclinável de legítima defesa do Estado e da vida das nossas populações, na situação da criminosa guerra que tivemos de enfrentar” (Magalhães, 2007: 18). O caso estaria encerrado, não fossem os diferentes focos de tensão que impõem uma leitura mais complexa do trauma histórico criado pelas guerras coloniais e pelo fim do império.

Esta leitura é desde logo sugerida pela intensa polémica que acompanhou, primeiro, o processo de construção do monumento e, depois, a sua inauguração. A “Comissão Nacional Pró-Monumento em Memória dos

Mortos no Esforço da Guerra Ultramarina”, criada em 1985 por iniciativa da Associação de Comandos e da Associação dos Combatentes do Ultramar, acabaria por ser extinta logo em 1986 quando a Liga dos Combatentes, depois do Chefe do Estado-Maior do Exército, General Salazar Braga, lhe ter garantido apoio financeiro para a construção do monumento, “decidiu encabeçar e procurar unificar [o] movimento” (Magalhães, 2007: 20). É então criada a Comissão Executiva do Monumento aos Combatentes do Ultramar, liderada pela Liga dos Combatentes e constituída por um conjunto de instituições consideradas de carácter patriótico². Esta Comissão considerou indispensável a constituição de uma Comissão de Honra para a construção do Monumento de forma a dar-lhe, nas palavras do então Presidente da Liga, “o cunho, bem ostensivo, da aprovação e da participação do Estado no ato de justiça nacional que se pretendia realizar” (Magalhães: 2007:23-24), tendo-se entendido que tal Comissão teria de ser necessariamente presidida pelo Presidente da República, à altura Mário Soares. Feito o convite, Mário Soares declinou-o, declarando não desejar fazer parte dessa Comissão pois, na sua leitura, o Monumento veicularia tacitamente uma imagem de concordância com a guerra do ultramar, imagem essa que não subscrevia.

Os militares não lhe perdoariam. Na inauguração do Monumento em 15 de janeiro de 1994, junto ao Forte do Bom Sucesso, em Belém, Mário Soares é vaiado e chamado de traidor. A polémica estava anunciada com críticas à direita e à esquerda quanto à participação de Mário Soares na cerimónia. Kaulza de Arriaga escreveu que a presença de Soares era “ofensiva” devido às suas responsabilidades no “trágico processo de descolonização”; Vasco Lourenço justifica a demarcação da Associação 25 de Abril do evento devido ao carácter “saudosista e passadista” do ato (*in Diário de Notícias*, 16.01.1994). Mário Soares chamou-os a todos, mais àqueles que o apupavam no decorrer da cerimónia, de “extremistas” e antidemocratas. Na sua leitura, a homenagem impunha-se como “um exemplo de respeito por aqueles que morreram no Ultramar, independentemente das suas convicções”, lembrando “que muitos dos que morreram (...) não concordavam com a política colonial do Antigo Regime” (*in Jornal de Notícias*, 16.01.1994).

2 - Constituem a Comissão a Sociedade Histórica da Independência de Portugal, a Sociedade de Geografia de Lisboa, a Liga dos Combatentes, a Associação dos Deficientes das Forças Armadas, a Associação dos Comandos, a Associação dos Especialistas da Força Aérea Portuguesa, a Associação dos Combatentes do Ultramar e a Associação da Força Aérea Portuguesa.

A polémica estabelece-se também para além do palco comemorativo onde o monumento de situa, ao nível das muitas associações de ex-combatentes que, com maior ou menor expressividade social, disputam com a Liga dos Combatentes a propriedade desta memória. Em contraste com a leitura oferecida pela Liga, segundo a qual a guerra foi um “dever cívico fundamental” que os portugueses cumpriram com honra em “defesa da nossa Pátria, nas condições difíceis das guerras que, do exterior, nos foram impostas” (Magalhães, 2007: 16), associações de combatentes não-alinhadas com a Liga oferecem uma leitura menos heroica do conflito. É o caso da Associação Combatentes do Ultramar Português (ACUP) criada em 2000 com o objetivo de reclamar politicamente um maior apoio aos deficientes e aos doentes de *stress* pós-traumático e a contagem do tempo de mobilização para fins de reforma, lançando para isso um abaixo-assinado que viria a ser entregue à Assembleia da República. Na leitura desta Associação, os combatentes foram “obrigad[os] a pegar em armas para defendermos, o que então se dizia ser, o interesse da pátria” e que têm “sido esquecidos” por “muitos dos que hoje detêm o poder [e que] parecem ter vergonha de nós”³. Estas leituras de sentido inverso evidenciam que, tal como todos os lugares de memória, o Monumento aos Combatentes do Ultramar é um lugar de conflito e de luta entre versões dissidentes sobre um mesmo passado, evidenciando as tensões criadas entre a experiência direta do passado e a organização dessa experiência em formas de conhecimento que a tornem inteligível (Sandage, 1993: 137). A performatividade do próprio Monumento aos Combatentes é um instrumento poderoso neste processo, envolvendo uma integração entre memória, esquecimento e identidade da comunidade social.

O Monumento como performance

O Monumento aos Combatentes do Ultramar é uma forma de *mise-en-scène* do drama social das guerras coloniais e do fim do império português. É, portanto, uma plataforma dramaturgica, um palco, onde o drama social em questão é performatizado de acordo com um *script* particular. O estabelecimento deste palco, bem como a definição do *script*, evidenciam

3 - http://ultramar.terraweb.biz/index_ACUP_lutacontagemdetempo.htm. Acedido em 20.12.2013.

a ação de agentes particulares sobre os meios de produção simbólica com o objetivo de “projetar significados culturais particulares na prossecução de objetivos práticos” (Alexander, 2004: 91). Ou seja, a performance serve para algo; é suposto ter um fim, um propósito, geralmente a renovação da identidade ou a purificação da ordem social através do sacrifício ou da iluminação. O “sucesso” relativo com que as ações performativas atingem este objetivo vai depender do grau de integração dos vários elementos que compõem o drama social e também da capacidade integrativa do *script* definido. Quanto mais os *scripts* forem definidos de acordo com categorias de significado imediatas e imanentes no meio social mais vasto, e quanto maior for o controlo exercido sobre os seus elementos constituintes, maior será a possibilidade da performance atingir o objetivo para que foi criada. Mas independentemente da sua maior ou menor capacidade de integração, toda a performance é uma ocasião “em que, como cultura ou sociedade, refletimos sobre e definimo-nos a nós mesmos, dramatizamos os nossos mitos coletivos e a nossa história, apresentamo-nos alternativas e, eventualmente, mudamos em alguns aspetos, mantendo-nos no mesmo em outros” (MacAllon in Cohen *et al*, 2008: 78).

Esta dimensão autorreflexiva está expressa nas palavras do Ministro da Defesa à altura da inauguração do Monumento, Fernando Nogueira, quando classificou o polémico ato inaugural como “um encontro de Portugal consigo próprio e com os seus valores mais genuínos e universais” (in *Diário de Notícias*, 16.01.1994). Neste local de encontro, ou de reencontro, “a persona social maculada pode ser purificada e renovada” (Turner e Turner, 1978:30), mediante a reafirmação da unidade e da indivisibilidade do grupo. Esta intencionalidade está presente nas próprias opções estéticas que guiaram a tipificação arquitetónica prevista para o monumento. Pretendia-se um monumento que fosse “sóbrio e acolhedor”, tivesse a “maior dignidade” e que fosse capaz de “transmitir força, serenidade e respeito” (Magalhães, 2007: 25). De entre os vários projetos que se apresentaram a concurso, a proposta selecionada foi a liderada pela equipa do Arquiteto Francisco Guedes de Carvalho, com base no desenho do escultor João Antero de Almeida. A obra é composta por um simples pórtico de grande dimensão, em forma de V invertido, com os dois braços culminando num vértice apontando para o céu e sob o qual, junto ao chão, está acesa em permanência uma chama ardente. Um epitáfio, também em forma triangular, dedica o monumento “Aos Combatentes do Ultramar” (ver Imagem 1).



Imagem 1 – Monumento aos Combatentes do Ultramar e Memorial

De acordo com a memória descritiva do monumento, o traço minimalista da composição escultórica procura traduzir, através de uma “grande pureza formal e simbólica” e de “grande simplicidade e carácter unitário”, a “união entre todos os povos envolvidos na guerra do ex-ultramar português, sem constrangimentos nem ressentimentos”⁴. Preferido em detrimento de outros projetos que propunham figurações mais densas ou interpretativas – como os das equipas lideradas pelos arquitetos Ramos Chaves (2.º classificado) e Miranda Guedes (3.º classificado), que propõem, respetivamente, a representação dos três territórios de guerra (Angola, Moçambique e Guiné) através de três peças verticais e a representação dos três ramos das Forças Armadas através de grandes peças equestres (Magalhães, 2007: 42) – o projeto ganhador situa a fronteira do “público” simultaneamente no interior subjetivo (o drama dos que morreram) e no exterior transcendente (a pátria por quem morreram em sacrifício). A feição estética do monumento é, ela própria, propiciadora deste efeito.

Toda a obra de arte é profundamente performativa, criando um poderoso campo de experiência espiritual, moral e emocional. A invenção da estética

4 - http://www.ligacomatentes.org.pt/upload/forte_bom_sucesso/exp_permanentes/003.pdf. Acedido em 30.05.2013.

pode, inclusivamente, ser entendida como a transferência de valores espirituais do campo do sagrado para o campo do tempo e do espaço seculares (Duncan, 1995: 14). A opção pela estilização da representação memorial, ao invés de uma representação figurativa, é uma forma de estabelecimento de um campo sagrado no qual se situam tanto a nação quanto os seus corpos sacrificados. A ascensão funerária que a forma geométrica do monumento sugere, assume, neste sentido, propósitos profundamente didáticos e terapêuticos: minimiza a guerra; glorifica a pátria e os seus valores mais elevados; cria um corpo sacrificial – o combatente morto – que se transcende no coletivo; reconhece a conexão espiritual, cultural e emocional entre os mortos e a pátria. Neste sentido, a própria estrutura do monumento torna-se axiomática. A morte é transformada em sacrifício e é sacralizada através do fogo alquímico da chama ardente da pátria e, tal como em muitos outros memoriais, é por esta via destituída de conteúdo político (Sturken, 2004: 314). As áreas de sensibilidade social que subjazem à construção memorial, tanto aquelas que dizem diretamente respeito aos dramas dos combatentes, como aquelas que se relacionam mais amplamente com as responsabilidades políticas associadas ao colonialismo português, são transcendidas pelo efeito de suspensão sugerido pela estética monumental.

Este modo de veneração sacramental é também ditado pela própria delimitação do espaço e pelo “tipo de comportamento” que os visitantes do local devem ter. Uma placa junto ao monumento instiga, em sete idiomas diferentes, ao “Silêncio, Respeito e Recolhimento”, definindo os comportamentos que são e não são permitidos (ver Imagem 2). Uma guarda permanente zela pela integridade do espaço, assinalando por via da sua presença inamovível as barreiras (reais ou simbólicas) que não é possível transgredir. Também a contínua inclusão de evocações religiosas nas cerimónias que anualmente têm lugar junto do monumento sugerem a sua sacramentalização. Aliás, o “Programa Preliminar” para a construção do monumento previa mesmo a edificação de uma pequena Capela no Forte do Bom Sucesso, local onde se antevia, também, a instalação de um Museu que proporcionasse aos visitantes informações sobre os feitos militares dos portugueses. Nessa Capela seria depositado um “Livro de Honra”, de grandes dimensões, onde seriam inscritos os nomes dos mortos no conflito. Esta solução ditava que os milhares de mortes provocados pelo conflito deveriam permanecer um assunto privado e pessoal, arredado do espaço público e, nessa medida, situado fora da esfera da responsabilidade política.

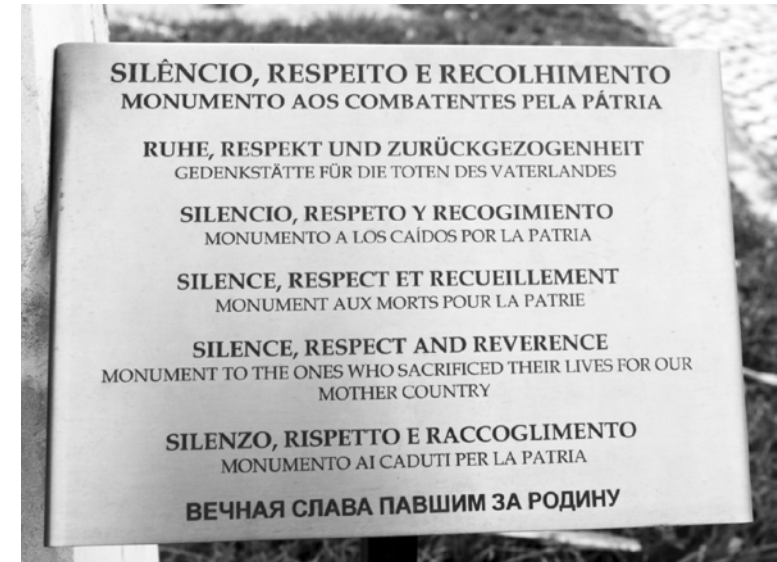


Imagem 2 – Placa informativa

Não tendo este projeto sido levado a termo, as reclamações de alguns combatentes no sentido do reconhecimento dos nomes das vítimas de guerra, levou a que o projeto do monumento passasse a incluir uma área memorial, de acesso permanente, composta por um mural com as placas dos nomes dos mortos nos conflitos, colocado na muralha do Forte do Bom Sucesso, por detrás do monumento, e enquadrada por este. A cerimónia de inauguração das placas realizou-se no dia 5 de fevereiro de 2000, e foi presidida pelo Presidente Jorge Sampaio. Aqui, o cenário foi outro. De acordo com a notícia publicada pelo *Jornal de Notícias* no dia 6 de fevereiro, intitulada “Chagas do Ultramar sanadas pela pedra”, assim que Jorge Sampaio abandonou o local, as centenas de pessoas que assistiram à homenagem invadiram o memorial, seguindo com os dedos os nomes dos mortos dispostos cronologicamente por ordem alfabética, até encontrarem “os seus”, familiares ou camaradas. O jornalista adjetiva todos, mortos e sobreviventes, de “vítimas” do conflito, como o caso de um certo Virgínio da Silva Lima, ex-fuzileiro, agora na miséria, que entrega o seu relato: “Todos os dias me lembro dos meus companheiros, não temo a solidão e o sofrimento, aprendi a conviver com eles. Não há heróis na guerra, todos temos medo” (in *Jornal de Notícias*, 06.02.2000).

A articulação do discurso da vítima, bem presente no relato anterior e em muitos outros de ex-combatentes que, paulatinamente, foram encontrando formas e palcos de expressão desse estatuto, é algo que requer tempo. São geralmente precisos cerca de 25 ou 30 anos – o tempo de uma geração – até que uma comemoração autorreflexiva tome lugar. Por exemplo, aquilo que hoje se pode designar como uma autêntica “paixão” pelo Holocausto, apenas começou a ter expressão a partir dos anos 70 do século XX. A questão geracional indicia a necessidade de uma distância temporal suficiente em relação aos acontecimentos que possibilite uma confrontação com o passado relativamente pacífica do ponto de vista social. A excessiva proximidade temporal com eventos problemáticos pode fazer com que uma memorialização precipitada seja deflagradora de uma conflituosidade social particularmente disruptiva (Connerton, 2008), sobretudo se considerarmos que num tempo demasiado próximo aos eventos, as pessoas neles envolvidas ainda não tiveram tempo para refazer as suas vidas e são, por isso, demasiado suscetíveis aos seus efeitos. Como refere Benjamin Stora, “Após períodos de grandes febres, levantamentos, guerras, revoluções, massacres, genocídios, as sociedades acumulam silêncios para que todos os cidadãos prossigam a sua vida em conjunto. É somente depois que as memórias dolorosas retomam à superfície das sociedades” (Stora, 2008: 7). Até lá vivem no subterrâneo da memória pessoal, à espera de um reconhecimento social mais vasto ou, apenas, da possibilidade de contar. A questão geracional relaciona-se, também, com essa urgência em contar a história num momento em que os seus protagonistas se começam a aproximar do fim das suas vidas. A ânsia de contar, presente em muitos daqueles que participaram em eventos traumáticos, é uma ânsia de ser “aliviado” do excesso de memória pessoal, num contexto de escassez de memória coletiva que lhes permita dar um significado mais amplo aos eventos. É, em última análise, uma ânsia de ultrapassar o trauma, por via da integração da consciência individual da pessoa que experienciou os eventos com a consciência coletiva que lhes atribui um significado, chamando a atenção para o facto de que recordar a violência passada não é apenas um ato terapêutico, mas fundamentalmente um ato político. A ânsia de ultrapassar o trauma é a ânsia de comemorar.

O antropólogo Michael Jackson, inspirando-se em Hannah Arendt, considera que um dos atos mais violentos que podem ser perpetrados contra seres humanos é o ato de privar o indivíduo de fala e de ação. Não se trata, explica Jackson, apenas de uma necessidade fundamental humana

de reconhecimento, mas de “uma necessidade mais profunda de alguma integração e equilíbrio entre o mundo pessoal de cada um e o mundo mais vasto dos outros” (2013: 170). A inscrição dos nomes não é, portanto, apenas uma questão de reconhecimento, mas uma questão de legibilidade dos acontecimentos no contexto mais vasto da história e da sociedade portuguesas. Como refere Friedman “os memoriais são substitutos legíveis da ilegibilidade do Vazio” (1995: 66). *Ler* é atribuir um significado mais explícito do que o significado apriorístico contido na representação estilística veiculada pelo monumento. *Ler* o nome de um familiar ou de um companheiro inscrito no mural, é não só obter reconhecimento por um drama individual, mas também o reconhecimento da integração desse drama individual num drama coletivo mais vasto. É a nomeação que permite que, se não os antigos combatentes, pelo menos o resto da sociedade enterre o passado e siga em frente. A própria ordenação cronológica dos nomes dos mortos no mural é uma forma de “enterro” do passado, pois ao definir um intervalo temporal no qual os eventos ocorreram (1961-1975), remete o drama social em questão para o passado, deslocando-o do presente. O mural transcende, portanto, a possibilidade de a guerra ter sido parte da nossa vida quotidiana há pouco mais de uma geração atrás. O passado fica “enterrado” no passado. Os nomes inscritos no memorial permitem *ler* que assim é. Daí a preocupação com a legibilidade dos nomes e as ações de restauro no local no sentido de garantir que o tempo não apaga o enterro do passado (ver Imagem 3).



Imagem 3 – Restauro dos painéis

Mas uma leitura mais atenta dos nomes inscritos nas placas memoriais revela ainda um outro fechamento para o drama coletivo aí representado. 8831 é o número oficial de mortos resultante das guerras travadas por Portugal em África (Angola, Moçambique e Guiné-Bissau) entre 1961 e 1975. No entanto, os nomes inscritos aproximam-se dos 11 000, de acordo com informação de Ricardo Varandas dos Santos, Diretor do Arquivo Histórico da Liga dos Combatentes. A diferença apurada deve-se, por um lado, ao apuramento posterior de mortos em combate cujos corpos ou nomes permaneciam à data da colocação das placas desconhecidos e, por outro, à inclusão na listagem de nomes de soldados locais que lutaram ao lado das Forças Armadas portuguesas. Chihunde, Chipanda, Cuvale, Cussivila, são alguns dos nomes que constam na listagem, muitos dos quais foram acrescentados posteriormente à colocação inicial das placas, em “adendas” nominais que quebram a ordenação cronológica. Muitos mais permanecerão desaparecidos em território africano sem que o seu nome seja alguma vez reconhecido. A sua inclusão no memorial dramatiza, independentemente da sua interpretação como um ato de justiça, uma leitura particular a partir da qual o fim do império, bem como toda a experiência imperial portuguesa, se perpetua no imaginário coletivo nacional. Adriano Moreira, Orador Oficial na cerimónia de inauguração do Monumento aos Combatentes do Ultramar, em 1994, deixaria bem claro no seu discurso quais os fundamentos de tal grelha interpretativa, quando nele proclama a perenidade daquele

espaço, de geometria variável mas vasto, onde a ação missionária, a intervenção civilizacional, a troca dos padrões de conduta, os enxertos de homens, definiam uma zona cultural específica, que ficou e dura para além da derrocada da estrutura imperial europeia portuguesa (Adriano Moreira *in* Magalhães, 2007: 107).

Atravessado pela mitologia da excecionalidade erigida na última fase da retórica imperial estadonovista, para fazer face às pressões externas no sentido da independência dos territórios africanos, o fim do império é lido, a partir do palco performativo criado pelo Monumento aos Combatentes, simultaneamente como fechamento – o fim do império em termos geográficos e políticos – e como perpetuação – a sua continuidade enquanto imagem de civilização. São as contradições inerentes a esta dupla condição que fazem com que o Monumento aos Combatentes do Ultramar seja um espaço liminar.

O Monumento como espaço liminar

Um monumento aos mortos é intrinsecamente um espaço de ambiguidade. Sendo um monumento secular, existe nele um elemento religioso que quebra o esquematismo da dicotomia secular/religioso que resultou do projeto iluminista (Duncan, 1995: 7). Neste sentido, é um espaço liminar situando-se, no entendimento atribuído por Victor Turner, “*betwixt-and-between*” categorias sociais habituais (Turner, 1967). O valor destes espaços dentro dos sistemas mais vastos onde se inserem parece ser a sua capacidade de operarem uma complexa confluência de elementos conflituantes, da qual resulta uma grande densidade de significados (Gatta, 2010: 10). No que toca ao memorial, tal como acontece perante a ruína como notado por Carlos Fortuna (Fortuna, 1995: 7), a liminaridade destes espaços vai para além da sua dimensão territorial, adquirindo também uma dimensão temporal na medida em que permitem uma deambulação entre o passado e o presente sem se fixarem em tempo algum. Simultaneamente símbolo de fechamento e de perpetuação, o memorial provoca uma suspensão do presente que é proporcionada, por um lado, pela apreciação estética do próprio monumento e, por outro, pela manipulação da história e da memória como parte da identidade (Fortuna, 1995: 8).

O espaço liminar é, portanto, ele próprio um agente ativo no drama social, atuando no sentido da resolução e da integração dos conflitos identitários em curso. A edificação de um monumento aos mortos é sempre, como foi anteriormente dito, uma ação no sentido da harmonização da história com a realidade vivida e da sanção da dissonância que subjaz a semelhantes atos comemorativos: a de que os atos violentos comemorados contradizem fundamentalmente as definições identitárias fixas e pré-definidas do grupo.

A localização escolhida para a implantação do Monumento aos Combatentes do Ultramar ilustra bem estes processos. De acordo com a Liga dos Combatentes, tomada a decisão de erigir o monumento e, tendo-se passado à fase de escolha do local de construção, decidiu-se que esse local, para além de reunir um conjunto de condições como as de amplitude de espaço e facilidade de acesso, deveria ser “um local da maior dignidade nacional” (Magalhães, 2007: 27). A área monumental de Belém, em Lisboa, apresentou-se logo como a escolha de eleição, já que, na leitura do Presidente da Comissão Executiva do Monumento, esta área “é a que melhor consagra, no País, a memória dos feitos ultramarinos dos nossos Maiores nos quais

se inscreve a última Guerra do Ultramar” (Magalhães, 2007: 27). Após consideradas as várias possíveis localizações nesta área monumental, e descartadas outras que se situavam fora dela – como as sugestões de edificar o monumento na Serra de Carnaxide, no Parque Eduardo VII ou na Rotunda de Benfica – diligências do Ministério da Defesa, do Estado-Maior do Exército e da própria Comissão Executiva do Monumento facilitaram a decisão de edificar o Monumento junto ao Forte do Bom Sucesso, a Noroeste da Torre de Belém.

A construção do monumento na zona de Belém e a relação que se estabelece entre este e a sua envolvente é também uma forma de *mise-en-scène*. A área monumental de Belém é um espaço saturado de ícones de representação coletiva associados à história imperial portuguesa. Jorge Freitas Branco chamou-lhe “uma plateia pública de acesso permanente ao quadro das referências sacralizadas da nação” (1995: 163). Enquanto espaço de mitificação nacional, nele se concentram os ícones mais representativos da arquitetura monumental associada aos chamados “descobrimientos marítimos”, correspondendo ao período entre 1415 e 1543 em que os portugueses realizaram um conjunto de viagens e explorações marítimas. Correspondem também ao período que a historiografia convencionou chamar de 1.º Império para referir um sistema de exploração colonial assente no comércio escravagista na costa atlântica africana e no controlo do comércio das especiarias no Oriente. O forte investimento simbólico de que esta zona foi alvo, desde os finais do século XIX e, mais intensamente, durante o Estado Novo, converteu este espaço numa síntese simbólica exemplar da identidade nacional portuguesa enquanto indissociável da imagem de um império sem colónias, ecuménico, humanista e universal. Esta imagem é central na autorrepresentação de Portugal enquanto país dos descobrimientos e autor criativo de um colonialismo excecional, assimilacionista e tolerante, e não como centro de poder colonial (Almeida, 2002).

A localização do monumento na zona monumental de Belém, enquadrado pelo que se consensualizou serem os símbolos maiores da identidade portuguesa enquanto associada à “epopeia marítima” da nação, estabelece a grelha interpretativa a partir da qual o fim do império é integrado na grande narrativa nacional. Outro trecho do discurso proferido por Adriano Moreira aquando da inauguração do Monumento fornece a estrutura dessa interpretação ao situá-lo

neste pequeno triângulo sagrado da terra portuguesa: lá em cima, na colina, a servir de vértice, a Capela de S. Jerónimo, onde rezaram capitães-de-mar-e-guerra; e, seguindo a linha do Tejo, a Torre de Belém da partida para as índias, o Mosteiro das Descobertas; e agora o Monumento àqueles que combateram a batalha que nos coube na guerra que pôs um ponto final no sistema político euromundista, e que levou todas as potências da frente marítima europeia a chamar as legiões a Roma (Adriano Moreira *in* Magalhães, 2007: 107).

O sentido evangelizador e civilizacional dado ao expansionismo português; a descoberta do mundo, não a sua colonização; e um desfecho que nos ultrapassou e não pudemos evitar. É esta a chave para o fechamento simbólico do império no seio do “solo sagrado” da nação, vinte anos depois do seu fim formal. De forma semelhante ao que acontece com o Vietnam Veterans Memorial, em Washington, D.C., enquadrado pelo Washington Monument e o Lincoln Memorial, o enquadramento do Monumento por outros símbolos monumentais não profana o solo sagrado; antes pelo contrário o sublima pela integração do sangue sacrificial desses “melhores” que morreram em defesa da pátria ultramarina. As mortes deixam de ser mortes individuais, para serem mortes por uma causa. Como em Washington, o “espaço e a forma [do monumento] torna-se adjuntiva, não disruptiva” (Friedman, 1995: 71) em relação ao conjunto onde está integrado. Neste sentido, embora o Monumento assinala publicamente o fim do império colonial português, estabelecendo definitivamente uma fronteira temporal entre o passado colonial e o presente pós-colonial, fá-lo através de uma linguagem de exaltação patriótica em torno da “perenidade de Portugal e a sua continuidade através dos séculos”⁵. Todo o monumento reflete, sempre, um desejo de imortalidade.

As dissonâncias que o monumento convoca obrigam, porém, a que este se mantenha um espaço liminar, aberto à livre interpretação, sem que uma legenda explicativa a ele se fixe definitivamente. A proliferação de placas evocativas de conteúdo diverso no mesmo mural onde estão inscritos os nomes dos mortos do conflito evidencia essa condição (ver Imagem 4). Enquanto o monumento propriamente dito tinha sido claramente nomeado através do epitáfio “Aos Combatentes do Ultramar”, as placas evocativas junto

5 - http://www.ligacomatentes.org.pt/upload/forte_bom_sucesso/exp_permanentes/003.pdf. Acedido em 30.05.2013.

do memorial parecem evitar uma nomeação explícita da guerra em questão. A primeira delas indica tratar-se de uma “Homenagem de Portugal”; a segunda, que antecede a lista dos nomes, dedica o memorial “À memória de todos os soldados que morreram ao serviço de Portugal”; a última, colocada em 2006, decifra a lista de nomes dos militares que, mais recentemente, morreram em “Operações de Paz e Humanitárias”.



Imagem 4 – Placas evocativas

Uma carta aberta de um antigo combatente (João Carlos Abreu dos Santos), publicada no portal *Dos Veteranos da Guerra do Ultramar*⁶, e que viria a gerar intenso debate entre ex-combatentes, expressa o repúdio pela proliferação de placas, nomeadamente pela colocação daquela referente às missões humanitárias, e reclama por um “inequívoco respeito ao «Memorial Nacional aos Combatentes do Ultramar», e sua correspondente e unívoca representação geracional, patriótica e nacional”⁷. O mesmo repúdio é expressado em relação ao que se considera serem as múltiplas evocações que acontecem simultaneamente no local, celebrando eventos que “em nada se relacionam com os objetivos de veneração pública atribuídos àquele espaço”⁸.

A cerimónia pública realizada no dia 9 de Novembro em frente ao Forte do Bom Sucesso, tal como outras cerimónias anteriores realizadas no local, também deixa expressa essa ambiguidade. A cerimónia destinou-se a assinalar o 95.º

6 - <http://ultramar.terraweb.biz/index.htm>. Acedido em 20.12.2013.

7 - http://ultramar.terraweb.biz/Noticias/FBS-09Nov2013_opinioes.pdf. Acedido em 20.12.2013.

8 - http://ultramar.terraweb.biz/Noticias/FBS-09Nov2013_opinioes.pdf. Acedido em 20.12.2013.

aniversário da I Grande Guerra, o 90.º aniversário da Liga dos Combatentes e o 39.º aniversário do fim da Guerra do Ultramar. Os discursos nela proferidos, pelo General Chito Rodrigues, Presidente da Liga dos Combatentes, pelo orador convidado Professor Dr. António Telo e pelo Chefe do Estado Maior General das Forças Armadas, General Esteves Araújo, são marcados pela linguagem da continuidade e pela constante evocação da unidade nacional. Ou porque a guerra apelidada do ultramar resiste a estabelecer-se como um campo de reconhecimento próprio, ou porque reclama esse reconhecimento em paralelo a um outro, mais antigo, das feridas deixadas pela participação de Portugal na I Grande Guerra, ainda largamente por fazer, a verdade é o que Monumento ao Combatente permanece um espaço simultaneamente de condensação e de dissolução identitária. Neste sentido, é um espaço liminar, habitado por *liminae personae*, que são aqueles que, muitas vezes ostentando a boina e o distintivo da unidade a que pertenceram, acorrem a estas cerimónias à espera que lhes seja atribuída transcendência política e absorção no domínio do sagrado (Kearl e Rinaldi: 1983).

Reflexões finais

Talvez a condição de liminaridade seja uma condição intrínseca àqueles momentos em que já não existe futuro para o passado. Em que aquelas histórias sublimes que iluminaram antigos futuros foram consumidas pela confrontação com o tempo e já não nos fornecem acesso à versão idealizada de nós mesmos que julgávamos ser. Talvez nesses momentos precisemos destruir os palácios que erigimos fora de nós mesmos e, como sugere Eelco Runia (2007: 323), cometermos o “pecado original” de fazer algo que, supúnhamos, está em completa contradição com a nossa identidade ideal.

Talvez para que o possamos fazer tenhamos de nos voltar para nós mesmos e assumir total responsabilidade pelos traumas históricos de que participamos. Assumir responsabilidade por esses traumas não significa atribuir essa responsabilidade a “outrem” ou “banalizar” a nossa participação neles. Significa, sim, oferecer uma resposta hábil ao conjunto de tensões, contradições e perplexidades geradas por tais eventos traumáticos. Essa resposta está, em nosso entender, na criação de uma atitude de disponibilidade para ouvir aquela parte de nós mesmos que está presa nesse estado liminar

situado entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Tal pressupõe também uma disposição existencial para nos relacionarmos com todos aqueles que participaram diretamente nesses dramas, não como vítimas nulificadas, objetos de compaixão, ou de ataque, mas como pessoas a quem é reconhecida a validade da própria experiência.

No caso do drama social tratado neste texto, essa é uma tarefa exigente. Se, por um lado, uma imagem de um colonialismo tolerante é construída à custa do esquecimento de traumas históricos e de formas de exploração racial e económica que continuam a assombrar as relações sociais no tempo presente (Domingos e Peralta, 2013), por outro, a manutenção desta mesma imagem parece ter prevenido uma excessiva politização da categoria raça no campo social e a disrupção da ordem social após a derrocada do regime e do império. Ainda assim, volvidos quase 40 anos sobre o fim das guerras coloniais em África, uma perplexidade que se cala bem fundo no seio da sociedade portuguesa, escondida sob a exemplaridade que o Monumento ao Combatente procura representar, impõe uma reflexão que extrapola o escrutínio académico: como pode esta criatura monstruosa ter sido criada por pessoas tão tolerantes como nós?

*

Agradeço ao Dr. Ricardo Varandas dos Santos, Diretor do Arquivo da Liga dos Combatentes, a disponibilização de materiais de pesquisa e as prestimosas informações que tanto enriqueceram a reflexão que se pretendeu alcançar neste texto.

Bibliografia

- ALEXANDER, Jeffrey C., 2004, "From the Depths of Despair: Performance, Counterperformance, and September 11", *Sociological Theory*, 22 (1): 88-105.
- ALMEIDA, Miguel Vale de, 2002, "Longing for Oneself: Hybridism and Miscegenation in Colonial and Postcolonial Portugal", *Etnográfica*, VI (1): 181-200.
- BLOCH, Maurice e PARRY, Jonathan, 1982, "Introduction: Death and the regeneration of life", in Maurice Bloch and Jonathan Parry (eds.), *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge, Cambridge University Press: 1-44.
- BODNAR, John E., 1994, *Remaking America: public memory, commemoration, and patriotism in the twentieth century*, New Jersey, Princeton University Press.
- BRANCO, Jorge Freitas, 1995, "Lugares para o povo: uma periodização da cultura popular em Portugal", *Revista Lusitana (Nova Série)*, 13-14: 145-177.
- CATROGA, Fernando, 2010, "O culto dos mortos como uma poética da ausência", *ArtCultura*, Uberlândia, 12 (20): 163-182.
- COHEN, Michael, DWYER, Paul e GINTERS, Laura, 2008, "Performing 'Sorry Business': Reconciliation and Redressive action", in Graham St John (ed), *Victor Turner And Contemporary Cultural Performance*, Nova Iorque, Berghahn: 76-93.
- CONNERTON, Paul, 2008, "Seven types of forgetting", *Memory Studies*, 1 (1): 59-71.
- DOMINGOS, Nuno e PERALTA, Elsa (eds.), 2013, *Cidade e Império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, Lisboa, Edições 70.
- DUNCAN, Carol, 1995, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Nova Iorque: Routledge.
- FERREIRA, José Medeiros, 1994, *Portugal em Transe (1974-1985)*, Volume VIII, *História de Portugal*, dir. José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores.
- FORTUNA, Carlos, "The Show Must Go On: Why Are Old Cities Becoming Fashionable?", Paper delivered at the International Conference on *Fashion, Culture and Metropolitan Lifestyles*. Università Cattolica del Sacro Cuore (Dipartimento di Sociologia), Milan, 14-15 December 1995. <http://www4.fe.uc.pt/fontes/trabalhos/citiesfashionshow.pdf>. Consultado em 15 de novembro de 2013.
- FRIEDMAN, D. S., 1995, "Public Things in the Modern City: Belated Notes on 'Tilted Arc' and the 'Vietnam Veterans Memorial'", *Journal of Architectural Education*, 49 (2): 62-78.
- GATTA, Federica, 2010, "Divided Nicosia. De-scripture of liminal spaces". http://dividednicosia.files.wordpress.com/2010/09/de-scripture-of-limina-spaces-in-nicosia_federica-gatta-doc.pdf. Consultado em 15 de novembro de 2013.

- HALBWACHS, Maurice, 1992, *On Collective Memory*. Chicago, The University of Chicago Press.
- JACKSON, Michael, 2013, *Lifeworlds: Essays in Existential Anthropology*, Chicago, The University of Chicago Press.
- KEARL, Michael C. e RINALDI, Anael, 1983, "The political uses of the dead as symbols in contemporary civil religions", *Social Forces*, 61(3): 693-708.
- MAGALHÃES, Altino, 2007, *Monumento aos Combatentes do Ultramar*, Lisboa: Europress.
- STORA, Benjamin (2008), "Préface", in Pascal Blanchard e Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Les Guerres de Mémoires: La France et son histoire, enjeux politiques, controverses historiques, stratégies médiatiques*. Paris, La Découverte.
- NORA, Pierre, 1993, "Entre memória e história: a problemática dos lugares", *Projeto História*, São Paulo, 10: 7-28.
- PERALTA, Elsa, 2013, "A composição de um complexo de memória imperial: O caso de Belém, Lisboa", in Nuno Domingos e Elsa Peralta (eds), *Cidade e Império: Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*, Lisboa, Edições 70: 361-407.
- PERALTA, Elsa, 2011, "Fictions of a creole nation: (re) presenting Portugal's imperial past", in Helen V. Bonavita (ed.), *Negotiating identities: constructed selves and others*, Amsterdam/New York, Rodopi: 193-213.
- RUNIA, Eelco, 2007, "Burying the dead, Creating the past", *History and Theory*, 46 (3): 313-325.
- SANDAGE, Scott A., 1993, "A Marble House Divided: The Lincoln Memorial, the Civil Rights Movement, and the Politics of Memory, 1939-196?", *The Journal of American History*, 80 (1): 135-167.
- STURKEN, Marita, 2004, "The aesthetics of absence: Rebuilding Ground Zero", *American Ethnologist*, 31 (3): 311-325.
- TURNER, Victor, 1967, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Nova Iorque, Cornell University Press.
- TURNER, Victor, 1975, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Nova Iorque, Cornell University Press.
- TURNER, Victor e Turner, Edith, 1978, *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, Oxford: Basil Blackwell.

Teatro de amadores em Almada: performance e espoir em tempo de Revolução

Dulce Simões

O termo *performance* banalizou-se nos últimos anos, associado a actividades económicas, desportivas e artísticas, como sinónimo de sucesso, excelência, actuação, desempenho, representação e acção. Com o aumento da popularidade criou-se um diversificado corpo de estudos sobre *performance*, para entender que tipo de actividade humana revela, mas qualquer evento, acção e comportamento pode ser examinado como *performance* (cf. Goffman, 1959; Carlson, 1996; Turner, 1982, 1986; Schechner, 2006). Carlson (1996) diz-nos que "o reconhecimento das nossas vidas estarem estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos, e socialmente sancionados, cria a possibilidade de toda a actividade humana poder ser considerada como *performance*" (1996: 4). Para Schechner (2006), a utilização da categoria "enquanto *performance*" tem algumas vantagens, ao conceptualizar os acontecimentos provisoriamente, em processo, mutáveis através do tempo. Nesta perspetiva, as *performances* marcam as identidades e os corpos, contam histórias de "comportamentos reincorporados", duplamente vividos, como acções experienciadas e representadas na vida quotidiana (Goffman, 1959). Ao contrário de Erving Goffman (1959) um observador do "teatro da vida quotidiana", Victor Turner interessa-se particularmente pelos momentos de excepção, de interrupção dos papéis sociais, ou seja, pelo teatro desse teatro, o meta-teatro da vida social, afirmando que, "se a vida quotidiana pode ser considerada como uma espécie de teatro, o drama social pode ser visto como meta-teatro" (Turner, 1987: 76).

Em *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (Turner, 1982) encontramos as primeiras formulações sobre uma antropologia da

performance, campo de estudos surgido na relação entre a antropologia e o teatro na década de 70. Victor Turner desenvolveu as suas teorias sobre o carácter reflexivo do teatro experimental, em resultado do trabalho colectivo com o encenador e teórico teatral Richard Schechner, pertencente à corrente *Off Broadway*. Esta corrente teatral tinha por objectivo criar uma alternativa estético-cultural ao teatro que se fazia na Broadway nos anos 60, apresentando um teatro de ruptura e de intervenção social, representativo de novos valores associados à corrente *Hippie* e à contestação estudantil sobre a Guerra do Vietnam, que criticavam ferozmente o sistema social norte-americano.

A conceptualização teórica de “drama social” e “drama de palco”, desenvolvida por Victor Turner, serve-nos para discutir a experiência teatral durante o Período Revolucionário em Curso (PREC)¹, tomando como objecto empírico um grupo de teatro de amadores: TACA - grupo de Teatro de Animação Cultural de Almada (1974-1976). Um grupo formado por estudantes das escolas técnicas de Almada, cujo trabalho representou uma experiência marginal de criação teatral, e de *communitas*. Para este grupo de estudantes, o Teatro e a Revolução significaram rituais de passagem e terrenos férteis de experiência de vida, alicerçadas na *performance* como acção transformadora, e na *espoir* como força mobilizadora. Resgato o termo *espoir* de Luísa Tiago de Oliveira (2004) quando no seu estudo sobre o Serviço Cívico Estudantil (1974-1977) se refere à esperança como uma dimensão colectiva, “que Malraux designou como a «fraternização» dos homens que, apesar das suas individualidades, encontram um sentido maior de existência, na partilha da esperança numa sociedade nova, sem desigualdades sociais relevantes...” (2004: 383).

O teatro ao serviço do Povo e da Revolução podia contribuir para a construção dessa sociedade, por exigir uma profunda reflexão sobre as realidades do País e dos acontecimentos que quotidianamente marcavam o rumo da história, como as lutas do movimento operário, a reforma agrária ou o processo de descolonização. A ausência de dirigismo político, ou de qualquer imposição à actividade criativa, permitia aos grupos teatrais uma total liberdade de criação e experimentação, assim como uma especial atenção ao público, por estarem empenhados em levar o teatro a todas as camadas da população. Nunca o teatro afirmou com tanta clareza as suas

1 - Sobre o Processo Revolucionário em Curso (PREC) ver, por exemplo: Rosas, Fernando, 2004, “A Revolução e a Democracia”, in Louçã, Francisco e, Fernando Rosas (org.). *Ensaio Geral. Passado e Futuro do 25 de Abril*, Lisboa: D. Quixote, pp. 15-49.

ligações com a luta de classes e as práticas políticas, nem aspirou a um papel tão preciso no interior do processo revolucionário em curso. A escolha das peças não evidenciava apenas a divulgação dos autores “malditos”, como Bertolt Brecht, mas a criação de textos de intervenção política que servissem para transformar a relação entre o público e os actores. Como afirmava o encenador brasileiro Augusto Boal: “todos os seres humanos são actores, porque actuam, e espectadores, porque observam”. Convém realçar que, durante o Processo Revolucionário em Curso (PREC), não foi apenas o teatro, como género performativo, que suscitou experiências de *communitas*, ou seja, “um senso de harmonia com o universo” (Turner, 1986: 43), também as experiências associadas às Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do Movimento da Forças Armadas (Almeida, 2009) e ao Serviço Cívico Estudantil (Oliveira, 2004) significaram para alguns dos intervenientes e participantes uma experiência de *communitas*. Como realça Luísa Tiago de Oliveira, “a força do colectivo (não só na vida como na organização e luta) foi valorizada em várias destas experiências” (Oliveira, 2004: 375). A inter-relação do drama social com o drama de palco não era um padrão repetitivo cíclico e infundável, mas “um processo em espiral” (Turner, 1990: 16), que provocou um enorme impacto na alteração das sensibilidades e na compreensão da sociedade, registadas em múltiplas performances da Revolução.

Eduardo Lourenço caracterizou este espelhamento e a exemplaridade da revolução, identificando as utopias e pragmatismos que marcaram diferentes fases do processo revolucionário:

“O processo teve duas fases: a primeira promoveu a imagem de um Portugal revolucionário, exemplo iniciador e iniciático de uma subversão democrática da ordem capitalista europeia fez confluír para um povo sem espaço para um tal sonho os fantasmas da esquerda europeia que triunfava no Alentejo e na Lisnave por procuração. Os avatares pouco gloriosos da descolonização eram cobertos por essa função redentora implícita na nossa Revolução. O que perdíamos em espaço e em riqueza potencial (e real) era compensado pela exemplaridade revolucionária, ou, sobretudo, por uma exemplaridade democrática que tinha o condão de nos subtrair ao lote das nações retrógradas politicamente e nos conciliar a benevolência e a estima do universo” (Lourenço, 2000: 49-50).

As Campanhas de Dinamização Cultural, realizadas entre Outubro de 1974 e Março de 1975, representaram um movimento cultural histórico, “objecto de

inúmeras críticas e oposições” (Almeida, 2009). No seu estudo, Sónia Almeida refere que a recuperação da memória proporcionou aos seus protagonistas “ajustar contas com a história nacional e oficial”, que silenciou e desvalorizou um movimento revolucionário e cultural temporalmente circunscrito ao Período Revolucionário em Curso (Almeida, 2009). A Dinamização Cultural teve contribuições provenientes de diversas áreas, como as artes plásticas, o teatro, o cinema, a música, a dança e o circo. A ideia subjacente era descentralizar as actividades culturais, entendendo-se a descentralização como a confrontação com públicos que raramente tinham acesso às artes, plásticas e performativas. A actividade desenvolvida, no sector do teatro, combinou a programação e seleção de grupos que acompanharam as Campanhas, com o apoio à dinamização do teatro de amadores.

Roland Barthes (1984) diz-nos que o teatro é uma prática que calcula “o lugar olhado das coisas”, e que a representação não se define directamente pela imitação, ainda que nos desembaraçassemos das noções de “real”, de “verossímil”, de “cópia” ficará sempre a de “representação”, enquanto um sujeito lançar o seu olhar para o horizonte e aí recortar a base de um triângulo, “cujo vértice será o seu olho, ou o seu espírito” (1984: 81). A peça perfeita era uma sucessão de quadros, e as cenas ofereciam ao espectador tantos quadros reais quantos os momentos que havia na acção. Bertold Brecht frisou bem que, no teatro épico, que actua em quadros sucessivos, toda a carga significativa incide sobre cada cena e não sobre o conjunto. Ao nível da peça não há desenvolvimento, apenas um sentido ideal para cada quadro, mas não um sentido final, simplesmente recortes de que cada um possui uma potência demonstrativa suficiente (Brecht, 1973). Tal como no teatro de Brecht, era o *gestus social* que configurava a ideia de *performance*, como um gesto, ou conjunto de gestos, nos quais se podia ler uma situação social complexa.

O teatro de amadores, ou os “amantes sem dinheiro”

No final da década de 60 assistiu-se ao ressurgimento do teatro de amadores, a que não era alheio o aparecimento de grupos formados e dirigidos por encenadores com formação actualizada, ao contrário do que até então acontecera. Alguns criadores imprimiram novas expressões performativas aos seus trabalhos, inconformados com a apatia e o desinteresse que marcavam o teatro em Portugal, e chegaram a atingir franjas vanguardistas. Para o processo de renovação contribuiu o denominado “teatro independente”, assim

como a eclosão de um importante movimento de teatro universitário², para além da afluência de espectadores jovens interessados num novo teatro (Porto, 1985: 22). O teatro independente continha em si a génese de novas formas estéticas que se revelaram nas peças do Teatro Experimental do Porto - TEP (1952), do Teatro Experimental de Cascais - TEC (Cascais, 1965), no Grupo 4 (Lisboa, 1967), do Teatro de Campolide (Lisboa, 1971), da Comuna-Teatro de Pesquisa (Lisboa, 1972) ou da Cornucópia (Lisboa, 1973). Como terreno fértil de experiências o teatro universitário e o teatro independente participaram na renovação da linguagem teatral, atribuindo a essa linguagem um conteúdo de contestação ao regime, o mesmo acontecendo no teatro amador. Logo após o 25 de Abril três grupos de teatro de amadores estrearam peças de “autores malditos”: “A Excepção à Regra”, de Bertold Brecht, pelo grupo de alunos das escolas técnicas de Almada, encenada por Rogério de Carvalho (29-5-1974), o “Canto do Papão Lusitano”, de Peter Weiss, pelo grupo Conjunto Cénico Caldense, encenada por Pereira da Silva (25-9-1974) e “As Espingardas da Mãe Carrar”, de Bertold Brecht, pelo Grupo de Teatro Mem Martins, encenada por José Gil (1-2-1975)³. Estas peças retratavam a dinâmica de um tempo histórico em que os criadores teatrais procuraram produzir um teatro livre, com espectáculos que servissem o processo político. Por outro lado revelavam a capacidade de adaptação dos grupos de amadores a novas realidades, e a necessidade de encontrarem respostas a problemas complexos, com espectáculos que se alimentavam de acontecimentos, num tempo fecundo em vivências políticas, sociais e culturais, em processos de aceleração histórica.

No período compreendido entre 1974 e 1976 tornava-se difícil demarcar claramente os projectos estético-ideológicos da prática teatral, pelos textos e

2 - Sobre o Teatro Universitário ver, por exemplo: Barata, José Oliveira, 2009, *As Máscaras da Utopia: História do Teatro Universitário em Portugal (1938-1974)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Ricardo Seica Salgado, 2011, *A Política do Jogo Dramático CITAC: Estudo de Caso de um Grupo de Teatro Universitário*. Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Antropologia, ISCTE-IUL. Consultável em: <http://pt.scribd.com/doc/123693640/A-Politica-do-Jogo-Dramatico-introducao-Ricardo-Seica-Salgado>

3 - O Grupo de Teatro de Mem Martins (GTMM) surge em 1973 por iniciativa de seccionistas culturais de uma colectividade local, o “Mem Martins Sport Clube (MMSCL)”. *As Espingardas da Mãe Carrar*, de Bertold Brecht foi a segunda peça do grupo. Mais informações sobre o historial do grupo pode ser consultada em: <http://agazetasaloia.blogspot.pt/search?updated-min=2009-01-01T00:00:00Z&updated-max=2010-01-01T00:00:00Z&max-results=38> com fotos em: <http://agazetasaloia.blogspot.pt/2010/11/as-espigardas-da-mae-carrar-de-brecht.html>

leituras cénicas surgirem amalgamados numa mesma visão do drama social. O teatro emergia como uma força aglutinadora, representativa de opções político-ideológicas que viriam a revelar-se diferenciadoras. Os grupos independentes assumiriam, pouco a pouco, o seu posicionamento no xadrez da criação teatral nacional, reassumindo projectos específicos, tendo em conta as novas condições de trabalho proporcionadas pelo 25 de Abril. Paralelamente surgiam novos grupos, ampliando a área de intervenção do movimento teatral, e a descentralização tornava-se uma realidade⁴. A descentralização teatral foi talvez um dos aspectos mais importantes da Revolução, tomando como exemplos o projecto do Grupo de Teatro de Campolide desenvolvido em Almada, dirigido por Joaquim Benite (actual Companhia de Teatro de Almada), a criação do Teatro de Animação de Setúbal (TAS) por Carlos César em 1975, e a formação do Centro Cultural de Évora⁵. Por outro lado, o teatro de amadores multiplicava as suas iniciativas, criando a Associação Portuguesa do Teatro Amador, uma base institucional que permitiu aos grupos ultrapassarem os obstáculos com que se deparavam, mas as expectativas foram rapidamente goradas pela inversão do processo político.

Carlos Porto (1985) diz-nos que “os grupos de teatro amador, «amantes sem dinheiro», com os seus espectáculos, numerosos festivais, cursos e seminários, ocuparam teatralmente o País, substituindo em muitos casos o teatro profissional” (1985: 129). Os grupos amadores estavam integrados em associações, colectividades, casas do povo e de pescadores, em clubes desportivos e até em empresas, como o Grupo TAP, o Grupo RTP, ou o Grupo de Teatro do Banco Borges & Irmão (Porto, 1985: 130). A multiplicidade e

4 - Após o 25 de Abril surgiram novos grupos teatrais independentes como O Bando (Lisboa, 1974), o Teatro de Animação de Setúbal (Setúbal, 1975), o Centro Cultural de Évora (Évora, 1975), A Barraca (Lisboa, 1976), o Teatro Infantil de Lisboa (Lisboa, 1976), entre outros, para além de inúmeros grupos de teatro amador. Sobre o surgimento, composição e obras de “Novos Grupos” ver por exemplo: Porto, Carlos & Teles de Meneses, Salvato, 1985, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal (1974-1984)*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 40-45.

5 - Em 1975 o Teatro Garcia de Resende foi ocupado pelo Centro Cultural de Évora, dando início à primeira experiência de descentralização teatral. Após profundas reformas levadas a cabo pelo município nos últimos 20 anos, o teatro mantém-se como um espaço cultural de referência, gerido pelo Centro Dramático de Évora (CENDREV). O CENDREV é igualmente responsável pela recuperação do importantíssimo espólio de marionetas tradicionais do Alentejo, os Bonecos de Santo Aleixo, com os quais realizou representações em Portugal e no estrangeiro e organiza a Bienal Internacional de Marionetas de Évora (BIME), criada em 1987: <http://www.cendrev.com/apresentacao.php>

descontinuidade dos grupos de teatro de amadores em Portugal complexificam o seu estudo, todavia não impossibilitam o reconhecimento da acção cultural desenvolvida em contextos espaço-temporais concretos. Ao tomarmos como objecto o grupo de Teatro de Animação Cultural de Almada (TACA), integrado na dinâmica teatral do concelho de Almada no período histórico compreendido entre 1974 e 1976, pretendemos recuperar um projecto teatral inovador, de existência fugaz, recorrendo a memórias fragmentadas e a breves referências em fontes escritas, para valorizar algo que a comunidade desvalorizou.

A experiência teatral nas escolas técnicas de Almada e o TACA

Em Almada, o teatro amador mantinha uma estreita relação com a herança identitária do movimento operário, de resistência política ao Estado Novo. As associações e coletividades de cultura e recreio, fundadas em torno do movimento associativo dos finais do séc. XIX, foram “os quartéis-generais” da oposição na luta pela igualdade, liberdade e fraternidade (Simões, 2013: 482). A actividade teatral estava presente em quase todas as coletividades, como estratégia de consciencialização cívica e de resistência política ao regime. O teatro de amadores concretizava a missão de permitir que cada pessoa, independentemente da sua formação ou profissão, explorasse e desenvolvesse potencialidades de expressão e de comunicação, criando e consolidando laços de relacionamento colectivos, participando em discursos de reconhecimento e de crítica da realidade social. Neste contexto destaca-se o Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria (GITT)⁶, o Teatro Amador da Incrível Almadense (TAIS) e o Grupo de Teatro de Campolide (actual Companhia de Teatro de Almada), que

6 - O Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria (GITT), fundado em 1972 nos Recreios Desportivos da Trafaria, apresenta-se como um colectivo de amadores que marcou a história cultural do concelho de Almada, pioneiros de uma renovação estética e de uma atitude cultural que ainda mantêm. Em 1972 o GITT estreia a peça “Trilogia de Tchekhov” com encenação de Marcelo de Brito e cenografia de Francisco Figueira, em 1973 com encenação de Fernanda Lapa e cenografia de José Castanheira apresentam “Os Pequeno Burgueses” de Máximo Gorky. Com encenação de Rogério de Carvalho e cenografia de José Castanheira apresentam a “Povoação Vende-se” de A. Lizarraga (1975) e “As Três Irmãs” de Anton Tchekhov (1977). A par do projecto teatral o GITT organizou 5 Ciclos de Cultura (1978 a 1982) compostos por espectáculos de teatro, música, cinema, dança, poesia e exposições, evento inovador que antecede, e inspira o Festival Internacional de Teatro de Almada (criado em 1983 por Joaquim Benites). Consultável em: <http://gitt.do.sapo.pt/>

inicia o seu percurso como grupo amador, e encontrará em Almada o terreno fértil para a consolidação de um projecto profissional pela acção de Joaquim Benite⁷.

Em 1972 emerge na Escola Industrial e Comercial Emídio Navarro a primeira experiência teatral, fruto do trabalho de experimentação de um professor de matemática com um grupo de alunos. O sistema de ensino demarcava classes sociais e condicionava o futuro dos jovens estudantes. O ensino técnico, com objectivos e métodos de formação profissionais tinha por missão formar técnicos especializados e quadros médios, “enquanto o ensino liceal visava a formação de quadros técnicos superiores mediante a preparação em via linear para a Universidade” (Grácio, 1989: 227). A reforma global do ensino, implementada pelo Ministro da Educação Veiga Simão (15 de Janeiro de 1970), não alterou significativamente a distinção entre classes, “porque apesar do acesso ao ensino universitário ser linear, mantinham-se as limitações estruturais consignadas à especificidade do ensino técnico” (Grácio, 1989: 252-253). Um aluno das escolas técnicas nunca ascenderia por via linear a Medicina, Matemática ou Filosofia, embora pudesse alcançar uma formação técnica superior. A formação académica dos professores das escolas técnicas e do ensino liceal também eram distintas. O professor Rogério de Carvalho, licenciado em Economia, só podia lecionar matemática no ensino técnico, porque o ensino liceal estava destinado a professores licenciados em Matemática. A nível universitário assistia-se ao estrangulamento do movimento associativo, com a implementação de um diploma, datado do início de 1973, “que criava nos estabelecimentos de ensino superior, «vigilantes», com a função de colaborarem na manutenção da disciplina académica, os denominados «gorilas»” (Grácio, 1989:258). Na impossibilidade de existirem associações de estudantes nas escolas técnicas criavam-se grupos, que através das artes performativas manifestavam a sua visão do mundo e da sociedade. Um destes grupos de estudantes esteve na origem da criação do grupo de teatro das escolas técnicas, denominado

7 - A Companhia de Teatro de Almada nasceu em 1978, quando o Grupo de Campolide (fundado em 1971 por Joaquim Benite) se instalou no teatro da Academia Almadense, mantendo-se até 1987. Em 1988 inauguram o Teatro Municipal de Almada, sito no antigo mercado de abastecimento municipal, e em 2006 o novo Teatro Municipal de Almada: um projecto audaz dos arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, concebido de raiz para o funcionamento da Companhia e prossecução do seu projecto teatral, no contexto de um programa de desenvolvimento regional integrado (Rede Nacional de Teatros e Cine-teatros municipais). Site oficial da Companhia, em: <http://www.ctalmada.pt/historial.shtml>

Amadores de Almada, que encontrou no professor de matemática Rogério de Carvalho o apoio necessário à sua concretização, vindo a contribuir para o seu percurso como encenador. Carlos Porto (1985) realça o trabalho desenvolvido por Rogério de Carvalho, “como um caso único em Portugal, o de um professor de matemática das escolas técnicas que antes do 25 de Abril criou belos espectáculos contestatários e, depois, continuou calmamente a construir espectáculos que ficam ao lado do melhor teatro que se faz” (Porto, 1985: 130). Rogério de Carvalho nasceu em Gabela, Angola, em Setembro de 1936, e cresceu entre os cafezais, até completar a instrução primária. Concluiu o curso comercial no Huambo e a preparação para a universidade em Luanda. Aos 18 anos veio viver para Lisboa, onde se licenciou em Economia. Em 1968 matriculou-se na Escola Superior de Teatro e Cinema por curiosidade, para preencher os tempos livres. Como recordou, numa série de entrevistas realizadas em 2004⁸:

“Até essa altura, nunca tinha experimentado o teatro. Tive de trabalhar para me sustentar, primeiro num banco e depois comecei a dar aulas nas escolas comerciais. (...) Depois comecei a levar as coisas a sério e a perceber que o teatro era uma forma de estar no mundo, de olhar para as coisas. O curso de Economia dava sustento, o que não conseguia através do teatro, mas o meu percurso ia-se desenhando nesse sentido” (Rogério de Carvalho).

Carlos Porto (1989) salientava a importância dos grupos de teatro de amadores na renovação do teatro em Portugal, lembrando a peça “Antígona”, uma colagem de textos com encenação de Rogério de Carvalho, levada a cena em 1972, pelo primeiro grupo da Escola Industrial e Comercial Emídio Navarro: os Amadores de Almada (1989: 290). A representação da peça no ginásio da escola, para um público muito diversificado, foi uma experiência marcante para a geração de estudantes que entre 1974 e 1976 deram continuidade ao projeto, formando o TACA - Teatro de Acção Cultural de Almada. A revolução de Abril veio criar condições propícias ao desenvolvimento do projecto teatral, que os jovens apreenderam como um rito de passagem, de aprendizagem e experiência de vida.

A infância e a juventude marcam um período de treino e preparação para um desempenho de “sucesso” na vida adulta, que são assinaladas em muitas

8 - “Um Projecto de Vida, caminhos e encruzilhadas”, história de vida parcial do encenador Rogério de Carvalho. Trabalho inédito realizado na licenciatura em Antropologia, para a cadeira de Métodos e Técnicas de Investigação Antropológica, orientado pelo Prof. Juan Brian O’Neill (ISCTE-IUL), 2004.

culturas por “ritos de passagem” (Van Gennep, 1909). Os ritos de passagem servem para transformar a individualidade em complementaridade, isolamento em interdependência, e autonomia em imersão numa rede de relações que as pessoas estabelecem como modelo de plenitude para a vida social. Na maioridade, algumas pessoas adaptam-se melhor do que outras à ordem social estabelecida, as que não se adaptam vivem na tensão entre consentimento e sublevação, imaginando uma sociedade perfeita, não sabendo ao certo se é possível de alcançar ou realizar, vivem num estado de utopia. Os jovens actores do TACA, com idades compreendidas entre os 17 e os 19 anos, pretendiam transformar o “estado das coisas”, ou encontrar e definir um projecto cultural, cientes que “ser cidadão não é viver em sociedade, é transformá-la”, parafraseando Augusto Boal (director de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro, fundador do “Teatro do Oprimido”). A proposta teatral de Boal, que aliava o teatro à acção, entendendo o teatro como instrumento de emancipação e consciencialização política⁹, era uma das teorias estruturantes dos jovens actores, por entenderem a *performance* como acção, interação e transformação. Entre 1974 e 1976 o grupo criou duas peças, com textos colectivos que espelhavam e recriavam as problemáticas do drama social. Os espectáculos foram apresentados em comissões de moradores, associações de cultura e recreio, quartéis, instituições de ensino dos Distritos de Setúbal e de Lisboa, como a Casa Pia de Lisboa (integrados no projecto de Dinamização Cultural do MFA), e no Algarve, no âmbito das comemorações do 1º de Maio de 1975. As críticas teatrais serviam de estímulo ao grupo, que beneficiava de escassas verbas provenientes do Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis (FAOJ). Rogério de Carvalho recordava, na entrevista de 2004, o mérito do trabalho desenvolvido e a falta de apoio financeiro e institucional que conduziram ao desaparecimento do grupo, mas que não impediram o seu percurso como encenador:

9 - O “Teatro do Oprimido” remete ao Brasil das décadas de 60 e 70, mas o termo é citado pela primeira vez na obra *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, de Augusto Boal, um conjunto de artigos publicados entre 1962 e 1973, que sistematizam e conceptualizam seu método teatral. Os principais objectivos de Augusto Boal eram democratizar os meios de produção teatral, permitindo o acesso ao teatro das camadas sociais mais desfavorecidas e a transformação da realidade através do diálogo teatral, associado a uma nova técnica de preparação dos actores, que teve grande repercussão mundial. Centro de Teatro do Oprimido, site oficial: <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/historia/>

“Lembraste quanto trabalhámos aqui em Almada, sem ligações com nada e a fazer trabalho comunitário etc., e vem o Teatro de Almada e de uma penada apanhou tudo, apanhou a Câmara, apanhou o dinheiro todo, e não sei quê mais, e se não tivessem esse dinheiro eles não faziam. Nós não, nós fazíamos. Portanto, é o que eu costumo dizer, aquilo que eu desenvolvo, mais ninguém quer desenvolver, e então fico satisfeito, porque crio o meu próprio espaço. E isso é uma das coisas fundamentais, porque para mim, embora eu hoje já não possa dizer que faça teatro experimental, ou teatro à procura de novos caminhos, não isso não faço, mas continuo sempre preocupado, através das minhas leituras, em estar sempre em situação de não me repetir, encontrar em cada espectáculo um terreno em que sinta que não estou a fazer repetições”¹⁰

Num tempo de transformações políticas e sociais fazer teatro significava participar activamente num projeto colectivo, no qual as relações entre os elementos do grupo traduziam a dimensão de *communitas*. O encenador desdobrava-se entre as aulas de matemática e a encenação teatral, alternando a hierarquia entre professor/aluno, com a de encenador/actor, num processo ritual de conhecimento e auto-conhecimento. Como afirma Turner (1974) é “a experiência de vida de cada indivíduo que o faz estar exposto alternadamente à estrutura e à *communitas*, a estados e a transições” (1974: 120). O percurso de vida dos indivíduos comporta diferentes fases de mudança, “ritos de passagem” (Van Gennep, 1909), que mais não são do que formas de consolidar papéis sociais. Todos os ritos de passagem compreendem a fase de “Separação”, na qual o indivíduo abandona o seu estatuto na estrutura social, afastando-se simbolicamente, para atingir um novo papel social. Na fase “Liminar”, os indivíduos são despojados do seu *status* anterior, cumprindo uma série de provações, desprovidos de qualquer papel social, “é como se fossem reduzidos ou oprimidos até a uma condição uniforme, para serem modelados de novo e dotados de novos poderes, para se capacitarem a enfrentar a sua nova situação de vida” (Turner, 1974:118). Prevaecem desta forma como elementos de referência a humildade e a obediência ao mestre, assim como a igualdade perante o grupo onde estão

10 - “Um Projecto de Vida, caminhos e encruzilhadas”, história de vida parcial do encenador Rogério de Carvalho. Trabalho inédito realizado na licenciatura em Antropologia, para a cadeira de Métodos e Técnicas de Investigação Antropológica, orientado pelo Prof. Juan Brian O’Neill (ISCTE-IUL), 2004.

inseridos; a *communitas*. A fase liminar proporciona um palco para estruturas únicas de experiência “living-through”, que ocorre na terceira fase do drama social, a fase da “Reposição da Ordem”, no terreno fértil que permite reestruturar, ou consolidar, as antigas estruturas sociais. Este limbo, ou terra de ninguém confere uma existência temporária, na qual se descobrem como indivíduos, apreendendo regras e práticas que irão assegurar o seu futuro papel na sociedade. A fase da “Reagregação” compreende o regresso à estrutura social, com um novo estatuto que compreende um conjunto de regras e padrões éticos. Os ritos apontam para uma inesperada ruptura na ordem e na vida quotidiana dos grupos, transformando e alterando drasticamente os relacionamentos entre os seus membros. Nas sociedades industriais Victor Turner acentua a importância do teatro experimental, como herdeiro da fase “liminar” do ritual, caracterizando a evolução dos géneros culturais de representação por “Estado Liminoíde”, no qual os indivíduos encontram o terreno fértil à livre criação de novas formas estéticas reflexivas da sociedade. Neste sentido, ritual e teatro envolvem acontecimentos liminares e processos, manifestando nas suas diversificadas representações um importante espectro do drama social. No “Estado Liminoíde”, os actores, despojados do seu *status* social, iniciam um percurso de auto-aprendizagem e livre criação. No caso específico do TACA, os actores atendiam às ordens do encenador, mas partilhavam das mesmas experiências coletivas, numa relação entre iguais, sujeitos a provações e processos de aprendizagem. No espaço privilegiado dos ensaios, os actores não se encontravam coagidos pela estrutura social, pelo contrário, era a total ausência de estrutura que caracterizava o espaço inovador de procedimentos, de valores e de práticas, no qual reformulavam velhas estruturas e germinavam novas possibilidades. Se a criação deliberada de qualquer coisa destacável continua no espaço liminar quase sagrada, permitindo a procura de fontes pelo prazer, a dor e a expressão, o teatro experimental de Jerzy Grotowski, Julian Beck e Judith Malina, e Augusto Boal, tinha particular importância para o trabalho deste grupo.

Na corrente de teatro de pesquisa e de intervenção social destacava-se a influência de Jerzy Grotowski, de origem polaca, fundador do Teatro Laboratório em 1959 em Opole, na Polónia, que em 1965 obteve o estatuto de Instituto de Investigação Teatral. O Teatro Laboratório tinha uma companhia própria e permanente, e os seus membros funcionavam como “instrutores”, desenvolvendo a pesquisa no campo da arte de representar. Nos meios teatrais foi conhecido por “método Grotowski”, que consistia na técnica pessoal do actor como núcleo da arte teatral. Grotowski descobrira

que era decididamente teatral a transformação do actor de tipo em tipo, de carácter em carácter, de figura em figura, sob o olhar do público, de “maneira pobre”, ou seja, utilizando apenas o corpo. Neste esforço, de arrancar a máscara quotidiana, “o teatro, com a sua percepção carnal, sempre me pareceu uma espécie de provocação” (Grotowski, 1975: 18-19). O “Teatro Pobre” consiste num método de encenação e representação no qual não existe maquilhagem, cenografias especiais, jogos de luzes, efeitos de som, apenas a relação e comunicação entre o actor e o público. Contudo, essa relação era deliberadamente construída, pela colocação do público de acordo com a intencionalidade a retirar das suas emoções, ou com a forma como se pretendia subordiná-lo ao actor, gerando tensão, limitação de espaço, ou constrangimento. Para além da interacção público/actores, caracterizadora deste género teatral, o elemento fulcral era o actor, com o seu trabalho de pesquisa, de conhecimento sobre as suas potencialidades e limitações. O método de trabalho assemelha-se, de certa forma, a um ritual de iniciação, porque também aqui os actores encetavam um processo de despojamento, e de auto-conhecimento. Os actores testavam-se, interiorizavam-se, descobriam o seu corpo e as suas emoções, auto-disciplinando-se nos gestos e na vocalização, sofrendo e rindo, retirando das suas experiências de vida a matéria-prima com que criavam as performances. Em Portugal, este método foi levado à prática pelo TACA, grupo constituído por seis elementos do género masculino, entre os quais o encenador (Rogério de Carvalho), e um do género feminino. A crítica teatral de Carlos Porto (1976), a propósito da peça “A Greve” e da técnica teatral denominada “teatro pobre” de Grotowski, confirma:

“Em Portugal esse princípio tem sido levado à prática por um artista amador que trabalha desde há anos em Almada principalmente com alunos das escolas técnicas. (...) Utilizando de forma rudimentar, mas com inteira seriedade, a técnica de Grotowsky, Rogério de Carvalho aplica-a a projectos de carácter temático muito diferente, substituindo a carga mística dos espectáculos do artista polaco por um conteúdo inteiramente político (o que Rogério de Carvalho já fazia antes do 25 de Abril). Temos acompanhado a carreira deste professor de matemática que se apaixonou pelo teatro e continuamos a ser surpreendidos pela sua capacidade em arrancar dos actores que dirige uma energia criativa, uma dinâmica de realização corporal e vocal que não costumamos ver no nosso teatro profissional”¹¹.

11 - Revista *Flama* nº 1472, de 21 de Maio de 1976, pp.6-7.

“A Greve” era uma colagem de textos construída pelo próprio grupo, que tinha por tema central uma greve e a forma como era reprimida. A partir do tema base o espectáculo irradiava através de múltiplas variações, que passavam por dois aspectos fundamentais: o confronto entre patrões e trabalhadores, e a luta dos soldados que foram destacados para reprimir a greve, um dos quais é morto por apoiar os grevistas. A peça dividia-se em três partes: na primeira e terceira descrevia-se a greve, suas causas e consequências, gerando um ambiente de grande tensão e violência. A segunda detinha uma forte componente satírica (estabelecendo a relação e conexão entre a primeira e a terceira) para denunciar a sociedade capitalista e os estigmas de uma mico-sociedade burguesa, que se autodestruía no vício manipulado do consumo. A componente satírica sublinhava o carácter político do espectáculo, para além de clarificar as relações entre personagens que se desdobravam em múltiplas situações. A criatividade e imaginação dos actores refletia-se na transmutação intencional dos escassos adereços. Os objectos adquiriam valor simbólico em função da sua utilização. Numa crítica à organização da vida quotidiana dos trabalhadores nas sociedades industriais, um caixão servia simultaneamente de cama, automóvel, bancada de trabalho e mesa. A utilização de um pano negro a cobrir uma actriz, simbolizava a violação de que a personagem tinha sido vítima. Tratava-se de um jogo repetitivo, rico em marcações, ocupação sonora do espaço, com o máximo de aproveitamento dos recursos corporais e vocais dos actores, como sublinhava Carlos Porto:

“O trabalho dos sete actores do grupo, e entre eles o próprio encenador, é uma notável demonstração de capacidade corporal, de entrega, não a um «papel» na versão tradicional – mas a uma «função», entrega que implica um esforço físico e psicológica bastante grande. (...) Essa capacidade corporal é acompanhada pelos jogos vocais, que constituem o único tecido sonoro em que o espectáculo se apoia. (...) Espectáculo marginal do nosso teatro, “A Greve”, por assim dizer, está para o teatro amador que actualmente se faz, como o teatro «underground» estaria para o teatro profissional”¹².

Este género de representação permitia inter-relacionar variadas formas de expressão artística e de retórica. Recorrendo a colagem de textos literários, com textos da vida social e política, utilizando objectos com diferentes conotações simbólicas, a expressão corporal e vocal dos actores e os ruídos, para recriar a realidade, desmontando essa mesma realidade de forma grotesca e exagerada, caricatural. Não havia limites à criação, o único limite era a imaginação dos próprios actores.

O grupo de Teatro de Acção Cultural de Almada articulava o “teatro pobre” de Grotowski, no trabalho de actor, com a encenação caracterizadora do Living Theatre, exploração do espaço cénico e interação entre actor e espectador de forma efectiva e intencional. O Living Theatre foi criado em 1949 por Julian e Judith Beck, e o espectáculo de estreia “Doctor Faustus Lights the Lights” (1951) de Gertrude Stein, realizou-se na própria casa dos Beck devido à falta de apoios financeiros. O grupo era composto por jovens universitários de formação anarquista, que contestavam o sistema teatral da Broadway. Ao envergarem por um género de representação ritualizada, com um espaço cénico partilhado por actores e espectadores, tinham por objectivo a interação com o público. Numa entrevista realizada na década de 1960, Julian Beck reafirmava a intenção do Living Theatre em modificar a *performance*, para que o teatro realizasse finalmente a revolução que tinha agitado outros géneros performativos, como a música, a pintura e a escultura (Biner, 1976: 20). O Living Theatre vivia em “*communitas*”, numa total ausência de estrutura social, numa situação de igualdade e de sacralidade face ao teatro. “Paradise Now” uma das peças mais significativa do género performativo do grupo, teve a particularidade de obedecer a uma construção minuciosa, delimitada por fases, com procedimentos, regras, utilização de variadíssimos símbolos, reunindo num único espaço, práticas rituais, emoções contraditórias, valores e sentimentos, tragédias, e uma forte interação com o público gerando múltiplas interpretações de uma mesma realidade social. A peça apresentava uma criação coletiva, que dissolvia as barreiras da interação humana, forjando uma harmonia entre actores e o público. Julian Beck escreve sobre o processo criativo, afirmando que “a criação coletiva é a arma secreta do povo”, descrevendo a *performance* como uma viagem espiritual e política do coletivo para o individuo, e do individuo para o coletivo, uma viagem para os actores e para os espectadores. A peça significava um percurso para a revolução anarquista, que conduzia à acção revolucionária “aqui e agora”. O propósito era alcançar um estado do Ser, no qual a acção revolucionária fosse possível.

“Esta representación (Mysteries and smaller pieces, 1964) debe también mucho a los happenings. No consta de historia propiamente dicha, sino de una serie de acciones distribuidas en nueve cuadros. En ellos, los actores descendían al espacio del espectador con varillas de incenso y, en distintos lugares de la sala, en extrañas posiciones, improvisaban de manera colectiva, desarrollaban ejercicios corporales en los que los movimientos obedecían rítmicamente al sonido, hacían largos silencios, cantaban salmodias o letanías que el público podía

12 - Revista *Flama* nº 1472, de 21 de Maio de 1976, p. 6.

corear invitado por los actores. El teatro no era ya un pasatiempo, sino un compromiso” (Oliva & Monreal, 1997: 410).

Em 1977, no âmbito da exposição “Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea”¹³, concebida por Ernesto de Sousa, incluíram-se representações da peça “Sete Meditações sobre Sado-Masochismo Político” do Living Theatre, no Museu Nacional de Arte Antiga, no Largo de São Miguel em Alfama, em Coimbra e no Porto. As “Sete Meditações sobre o Sadomasochismo Político” era uma obra de teatro criada coletivamente em 1973, parte integrante do ciclo “O legado de Caim”, cujos espetáculos tinham como tema principal a cultura da violência e da morte nas sociedades modernas, partindo da relação patrão/escravo, dominador/dominado. A obra reflectia sobre as condições da vida, e nas possibilidades de libertação dos sistemas baseados nas lógicas da dominação e opressão. O exercício dramático pretendia demonstrar de que forma vivemos arraigados a um sistema político de dominação, expressa nos hábitos de consumo, na dependência face às autoridades, na violência da guerra e da competição, e no amor enquanto jogo de poder e controlo. Recorrendo a diversas performances, como a simulação de rituais de dança e gestos inspirados nos ritos norte-africanos dos Gnaua, da macumba e cadomblé da América do Sul, e dos monásticos do za-zen, ou discussões e instigação do público com argumentos críticos, os actores pretendiam estimular uma reflexão individual, com o objectivo de transformar e revolucionar a concepção que cada individuo tem de si mesmo e do seu papel na sociedade. No espaço do Museu de Arte Antiga, um público pouco habituado à interação face a face, e corpo a corpo, era incitado a discussões, por actores que circulavam livremente pelo espaço, despojados de vestes. A diversidade performativa do evento (pós PREC) será justificada por Ernesto de Sousa na defesa da “obra de arte aberta”, antiacadémica, antielitista, não acabada, participada. A “Alternativa Zero” traduzia, de certa maneira inovadora e simbólica, uma conceção política apartidária, que seria a via conceptual para a qual os géneros performativos iriam convergir.

13 - Sobre o evento ver texto de Isabel Nogueira, “Alternativa Zero: Um evento multidisciplinar há trinta anos”, em: <http://performa.web.ua.pt/pdf/actas2007/Isabel%20Nogueira.pdf>, e, da mesma autora: *Artes Plásticas e Pensamento Crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e de pós-modernismo*. Dissertação de doutoramento em Belas Artes: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/658/2/21411_ulsd_re555_parte_pre_text.pdf

Algumas reflexões:

“O amador não é necessariamente definido por um saber menor, uma técnica imperfeita, mas por aquele que não mostra, aquele que não se faz ouvir. O sentido desta ocultação é que o amador não procura produzir senão a sua própria fruição. Para lá do amador, acaba a fruição pura e começa o imaginário, o artista. O artista frui, mas a partir do momento em que se mostra e se faz ouvir, a partir do momento em que tem um público, a sua fruição deve estar conforme com uma imago, que é o discurso que o, outro, sustenta sobre o que ele faz” (Barthes, 1984: 194).

O percurso de Rogério de Carvalho comprova a teoria formulada por Roland Barthes, ao receber em 1981 o Prémio da Melhor Encenação, da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, com os espetáculos “Tio Vânia” de Tchekov, e “O Paraíso não está à vista” de Fassbinder, e em 2012 o Prémio da Crítica, da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.¹⁴ Ao ser distinguido com o Prémio da Crítica pelo seu “trajeto de invulgar excelência e rigor” como encenador, Rogério de Carvalho reafirmou os princípios que sempre orientaram o seu trabalho de criação:

“No meu trabalho tento encontrar a essência da vida, da sociedade e do indivíduo, que se confronta com os seus dramas internos, com a sua integração na comunidade, com os problemas sociais e políticos. Procuo encontrar a espiritualidade que poderá existir no ser humano. (...) O teatro procura encontrar o humanismo e é, sem dúvida, uma necessidade que revela o espírito, as ansiedades e os problemas da sua própria época” (Rogério de Carvalho)¹⁵.

O indivíduo carrega a responsabilidade de dar sentido ao seu universo, apesar dos géneros *performativos* serem desmembrados e perderem poder no mundo contemporâneo, quando colocados à margem dos processos sociais e políticos. O drama social, a liminaridade, e as suas fontes de poder, foram importantes experiências de vida para os jovens que através de géneros performativos, ou outras formas de acção, participaram activamente no Processo Revolucionário em Curso. Os seres humanos

14 - Porto24: “Encenador Rogério de Carvalho distinguido com o grande prémio da crítica de 2012”:

<http://porto24.pt/vida/05022013/encenador-rogerio-de-carvalho-distinguido-com-o-grande-premio-da-critica-2012/#.UqstrCfyOck>

15 - Excerto da entrevista “O «bicho do teatro»”: <http://www.opais.net/pt/opais/?id=1656&det=4016&mid=>

aprendem pela experiência, e talvez a mais profunda experiência seja através do drama. Não através do drama social, ou do drama de palco, mas do processo circulatório ou oscilatório da sua mútua e incessante alteração. Esse processo é sensível às invenções e às mudanças no modo de produção de uma dada sociedade, permitindo a renovação de valores e a criação de novos conceitos de reinvenção do real. O drama de palco, quando se destina a mais do que entretenimento, embora o entretenimento seja um dos principais objectivos, tem por propósito, explícito ou implícito, testemunhar os mais importantes dramas sociais no seu contexto (guerras, revoluções, conflitos laborais, mudanças institucionais, movimentos sociais, etc.). A mensagem do drama de palco e o seu eco retórico são direccionados para a estrutura latente do drama social, e parcialmente para a sua pronta ritualização. A vida torna-se então num espelho, mantido ou elevado a arte, e o viver representa as suas vidas, para os protagonistas do drama social, um “drama vivido” (Turner, 1990:17), equipado pela *performance*, por imaginários futuros e perspectivas ideológicas. A criação reflexiva do drama social em géneros performativos, encontra no audiovisual e nas redes sociais (virtuais), o mais forte veículo de difusão e de impacto a nível emocional e estrutural, à escala global. Cada *performance* torna-se num registo, num meio de explicação, e os diferentes géneros de performances, sejam processos rituais, teatro, música, dança, pintura, escultura, cinema ou programas televisivos, são mais do que simples formas de expressão do drama social. São registos germinados numa fase reflexiva, na qual a sociedade retira significado do turbilhão da acção resultante da ruptura e da crise, e por isso as performances são infinitamente variadas, tal como o resultado da passagem da luz através de um prisma. As versões alternativas de significado que as sociedades produzem são inúmeras, porque em todas as sociedades existem diferentes classes sociais, diferentes etnias, diferentes religiões, diferentes regiões, e pessoas de diferentes idades e sexos, e cada uma delas produz versões performativas que tentam atribuir significado à crise particular da sua própria sociedade.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Sónia, 2009, *Camponeses, Cultura e Revolução. Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*, IELT-Colibri.
- BARTHES, Roland, 1984, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, in *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos*, Lisboa: Edições 70, pp. 81-87.
- CARLSON, Marvin, 2004, “What is performance?”, in Henry Bial, *The Performance Studies Reader*, London and New York: Routledge, pp. 68-73.
- BINER, Pierre, 1976, *O Living Theatre*, Lisboa: Forja Editora.
- BRECHT, Bertold *et al*, 1973, *Teatro e Vanguarda*, Lisboa: Editorial Presença.
- GRÁCIO, Rui, 1989, “A expansão do sistema de ensino e a movimentação estudantil”, in António Reis (dir.) *Portugal Contemporâneo*, vol.5, pp. 221-258.
- GROTOWSKI, Jerzy, 1975, *Para um Teatro Pobre*, Lisboa: Forja Editora.
- LOURENÇO, Eduardo, 2000, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: Gradiva.
- OLIVA, C. & MONREAL, F. T., 1997, *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Catedra.
- OLIVEIRA, Luísa Tiago de, 2004, *Estudantes e Povo na Revolução. O Serviço Cívico estudantil (1974-1977)*, Oeiras: Celta Editora.
- PORTO, Carlos & Teles de Meneses, Salvato, 1985, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal (1974-1984)*, Lisboa: Editorial Caminho.
- PORTO, Carlos, 1989, “Do teatro tradicional ao teatro independente”, in António Reis (dir.) *Portugal Contemporâneo*, vol.5, pp. 279-290.
- SCHECHNER, Richard, 2006, *Performance studies: an introduction*, New York & London: Routledge.
- SIMÕES, Dulce, 2013, “A realização dos homens não era no seu trabalho nas fábricas, mas nas colectividades. Discursos e práticas de resistência na Cooperativa de Consumo Piedense”, in Monteiro Bruno e, Joana Dias Pereira (org.) *De Pé Sobre a Terra. Estudos Sobre a Indústria, o Trabalho e o Movimento Operário em Portugal. Ebook, Cap.III, pp. 481-503. Consultável em: <http://www.upp.pt/drupal/sites/default/files/2014-01-19DePeSobreTerra.pdf>*
- TURNER, Victor W., 1974, *O Processo Ritual. Estrutura e Anti Estrutura*, Petrópolis-Brasil: Editora Vozes.
- 1982, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications.
 - 1987, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York.

- 1990 "Are There Universal Performances in Mito, Ritual and Drama?", in Richard Schechner e Willa Appel (ed.) *By Means of Performance – Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge University Press, pp.8-18.

VAN GENNEP, Arnold, 1978, *Os Ritos de Passagem*, Petrópolis-Brasil: Editora Vozes.

Fontes impressas

Revista *Flama*, nº 1472, de 21 de Maio de 1976, pp.6-7.



3

HOMO PERFORMANS: ENTRE AÇÃO E ATUAÇÃO

“Magazine Contacto”: Media e Performance na Construção da Identidade Nacional

Sónia Ferreira

Neste artigo pretende-se analisar a relação entre *media* e *performance* em contexto migratório, assinalando algumas questões suscitadas a partir do programa televisivo “Magazine Contacto”¹. Este constitui uma produção nascida em 2003 na RTP Internacional, possuindo um carácter multi-situado e apresentando como objectivo principal o de produzir um programa com vários segmentos que ilustrem as “comunidades” portuguesas na diáspora (Ferreira, 2013). Pretende-se assim essencialmente articular questões que circulam entre o universo da antropologia dos *media*, da *performance* e os debates sobre a construção da identidade nacional, num breve exercício de reflexão teórica com apontamentos empíricos.

O interesse da antropologia pela *performance* surge nos anos 70 com autores como Singer (1972) que pensam a *performance* como forma de examinar processos sociais, diferenciando a abordagem antropológica da dos *Performance Studies* ou dos *Cultural Studies*. Sendo de destacar nesta abordagem a operacionalização do conceito *performance* enquanto ferramenta que convida à reflexão crítica sobre processos de carácter comunicacional (Bauman e Briggs, 1990) tanto enquanto eventos delimitados como nas interacções da vida quotidiana (Goffman, 1959).

1 - A pesquisa referida neste texto integra uma investigação de pós-doutoramento em curso, financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BPD/78828/2011).

Victor Turner operará neste universo uma ruptura epistemológica significativa ao redireccionar a reflexão sobre performance da estrutura para o processo (Turner 1986). Posteriormente a performance será pensada para além dos seus aspectos formais e dos seus objectivos, discutindo-se como se estabelece uma relação entre forma e função comunicativa e de como estas interagem de forma complexa na construção social da realidade (Bauman, 1990).

Esta passagem da estrutura ao processo encontra-se associada a uma outra viragem epistemológica importante, nomeadamente nos *Media Studies* e estudos sobre comunicação em geral que é a da passagem do texto ao contexto, ou seja, ao texto no seu contexto de produção, difusão e recepção e portanto enquanto produto simultaneamente sincrónico e diacrónico, localizado no espaço e no tempo. Já Malinowski (1948) assinalara a necessidade de descrever e caracterizar o ambiente em que decorriam as performances a que assistia em território Melanésio e que procurava transcrever.

De forma geral, entender-se-á neste texto que *“performance are aesthetic practices – patterns of behaviour, ways of speaking, manners of bodily comportment – whose repetitions situate actors in time and space, structuring individual and group identities”* (Kapchan in Korom, 2013: 2). E entender-se-á, tal como Schechner (1977) que esta é uma actividade realizada por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo e que mesmo que a audiência não exista, não esteja fisicamente presente, a sua função está. Esta definição, que como o próprio autor afirma é mais redutora do que a de Goffman (1959), aponta contudo para algumas das questões que nos preocuparão neste texto que não pretende analisar actividades performativas enquanto conteúdo de um programa televisivo, ou seja, enquanto objecto autónomo fixado em imagens e difundido num suporte mediático mas sim discutir a forma como um programa televisivo em si pode ser analisado enquanto prática performativa da identidade nacional portuguesa. É o programa que constitui o objecto de análise, constituindo os seus conteúdos uma parte da prática performativa mas não a performance em si, pois esta engloba um maior número de elementos associados à produção, difusão e consumo do programa televisivo. Ou seja, se o programa exhibe conteúdos que remetem frequentemente para práticas performativas associadas à identidade nacional portuguesa – sessões de fado, espetáculos de ranchos folclóricos, etc - validando e reproduzindo determinados elementos desta, os indivíduos que o produzem e o canal

em que é difundido, constituem igualmente elementos da performance e da exibição do “ser português”.

Em termos gerais, o programa em análise apresenta-se como um magazine que pretende conferir visibilidade à diáspora portuguesa e nesse sentido os conteúdos são pensados para um público presente fora do território nacional, e não para o panorama mediático interno. Pelas características que assume desde o início – produzir para a diáspora na diáspora – o programa assume a dupla componente de media do país de origem e de media “étnico” ou “comunitário”², uma vez que é globalmente custeado e gerido pela RTP, mas é localmente que os seus conteúdos são produzidos e a administração de recursos é efectuada, envolvendo tanto agentes da RTP em Portugal, como das diversas “comunidades” representadas, cruzando diferentes saberes, meios e práticas.

O termo media para a diáspora, questão assumida não só por este programa mas pelo próprio canal televisivo RTP Internacional³ remete para a ideia de uma presença em múltiplos espaços, evocando uma experiência (Siapera, 2010: 96), a da diáspora, anulando nesse sentido diferenças hierárquicas e de poder tanto no país de origem como no de chegada e, no presente, na relação e na viagem entre os dois.

O termo “comunidade” assume igualmente centralidade nesta discussão, surgindo frequentemente no âmbito das narrativas da RTPI e integrando a própria definição que é dada do programa “Magazine Contacto”. Utilizar-se-á neste texto e para efeito de análise e discussão do programa e do contexto em que este surge, o termo na sua concepção *emic*, pois tanto no discurso dos produtores mediáticos como no de muitos indivíduos, de nacionalidade portuguesa, com dupla nacionalidade ou de nacionalidade exclusivamente francesa, este é correntemente utilizado para designar um conjunto de indivíduos e iniciativas considerados portugueses quer pela efectiva posse burocrática da nacionalidade, pela língua, práticas culturais promovidas ou locais em que estas decorrem. Nesse sentido, apesar da crítica corrente sobre a utilização do termo em contexto migratório⁴ devido ao seu carácter essencialista, em grande medida pelas utilizações generalizadas de senso comum e as marcadamente ideológicas, políticas

2 - Para uma síntese da discussão sobre as diversas designações atribuídas aos *media* em ou para o contexto migratório, ver Siapera (2010), cap. 7: “Minority and Diasporic Media. Controversies and Contributions”, pp. 94-110.

3 - Ver a este respeito Sousa (2000).

4 - Ver a este respeito Melo e Caetano da Silva (2009).

e económicas que podem ser encontradas em discursos e acções de, por exemplo, políticos e empresários portugueses, tanto em França como em Portugal, considera-se que eliminar o termo do texto académico pela sua suposta inadequação crítica será amputar um dos eixos do debate sobre políticas de (e)imigração, produção de identidades e, no que a este texto diz respeito, práticas performativas. Já que muito do que podemos encontrar na produção mediática diaspórica passa pela construção performativa de uma ideia de “comunidade”, imaginada com certeza mas tornada praxis e difundida enquanto tal⁵. Não podendo o antropólogo ficar alheio, como adverte Hall (1990) às tentativas de imposição de propostas representacionais dos sujeito e grupos no espaço público, espaço esse que integra obviamente a circulação de conteúdos mediáticos.

Como refere Turner (1974), citando G. A. Hillery (1955), após a análise de noventa e quatro definições do termo comunidade, este chegou à conclusão de que “além do conceito de que as pessoas estão incluídas na comunidade, não há completo acordo quanto à natureza da comunidade” (Hillery cit em Turner, 1974: 154). Nesse sentido, é imperativo não esquecer que tal como as questões identitárias esgrimem argumentos sobre poder e autenticidade as práticas performativas a si associadas também e a definição de “comunidade”, que integra ou exclui membros, legitimando ou afastando pertenças, espelha e age igualmente sobre esses discursos e práticas.

Neste artigo, através de uma “etnografia da produção” (Peterson, 2003; Mandel, 2002; Schein, 2002; Aksoy & Robins, 2000), discutir-se-á assim a questão da performance em contexto mediático e a forma como esta se associa à representação de uma ideia de “comunidade”, “identidade” e “cultura portuguesa”, analisando-se em particular um dos segmentos do programa supracitado, o “Magazine França Contact” e os conteúdos relativos a França do “Magazine Europa Contact”⁶.

5 - A este propósito é interessante a nota de Onésimo Teotónio Almeida no prefácio da obra “Construção da Nação e Associativismo na Emigração Portuguesa” (Melo e Caetano da Silva, 2009) quando para se referir às preocupações dos cientistas sociais com o termo “comunidade” e o temor de cair no que o autor designa jocosamente por “o famigerado essencialismo” refere, “a verdade é que estes ensaios falam de comunidades que, ao final de contas, têm em comum várias marcas culturais que no estrangeiro ajudam a identificar essas mesmas comunidades como portuguesas. Se ninguém sabe descrevê-las especificamente, na prática sentem-nas. (Almeida, 2009: 18).

6 - O cancelamento do segmento “França Contact” em 2012 fez redirecionar a pesquisa para o “Europa Contact” que integra hoje os conteúdos produzidos em França.

A partir de um conjunto de entrevistas⁷ realizadas aos produtores, e ex-produtores, repórteres e editores do programa assim como à observação das situações de realização e edição do mesmo, numa estratégia metodológica eminentemente etnográfica, apresentar-se-á uma análise centrada nas construções performativas da identidade nacional e da sua cultura expressiva e a construção de uma “comunidade imaginada” para um público diaspórico. Como refere Postill (2008: 194), “in a world of state-centric mass cultures, people everywhere routinely use media to extend their cultural engagements well beyond their physical surroundings” alargando os seus consumos culturais e ampliando as suas redes sociais, frequentemente para um âmbito transnacional e desterritorializado. Os media detêm, assim, na actualidade, um lugar primordial na construção e disseminação de conteúdos que contribuem, tanto exógena como endogenamente, para a construção de representações colectivas sobre as migrações, muitas destas em situação de auto-representação. E se num primeiro momento são a imprensa e a rádio, por razões económicas, os primeiros meios de comunicação social a evidenciarem-se junto dos grupos migrantes, aos poucos a televisão e, mais recentemente, os suportes digitais, começam a ocupar um lugar de destaque nesta matéria.

Consumir o que se designa por “media comunitários portugueses” constitui frequentemente um dos elementos da praxis de “estar ligado”, “frequentar” ou “envolver-se” com a “comunidade”. Algumas das actividades por estes desenvolvidas – festas, encontros, concertos, diversos tipos de actividades lúdicas – associam a praxis ou performance do nacional, ou seja, da cultura dita portuguesa a exercícios fora do estúdio de exaltação da sua componente expressiva. A decoração das salas, dos palcos, dos recintos, os trajes e atitudes dos apresentadores e animadores destes eventos incorporam igualmente este cenário.

Como se constroem então estas performances? Como se articulam estes discursos com uma ideia mais abrangente e transnacional de diáspora portuguesa, através da produção de conteúdos partilhados num universo mediático (Dayan, 1999)? Analisaremos em primeiro lugar a constituição do programa e posteriormente três eixos⁸ que consideramos fundamentais para a discussão encetada: 1) a produção; 2) os conteúdos; 3) a difusão.

7 - A pesquisa de terreno sobre o “Magazine França Contact” e “Magazine Europa Contact” teve início em Junho de 2012 e ainda decorre, em Paris, tendo algumas entrevistas sido realizadas anteriormente em Portugal.

8 - Não se analisará a recepção/audiência/consumo por não se disporem de elementos suficientes já que o projecto no qual se integra a etnografia abordada trata nesta primeira fase apenas as questões ligadas à produção.

O “Magazine Contacto”

O programa televisivo “Magazine Contacto” nasceu em 2003, na RTP1 (Radiotelevisão Portuguesa Internacional), sendo uma produção multi-situada que tem como objectivo, segundo a própria estação, produzir um programa com vários segmentos⁹ que ilustrem as comunidades portuguesas na diáspora. O primeiro programa a ser emitido tinha segmentos da África do Sul, Europa (que inclui alguns dos países de maior expressividade da emigração portuguesa como França, Alemanha ou Luxemburgo), EUA¹⁰ e Canadá. A partir de 2004 o número de segmentos aumenta, até perfazer um total de 14, número máximo atingido até ao presente.¹¹

O programa apresenta-se como um magazine que pretende dar visibilidade às “comunidades” da diáspora portuguesa, ou seja, os conteúdos são pensados para um público presente fora do território nacional, e não para o panorama mediático interno; pretendia-se, como refere um dos responsáveis pela programação do canal estatal português, que não fosse “umbilical”.¹² A ideia era ser uma “sala de estar comum” onde se “partilhassem ideias, vivências, emoções, questões do quotidiano”, assegura o mesmo responsável. Neste âmbito Cunha (2009) chama a atenção para o facto do programa vir responder à reivindicação por parte de grupos migrantes portugueses de acesso a um espaço de visibilidade, nacional e transnacional:

ces émissions viennent répondre à une revendication de la première heure qui concerne la constitution de lieux d'expression pour chacune des microsphères publiques lusophones. Au-delà du fait de n'aborder que l'actualité locale (...) (Cunha, 2009: 177).

9 - Cada segmento deverá ser produzido num país ou “comunidade” portuguesa diferente, tal como o nome o indica “Magazine Canadá Contacto”, “Magazine França Contacto”, “Magazine EUA Contacto – Nova Inglaterra”, e ter a duração aproximada de 30 minutos. Cada episódio de um destes segmentos é transmitido de forma fechada e independente, no espaço de programação dedicado ao programa “Magazine Contacto” na grelha da RTP Internacional. Ver http://www.rtp.pt/play/procura?p_az=M&p_c=rtpinternacional&p_t=&p_d=&p_n=

10 - O segmento norte-americano virá a multiplicar-se em três, sendo o primeiro de New Jersey, seguido de Nova Inglaterra e, depois, da Califórnia.

11 - Actualmente alguns dos segmentos têm vindo a ser cancelados.

12 - Diretor de programação da RTP Internacional (entrevista realizada em Julho de 2010).

Singer (1972) refere como membros de uma comunidade se colocam em processos de exibição pública para que os outros os vejam e oiçam. Por outro lado, ao considerar-se o público como co-performer pela necessária relação que se estabelece entre os agentes que actuam e o seu público, no caso deste programa a selecção de produtores locais, que representem ou dêem voz à “microesferas públicas lusófonas” e que portanto se incluem no público visado ou imaginado, transforma-os igualmente em co-performers desta encenação mediática do canal televisivo estatal, situação mais acentuada quando, por motivos vários, os próprios produtores ou membros da equipa acabam por constituir conteúdo do programa. Nesse sentido à “comunidade” é atribuída a função de produzir a performance e ser conteúdo dessa mesma performance. No caso do “Europa Contacto”, um dos realizadores do programa foi ele próprio um dos exemplos de reportagem no episódio piloto, apresentando um grupo cénico ao qual pertencia.

Uma das questões relevantes para a centralidade da produção local do programa passa também pelos apoios económicos, já que apesar do programa ser financiado na sua maioria pela RTP, esta estimula a procura de apoios locais nas diversas “comunidades” visadas, sob a forma de publicidade. Estes apoios permitem aos diferentes produtores terem maior rentabilidade e só são possíveis devido às redes sociais destes agentes que são, frequentemente, já colaboradores ou proprietários de pequenos media, encontrando-se portanto inseridos ou sendo conhecedores da designada “comunidade” de negócios portuguesa local.

A gestão do programa é igualmente descentralizada, já que a aquisição e gestão de recursos humanos são realizadas pelo produtor local. Como afirma o responsável pela programação supracitado, a RTP “*contrata empresas e não pessoas*”¹³ e, nesse sentido, todo o orçamento imputado a um segmento é gerido pelo produtor local que faz a aquisição ou aluguer de equipamento, a contratação de repórteres e pivots e assume directamente todos os custos de produção do seu segmento. A RTP1 recebe o produto final, avalia-o e difunde-o, pagando uma quantia fixa por cada episódio que recebe, acabado e pronto para difusão.

Por conseguinte, localmente, os agentes que realizam o programa têm características distintas, em termos dos meios de produção disponíveis, sendo a maioria pequenos produtores independentes. A excepção mais visível é a do produtor canadiano que é a maior estação televisiva multi-

13 - Diretor de programação da RTP Internacional (entrevista realizada em Julho de 2010).

cultural da província do Ontário, apresentando por isso maior estabilidade financeira e meios de produção mais sofisticados.

A diversidade na origem e forma dos conteúdos, bem como nos modos de gestão, assumiram grandes disparidades estéticas nas directrizes de produção entre 2003 e 2008, ano em que a RTP1 organizou em Lisboa um workshop para os produtores locais, com a pretensão de definir uma linha editorial, estética e de periodicidade comum¹⁴ para o programa, uniformizando o mais possível os diferentes segmentos. Foi também nesta reunião que os diferentes produtores tiveram, pela primeira vez, oportunidade de se conhecer pessoalmente.

Esta reunião é reveladora da vontade de construir uma imagética comum que dê origem a uma prática performativa credível pela repetição de uma mensagem, mensagem esta visível nos logótipos, na música e outros elementos do genérico, na existência de *pivots* que cumprem a função de estabelecer uma ligação entre os conteúdos e conferir um rosto a cada segmento, assim como sugerir directrizes sobre a construção dos conteúdos que permita que todos os segmentos sejam identificados como pertencendo a uma performance colectiva, sobre as e das “comunidades” portuguesas na diáspora, para que se extravase a individualidade de cada segmento geográfico, que se pretende que seja um acto não isolado de uma construção cénica maior. Tal como refere Beeman (2002: 91) uma das qualidades necessárias à performance é a da capacidade de trabalhar em grupo, com outros performers numa construção cénica comum, ininterrupta, em que cada um cumpre o seu papel no ritual acordado.

Também na relação com o canal de televisão em que se insere, o programa detém um estatuto particular que se discutirá a partir da proposta teórica de Naficy. No seu estudo sobre a televisão iraniana em Los Angeles, Naficy (1993) define o que entende por “minority television” dividindo-a em três categorias – étnica, transnacional e de exílio. Se quiséssemos inserir a RTP1, no seu todo, numa dessas categorias, a “televisão transnacional” seria aparentemente a mais adequada, pois este canal caracteriza-se por exibir, maioritariamente, conteúdos importados do país de origem. Não obstante e apesar da pertinência dessa proposta analítica, ela apresenta-se insuficiente para a caracterização do programa “Magazine Contacto”, já que este não

14 - Entre 2003 e 2008 os segmentos tinham periodicidades diferentes, sendo alguns mensais, outros semanais; entre esse ano e o ano de 2011 passaram todos a uma frequência quinzenal e a partir de 2011, por motivos económicos, alguns segmentos passaram a ter uma periodicidade mensal e outros foram cancelados.

se insere totalmente na categoria de “home country”, por ser produzido simultaneamente pelo país de origem e por um conjunto de comunidades migrantes a partir dos seus países de acolhimento. O programa acumula, simultaneamente, características do tipo de conteúdos encontrados na “televisão étnica”, que são programas de televisão produzidos no país de acolhimento por minorias étnicas longamente estabelecidas e que centram a sua agenda mais exclusivamente na comunidade, e de “televisão de exílio”, por não se centrar exclusivamente em conteúdos do país de origem e por ter como objectivo manter e reforçar os laços com a população em diáspora, assumindo um carácter marcadamente transnacional (Naficy, 1993: 62-63). Assim, o “Magazine Contacto” é um produto híbrido, pela sua configuração multi-local, pela sua estrutura de produção e pelo tipo de conteúdos que apresenta assumindo-se como um suporte de exibição da cultura e identidade portuguesa na diáspora.

“Magazine França Contacto”

O “Magazine França Contacto” surgiu como segmento autónomo em 2006, já que anteriormente os conteúdos referentes aos portugueses residentes em França eram integrados no “Magazine Europa Contacto”, o que, de resto, voltou a acontecer desde 2012.

O produtor do “Europa” e “França Contacto” é o mesmo desde o início do programa, sendo que ao longo dos anos, apenas a equipa (repórteres e apresentadores) tem vindo a ser alterada. No que diz respeito à construção de conteúdos, o produtor considera pouco exequível o formato biográfico, do tipo “história de vida”, devido a questões de tempo e viabilidade económica e, nesse sentido, apresenta com mais frequência reportagens temáticas – um grupo musical, um escritor, uma personalidade portuguesa de visita a França, indivíduos portugueses com destaque na vida francesa, entre outros conteúdos de circunscrição temática.

Procurar-se-á brevemente, apresentando dois exemplos empíricos, discutir os três eixos acima enunciados – produção, conteúdos, difusão - e perceber como a sua articulação enforma esta prática performativa. Discutir-se-á uma edição do segmento “França Contacto” (2011) analisada através do visionamento pelo portal da RTP1, e as reportagens sobre França de uma edição do “Europa Contacto” (2013), reportagens que integraram a pesquisa de terreno em curso. A selecção de uma edição de 2011 que não integrou

a pesquisa de terreno dá-se pela necessidade de analisar um episódio que seja na sua totalidade construído por reportagens que visam a mesma “comunidade”, neste caso, “a comunidade portuguesa em França”. No portal da RTP1 o segmento é descrito como: “*centrado na comunidade portuguesa em França, este magazine tem como objectivo mostrar como vive a nossa comunidade naquele país*”¹⁵.

Produção

Uma das questões principais no que diz respeito à produção, passa pela selecção dos conteúdos, pela sua recolha e decisões relativas à edição e difusão, tendo presente que, tal como adverte Sapiera (2010: 110) “*like mainstream media, diasporic media are subject to political-economic pressures, representational logics, and audience usages*”. Simultaneamente, é necessária à construção do programa e da performance a este associada um conjunto de actos comunicacionais e técnicas de produção – “*using costumes, sets, props, lighting, and other players*” (Beeman, 2002: 91).

A selecção dos intervenientes - produtor, repórter, operador de câmara e som, editor, entrevistados, etc – constitui uma das etapas primeiras, etapa onde se selecciona quem pode legitimamente actuar neste contexto. No presente caso a nacionalidade, o país de origem, o domínio do português são questões centrais como se pode ver através de vários indicadores, entre eles as fichas técnicas dos programas. A relação que o produtor local tem com Portugal e nomeadamente com a RTP apresenta-se como significativa para o estabelecer do laço profissional. O produtor do “Magazine Europa Contacto” e “Magazine França Contacto” trabalhou em França em meios de comunicação social portugueses e tem relações familiares nesse meio, tanto em França como em Portugal. Nas suas palavras é ele que propõe e insiste junto do director de programação da RTP na criação de um projecto com características semelhantes ao que se vem a realizar com o “Magazine Contacto”. Nesse sentido, a sua selecção enquanto profissional com redes nos dois países apresenta-se como crucial e vai aliás ser motivo de uma crítica de um dos repórteres do programa, pois o produtor deixa de viver em França no mesmo período em que o “Magazine Contacto” é lançado e, nas palavras desse repórter, a sua ausência do terreno retira-lhe legitimidade, pois passa a delegar em terceiros a selecção de conteúdos, fazendo apenas pontualmente sugestões sobre temas a tratar.

15 - (<http://www.rtp.pt/play/p101/magazine-franca-contacto>).

O recrutamento de repórteres no terreno não se apresenta como tarefa difícil, já que trabalhar, mesmo que indirectamente porque mediado pelo produtor, para a RTP é extremamente valorizado, conferindo autenticidade e capitais sociais e simbólicos no domínio profissional dos media comunitários. Por outro lado, como as verbas disponibilizadas pelo produtor não permitem a contratação de técnicos e de material que a qualidade de difusão televisiva obriga, alguns conteúdos não chegam a ser difundidos por falta de qualidade de *broadcasting* e nesse sentido não estando as questões técnicas totalmente asseguradas, podendo falhar a performance planeada na etapa das filmagens, surgem por vezes tensões e conflitos entre repórter e produtor.

No que diz respeito aos entrevistados, o processo de selecção e recrutamento não parece também apresentar grandes dificuldades, por um lado pelo reconhecimento imediato do nome do canal de estação televisivo português, pela projectada oportunidade de ter visibilidade em Portugal, apesar de na realidade o programa não ser transmitido no canal generalista português e, nalguns casos, pela legitimação no seio da própria “comunidade”, o que pode ser essencial para o posicionamento de indivíduos que procuram credibilizar-se no domínio da política, dos negócios, etc. Como refere um dos repórteres:

“- As pessoas, ou seja, nunca se fala do “Contacto” em concreto, as pessoas não concebem quer quando falam, quer quando perguntam o que é, para que é, eu não digo normalmente “Contacto”, digo normalmente RTP.

- É o que elas reconhecem?

- É mais imediato, é o que elas reconhecem melhor, isto entre os diversos, entre a comunidade, entre os líderes das associações já é diferente, já têm mais conhecimento do que é o “Contacto”, alguns participaram nos programas anteriores e tudo o mais.” (R2)

Em termos de produção, uma das actividades mais significativa passa pela gestão que é feita dos conteúdos a seleccionar. Dois dos realizadores do programa entrevistados, contratados pelo produtor e que produziram conteúdos em diferentes momentos entre 2003 e 2013, trabalharam sempre para outros media (imprensa, televisão, rádio e agência noticiosa) quer locais (media comunitários) quer nacionais (media generalistas portugueses) o que dá origem a uma selecção de conteúdos feita frequentemente em economia

de escala, ou seja, que permite construir reportagens para mais do que um media ou activando contactos e situações anteriores, reciclando, ajustando, articulando pontos de vista que permitam a partir de uma mesma situação construir reportagens diferentes.

“E portanto o negócio que era, tínhamos o jornal para rentabilizar e se, por exemplo, eu vou à Córsega, se for o jornal sozinho eu não consigo ir à Córsega porque é muito caro e porque se calhar o material que vou lá fazer, enquanto LusoJornal eu já fiz uns dois ou três dossiers sobre portugueses na Córsega, agora de resto posso fazer aqui pelo telefone, mas nunca é interessante, o estar lá ajuda a ir procurar outras coisas. E portanto se eu for lá e fizer uma reportagem para o “França Contacto”, uma, duas ou três, vou filmando ali durante dois ou três dias e fizer mais o programa do folclore que passava no canal aqui e podia fazer mais uma ou outra reportagem do “Mais três cinco um” da SIC, eu rentabilizava a minha ida. A estratégia era ir, filmar muitas reportagens e vir e ir montando pouco a pouco. Escolhendo, já que até tínhamos o cubo da RTP¹⁶, se filmássemos uma reportagem era da RTP, portanto não ia passar na SIC depois, mas escolhendo logo à partida o que vai passar na SIC e o que vai passar no “Contacto” e fazíamos as coisas assim.” (R1)

“Eu trabalho para uma rádio, para uma agência de notícias e para uma televisão. Portanto como é que eu faço a gestão? É uma economia de escala, é isso que acontece. Porque a agenda é a mesma. E depois dependendo das coisas que forem acontecendo, dependendo também do tempo que eu tenho.” (R2)

Esta situação apresenta-se como significativa pois produz uma certa homogeneização nos conteúdos difundidos e consequentemente na construção da ideia de “comunidade portuguesa” com os seus atributos identitários e culturais.

Uma preocupação central de qualquer tipo de produção passa pela responsabilidade última de construir um discurso que seja legível, interpretável e reconhecido pelo público que, neste caso, incide nas lógicas específicas

16 - O entrevistado refere-se ao cubo com o logotipo da RTP que é metido no microfone, que aparece em frente à câmara, e que identifica o canal de televisão que se está a visionar.

da produção mediática, “the assumptions and processes that inform the production of media outputs within particular media” (Siapera, 2010: 81) que, como referem Altheide e Snow (1979) incluem certos formatos e gramáticas que em conjunto apresentam uma forma distinta de entender ou construir o mundo, em interacção, modificando-o mas sendo simultaneamente modificado por este (Couldry, 2008). Neste âmbito, o programa analisado corresponde a uma gramática áudio-visual facilmente reconhecível: genérico com música e logótipo; pivot que apresenta o programa e os seus conteúdos; conteúdos divididos por separadores gráficos; mensagem de despedida do pivot; ficha técnica e publicidade. A mensagem de abertura circunscreve o público a que se destina o programa e a língua utilizada circunscreve a audiência possível, remetendo em conjunto para uma etiqueta cultural e étnica particular, facilmente reconhecível por um público específico. Como refere Beeman:

“Seeing a successful performative representation of symbolic reality requires an observer to be able to see how that performance correctly embodies a culturally recognizable form and displays it so that it can be recognized and reacted to by observers. The number and range of culturally recognizable forms are infinite and ever expanding, since members of a society can continually create new ones, provided they can constrain events in such a way that these new forms become recognizable.

Usually, the repertoire for representation is drawn from a stock of cultural material that is readily accessible to members of the public.” (Beeman, 2002: 92-93).

Este “repertório de representação” passa pela selecção dos conteúdos, sua apresentação mas igualmente a linguagem áudio-visual reconhecida num formato deste género, como podemos observar por este excerto de diálogo durante o processo de edição:

“(…) por exemplo, este senhor sai do plano e tchan entra na sala outra vez, o H... aqui não tinha cachecol, agora tem cachecol, tira o cachecol, é claro que é só se tiveres com muita atenção mas como eu já vi isto mais de duzentas mil vezes. (...) O que me falhou aqui a planificação foi que eu esperava mais pessoas (...) e não estava muita gente e o L... fez planos mas eram muito repetitivos (...) não está perfeito mas está melhor do que aquilo que estava mas tive de andar assim a procurar muitos planos.” (R2)

Uma outra questão que é importante referir, e que se inscreve no percurso de reflexão pós-moderno percorrido na antropologia, passa pelo seguinte questionamento: nos casos em que, no decorrer do trabalho de terreno, o antropólogo acompanhou o processo de produção, a sua própria actuação pode ser entendida como fazendo parte da performance em causa? Na realidade, o facto de estarmos perante uma equipa reduzida (repórter e operador de câmara), nas situações em que se participou no terreno, a presença e nalguns casos participação do antropólogo colocou-o como membro da equipa. A ajuda prestada a transportar material e segurar equipamento mas acima de tudo no dialogar com os entrevistados e outros indivíduos presentes no local de filmagens, contribuiu para a incorporação desse papel, pois sendo o único da equipa – equipa tal como esta era percebida pelos entrevistados apesar das explicações do repórter sobre o objectivo académico da presença desta terceira pessoa - que não tinha uma função técnica a desempenhar, principalmente nos morosos preparativos para as filmagens, acabava por ser um interlocutor privilegiado para os entrevistados, fora de câmara, que iam narrando histórias, dando explicações sobre os locais onde nos encontrávamos, etc. Esta situação permitiu ir recolhendo informações de contexto, fazer contactos, recolher excertos de histórias de vida e acima de tudo analisar o comportamento e as expectativas dos indivíduos numa situação de exposição mediática, onde são dadas coordenadas sobre o que dizer e indicações de ordem cénica: para onde dirigir o olhar; como controlar o volume da voz; ignorar a presença de terceiros; marcações no espaço indicando, em situações de movimento, por onde entrar e sair de cena, para onde olhar nesse percurso, abrir ou fechar portas, janelas, gavetas, etc. Um dos operadores de câmara numa ocasião, ao insistir mesmo na utilização de maquilhagem nos entrevistados, gerou comportamentos e comentários ainda mais inquietos da parte destes sobre a sua prestação, por esta atitude remeter para uma performance que se entendia como mais profissional pela caracterização dos rostos.

Conteúdos

Em termos de conteúdos o programa estrutura-se em três ou quatro reportagens que podem constituir curtas narrativas biográficas no domicílio, no local de trabalho ou noutro espaço significativo para o entrevistado e/ou reportagens sobre eventos que se considera terem marcado a “agenda comunitária”. No início e após o genérico o pivot surge com uma mensagem de introdução:

“O França Contacto é um programa da RTP Internacional no qual damos a volta à França para lhe trazer algumas histórias que envolvem a comunidade portuguesa” (“Magazine França Contacto” - 27 Fevereiro 2011)¹⁷

“Olá, este é o “Europa Contacto” que todos os meses lhe trás reportagens sobre as comunidades portuguesas espalhadas pela Europa. Já a seguir fique com o resumo do programa de hoje” (“Magazine Europa Contacto” - 7 Abril 2013)

Apresenta-se de seguida um pequeno resumo dos conteúdos, indicando em primeiro lugar a região, geralmente a cidade, na qual vive o entrevistado ou decorreu a actividade registada. Posteriormente e ao longo do resto do programa a voz do pivot vai surgindo em *off* conforme as reportagens se vão sucedendo. Esta estrutura é igual no “Magazine França Contacto” e no “Magazine Europa Contacto”.

Também no encerramento do programa, surge uma mensagem que não só assinala o final como anuncia o próximo encontro:

“É aqui de Clermont-Ferrand que nos despedimos, obrigada pela sua fidelidade. Nós voltaremos com mais reportagens dentro de duas semanas, até lá fique bem, fique com a sua RTP Internacional” (“Magazine França Contacto” - 13 Fevereiro 2011)

“O Europa Contacto volta no próximo mês, até lá envie-nos email com sugestões ou comentários para europacontacto@gmail.com. Fique bem na companhia da sua RTP Internacional.” (“Magazine Europa Contacto” - 7 Abril 2013)

A 13 de Fevereiro de 2011 o “Magazine França Contacto” apresenta quatro reportagens, filmadas em Lyon, Clermont-Ferrand, Nantes e Beaucaire. Os temas tratados são: 1) a obra e a carreira de uma pintora

¹⁷ - Transcreve-se a mensagem introdutória do programa de 27 de Fevereiro e não do de 13 de Fevereiro de 2011, edição que será analisada, por o RTP Play (<http://www.rtp.pt/play/>) cortar frequentemente os segundos iniciais da emissão e logo a mensagem introdutória. O mesmo acontece por exemplo para o programa antecedente de 30 de Janeiro de 2011.

portuguesa residente em Lyon; 2) o concurso miss Portugal-França a decorrer em Clermont-Ferrand; 3) a abertura da Casa Vasco da Gama em Nantes; 4) um bar/restaurante português em Beaucaire.

A 7 de Abril de 2013, o “Magazine Europa Contacto” apresenta quatro reportagens, filmadas em Paris, Madrid e Londres Os temas tratados são: 1) uma sessão de fado organizada pela Rádio Alfa, em Paris; 2) um jovem empresário português a trabalhar em Madrid numa empresa portuguesa na área da banca; 3) enfermeiros portugueses que foram trabalhar para Londres; 4) um dirigente associativo e conselheiro municipal português da Câmara Municipal de Paris. Desta edição analisam-se as reportagens um e quatro.

Exemplo 1 - “Magazine França Contacto”

No primeiro segmento em análise e no que concerne à primeira reportagem, destacam-se logo de início os marcadores identitários ligados ao local de nascimento da artista entrevistada com a frase “portuense de nascimento e lionesa de adopção” (*voz-off*) a que se seguem imagens do atelier da pintora, das suas obras e do seu galerista. Este último, de nacionalidade francesa e caracterizado como sendo o proprietário de uma das “mais antigas e prestigiadas galerias de Lyon” (*voz-off*) participa testemunhando em francês sobre as qualidades artísticas da pintora em questão. Ficamos desde logo na posse de três informações basilares quando se trata de caracterizar percursos migratórios: a filiação à nação pelo local de nascimento; o domínio da língua da “terra de origem” e o grau de integração na “sociedade de acolhimento” ou de “chegada”, neste último caso assegurado pela testemunho do galerista. No final da reportagem é ainda adicionado um elemento sobre a integração, não no país de residência mas no país de origem, pela validação e reconhecimento do seu trabalho, com o anúncio de que a artista em causa foi uma das vencedoras do “Prémio Talento” da Secretaria de Estado das Comunidades¹⁸. Distinguida na categoria de artes visuais, entre 300 candidatas, a artista viu reconhecido o seu mérito enquanto artista portuguesa, em 2008. Contudo, quando a entrevistadora a questiona se ter ganho o prémio mudou alguma coisa na sua carreira, ela responde “nada, nada” e faz o sinal de zero com as mãos,

18 - Esta foi a terceira edição do prémio. O Secretário de Estado das Comunidades à época, António Braga, afirmou que o objectivo da iniciativa é o “reconhecimento de tantos e tantos portugueses que honram a memória” de Portugal. LusoJornal, n.º 219, 02/07/2009, p. 9 (<http://www.lusojournal.com/archives/unefr219.pdf>).

acabando a entrevista com essa imagem que parece anular de alguma forma o sentido primeiro que a atribuição do prémio traria.

A segunda reportagem trata um acontecimento, o concurso miss Portugal-França a decorrer em Clermont-Ferrand e organizado pela Associação “Os Camponeses Minhotos”. A *voz-off* dá a informação de contexto referindo como a associação acolhe o concurso de âmbito nacional, que decorre pela primeira vez, possuindo já a experiência de organizar há 17 anos o concurso local, Miss Portugal Auvergne. A concorrente vencedora participará em Lisboa no concurso Miss Portugal Mundo.

Esta iniciativa em si é propiciadora de uma série de reflexões interessante sobre a constituição de um corpus estético constituído por mulheres, jovens, portuguesas ou descendentes de portugueses que habitam em França, grupo do qual emanará por selecção uma representante que será em Portugal inserida num corpus maior e mais representativo da “beleza feminina portuguesa” no mundo. Nas palavras da apresentadora do concurso em França: “é um evento muito importante porque permite divulgar a cultura portuguesa na França”. Ao acontecimento é também associada uma vontade de exibir a cultura e identidade nacional, nas palavras da organizadora de um dos concursos locais: “os jovens querem mostrar a suas raízes”; “antigamente não era muito o caso mas agora toda a gente é orgulhoso e gosta de mostrar as cores deles, são muito, muito, muito portugueses”. A estas podem juntar-se as palavras da 2ª dama de honor que assegura, falando em francês (com legendagem no programa): “eu estou muito orgulhosa e espero representar bem Portugal porque são as minhas origens e eu estou muito orgulhosa do que sou hoje”.

De destacar, enquanto conteúdo, as referências à constituição, caracterização e lugar da “comunidade portuguesa” na região onde decorre o concurso, Auvergne. Assim, é registado pelo operador de câmara o discurso de uma vereadora portuguesa da Câmara Municipal de Clermont Ferrand, associado a uma narrativa em *voz-off* de enquadramento sobre a história da emigração portuguesa na região (década de chegada e sector de actividade em que mais se destacou) que é apresentada como a “segunda maior comunidade portuguesa em França” (*voz-off*). Esta questão remete para a da integração dos imigrantes portugueses, seguida da relação com o país de origem, ou seja, as políticas de visibilidade direccionadas para dentro, para a sociedade de acolhimento ou residência mas também a vontade de reconhecimento junto do país de origem, visível quando em entrevista o presidente da associação que organiza o evento refere que este

serve igualmente para que Portugal conheça esta comunidade de Clermont-Ferrand. O evento é ainda caracterizado pela exibição de elementos da cultura expressiva portuguesa, através de um espectáculo de dança e de uma actuação de fado, tendo sido entrevistada a fadista que é caracterizada como sendo “da região” (*voz-off*).

Alguns dos elementos já assinalados na primeira reportagem podem aqui ser igualmente resgatados, nomeadamente a inscrição na terra de origem em Portugal, neste caso dado pelo próprio nome da associação que organiza o evento em causa, associação “Os Camponeses Minhotos” que remete não só para uma região geográfica específica como para uma ocupação laboral que poderemos mesmo designar como um estilo de vida já que reenvia para uma imagética particular sobre a ruralidade - o ser camponês. A estes elementos seguem-se ainda os que abordam a relação com a terra de origem e com a região e país de residência que para muitos jovens é também o de nascimento.

A terceira reportagem tem o seu enfoque na abertura da Casa Vasco da Gama, em Nantes, local inaugurado pelas autoridades municipais locais para albergar um conjunto de associações comunitárias portuguesas. A narrativa inicia-se com a enumeração dos consulados e vice-consulados existentes em França, seguida de uma entrevista com a vice-cônsul do Consulado de Nantes. Nesta a entrevistada fornece dados quantitativos sobre os portugueses da região, elaborando igualmente uma caracterização qualitativa destes, referindo principalmente os casamentos exogâmicos, com franceses que aponta como sinal de integração na sociedade envolvente; refere ainda os sectores de actividade predominantes e também a fraca implantação ou manutenção da língua portuguesa que apresenta como outro sinal da boa integração dos indivíduos. Utiliza o termo “comunidade”, designando os portugueses da região como uma “comunidade muito apreciada pelas autoridades municipais” questão que de alguma forma justifica a decisão camarária de atribuir o espaço já referido às associações comunitárias portuguesas. Um dado a acrescentar prende-se com o facto do espaço referido se encontrar numa rua da zona nova da cidade de Nantes, a que foi atribuído o nome de “Rue da la Révolution des OEillets” (Rua da Revolução dos Cravos). A reportagem assenta assim numa narrativa que enfatiza o reconhecimento por parte das autoridades francesas dos migrantes portugueses, principalmente em termos políticos – “tomada de consciência política da relativa importância desta comunidade” (vice-cônsul) - incluindo-se nesta igualmente as questões associadas à integração, pela negação do “comunitarismo”, modelo de

vivência entendido como negativo pelo paradigma assimilacionista francês (modelo republicano e laico que defende que os indivíduos são integrados na nação francesa numa base individual e não como fazendo parte de uma comunidade ou colectivo). Nas palavras da vice-cônsul: “é da responsabilidade das associações desenvolverem as suas actividades de forma a não ficarem fechadas no “denominado comunitarismo”. Por fim, o narrador assinala que este caso de convivência associativa num único espaço municipal é único em França, remetendo-o para o tema da união das associações, debate central e polémico nos contextos migratórios portugueses porque incide não só sobre a capacidade dos indivíduos se unirem e concertarem acções comuns enquanto grupo, como assenta nas discussões sobre a renovação geracional devido ao envelhecimento da maior parte das estruturas dirigentes associativas. A reportagem é concluída em tom de advertência pedagógica: “a união faz a força” e “neste caso quem ganha é a comunidade portuguesa” (*voz-off*).

A última reportagem mostra um bar/restaurante, “A churrasqueira”, em Beaucaire, caracterizado como “um ponto de encontro da comunidade” (*voz-off*). O dono do estabelecimento é português e fã de Johnny Hallyday, o cantor de rock francês, encontrando-se o estabelecimento do qual é proprietário decorado profusamente com imagens do artista e do universo *motard*. A reportagem centra-se numa entrevista ao proprietário do restaurante, recaindo sobre os seus gostos musicais e o seu percurso migratório. O local é caracterizado como de “ajuntamento da comunidade motard” (*voz-off*) mas não exclusivamente de portugueses, como adverte o proprietário, apesar da nacionalidade do dono e do nome do estabelecimento. A entrevista foca ainda uma representação de Che Guevara exposta no bar, que o proprietário remete para o facto de ele próprio ser também um “pouco revolucionário” (proprietário) e conclui com entrevistas aos frequentadores do estabelecimento, realizadas em português e em francês (com legendas). O tom geral é jocoso e descontraído, com evocação dos comportamentos de inversão e licenciosidade provocados pela ingestão de bebidas alcoólicas em espaços desta natureza.

Tanto a primeira como a última reportagem, apesar de constituírem tematicamente registos muito diferentes, sustentam um discurso que revela uma relação informal e descontraída entre entrevistador e entrevistado, visível no tom do discurso e em questões que remetem para um conhecimento prévio dos envolvidos. Esta situação relembra que os repórteres são locais e que nesse sentido podem por vezes produzir conteúdos a partir das suas redes sociais, conferindo alguma intimidade ao resultado ou, como no caso da reportagem de Nantes, demonstrar conhecimento sobre a realidade migratória

ao serem evocadas algumas das problemáticas mais actuais do panorama associativo (reprodução, renovação, organização).

O programa finaliza com a mensagem de encerramento do pivot, a partir de Clermont Ferrand a que se segue a ficha técnica e os espaços publicitários – “Ambulâncias Menilmontant” (Paris – França) e “Belgolux Finances” (agência de crédito sediada em Bélgica e no Luxemburgo) – e uma referência ao produtor “On-line Broadcast.

As quatro reportagens deste programa expõem temas transversais ao universo migrante, temas que podemos encontrar igualmente nos media comunitários: 1) a cultura expressiva social e simbolicamente valorizada através do retrato de uma artista plástica; 2) a cultura expressiva de consumo popular através de um concurso de misses; 3) as questões políticas sobre associativismo e integração com a abertura de um espaço associativo particular; 4) questões económicas e empreendedorismo através do retrato de um comerciante.

Exemplo 2 - “Magazine Europa Contacto”

A primeira reportagem incide sobre um evento, uma noite de fados organizada pela Rádio Alfa (<http://radioalfa986.net/>), sendo esta a segunda edição e por isso apresentada como “a segunda grande noite de fados de Paris” (voz-off)¹⁹ que tinha já sido descrita no resumo do programa como “o fado português de Paris” (voz-off). O evento decorre na sala Vasco da Gama, uma sala situada num edifício dos arredores da capital francesa onde estão instaladas a Rádio Alfa, a Luso Press (<http://www.lusopress.tv/>) e outras empresas e instituições portuguesas²⁰. A noite de fados é organizada pelo programa de rádio “Só Fado” (Rádio Alfa) e são os seus animadores que a apresentam e dirigem, num espectáculo que é transmitido em simultâneo na antena da rádio, aliás como o programa radiofónico que o inspira que é habitualmente emitido em directo.

A reportagem intercala uma narrativa em off com imagens do espectáculo e entrevistas aos participantes. A retórica dominante passa pelas questões da autenticidade e legitimidade, visível em frases como:

19 - À data de escrita deste artigo (Janeiro 2014), o website da respectiva rádio anuncia a terceira noite de fados para 14 de Fevereiro de 2014.

20 - Esta informação não vem no programa, porque a indicação do nome da sala é pensada como suficiente por esta ser bastante conhecida como local onde decorrem eventos para os portugueses.

“o fado de Paris não fica a dever nada ao fado de Lisboa” (voz-off)

“cá em Paris canta-se fado como se canta em Lisboa”; “há muito bons fadistas” (apresentador do espectáculo/programa de rádio)

“acho que canto o fado como o sinto e acho que é o mesmo fado que os outros todos cantam. Sou portuguesa e só depois é que sou francesa” (fadista)

A visibilidade é igualmente um enunciado central, tanto a que se dirige para o público migrante - “é maneira importante de valorizar também os artistas que estão cá a viver que trazem imenso, muitas coisas mesmo para o povo imigrante e acho que sim que merecem esta grande noite de fado” (apresentadora do espectáculo/programa de rádio) – como a que procura chegar a uma audiência exógena – “este evento, com 400 pessoas, é uma forma de levar esta música para além das fronteiras da comunidade portuguesa através dos portugueses que trazem consigo amigos franceses” (director da estação de rádio).

É ainda importante referir que a questão geracional é igualmente visada. A narrativa em voz-off na introdução a uma fadista de 16 anos refere: “no palco como em antena quiseram dar espaço a novas vozes” (voz-off) apresentando mais à frente um fadista que é descrito como veterano por cantar fado há 50 anos, dos quais 25 em Paris.

Por último é necessário mencionar que o órgão de comunicação social que organiza o evento é descrito na reportagem como a “rádio dos portugueses de Paris” (voz-off), definindo-se e circunscrevendo-se identitariamente a instituição que foi já mais do que uma vez conteúdo do “Magazine Contacto”. Assim sucedeu tanto directa - por exemplo na edição de 21 de Outubro de 2012, para assinalar os seus 25 anos de existência - , como indirectamente, com entrevistas a colaboradores ou funcionários.

A quarta reportagem inicia-se com os dados biográficos do entrevistado (data de nascimento, local de origem, data de chegada a Paris, locais onde estudou e clube de futebol de adopção), incidindo depois na sua vida profissional em Paris, principalmente enquanto conselheiro da Câmara Municipal. Com o desenrolar de imagens da cidade e do local de trabalho o entrevistado é caracterizado como: “chegou à política através das actividades que desenvolveu na associação de jovens que criou, a Cap Magellan e foi

eleito na Câmara de Paris pelo Partido Socialista como independente em 2008” (voz-off). Ficando definido o cargo, o percurso e a filiação política, resume-se: “é um rosto conhecido dentro da comunidade e fora dela” (voz-off).

O entrevistado descreve em seguida as suas funções enquanto conselheiro municipal, centrando-se a questão na sua relação e no seu posicionamento com o “ser português”:

“para Hermano ser um eleito português transformou-se quase num emprego a tempo inteiro” (voz-off).

“o trabalho principal é Paris e os parisienses e depois há sempre aquele espaço ligado à parte mais portuguesa porque, e isso é importante, sou o primeiro eleito de origem portuguesa aqui neste conselho e portanto também acho que tenho essa missão, essa responsabilidade de fazer com que a presença portuguesa aqui não seja apenas através de uma pessoa que como um bocado anedótico é de origem portuguesa ou é português mas sim porque também sou capaz de dizer assim: “atenção, dentro de todas as nossas realidades, essa realidade portuguesa tem de ser mais trabalhada”.” (entrevistado)

Entre as suas preocupações e atribuições profissionais de carácter geral, como as que desenvolve nos diversos pelouros que lhe são atribuídos por inerência do cargo de conselheiro municipal (relações internacionais; ex-combatentes; administrar o Pavilhão Paris-Bercy (parte da entrevista é realizada neste local), etc), são destacadas as actividades que se prendem com os portugueses residentes em Paris e com o estabelecer de relações institucionais entre os dois países:

“é isso que tem tentado fazer através por exemplo da associação Activa, o grupo de amizade França-Portugal a que preside e que reúne autarcas, uns portugueses ou luso-descendentes e outros franceses com interesse em estreitar os laços entre os dois países na língua, na cultura, na educação e até em questões sociais” (voz-off).

A esta narração sucedem-se imagens de uma reunião sobre a campanha promovida pela Associação a que preside, Activa, campanha através da qual o entrevistado pretende incentivar à participação nas eleições europeias de 2014. Na reunião refere-se que estiveram presentes “quase duas dezenas de

estruturas da comunidade” (voz-off) descritas como meios de comunicação social, representantes de associações, a embaixada, o consulado e instituições privadas que participarão na campanha de sensibilização. Conclui-se que “não é a primeira vez que a comunidade se organiza para apelar ao recenseamento eleitoral” (voz-off) embora se destaque a singularidade desta campanha pelas diferentes e heterogéneas entidades que conseguiu reunir.

Um olhar transversal às várias reportagens analisadas permite constatar que um número relativamente coeso de questões é levantado, podemos enumerá-las como: 1) legitimidade; 2) autenticidade; 3) visibilidade endógena; 4) visibilidade exógena; 5) reprodução e mudança/renovação geracional; 6) integração e comunitarismo. Algumas destas questões posicionam-se numa perspectiva essencialista da cultura e identidade nacional - “essentialist regime” (Sapeira, 2010) - que podem ser identificados em temas como: 1) continuidade – “this theme seeks to establish a past history and background to identity that marks it as different to, and often better than, other identities” (Sapiera, 2010: 150); 2) pertença – “the prototypical characteristics that one must have in order to be a group member” (Idem: 151); 3) autenticidade e autoridade – “asserting the right to speak on behalf of the community and by claiming to represent it as a whole” (Ibidem).

Como refere ainda a autora, uma questão crucial do que denomina como “regime essencialista” passa pela visibilidade atribuída à identidade na sua ligação a uma comunidade específica:

“(...) authenticity only works if those who claim it are visibly part of the community. A second and related strategy is to insist that your identity as a community member is the true or real identity because of its association with established cultural practices, and therefore you have the right to represent and speak on behalf of the community as a whole, while at the same time criticizing and rejecting any “inauthentic” community members. Authenticity claims, therefore, are not only based on evident group membership, but also on the prototypical character of such membership. (Sapiera, 2010: 153)

Por outro lado, entendendo-se o termo diáspora no sentido de Gilroy (1993), ou seja, numa perspectiva diacrónica e dinâmica, no âmbito da intersecção entre grupos, práticas, discursos e vivências, podemos ver como nos conteúdos descritos, sendo a identidade ou cultura portuguesa que assume uma suposta centralidade, é maioritariamente apresentada

a partir da sua relação com o que é considerado como cultura francesa: o reconhecimento do trabalho da artista portuguesa, da primeira reportagem, em França; o concurso de misses denominado Miss Portugal-França; a casa associativa doada pela municipalidade francesa em Nantes; o dono português de um bar/restaurante fã do Johnny Hallyday; a exaltação do fado cantado em território francês; e um conselheiro municipal da Câmara de Paris nascido em Portugal. Centrado supostamente na cultura e identidade portuguesa, o que encontramos no programa são identidades em processo e indivíduos que são bricoleurs num palco dinâmico não só de construção (Hall, 1990) mas também de exibição da sua identidade.

É igualmente importante reter que, dos conteúdos visuais e narrativos, não só são o repórter, o operador de câmara e o editor individualmente responsáveis pelos conteúdos captados e editados, como a selecção final dos mesmos revela uma opção colectiva. Nos casos observados no terreno, a decisão é tomada entre repórter/editor²¹, operador de câmara/editor e o produtor, que tem a palavra final. Igualmente, o discurso produzido, enquanto criação colectiva, constitui uma narrativa pensada, construída e exibida enquanto performance onde surgem actores (o pivot, a voz-off, os entrevistados), mensagens gráfica (logótipo, separadores de conteúdos, legendas, imagens publicitárias), um universo sonoro (voz-off, música, ambientes sonoros) e um palco multi-situado (locais das reportagens) e desterritorializado (difusão por satélite).

Difusão

O canal que transmite o programa, canal difundido por satélite e pago por assinantes, incorpora em si uma imagem particular associada à portugalidade, não só pelo facto de ser o canal estatal português internacional mas por ser frequentemente incorporado em pacotes de conteúdos portugueses pelos distribuidores de média dos diferentes países que recebem o sinal de satélite. Nestes pacotes podem estar outros canais generalistas internacionais produzidos em Portugal, como por exemplo a SIC Internacional, e canais de desporto que permitem o visionamento dos campeonatos nacionais de futebol. Os canais de difusão e exibição conferem por isso sentido, que lhes pode ser atribuído de fora mas que estes também reivindicam, encontrando-se assim associados a uma prática comunicacional e constituindo por inteiro uma componente da performance mediática.

21 - Nas reportagens presenciadas é frequentemente o repórter que edita os materiais ou que orienta o editor (que era neste caso o operador de câmara).

Uma outra questão que importa discutir neste âmbito passa pela operacionalização do conceito de *communitas* (Turner, 1974). Podemos entender o programa analisado como uma manifestação da *communitas*? Por parte da RTP1, enquanto canal de difusão, mas também dos agentes e das “comunidades” envolvidas?

Segundo Turner: “na perspectiva daqueles aos quais incumbe a manutenção da “estrutura”, todas as manifestações continuadas da *communitas* devem aparecer como perigosas e anárquicas e precisam de ser rodeadas de proibições, prescrições e condições” (Turner, 1974: 133). Em muitos países os designados media em língua estrangeira, comunitários, étnicos, etc, são alvo de legislação específica e condicionamentos particulares²². Estes podem visar o controlo de conteúdos, através de práticas de carácter interditivo mas igualmente serem apoiados em políticas de discriminação positiva. Em todos os casos estamos perante prescrições e condições definidas pelo sistema estatal e pela normatividade hegemónica.

Turner dá como exemplo as nações estruturalmente pequenas e politicamente insignificantes dentro do sistema de nações, como aquelas nas quais se podem identificar *communitas* na relação desigual estabelecida no sistema-mundo capitalista. Nesta perspectiva pode ser interessante pensar a RTP1 como uma manifestação com essas características, já que esta se encontra fortemente associada à ideia de protecção da identidade e da cultura nacional. Na actualidade, devido ao menor envolvimento das segundas e terceiras gerações nos consumos mediáticos comunitários, muitos dos media étnicos, incluindo a produção do país de origem, não são pensados como agentes que activamente procuram formar “portugueses”, num processo de socialização que visa a adopção de uma “identidade nacional”. Frequentemente, como refere Dayan, são vistos enquanto instituições que previnem a “morte das identidades nacionais ainda existentes” (Dayan, 1999: 30) fora do território nacional, numa tentativa de resgate e reforço dos traços de portugalidade ainda existentes na diáspora, apostando mais na reprodução do que na mudança, mas não deixando de ocupar um lugar complexo na teia da construção identitária diaspórica. Pressões económicas, políticas e ideológicas afectam estas produções, tanto a nível local como a partir do país de origem representado. No caso do programa “Magazine Contacto”, o sistema de produção multi-situada amplifica estas questões.

22 - Ver para o exemplo do Canadá (Silvano et al, 2013).

Conclusão

A estação televisiva (RTPI) "*met en scène un discours sur la portugalité*" e como "*chaîne de souveraineté culturelle n'est pas anodin*" (Cunha, 2009, pp. 17, 20). Posicionando-se enquanto "televisão pública portuguesa internacional", produz necessariamente um recorte identitário pela seleção de conteúdos e agentes produtores.

A discussão sobre o papel dos media enquanto agentes que reproduzem ou, por outro lado, ajudam a re-configurar o estado nação e as identidades nacionais é extensa e permeia as discussões mais latas sobre nacionalismo e identidade nacional, como, entre outros, em Smith (1998), Gellner (1983), Hobsbawm (1990), ou Anderson (1983), sendo este último dos primeiros autores a enfatizar o papel dos media enquanto construtores do estado-nação. Mais tarde, numa conferência na Universidade de Amesterdão (1992) e também noutras intervenções, Anderson discutirá igualmente a importância dos media globais (televisão por satélite e internet) no panorama da pós-modernidade e no desenvolvimento de um nacionalismo à distância (Sapiera, 2010: 24). Estes media produzem ainda audiências transnacionais ou diaspóricas – "a different and larger category that exists beyond borders" (Sapiera, 2010: 105) – que se constroem geralmente pelo consumo de media produzido a partir do país de "origem" e que Sapiera (Ibidem) considera não se preocuparem com questões ou experiências localizadas no país de "acolhimento", caracterizando-se por serem uma audiência generalista transversal a fronteiras nacionais que partilha uma moldura cultural.

O "Magazine Contacto" integra um canal televisivo que produz audiências que poderão ser caracterizadas a partir desta proposta, mas que ao ser produzido a partir das "comunidades" visadas leva ao enfatizar das questões locais, como se pode constatar na análise da sua produção e do seu conteúdos. Nesse sentido, ele é um produto diaspórico e híbrido, uma performance mediática que viaja entre diferentes escalas na sua exibição de uma "identidade nacional à distância"

Bibliografia

- ALMEIDA, O. T. (2009) "Prefácio. Da Nossa Diáspora", em D. Melo e E. Caetano da Silva (orgs), *Construção da Nação e Associativismo na Emigração Portuguesa*, Lisboa: ICS, pp. 15-19.
- ANDERSON, B. (1983) (2000) *Imagined Communities*, London/New York, Verso.
- AKSOY, A.; Robins, K. (2000) "Thinking across spaces: transnational television from Turkey. *European Journal of Cultural Studies*, 3(3), pp. 343-365
- ALTHEIDE, D.; Snow, R. (1979) *Media Logic*, Sage Publications.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. (1990) "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", *Annual Review of Anthropology* 19, pp. 59-88.
- BEEAMAN, W. O. (2002) "Performance Theory in an Anthropology Program", em N. Stucky e C. Wimmer (eds), *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press, pp. 85-97.
- COULDRY, N. (2008) "Mediatization or Mediation? Alternative Understandings of the Emergent Space of Digital Storytelling", *New Media & Society*, 10(3), pp. 373-392.
- CUNHA, M. (2009) *Les portugais de France face à leur télévision. Médias, migrations et enjeux identitaires*. Rennes, FR: Presses Universitaires de Rennes.
- DAYAN, D. (1999) "Media and Diasporas", em J. Gripsrud (ed) *Television And Common Knowledge*, London/New York: Routledge, pp. 18-33.
- FERREIRA, S. (2013) "Magazine Contacto': the construction and (re)production of the Portuguese diaspora in the mediascape" in R. Seredynska Abou-Eid (ed), *Diasporic Choices*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, pp. 203-209.
- GELLNER, E. (1983), *Nations and Nationalism*, Oxford: Blackwell.
- GILROY, P. (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London: Verso.
- GOFFMAN, E. (1959) (1993) *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa: Relógio D'Água.
- HALL, S. (1990) "Cultural Identity and Diaspora", em J. Rutherford, *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart, pp. 222-237.
- HOBBSAWM, E. J. (1990) (1994), *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge: Cambridge University Press.
- KOROM, f. (2013) "Toward an Anthropology of Performance", em F. Korom, *The Anthropology of Performance: a reader*, Wiley-Blackwell, pp. 1-7.
- MALINOWSKI, B. (1948) (1992) "Myth in Primitive Psychology", em B. Malinowski (ed) *Magic, Science and Religion and Other Essays*, Prospect Heights IL: Waveland Press, pp. 93-148

- MANDEL, R. (2002) "A Marshall Plan of the mind: The political economy of a Kazakh soap opera", em F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin (eds.), *Media Worlds*, Berkeley/Los Angeles/London, CA/UK: University of California Press, pp. 211-228.
- MELO, D.; CAETANO DA SILVA, E. (2009) "Associativismo, emigração e nação: o caso português", em D. Melo e E. Caetano da Silva (orgs), *Construção da Nação e Associativismo na Emigração Portuguesa*, Lisboa: ICS, pp. 31-69.
- NAFICY, H. (1993) *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*, University of Minnesota Press.
- PETERSON, M. (2003) *Anthropology & Mass Communication. Myth Making in the New Millennium*, New York/Oxford: Berghahn Books.
- POSTILL, J. (2008). *Media and nation building. How the iban became malaysian*. New York/Oxford, NY/UK: Berghahn Books.
- SCHECHNER, R. (1977) (2004) *Performance Theory*, New York/London: Routledge.
- SCHEIN, L. (2002) "Mapping Hmong media in diasporic space", em F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin (eds.), *Media Worlds*, Berkeley/Los Angeles/London, CA/UK: University of California Press, pp. 229-244.
- SIAPERA, E. (2010) *Cultural Diversity and Global Media. The Mediation of Difference*, Wiley-Blackwell.
- SILVANO, F.; ROSALES, M.; FERREIRA, S. (2013) "Gente da Nossa: uma construção mediática da ideia de "comunidade portuguesa"", *Portuguese Studies Review*, vol 20, nº 2, pp. 143-169.
- SINGER, M. (1972) *When a Great Tradition Modernizes*, New York: Praeger.
- SMITH, A. D. (1998), *Nationalism and Modernism*, Londres: Routledge.
- SOUSA, H. (2000) "Os Media ao Serviço do Imaginário: uma reflexão sobre a RTP Internacional e a Lusofonia", *Comunicação e Sociedade 2*, Cadernos do Noroeste, série de comunicação, vol 14 (1-2), <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/1621>
- TURNER, V. (1969) (1974) *O Processo Ritual. Estrutura e Antiestrutura*, Petrópolis: Vozes.
- TURNER, V. (1986) *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publication.

Boxe e Performance: Lisboa, anos quarenta

Nuno Domingos

Num trabalho anterior sobre o futebol praticado nos subúrbios da capital de Moçambique durante o período colonial procurei interpretar de que forma o jogo, enquanto performance histórica, se constituía como uma amostra específica de uma história incorporada (Domingos 2012). Essa história era a história do colonialismo português em Lourenço Marques, mas simultaneamente era também o registo do modo como uma população pouco estudada e menos visível em fontes históricas via o mundo e adquiria competências corporais para lidar com ele. O objetivo de tomar o jogo como uma performance situada assentou no acesso a algumas fontes escritas e orais mas também na elaboração de uma proposta de análise da performance física. Esta proposta, alicerçada num conjunto de conceitos sugeria que as interações situadas, como as que ocorrem em jogos como o de futebol, se constituíam, como sugere Elias, enquanto sociedades em miniatura a partir da leitura das quais se podia aceder à interpretação de processos estruturais (Elias 1992: 86-87). O conceito de "padrão de jogo" (Elias, 1992: 280), que procurava interpretar as dinâmicas coletivas em determinada performance desportiva, assemelhava-se a uma "ordem da interação", conceito trabalhado por Erving Goffman para analisar as regras que presidiam às relações ocorridas numa escala internacional (Goffman 1992: 202). As atividades desportivas eram assim entendidas enquanto espaços de interação normativos, embora contestados e negociados e por vezes confrontados pela subversão da própria linguagem da performance. No caso dos subúrbios de Lourenço Marques a manipulação da linguagem do jogo serviu muitas vezes para revelar as estratégias dos dominados e o modo como as suas armas, as "armas dos fracos" de que falou Scott, produziam espaços de expressividade e pequenas vitórias sobre o rumo das

coisas do mundo (Scott 1985). Sendo os indivíduos em ato performativo quem reproduzia esta ordem de interação eles faziam-no por intermédios dos seus corpos, das técnicas que possuíam, na conhecida asserção de Mauss (1980 [1935]: 365-386), e do modo como estas expressavam as características de disposições sociais mais latas, historicamente incorporadas, que se revelavam na performance. O repertório motor dos performers, manejado de acordo com as possibilidades atléticas mas também com o valor que cada gesto possuía na particular económica das trocas simbólicas do jogo, produzia a performance. Um habitus genérico, traduzia-se num habitus motor, manifestação performativa e motora do conceito proposto por Bourdieu (1998: 113-144). Disposição motora cuja constituição histórica não dependia apenas da lógica presente na ordem da interação mas também do modo como esta se relacionava com o contexto social, de como absorvia e desafiava esse contexto, o habitus motor produzia significados por intermédio de gestos e movimentos. A linguagem específica da prática desportiva transmitia valores, princípios éticos dominantes, verdades práticas que legitimavam modos de agir sobre o quotidiano.

Posteriormente a este trabalho realizei uma investigação sobre a história do boxe em Lisboa nas décadas de quarenta e cinquenta, baseado num conjunto de fontes existentes no arquivo da Direcção Geral de Educação Física Saúde e Desporto e Escolar (Domingos 2011). Recupero aqui esse trabalho para, recorrendo a um quadro conceptual semelhante ao exposto no parágrafo anterior e a um grupo mais diverso de fontes, interpretar uma performance realizada num tempo histórico específico. De que forma é possível reinterpretar as lógicas da ação dos corpos dos pugilistas em interação, as suas intenções e sentidos? E de que modo estas performances historicamente situadas informam sobre as relações de poder dominantes na época? Que comunidades práticas e simbólicas, são evocadas durante e pela performance? O que nos diz a suas dimensões estéticas e técnicas?

*

Se, na sua base elementar, o boxe é uma luta entre dois indivíduos realizada com os punhos, a modalidade registou uma codificação progressiva que a dotou de um conjunto de regras, geridas por um árbitro e avaliadas por um conjunto de juizes. Este processo de regulação de uma prática simples e para muitos brutal ofereceu à prática do boxe uma série de significados, decorrentes em grande medida do que se considerará ser uma humanização

de instintos primários, que lidam com a sobrevivência básica e com a defesa do eu. Esta humanização foi tendencialmente apresentada perante uma audiência que assiste a uma representação organizada de confrontos violentos. Este processo de desportivização, no sentido de Elias, foi objecto de inúmeras interpretações. O objectivo do boxe não era somente a eliminação do adversário, como numa qualquer briga de rua. A interacção no ringue envolvia questões éticas e morais. Desde cedo, então, existiram lutas pela definição da modalidade, pelo significado dos movimentos dos pugilistas e de como transmitiam, pelo corpo, ideias sobre a humanidade, valores e princípios. Pugilistas, treinadores, empresários, agentes, jornalistas, críticos especializados, clubes, associações, federações e o próprio público eram elementos centrais na produção próxima desta actividade, contribuindo com as suas ações para a criação de um espetáculo singular. Mas a performance do boxe encontrava-se também social e politicamente incrustada.

Uma comunidade performativa imaginada pelo Estado Novo

Em Portugal, nos anos quarenta, o regime do Estado Novo procurou controlar um campo de práticas e de consumos desportivos. Uma das dimensões desta intervenção acção estatal envolvia a tentativa do regime regular o desporto realizado fora da alçada do Estado, isto é, fora do âmbito da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (1935), instituição ocupada com a organização dos lazeres dos trabalhadores, e da Mocidade Portuguesa (1936), organismo semi-militar dirigido à juventude nacional. Para esse efeito foi criada em 1942 a Direcção Geral de Educação Física, Saúde e Desporto Escolar. Tendo funções amplas de fiscalização, esta organização estatal reforçava uma política geral de controlo associativo, procurando ainda impor ao chamado desporto de origem não estatal uma certa conceção de prática física¹. As coletividades desportivas deviam integrar os princípios de um modelo de educação física nacional, que adaptava, sob a tutela institucional do Instituto Nacional de Educação Física, criado em 1940, sistemas internacionais, como o método de Ling, também conhecido por ginástica sueca. As possibilidades da ginástica, ao oferecer uma base científica e moral a este modelo, tornaram-se preponderantes nos currículos escolares e na atividade da Mocidade Portuguesa. Procurava desta forma o Estado, numa retórica muito comum

1 - Como foi notado por um dos mais relevantes teóricos do modelo de educação física nacional, Celestino Marques Pereira (1947).

durante o regime de Salazar, elevar o “nível da coletividade” no âmbito de uma reforma mais ampla da educação nacional. A imaginação de um *habitus* motor oficial, produzido pelo regime estabelecia-se também como uma forma de projetar os princípios fundamentais de uma comunidade de práticas e valores, que seria performatizada durante os desempenhos desportivos (Domingos 2010). A regulação da prática, nos casos em que a performance física se realizava perante um público, permitiria criar uma performance educativa. O comportamento violento e conflitual observado em muitos recintos desportivos, incluindo os ringues de boxe, preocupava as autoridades estatais. Consagrava uma imagem errada de uma comunidade de desportistas e espectadores.

Pouco depois da sua criação, a Direcção Geral dos Desportos assumiu o controlo institucional sobre o boxe nacional, nomeando um delegado, o Tenente Rafael Barradas, que exercia também as funções de jornalista e divulgador da modalidade, para executar as suas políticas. A intervenção do Estado pretendia defender o aspecto educativo do boxe amador da influência perversa de diversos negociantes que o tomavam como viveiro para alimentar um sistema profissional desregulado. Passando a desempenhar algumas das funções elementares dos órgãos associativos e federativos que governavam o boxe, o Estado pretendia clarificar as regras que delimitavam o mundo do pugilismo amador do universo do pugilismo profissional, o processo de inscrição e avaliação dos pugilistas, fiscalizar os contratos de trabalho, o controlo médico, a relação dos pugilistas com os *managers*, a ação das casas de espetáculo, entre outras questões. A alteração das condições de enquadramento permitiria orientar de modo mais adequado a performance dos atletas, nomeadamente nas sessões que eram apresentadas perante um público. A ordem da interação no ringue, interpretada pelos corpos dos pugilistas, devia, desta forma, representar uma outra ideia de comunidade, simbolicamente coesa, imbuída dos artefactos culturais que ajudam a imaginar uma comunidade nacional, no sentido de Anderson (2005 [1983]) Bem preparados, os atletas geririam o seu repertório motor como um músico experiente ao improvisar sobre uma pauta. É certo que persistiriam imprevistos, decorrentes da permanente interação num combate de boxe. Mas havendo um acordo quanto aos princípios da performance, que incluía o público e os seus critérios de classificação, as surpresas não ameaçariam a moral desportiva.

Quando assumiu a tentativa de regular o pugilismo, a Direcção Geral apoiou-se em algumas das tradições históricas da modalidade para celebrar os valores que inspiravam uma prática correcta. Enaltecia-se a virilidade, a coragem e o dever moral, patriótico, no sentido próximo da ética militar.

Vinculou-se ainda o boxe à tradição amadora do olimpismo, esfera à qual pertencia efectivamente desde 1904². Os valores do olimpismo enquadravam uma versão desinteressada da prática, uma procura do desporto pelo desporto, afastada, portanto, da atitude interessada daqueles que praticavam no intuito de obter outro tipo de recompensa, nomeadamente económica. O enobrecimento do boxe, que sustentava um conjunto de discursos míticos sobre a sua humanização, definia-se sobretudo pelas condições que deram origem ao pugilismo moderno, no contexto mais geral da “racionalização” de desportos e passatempos iniciada nas Public School inglesas em meados do século XIX. As chamadas regras do Marquês de Queensberry de 1866, grande parte delas ainda hoje em utilização, organizavam uma luta com luvas, por categorias de peso, em tempo segmentados e finitos, por oposição aos combates de mão nuas que durante muito tempo caracterizam a história antiga do boxe. Este desporto moderno, sob os valores da disciplina vitoriana e do chamada cristianismo muscular, foi considerado na altura uma prática ideal para a formação dos jovens filhos das classes dominantes (Sugden 1996, p. 26). Juntava-se à intenção educativa as memórias de uma apropriação cavalheiresca, traduzida muitas vezes em defesas da honra, tendencialmente vertidas em termos de uma lealdade nacional ou militar, e também na chegada ao espaço público dos lazeres de célebres *sportsmen*. A performance corporal adquiria assim as características de um ethos de classe, facilmente apropriável por uma política de revigoração nacional³. Este ethos transformava-se então em estética e técnica corporal. A metáfora da esgrima será sempre invocada, aliás, para legitimar o bailado gracioso do pugilista amador. Idealmente o público legitimaria esse estilo pugilístico, apreciando a sua estética e reconhecendo as suas dimensões morais. Esta representação do boxe inspirava claramente os desígnios da Direcção Geral dos Desportos.

Esta idealização de uma prática desportiva vivia em tensão, no entanto, com a própria história da modalidade. O próprio delegado da Direcção Geral havia lamentado a decadência do boxe actual, “violento”, “cruel”, “monótono” e “ignorante”, em contraste com o tempo em que era passatempo das audiências aristocratas em Londres e Paris, altura em que era “inteligente”, “elegante” e “subtil” (Barradas 1944: 90). Sedimentado enquanto espetáculo dirigido a um público, o boxe, como outros desportos, foi tomado por uma lógica competitiva na qual a vitória se constituía como o objetivo principal da performance. Este

2 - Desde essa data, só não fez parte dos jogos de 1912 na Suécia, por nessa altura se encontrar banido nesse país.

3 - Sobre o sportman em Portugal ver Trindade (2011).

fundamento guiou a racionalização da desempenho: o modo como os corpos se deveriam mover, as técnicas, as estratégias, as competências corporais adquiridas, respondiam à necessidade de um pugilista derrotar o outro. Estes requisitos da interação atentaram contra a ética amadora e os seu intérpretes socialmente privilegiados, que se afastaram, para dar lugar a profissionais. A substituição dos corpos graciosos dos amadores esgrimistas do boxe, que haviam revelado a capacidade de educar os seus instintos mais primários e transformado uma luta numa espécie de bailado, por homens fortes e brutos, representava o efeito do modelo do espetáculo competitivo, no qual o boxe não era apenas uma demonstração de perícia e graça mas um espetáculo onde um indivíduo devia derrubar o outro perante um público que pagou ou apostou. Esta tendência dominante veio a tornar mais complexo o debate sobre a estética do espectáculo, onde coexistiam diferentes regimes de avaliação da performance. Os debates estéticos, que discutiam os estilos e os movimentos dos corpos, envolviam também modos de pensar o mundo e de agir sobre ele.

As condições de performance criadas pela lógica do espetáculo, e contra as quais se erguia então a Direcção Geral, prevaleciam no universo do boxe português, nomeadamente na sua vertente profissional. O espetáculo criara uma ordem de interação específica, que exigia corpos ajustáveis às suas regras. O nível da preparação dos atletas para enfrentar esta ordem da interação dependia do grau de desenvolvimento de um campo de atividade específico. Em Portugal, no entanto, se a entrada neste jogo dependia de fatores físicos, técnicos e táticos, o elemento crucial para a sua existência enquanto diversão regular era indiscutivelmente a necessidade de encontrar corpos disponíveis para enfrentar o risco inerente à interação no ringue. Como em muitos outros contextos em que o boxe se encontrava profissionalizado (Sudgen 1996: 24), a disponibilidade de corpos para alimentar o espetáculo em cidades como Lisboa tinha uma origem social precisa. Estes corpos eram quase sempre de indivíduos de classes populares urbanas, muitos deles recentemente chegados à cidade e a passar por um processo de transição existencial repleto de novidades, carências e enigmas.

Nos ringues da capital

Enquanto jornalista desportivo, o delegado Rafael Barradas acompanhou para o jornal *A Bola*, logo depois deste periódico ter sido criado em 1945,

os combates de boxe que animavam a cidade de Lisboa. A sua prosa, dirigida ao leitor de um jornal com preocupações de fazer a pedagogia do desporto, revela igualmente algumas das preocupações que o moviam enquanto interventor ao serviço do Estado. Outras inquietações, como se irá notar, estavam reservadas para os documentos internos da Direcção Geral. Ao mobilizar um vocabulário específico para ler e avaliar o desempenho dos atletas, Barradas acabava também por expor as circunstâncias que caracterizavam o boxe em Lisboa, o nível dos atletas e o grau de desenvolvimento de um campo específico.

O objetivo da vitória governava inevitavelmente a performance o boxe. Como dizia Barradas, numa das suas crónicas: “A vitória deve caber ao jogador que bateu ‘mais vezes’, em ‘melhor sítio’, de ‘melhor maneira’ (A Bola 2-1-45, p.2). Acrescentou ainda que “a iniciativa do atacante, expondo-o a maiores perigos, merece maior consideração” (ibid.) Aos árbitros competia avaliar como os pugilistas alcançavam estes desígnios. O privilégio concedido pela moral do jogo ao ataque constituía um dos princípios fundamentais da relação da performance com o público. A falta de iniciativa ofensiva poderia, aliás, segundo as regras do boxe, conduzir a uma desclassificação. A prova da galhardia e da combatividade do performer era muito apreciada, mesmo quando gerida por uma frágil estilística. Na apreciação das competências do pugilista, Barradas ajuizava a combatividade, a sua aparência e disponibilidade física e o método da sua esgrima, como manejava o seu repertório motor, como dominava, ou não, a técnica do boxe.

No Torneio de Iniciação organizado pela Associação de Pugilismo de Lisboa no recinto de um dos clubes de boxe lisboeta, a Lisgás, mostraram-se, no início de 1945, os talentos amadores. Realizando uma apreciação geral Barradas concluiu: “Os amadores concorrentes mostraram, dum modo geral, físico débil e fraco desenvolvimento muscular. Mais uma vez nos dispomos a frisar o seguinte pormenor: o “box’ é um desporto só próprio de gente sã e robusta. Pessoas, embora saudáveis, mas sem vigor ou ginástica não devem andar na faina de levar socos ... no esqueleto. Tecnicamente os amadores, excepto três exemplares, no máximo, estão nus e crus de sabedoria Mesmo para ‘iniciados’ a ausência de sabença é confrangedora. Todos precisam de ginásio, de ‘plastron’ e passadeira, principiando pela aprendizagem do movimento das pernas – antes de outra qualquer – e passando ao saco de areia, mais tarde, para aprenderem os gestos dos diferentes socos. Entretanto, ginástica sueca, salto à corda, maçãs indianas, bola de suspensão, e, em suma, preparação física” (ibid).

Poucos dos pugilistas em ação nesse dia apresentavam um corpo preparado para a performance. A exceções eram Rogério Amador, “bem preparado e alimentado”, e Ângelo Santos, também “alheio ao racionamento; carnes cheias e ‘limpas’ de ossos” (ibid). Nestes combates, de esgrima houve pouco. Num deles “viu-se longa manifestação de falta de jeito boxístico”; um outro assemelhava-se “a pancadaria mais ou menos disfarçada”. Certo pugilista “não sabe nada de ‘box’, mas tem instinto de lutador”. Enfim, rematou Barradas, “tudo é, afinal, produto da falta de bons mestres, sem desprimor para os professores actuais.” (ibid). O autor não deixou de incluir na sua crónica duas outras observações. Uma para salientar a presença na assistência de algumas pessoas “de certa categoria social” como o “General Manuel Latino, doador da Taça, que leva o seu nome, e destinada ao clube melhor classificado no torneio.” Por fim, considerou inaceitável que um atleta da Lisgás, clube da Companhia de Gás e Electricidade, se tivesse apresentando “envergando calções indecorosamente curtos e indiscretos” (Ibid.).

Em Lisboa, na década de quarenta, os corpos disponíveis para entrar no espetáculo do boxe profissional eram quase sempre jovens de uma classe trabalhadora muito carenciada, formados no mundo boxe amador dos clubes dos bairros populares⁴. O boxe garantia-lhes certamente um determinado estatuto local. A notoriedade prometida pelo sucesso público não é desprezível enquanto factor de interpretação do surgimento destes performers de bairro e do seu interesse em enveredar pelo boxe. Noutro sentido, o pugilismo constituía-se como uma forma de proteção pessoal que, eventualmente, poderia ser útil para a obtenção de um emprego. Na sua autobiografia, raro relato em primeira mão da vida de um pugilista⁵, Matos Júnior (de seu nome Manuel Matos Ideias), que combateu em Lisboa nas décadas e trinta e quarenta, conta o modo como, chegado a Lisboa com 12 anos fugindo de um mundo de miséria no interior do país, se fascinou pelo universo do pugilismo (Ideias 1966). No pobre Clube Recreativo os “Choras” aprendeu a “boxar e rapidamente se tornou um ídolo do bairro da Graça. A fama conquistada garantiu-lhe um estatuto local, abrindo-lhe a porta para um conjunto de relações, entre as quais as de carácter sentimental e sexual.

Para muitos jovens dos bairros populares de Lisboa que viviam num quadro

4 - Casos do «Grupo Desportivo da Mouraria, do Lisboa Rio de Janeiro, do Sport Lisboa Oriental, do Lisboa Ginásio, do Ginásio Clube ou do Ateneu Comercial de Lisboa.

5 - É de salientar também uma pequena autobiografia de Santa Camarão (Camarão, s/d). Sobre a vida de Santa Camarão ver Maçarico (2003).

de permanente necessidade económica este estatuto acalentava aspirações e projetos. Managers e empresários de espetáculos procuravam os futuros talentos nas competições amadoras dos clubes de bairro, explorando esta economia da necessidade traduzida em desejos e ambições. Pouco alimentados e quase sempre desportivamente mal preparados para enfrentar os perigos inerentes à performance, estes atletas pouco se assemelhavam aos bailarinos aristocratas do boxe, tal como eram os celebrados pela Direcção Geral.

Aliciados por um manager, os melhores atletas da esfera amadora conseguiam transitar para o mundo profissional e atuar nas principais salas de Lisboa, do Coliseu ao Parque Mayer. Um conjunto de combates realizados no Coliseu em 16 de Fevereiro de 1945 deu a Rafael Barradas o ensejo de realizar um “estudo” sobre este mundo profissional em performance corporal (A Bola 23-2-1945, p. 2). Algumas das características que observou nos pugilistas amadores notavam-se nos profissionais. Uma delas, que parecia aborrecê-lo particularmente, era o pouco rigor com a indumentária “indiscreta” com que se apresentavam alguns pugilistas: “os calções demasiado curtos e soltos são pouco decentes”. À parte desta insistência, Barradas detinha-se, com uma atenção que não havia dedicado aos combates dos amadores, na forma física dos atletas e no seu desempenho técnico. Sobre o pugilista António Mateus afirmou: “Como noventa por cento dos pugilistas actuais, não tem escola alguma ginásial: apenas o que a experiência lhe ensinou.” Poucos não apresentavam falta de “desenvolvimento muscular e robustez, indispensáveis para a prática de um desporto duríssimo e que só a poder de técnica pode suportar-se sem dano” (ibid).

Mas no que respeitava à técnica o panorama geral também não era o ideal: “Filipe Rebordão é um batalhador, não é um estilista (onde os há?) ou um esgrimista.” (ibid). A imagem da esgrima servia de bitola para medir o domínio técnico dos pugilistas. Sobre Figueiredo, acusado de não manter bem a guarda, afirmou: “O braço esquerdo de Figueiredo em lugar de subir até cobrir a linha alta, flete para o interior, para o tronco. É como se um esgrimista, em lugar de conservar o ferro em riste o puxasse para trás e para o solo. A ignorância do directo da esquerda e do seu quasi-inacreditável papel na esgrima dos punhos conduz ao ‘box-caricatura’ tão vulgar nos nossos dias” (ibid). Alguns pugilistas, como Guilherme Martins, destacavam-se pela sua esgrima, embora, neste caso particular, a ausência de um “poder de golpe e de encaixe” prejudicasse os objectivos da vitória.

A avaliação da performance procedia então pela combinação do

desempenho físico, proporcionado por uma condição atlética de partida (peso, altura, musculatura, extensão dos membros) e por qualidades performativas (agilidade, rapidez, flexibilidade, técnica). Estes elementos eram gerido pelas competências que em último caso obrigavam o corpo a mover-se (combatividade, coragem, resistência, sacrifício). Tais competências definiam a atitude do pugilista. O valor moral da atitude nesta troca simbólica encontrava-se na base do espectáculo e das expectativas do público. Pela mistura destes diversos factores revela-se o estilo do pugilista, a sua tática, ou o seu processo, como muitas vezes a crítica especializada se lhe referia. A análise deste processo recorria a um conjunto de componentes de apreciação: a movimentação dos braços e das pernas, o jogo de tronco, a guarda defensiva, o encaixe e a capacidade de ataque, entre outros. Existia um ritmo, um andamento próprio em cada combate que resultava desse choque de estilos entre competidores (“Jorge Larzen tem planta de pugilista, leve, musculoso, membros extensos, etc. Figueiredo tem planta de lutador: lento, pesado, músculos em novelo, e sem flexibilidade”)

A ordem da interação no ringue dependia então desta conjugação entre condições físicas e técnicas de partida, servidas pela combatividade e pela interpretação tática do encontro. Cabia ao árbitro e aos juizes contabilizar os pontos que cada competidor conseguia amearhar para, no caso de não existir um KO (abreviatura de knock-out) se atribuir a vitória àquele que melhor cumprira os objetivos do jogo. Os movimentos dos braços do pugilistas tinham todos designações próprias, normalmente em inglês (Larzen executava “razoavelmente um ‘jab’ de esquerda, seguido de ‘hook’”; Sousa Jr.º, com “uma fogsidade pouco ordenada”, ataca “a golpes laterais largos [hooks e swings] “Figueiredo desconhece o ‘directo’). Alguns pugilistas reconheciam-se pelo domínio de certos golpes, aqueles mais relevantes no seu repertório motor. Os jornais ajudaram a popularizar estas designações, também presentes em livros de divulgação que se iam sendo publicados em português.

O público define a performance

Nos espetáculos públicos de boxe a audiência intervinha efusivamente. No espetáculo no Coliseu os espectadores, considerou Barradas, mostraram-se “sempre muito buliciosos e apaixonados”. Entre “berreiros”, “protestam em coro”. O autor da crónica considerava que o público não conhecia bem as regras do boxe e era incapaz de contabilizar adequadamente os pontos

de cada competidor. Os espectadores, mais interessados em celebrar a combatividade e os ataques, pareciam não se aperceber das componentes táticas e técnicas presentes no combate. Barradas preferia que agissem com “calma e acerto” em vez de seguirem “um instinto enganador e despropositado” (ibid). A intervenção do público, no entanto, influenciava o combate. Como notou o escriba em relação a determinado encontro: “A passividade do árbitro foi consequência lógica do ambiente e da pressão da assistência”.

Existia um desacerto, muito presente também noutras atividades desportivas, entre os critérios de apreciação de um especialista como Barradas, iniciado nas estratégias e técnicas do boxe, e o espectador comum. O público parecia mais interessado em ver “lutadores” do que “pugilistas” e esse era um dos problemas que a Direcção Geral gostaria de inverter. Porque se o boxe podia educar, a luta trazia à superfície a força dos instintos básicos, tão presentes nas lutas de rua, ou em combates clandestinos. Um dos interesses maiores da actividade da instituição estatal foi precisamente distinguir o mundo do boxe do mundo da lutas, não ordenadas e regulamentadas, feitas em espaços não controlados pelo Estado e, portanto, na sua maioria, impróprios para qualquer manifestação educativa e para a teatralização desportiva de uma comunidade política e social. O ringue, ao invés, era um espaço de regras minimamente controlado, com um espaço definido e onde por determinado tempo decorreria um espectáculo. Nestas condições, com maior facilidade se poderia ensaiar uma performance apresentada a um público. A tarefa não era, no entanto, fácil.

A expectativa do público decretava em grande medida os termos em que se realizava a performance. Se o público, como lamentava Barradas, era ignorante em relação às próprias regras do boxe, o mesmo não sucedia na arte de avaliar a entrega e a combatividade de um pugilista. O público incentivava essa coragem, estimulava o choque e convidava os pugilistas a se exporem até aos limites de uma possível destruição física. A disponibilidade dos seus corpos deveria ser absoluta e o risco corporal alimentava o interesse do combate. A respeito das audiências do boxe, Matos Júnior, afirmou na sua autobiografia: “O boxe era para mim a Nobre Arte, ou a Arte de Nobres, como me ensinavam os livros. Infelizmente o público não gosta disto. Gosta de selvageria e brutalidade” (Ideias 1966: 29-30) Num combate que travou com Agostinho Guedes, e numa altura em que se encontrava em sérias dificuldades físicas, o público incentivou o deversário a colocá-lo rapidamente no chão: “O público, esse grande aglomerado de bestas humanas gritava, eu bem os ouvia: ‘É agora ... Ele cai já!’..!” (Ideias 1966: 33) Nessas alturas o

performer entrava num estado particular dificilmente descrito por palavras: “Sucede muitas vezes que o boxeur porque é acossado pelo ardor da luta e pelo efeito dos socos recebidos, torna-se um autómato e combate se outra noção que não seja a da emotividade que lhe é transmitida pelos gritos da multidão que assiste ao combate. Esse automatismo é adquirido pela muita prática quer em treinos, quer em combates.”⁶ (Ideias 1966: 78). Matos Júnior chegou a equiparar os desejos do público a um impulso de morte que, segundo ele, habita também o pugilista, embora se sentisse mais nuns atletas do que noutros. O público “dos espectáculos de boxe ou de qualquer espécie de luta” revela “o outro eu que existe dentro de nós”, “o nosso lado selvagem que raramente sabemos dominar, que muitas vezes somos levados a cometer crimes” (Ideias 1966: 65). Nesta interpretação, a performance do boxe criava as condições para a emergência de uma comunidade do excessivo e do recalcado, com características anti-estruturais (Turner 1974) se consideramos a pressão para a regulação da vida quotidiano, nomeadamente na esfera laboral, recriando-se assim as lógicas de uma vida guiada pelos instintos, onde se produzia a excitação agradável que Elias atribuía aos lazeres modernos.

Uma ordem da interação arriscada

O perigo inerente a esta ordem da interação arriscada aumentava num contexto desportivo que protegia mal os atletas. Muitos pugilistas entravam em ringue pouco preparados, sem experiência suficiente, insuficientemente treinados, com problemas de saúde. As regras do espectáculo exigiam, no entanto, o sacrifício dos seu corpos. Nas suas funções como delegado da Direção Geral, Barradas descreveu a destruição de Júlio Neves, um pugilista moçambicano, menor de idade, atirado às feras. O combate correu “de forma deplorável, dada a inferioridade do pugilista Júlio Neves e foi além do que deveria ter ido. No terceiro assalto Júlio Neves recebeu golpes que o abalaram tão profundamente que se justificava a intervenção dos ‘segundos’ para declarar desistência. Não o fizeram com manifesto prejuízo do pugilista. Mais tarde, quando novos golpes colocaram Júlio Neves completamente ‘groggy’ – estado em que é sempre perigoso receber golpes – também os ‘segundos’ não intervieram como lhes competia. O árbitro do combate devia

6 - No seu conhecido *Body and Soul*, Loic Wacquant disserta longamente, e na primeira pessoa, sobre este processo de aprendizagem corporal (Wacquant 2004).

tê-lo parado, visto que um dos pugilistas estava em manifesta inferioridade; não o fez, talvez pelo facto de, tratando-se de um pugilista que se estreava e viera expressamente de Moçambique, uma decisão dessa ordem podia ser interpretada como prejuízo aos organizadores da sessão”⁷.

A passividade dos elementos que, segundo as normas do pugilismo, deveriam proteger o pugilista, desde logo os seus “segundos” (quem apoia o pugilista no seu canto, treinadores, preparadores físicos ou outro membro de auxílio mais próximo) mas também o próprio árbitro, revelava como esta performance estava submetida às fórmulas que governavam a economia do espetáculo. Neste, as expectativas de fazer negócio à conta de indivíduos em situações de fragilidade ajustavam-se à vontade do público em assistir a confrontos que chegavam a contrariar os regulamentos do boxe. Muitos pugilistas sujeitavam-se a estes massacres, a lutarem sem preparação, em combates realizados em períodos de tempo muito curtos. Matos Júnior confessou que realizou mais de 150 combates numa carreira relativamente curta, fazendo por vezes cinco combates por mês (Ideias 1966: 23). Pesando 70 quilos chegou a actuar contra adversários com 90 e 100 quilos, o que violava as regras. Situações como esta seriam no entanto comuns.

A condição de disponibilidade para lutar nestas condições era um dos elementos que caracterizava a ordem da interação típica no boxe nacional. Atletas sem um treino necessário, com um repertório motor curto ou ineficiente, eram expostos a situações perigosas. Os problemas decorrentes da sujeição de um corpo a um combate de boxe eram conhecidos. O próprio Rafael Barradas os havia enumerado (da “embriaguês pugilística” à “cegueira imprevista”, do “deslocamento das cartilagens interiores do nariz” à frequente “abertura da arcada supraciliar”, da “conjuntivite traumática”, das “extravasões sanguíneas das pálpebras” às “orelhas em ‘couve-flor’ deformadas pelos golpes”, da inflamação do canal auditivo” às “rupturas que por vezes conduziam à surdez”; e acabando nas várias fracturas, nomeadamente das mãos).

A performance pugilística incentivava o reconhecimento das fraquezas dos adversários, a leitura dos sinais do seu corpo durante o combate, aproveitando debilidades estruturais ou momentâneas e atacando pontos frágeis. Matos Júnior descreve uma situação destas no contexto de um combate contra António Rodrigues: “Tinha-o atingido com brutal soco na região do figado e que quase o matara. Que o referido soco lhe parara

7 -AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/604, 1943, Pasta Boxe, Dossier Inquéritos e Protestos, Carta da FPB à Direcção Geral, 18/10/43.

instantânea e momentaneamente a respiração.” (...) “Quando aquela região é atingida por qualquer soco, mesmo fraco que seja, na ocasião em que inspiramos o ar, provoca-se uma paralisação de todos os órgãos inerentes à respiração e a consequente sufocação e aquele que ali é tocado cai e passado dois minutos mais no chão, a contorcer-se com dores horríveis e durante esse tempo não consegue respirar. Este ó o knock-out doloroso, aquele que faz doer de verdade. O outro é o soco que se aplica à ponta do queixo e que provoca o mesmo estado nervoso. Se o soco for bem dirigido e seco, aquele que o recebe, perde os sentidos mas não sofre; o seu efeito é “anestésiante” e não é, portanto, doloroso. Às vezes é perigoso, pois pode causar ao que o recebe, congestão cerebral como muitas graves consequências. Pode até causar a morte ...” (Ideias 1966: 33) “De futuro, em todos os combates que fiz, procurava observar psicologicamente os meus adversários, depois lhes haver tocado naquelas regiões” (Ideias 1966: 36).

As condições de produção do espetáculo do boxe em Lisboa durante a década de quarenta elevavam o risco competitivo, sendo responsáveis por carreiras profissionais curtas, interrompidas abruptamente. Os órgãos federativos fechavam os olhos a inspeções médicas que poderiam atrasar a passagem de um pugilista amador ao estatuto de profissional. Assim sucedeu com Joe Costa, chumbado inicialmente por uma inspeção médica, dado que “revelava valores anormais no pulso e na tensão arterial o que pode sugerir enfermidade e os perímetros torácicos dão a certeza de uma incapacidade respiratória”⁸, veio mais tarde a ser aprovado por um exame de suficiência ministrado pela Federação Portuguesa de Boxe⁹. A submissão a estas condições performativas deixava quase sempre consequências físicas. Matos Júnior relata o seu encontro com um antigo pugilista que fora o seu ídolo. José Maria Liberato “uma velha glória do boxe”: “estava velho, muito mais gordo e parecia inchado. Tal era o estado de abandono a que havia chegado aquele que os meus olhos da juventude haviam feito imaginar um herói indestrutível! Fazia trejeitos com a cabeça, ou porque tentasse seguir o ritmo da música ou porque procurasse exteriorizar por mímica algo que o seu cérebro doente estivesse magicando. Apresentava todos os sintomas do boxeur ‘sonado’, estado característico do pugilista que recebeu muitos socos” (Ideias 1966: 47).

8 - AME, SS, Fundo do DDGEFDSE, Série O4, Caixa 04/516 1943, Pasta Boxe, Dossier A, Carta do médico dos desportos à Direcção Gera, 17/2/44 Pestana à FPB, 11/3/1943.

9 - AME, SS, Fundo do DDGEFDSE, Série O4, Caixa 04/516 1943, Pasta Boxe, Dossier A, Carta da FPB à Direcção Geral, 23/2/44

Após o fim da carreira, a perda da condição material, do estatuto social, mas também da saúde, eram elementos que preenchiam as histórias de homens como Matos Júnior, que passavam de emprego em emprego e acabavam absorvidos pelas relações criadas pelo próprio mundo do boxe, muitas vezes numa notória marginalidade: “Deambulei por outros rumos ... Comecei a ter contactos com gentes de meia tigela, os muitos e variadíssimos conhecimentos da ‘malta’ do boxe. Fiz-me noctívago e comecei a frequentar os muitos bas-fond da Lisboa desse tempo. Eram na sua maioria indivíduos que viviam à custa de mulheres ... e de homens e da batota..” (Ideias 1966: 43-44). O autor contrastava estas vidas feitas de expedientes com a existência mais aprazível dos managers e empresários: “os organizadores temperavam a salada a seu bel-prazer, comodamente sentados às mesas dos night-clubs, saboreando lautas ceias bem regadas ou ainda bem empernados em fofa cama” (Ideias 1966: 27).

As situações de debilidade existencial prolongavam uma dependência já presente nas relações que caracterizavam o universo do boxe. Num dos poucos documentos presentes no arquivo da Direcção Geral em que é possível ouvir a voz de um pugilista, Jack Pestana conta, numa carta dirigida à Federação Portuguesa de Boxe, a sua trágica situação. Pestana procurava anular uma suspensão que não lhe ia permitindo viver. De imediato colocou-se numa posição de inferioridade (“como sabem não sei bem o português ”) e desculpando-se por ter tido a coragem de escrever (“eu sei que os Exmo. Senhores se vão rir desta minha carta”). Informa depois que estava “a viver não bem na miséria mas quasi na mesma, visto não ter recursos”. Para ultrapassar esta carestia dispunha-se “a combater por viagens e comer só”.¹⁰

Performances combinadas

A posição de dependência económica em que se encontrava Jack Pestana tornava-o mais disponível. Distante da atitude desinteressada do aristocrata desportista amador, Pestana estava disposto a ganhar apenas para comer e para pagar as viagens necessárias aos combates. Colocado em tal posição estaria em condições propícias, tal como muitos outros, para aceitar participar num combate combinado, onde o desfecho, para lucro de um conjunto de intermediários, se achasse previamente arranjado. À época as suspeitas

10 - AME, SS, Fundo do DDGEFDSE, Série O4, Caixa 04/604, 1943, Pasta Boxe, Dossier Box, Carta de Jack Pestana à FPB, 11/3/1943.

quando à realização de encontros combinados haviam-se generalizado. Apostas clandestinas, desforras, manipulação de rankings, eram vários os benefícios proporcionados por estes esquemas. Quase sempre prejudicados por estas combinações, os pugilistas eram pressionados a aceitá-las, mesmo atentando elas contra a sua dignidade enquanto performers. A performance de um combate combinado exigia um duplo controlo sobre o corpo. Os oponentes eram obrigados a combater de forma a que os árbitros e o público não desconfiassem da combinação. Deviam manter índices aceitáveis de combatividade e não fugir aos ataques, guiando em simultâneo a interação para o desfecho esperado. Nem sempre este teatro era bem conseguido. O público frequentemente desconfiava, acusando os pugilistas com falta de iniciativa de estarem a perder de propósito. A palavra “Chiqué”, normalmente gritada de modo exaltado pela assistência, lançava a suspeita e servia de aviso aos pugilistas, obrigando o seu corpo a reagir. Enquanto delegado da Direção Geral, Rafael Barradas redigiu relatórios sobre combates que se encontravam sob suspeita. Avaliando uma série de encontros entre portugueses e espanhóis em Julho de 1945 no Parque Mayer, distinguiu a performance de Jesus Melónez (“regular, empregando-se durante todo o seu combate sem a mais leve sombra de hesitação ou falta de brio desportivo”) da de Eduardo Lopez (“limitou-se a esboçar, sem concluir, grande número de ataques com o punho esquerdo”, com “mobilidade excessiva”)¹¹. Nos oito assaltos do combate: “só se registou um único soco duro”. Noutro combate, Juanito Martin “jogou no corpo-a-corpo, evitando lutar”. O seu oponente, o moçambicano Benny Levi, “não esboçou um único ataque sério”. Por essa altura já o público gritava: “Chiqué! Chiqué”. Perante as críticas reiteradas à performance dos pugilistas espanhóis, a Delegación Nacional de Deportes iria argumentar que em Portugal não se aplicavam os regulamentos de forma correcta e que “A paixão do público a parcialidade dos árbitros são tão grandes, que não é possível que os nossos pugilistas ganhem...”.¹² Noutro relatório, Barradas refere que a atitude do pugilista Fidel Arseniega¹³ “não correspondeu nem à sua classe, nem ao seu estado de saúde, nem às oportunidades flagrantes que lhe concedeu o adversário”.

11 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/523, 1945, Pasta Boxe, Dossier D, Relatório de Rafael Barradas, 14/7/45.

12 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/523, 1945, Pasta Boxe, Dossier D, Carta da Delegación Nacional de Deportes à Direção Geral, 27/10/45.

13 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/523, 1945, Pasta Boxe, Dossier D, Relatório de Rafael Barradas, 20/10/45.

O seu adversário, Agostinho Guedes “subiu ao ring pálido e nervoso. (...) Principiou o combate jogando de longe e utilizando o punho esquerdo em «directos», para manter o adversário à distância. Tal era o seu temor que alvejou de preferência o estômago, descobrindo a cabeça tanto que o público, nalguns sectores, o avisou publicamente e em voz alta: «cuidado! cobre-te Guedes!». (...) “O pugilista espanhol manteve-se na mais completa defensiva: passividade, lentidão de movimentos, desperdício de inúmeras oportunidades”. No 4.º assalto “Guedes deixou o canto de braços caídos ao longo do tronco, completamente groggy, de sorriso nos lábios mas um sorriso alvar de inconsciente; (...) Arseniega não ataca o adversário, roda à sua volta, aguarda alguns segundos que Guedes se recomponha e afasta-se do adversário sem que este esboce um gesto só de ataque!!!”. Barradas concluiu que o combate estava combinado.

Poder e formas de classificação social

Em resposta à missiva desesperada de Jack Pestana a Direção Geral obrigou-a realizar um combate para avaliar o seu comportamento. Tudo correu bem e Pestana pôde voltar aos ringues. A entidade estatal justificou moralmente a necessidade desta prova¹⁴: “visto ter compreendido os deveres de um profissional. Ganhar ou perder não conta. Conta sim, acima de tudo, ter brio e dignidade desportiva. Foi o que se pretendeu obter com o castigo.”¹⁵ O brio e a dignidade desportiva definiam os critérios de entrada numa comunidade política e moral, onde perder ou ganhar não era o mais importante. Foi em nome destes valores que a Direção Geral procurou mudar o governo do boxe nacional.

Nos documentos que circulavam pelos canais da instituição estatal, o modo como este governo administrava os corpos dos pugilistas foi descrito em tons sombrios. Da denúncia das condições mercantis que caracterizavam o universo do boxe surge uma representação das relações de poder no contexto da modalidade. Estas enquadravam formas de dominação material

14 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/604, 1943, Pasta Boxe, Dossier Inquéritos e Protestos, Carta FPB à Direção Geral, 28/5/43.

15 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/604, 1943, Pasta Boxe, Dossier Inquéritos e Protestos, Carta da Direção Geral à FPB, 31/5/43. É possível encontrar no arquivo as queixas de outros boxeuses. Francisco Costa Brito e Manuel Pinheiro.

e simbólica que remetiam para estruturas de poder que extravasavam em muito o mundo restrito do boxe. O chefe da repartição da Direcção Geral escreveu em 1944 ao delegado Rafael Barradas denunciando o tratamento dado aos pugilistas: “A coberto de contratos assinados com evidente abuso da pouca cultura ou de dificuldade materiais dos pugilistas interessados, há indivíduos que intitulando-se *managers* estão atentando contra a dignidade da pessoa humana e contra os mais elementares princípios da moral e da justiça. Têm sido vendidos alguns pugilistas como quem vende um animal e têm-se condenado outros à inactividade forçada durante meses por reclamarem o que julgavam pertencer-lhes.”¹⁶ Mais tarde, a propósito de um contrato de trabalho, o próprio delegado se insurgia contra situações em que “uma das partes dispõe dos méritos e serviços da outra não têm paralelo em qualquer país civilizado e só é comparável à propriedade de um escravo ou de um cavalo ou cão. De um lado, exactamente aquele que trabalha, nem sequer existe a regalia de poder rescindir um acordo ruinoso, do outro existem todas as faculdades e regalias.” Sobre outro contencioso arbitrado pela Direcção Geral, Rafael Barradas afirmou: “só por meio de uma ação enérgica, rápida e profunda, será possível exigir das pessoas que tiram o maior rendimento de meia dúzia de indivíduos boçais e ignorantes, o cumprimento das indispensáveis obrigações que lhes cabe.”¹⁷

O tom de indignação e de denúncia justificava a tutela do Estado sobre a modalidade mas também sobre os performers, concebidos como alguém desprotegido e incapaz, a quem o modelo desportivo do regime devia moldar o corpo, o seu *habitus motor*. Era como se Estado se tornasse no próprio performer e que, por intermédio da ordem da interação em ringue, fizesse então nascer outra comunidade de trocas práticas e simbólicas. A sobrevivência de homens como Jack Pestana estava dependente, no entanto, da sua relação com outra comunidade, gerida por valores distintos e com poder para dispor das suas vidas.

A ação de um conjunto de agentes visíveis definia a entrada nesta comunidade. Os managers iam procurar os performers aos clubes amadores, tornavam-se responsáveis pela sua preparação, e vendiam depois os seus préstimos às casas de espetáculos, arrecadando uma percentagem dos ganhos. Esta circulação de mão de obra assegurava a existência de corpos

16 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/516 - 1944, Pasta Boxe, Informação da Direcção Geral ao delegado Rafael Barradas, 26/9/44.

17 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/516 - 1944, Pasta Box, Carta de Rafael Barradas ao Director Geral, 20/9/44.

disponíveis para lutar. Para managers e empresários a performance do boxe não era um desporto, no sentido dos valores nobres de que falava a Direcção Geral, mas um espetáculo; e os performers não eram desportistas, mas trabalhadores contratados. Foi isso que o empresário Domingos Pinto, dirigente de uma das mais importantes casas de espetáculo de Lisboa e também empresário de pugilistas, argumentou junto da Direcção Geral. Pinto fizera contratos com pugilistas a quem exigia exclusividade, “dando-lhe um tratamento semelhante ao que se faz com artistas de circo, lutadores, artistas de music-hall, não os considerando desportistas que de facto não são, pois não concebo que sejam desportistas, e portanto com direitos nessa Direcção-Geral, homens que vendem a um empresário o seu esforço a um tanto por minuto”¹⁸. Porque há-de um pugilista ser desportista e não o há-de um lutador ou um voador? Se os actuais voadores do Lisboa Ginásio e do Ginásio Clube Português ingressarem amanhã numa companhia de circo e levarem também com eles, nessa companhia, uma «troupe» de lutadores, por essas províncias fora, continuarão eles a ser desportistas? Em meu entender, e tem sido esta minha tese sempre apregoada, são apenas homens que para exercerem a sua profissão, tiveram de fazer e têm de fazer muito desporto e muita preparação física. Tal e qual como eles, deixei de ser um desportista em «box» no dia em que tirei uma licença de «manager», que traduzida quer dizer negociante e no dia em que abri uma bilheteira e me classifiquei de empresário, tendo para isso abandonado todos os cargos que tinha da Federação, Associação de Pugilismo e clubes da especialidade.”¹⁹

As relações laborais entre managers, empresários e pugilistas eram instituídas em contratos de trabalho. Estipulando os direitos e deveres das partes, estes contratos expressavam igualmente a legalização de relações de poder amplas, que iam muito para lá da estrita relação de trabalho. Os

18 - Sublinhado no original.

19 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4 Caixa 04/523, Pasta Boxe, 1945, Dossier A, 8/10/45. Numa missiva ao Director-Geral Barradas responde: “no dia em que os pugilistas profissionais deixem de ser considerados desportistas para serem artistas de circo, não haverá mais combates sérios no País. Sucede-lhe o que aconteceu à luta greco-romana. Contra isso insurjo-me veementemente e luto pelo oposto: que os pugilistas, mesmo profissionais, sejam desportistas a cem por cento.” Esta simultaneidade ideal, entre o profissional e o desportista, colocava questões ao projecto do Estado, já que os corpos requeridos pelo espetáculo comercial e um desporto de valores não eram certamente os mesmos. AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4 Caixa 04/523, Pasta Boxe, 1945, Dossier A, 8/10/45, Carta de Rafael Barradas ao Director Geral dos Desportos, 9/10/45.

contratos invocavam princípios de proteção social e dever moral, num quadro de relação de patrocínio e dependência social. Na redação do contrato estabelecia-se que o lutador, dentro do prazo combinado, devia “obedecer, recebendo e aceitando todos os conselhos, ensinamentos e indicações do referido *manager*, bem como aceitar, respeitar e cumprir todos os contratos compromissos firmados pelo mesmo com terceiros.”²⁰ A determinação de direitos e deveres laborais era vinculada a deveres de obediência, pela tutela do conselho e do ensinamento, que de imediato instituíam uma hierarquia material e moral. Segundo esta os serviços do pugilista tinham como contrapartida uma condução e proteção.

Esta troca social, tradução de uma persistente violência simbólica, justificava-se pela pressuposição da incapacidade ontológica destes atletas gerirem a sua vida. Tal perspectiva exprimia a força das representações sobre as classes populares. Num conflito com o pugilista Larsen, dirimido pela Direcção Geral, o referido Domingos Pinto questionou retoricamente: “estou a tratar de negócios com um homem ou com uma criança?”. A frequente infantilização dos pugilistas representava-os enquanto pessoas incapazes, inábeis, volúveis a paixões. Ainda sobre o pugilista Larsen, Domingos Pinto justifica a situação a que chegou pela “vida particular menos regrada, para o qual tem sido arrastado por pessoas que o idolatram – e o absorvem”²¹. Em Lisboa, o pugilista vivia “obcecado por pensamentos e desejos”. As aspirações sociais destes indivíduos, saídos da miséria para um mundo de oportunidades, consumos, novas relações, eram reduzidas a manifestações de irracionalidade, realizadas por alguém próximo de um “estado natural”, como o demonstrava, aliás, a sua forma instintiva e pouco trabalhada de estar no ringue. Sem tutela eles necessariamente se corromperiam. Para desacreditar as posições do pugilista moçambicano Xangai numa discussão sobre um contrato, o manager Canelas Júnior afirmou que aquele tinha por hábito “lançar habilidades e mentiras” e era “também um indisciplinado, um ambicioso, um manhoso e um mentiroso”²². Para a Direcção Geral dos Desportos a lógica mercantil do espectáculo deformava ainda mais estes homens, explorando

20 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/604, 1943, Pasta Boxe, Dossier Diversos, Contrato de Carlos Wilson (Kid Wilson) com o manager Canelas Júnior, 15/6/43.

21 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/604, 1943, Pasta Boxe, Dossier Inquéritos e Protestos, Carta de Domingos Pinto à Direcção Geral, em 21/7/43.

22 - AME, SS, Fundo: DDGEFSDE, Série O4, Caixa 04/604, 1943, Pasta Boxe, Dossier Inquéritos e Protestos, Auto de Declarações de Joaquim Canelas, 28/5/43

a sua elementaridade. Num campo que oferecia aos performers poucas possibilidades de desenvolvimento físico, técnico e estratégico, o que definia substancialmente o espectáculo organizado por empresários como Domingos Pinto era o que de mais elementar existia numa luta. Aqui se fundava, também, a relação de comunicação entre os performers e o público.

Apesar dos seus objetivos distintos, tanto a Direcção Geral dos Desportos criada pelo regime do Estado Novo como os negociantes do boxe partilhavam uma visão sobre os pugilistas e através deles, sobre as classes a que pertenciam: a de que os membros destes grupos sociais, porque carentes de competências e potencialidades, precisavam de ser conduzidos. Sob esta condução tutelar se fundava a projeção de uma comunidade política e moral definida pelo regime, mas também a possibilidade do seu usufruto e exploração por parte de empresários e managers. Apesar das políticas da Direcção Geral, foram os negociantes que de forma mais efetiva continuaram a definir as condições arriscadas e perigosas da performance.

Conclusão

A autobiografia de Matos Júnior, intitulado *O Saco*, anuncia logo no segundo parágrafo o destino da personagem principal, preparando o leitor para a narrativa de uma vida que, apesar das aspirações e peripécias do seu autor, parecia marcada à partida: “Vim a este mundo como todos os meus semelhantes. Há pessoas que nascem ricas e outras que nascem pobres. Eu nasci pobre e esse facto teve como consequência que a vida tenha sido muito dura para mim” (Ideias 1966: 13). Matos fora o “saco” no mundo do boxe, aquele que servia para atletas mais promissores mostrarem o que valem, mas também um saco ao longo da sua atribulada existência. Estas vivências trágicas foram também preenchidas por experiências únicas, efémeras é certo, mas que concretizaram algumas das aspirações destes jovens atletas: um estatuto reconhecido pela valentia mostrada em combate, por algumas vitórias mais impressionantes, pelo nome eternizado em crónicas e fotografias nos jornais, por momentos de glória e de algum desafogo económico, pelas relações sociais e afetivas e pela vida hedonista e cheia de tentações que alguns não desdenharam, mas que muitas vezes acabou por ditar o fim das suas aspirações desportivas. Estes eram momentos de resistência e fuga a uma máquina que os triturava.

A performance apresentada pelos pugilistas nas salas de espectáculo de

Lisboa definia-se por um conjunto de lógicas de incorporação interligadas. Desde logo, as decorrentes da fraca evolução de um campo de atividades. O desempenho físico era afetado por condições de partida, traduzidas em corpos mal alimentados que não beneficiavam, depois, de uma preparação suficiente. O estatuto adquirido com a prática da modalidade, mas sobretudo a necessidade económica, atirava os pugilistas para o ringue onde uma seleção cruel ia sendo executada. A carência técnica e física dos atletas, o incumprimento das regras e a tolerância com situações que colocavam os performers em perigo físico, tornavam muito arriscada esta ordem da interação performativa. Ela ajustava-se, no entanto, às condições de produção do espetáculo, fundadas menos no interesse do público em apreciar a técnica moral dos artistas, como desejava a Direção Geral dos Desportos, do que no desejo em assistir a uma luta violenta.

A predisposição para um indivíduo se sujeitar à luta, de se colocar em risco, de se sacrificar, de revelar coragem e combatividade era um princípio inerente à prática do boxe. Mas o processo que conduzia um indivíduo a submeter-se a estas condições era complexo. Os corpos disponíveis ajustavam-se às características da ordem da interação que criava a performance espetaculares. Estas condições criavam assim uma estética particular, negociada e discutida no contexto das tensões que habitavam este campo de atividade. Neste sentido, havia um encontro evidente entre o habitus urbano destes jovens dos bairros populares de Lisboa, as condições de formação do seu habitus motor e a estética que definia a performance. Corpos de indivíduos dispostos a sacrificarem-se para perseguir as suas aspirações, envolvidos em formas de dominação que os sujeitavam. As aspirações projetadas numa carreira do boxe guiavam os corpos e as vontades destes performers, num movimento que, em muitos, casos, resultavam numa auto-destruição conduzida. A ordem da interação deste espectáculo engolia corpos que não estavam preparados para o risco. Outros corpos seguir-se-iam.

Bibliografia

- ANDERSON, Benedict, 2005, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*, Lisboa, Edições 70
- BARRADAS, Rafael, 1944, *ABC do Pugilismo*, Lisboa, Edições Vic.
- BOURDIEU, Pierre. 1998, *Meditações Pascalianas*, Oeiras: Celta. [1997].
- CAMARÃO, José Santa, *A Minha Vida. A Vida de José Santa Camarão contada por ele mesmo*, Lisboa, Sociedade ABE, s/d.
- DOMINGOS, Nuno, 2012, *Futebol e Colonialismo. Corpo e Cultura Popular em Moçambique*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais
- DOMINGOS, Nuno, 2011, "Homens ao minuto: o boxe em Lisboa nos quarenta e cinquenta", In José Neves e Nuno Domingos (orgs.) *Uma História do Desporto em Portugal*, vol. 3 *Classe, Associativismo e Estado*, Porto, Quidnovi. pp. 167-216.
- DOMINGOS, Nuno, 2010, "Building a motor habitus: Physical education in the Portuguese Estado Novo", *International Review for the Sociology of Sport*, vol. 45, n.º 1, pp. 23-37.
- ELIAS, Norbert, 1992, *A Busca da Excitação*, Lisboa, Difel
- GOFFMAN, Erving. 1999, «A Ordem da Interação», In *Os Momentos e os Seus Homen.*, Lisboa, Relógio D'Água.
- IDEIAS, Manuel Matos, 1966, *O Saco. Memórias de um boxeur*, Lisboa, Tapete Mágico.
- MAÇARICO, Luís Filipe, 2003, *Com o Mundo nos Punhos: elementos para um biografia de José Santa Camarão*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa
- MARQUES PEREIRA, Celestino, 1947, «A função da ginástica perante o desporto como meio de formação física na juventude». *Boletim do INEF*, n.ºs 1 e 2: 13-25.
- MAUSS, Marcel, "Les Techniques du corps" 1980 [1935], *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 365-386.
- SCOTT, James, 1985, *Weapons of the Weak*. New Haven: Yale University Press.
- SUGDEN, John, 1996, *Boxing and Society: An International Analysis*, Manchester, Manchester University Press.
- TRINDADE, Luís, (2011), "A Imagem do Sportsman e o espectáculo desportivo", In José Neves e Nuno Domingos (orgs.) *Uma História do Desporto em Portugal*, vol. 1 *Corpo, Espaços e Media*. Porto: Quidnovi, pp. 121-145.
- TURNER, Victor, 1974, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press.
- WACQUANT, Loic, 2004, *Body and Soul: notebooks of an apprentice boxer*, Oxford, Oxford University Press.

Turismo e performances culturais: uma visão antropológica do turismo indígena (Panamá)¹

Xerardo Pereiro e Cebaldo de León

Introdução

Com base num trabalho antropológico de investigação longitudinal, iniciado em 2003, tendo como objeto o turismo indígena guna do Panamá (Pereiro e De León, 2007; Pereiro et al. 2012), no nosso texto pretendemos refletir como um grupo humano que desenvolve turismo indígena de uma forma organizada e autocontrolada, recria os espaços sociais e culturais tradicionais da sua vida quotidiana, através da performance de rituais, miradouros, novos cenários turísticos insulares, e outros. Com a encenação de representações culturais indígenas performatiza-se um novo exotismo e uma nova adaptação ao turismo (Pereiro, 2009). Ao contrário de outros muitos exemplos de desenvolvimento do turismo indígena, o turismo guna já foi incorporado, há algum tempo, como parte da vida de uma população indígena que utiliza este como oportunidade para o desenvolvimento e também como veículo para se afirmar política e identitariamente no mundo. O turismo indígena é neste sentido um palco onde os teatros dos atores (visitantes e visitados) jogam com máscaras a serem outros.

O contexto da etnografia é o Panamá, um Estado centro-americano que obteve a sua independência da Colômbia em 1903. Posteriormente, a construção do canal interoceânico vai dar um grande impulso ao

1 - Este trabalho é enquadrado no CETRAD, centro de investigação financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia - de Portugal, no âmbito do projeto Pest-OE/SADG/UI4011/2011.

desenvolvimento do país. No ano de 1932 construiu o seu primeiro aeroporto em Albrook e em 1948 o aeroporto atual de Tocumen. No ano 1960 cria-se o IPAT (Instituto Panamiano de Turismo). Hoje o Panamá conta com três milhões e meio de habitantes e recebe aproximadamente um milhão e meio de visitantes. Os Guna são um dos grupos indígenas do Panamá. É considerado um dos grupos indígenas do Panamá junto com outros como os Ngöbe, os Bügle, os Emberá, os Woanun.

Os gunas são um grupo humano de 80.000 pessoas aproximadamente, que habitam na costa atlântica do país, no arquipélago de Guna Yala, formado por 365 ilhas coralinas, “uma para cada dia do ano” como rezam as brochuras turísticas gunas. Nos últimos anos a emigração para a cidade do Panamá e para outros centros urbanos do país passou a ser uma estratégia de reprodução social habitual. Desde 1925, os gunas têm uma autonomia político-territorial face ao Estado do Panamá e estão regidos pelo “Congresso Geral Guna”, máxima autoridade política das 40 comunidades existentes. A economia de Guna Yala (São Blas) tinha como sustento básico a pesca, a agricultura e o comércio de cocos, estes últimos serviam como moeda de troca. Entre as últimas mudanças que afetam os gunas, destaca-se o turismo, atividade que os está a converter em “turistores”.

O turismo, controlado politicamente pelos gunas (ex.: Existe um estatuto para o desenvolvimento do turismo e um controlo político e impositivo para um turismo sustentável e responsável), intensificou-se nos últimos anos, e não deixa de ter efeitos sobre o meio ambiente, a economia e as estruturas sociais das comunidades. Mas, graças ao seu autocontrolo (ex. proibição de investimentos turísticos estrangeiros no seu território), a adaptação às mudanças é melhor do que noutros casos de desenvolvimento do turismo, especialmente na América Latina (cf. Pereiro, 2013, 2014). Esta construção política diferencial do turismo indígena permite compreender a singularidade do caso e a ideia de que outro turismo é possível.

A história do turismo em Guna Yala está associada aos viajantes e missionários que visitaram a zona por motivos comerciais e religiosos. Já no século XX muitos gunas trabalharam nas Bases Militares dos EUA no Panamá, e desde então que os norte-americanos começaram a visitar Guna Yala. No ano de 1938 o governo panamiano abriu Guna Yala ao turismo cooperando com as agências turísticas e os EUA, especialmente em Narganá. O primeiro hotel guna foi o hotel “El Porvenir”, na ilha do mesmo nome, na zona ocidental de Gardi. Outro momento destacado foi o ano de 1934, quando chegou a Guna Yala o primeiro cruzeiro. Foi um barco sueco

que chegou à zona de Gardi com muitos turistas. A partir dessa altura os turistas dos cruzeiros são catalogados pelos gunas como “suidon”. Esta denominação está relacionada como o nome “Swedom” e a origem do 1º cruzeiro.

As memórias do turismo em Guna Yala são umas memórias de lutas e resistências face ao Estado e ao sistema turístico. O turismo sempre foi visto pelos gunas como uma ameaça à sua organização social comunitária – protótipo da democracia participativa-, ainda que na atualidade é visto também como uma oportunidade de desenvolvimento. Hoje, os gunas controlam o processo de desenvolvimento turístico, rejeitando e dizendo não ao turismo de massas e aos investimentos estrangeiros nele, e dizendo sim a uma estratégia de desenvolvimento turístico mais artesão e suave (ex. 50 pequenos ecohotéis). Este caminho contraria as tendências de muitos outros lugares turísticos, mas não evitou a conversão em lugar turístico integrado no mercado global.

Desde o ponto de vista do alojamento, em Guna Yala encontramos turismo de cruzeiros, de veleiros e de hotéis gunas. Na perspectiva da organização social da oferta e da procura existem formas de turismo comunitário, turismo familiar e turismo de mochileiros. O preço do alojamento varia entre 10 e 240 dólares por dia, diferenciando projetos hoteleiros de luxo, pequenos hotéis para classes médias ocidentais e alojamento familiar para mochileiros e aventureiros. A zona de Guna Yala mais recetora de turistas é a zona de Gardi, onde se encontram a maior parte dos empreendimentos turísticos, mas hoje em dia os projetos turísticos aparecem um pouco por todo lado, com o controlo do governo indígena guna.

O perfil social dos gestores do turismo hoteleiro guna é o de pessoas de aproximadamente 50 anos e com estudos universitários. Todos eles têm mediadores na cidade do Panamá e no estrangeiro que trabalham na comercialização e publicidade dos seus projetos etno e ecoturísticos. Trabalhar no turismo significa em Guna Yala bons ingressos, prestígio e contactos com o exterior. Ainda que a poliatividade seja central na vida dos gunas, de agricultores, caçadores e pescadores estão a converter-se em “turistores”. Do ponto de vista das culturas do trabalho, os gunas passam a trabalhar como administradores, guias, cozinheiros, empregados e motoristas de “cayuco” (pequena canoa de madeira). Desta forma, o seu quotidiano e os seus tempos sociais mudaram. Os serviços que um turista recebe são alojamento, alimentação e excursões (ex.: visitar as comunidades, a selva, o rio, ...). O transporte de avioneta da cidade do Panamá não está incluído

nos serviços e também existe uma estrada desde a cidade do Panamá, pela que circulam carros 4x4 durante pouco mais de duas horas de trajeto, e que está a transformar Guna Yala.

Ao turismo guna aplica-se um controlo fiscal importante e limites económicos ao turista. É preciso pagar por visitar as ilhas, tirar fotografias, banhar-se e usar o seu território. Além disso, cada comunidade guna tem diferentes sensibilidades face ao turismo, e as suas autoridades podem limitar mais ou menos a atividade turística. O turismo tem muitos rostos. Por um lado, é uma oportunidade e/ou um passaporte para o desenvolvimento, por outro tem um papel aculturador e de redefinição identitária (ex.: etnicidade reconstruída). Apesar de não haver estatísticas fiáveis, o IPAT fala em 100.000 turistas para Guna Yala. A maior parte são norte-americanos, seguidos pelos europeus e os “latinos”. Algum projeto, como “Dolphin”, chega a receber turistas procedentes de 49 países diferentes. A estadia habitual é de entre 2 a 3 dias, e as suas motivações são o descanso, a quebra de rotinas, conhecer uma cultura étnica diferente, a sua história, o seu artesanato (as famosas molas ou tecidos cosidos a mão) e o meio ambiente.

Em síntese, com base numa metodologia antropológica e uma estratégia de triangulação (observação participante, entrevistas e análise documental), analisamos como um grupo humano indígena, com um forte processo de etnogénesis, se tem apropriado do turismo para realizar um performance cultural política e etnoempresarial. As principais conclusões a que chegamos levam-nos a encarar o turismo como uma faca de dois gumes. Por um lado, possibilita a reprodução socioeconómica e, em certa medida, trava a migração para os centros urbanos, e por outro lado permite a criação de maior visibilidade nacional e internacional para os gunas, para além de contribuir para a recriação da sua etnicidade e do seu indigenismo em contextos de globalização.

O turismo como performance cultural

O turismo pode ser visto como uma tecnologia de produção social de espaços turísticos. Neste sentido, reconverte os sentidos do lugar através da criação de fluxos e de “ethnoescapes”. Do mesmo modo, é um instrumento ideológico que utiliza imagens, iconografias, rituais e performances, com base na diversidade cultural e os seus exotismos construídos, para apresentar e representar uns grupos humanos aos outros (Delgado Ruíz, 2000: 37;

2002: 60). Nesta linha, MacCannel (1992) diz-nos que esse conjunto de representações são encenadas, isto é, criam significativamente uma situação que é composta e preparada para ser percebida como autêntica e genuína pelos turistas.

Em relação a isto, Cohen (1972, 1979, 1988a, 1988b) recorda-nos que há uma diversidade de turistas, de turismos e de experiências turísticas, e de que nem todos os turistas procuram autenticidade nas suas experiências, se é que se pode falar nela como algo objetivo ou objetivado, algo sobre o qual pensamos que não. Pearce e Moscardo (1986), em relação a este debate sobre a autenticidade turística, chamam a atenção sobre algo que os antropólogos têm destacado durante décadas, e é o facto de todas as culturas serem inventadas, recriadas, fabricadas e reconstruídas através de transformações sociais permanentes (Boissevain, 1996). É por isso que são, em certo sentido, inautênticas, em permanente reconstrução e mudança, ainda que a experiência turística as pense e as consuma como autênticas. A cultura tornou-se um bem de consumo destacado pela indústria turística, mas não podemos pensar que os produtos culturais não sofreram e sofrem alterações, que não devem ser pensadas sempre como deturpações ou metamorfoses negativas. Para além do espaço doméstico e do lazer, muitos outros aspetos da cultura são vendidos aos turistas (história, cerimónias rituais, modos de vida). Assim, o turismo é um jogo (Urry, 1990) no qual não podemos confundir a autenticidade do destino turístico com a autenticidade das pessoas. A inautenticidade dos pseudoeventos turísticos seria o resultado das relações sociais do turismo, mas não da procura do turista.

A antropologia do turismo caracterizou-se tradicionalmente por focar a atenção nas suas investigações sobre os efeitos da atividade turística nas comunidades receptoras (Pereiro, 2009) e menos sobre os efeitos do turismo sobre os turistas. Mas, recentemente a antropologia do turismo (cf. Salazar, 2006) está a responder a questões sobre o contacto intercultural, a economia política da globalização, a representação cultural em cenários turísticos, os estereótipos étnicos construídos e manipulados pelo turismo, a mudança de valores e os processos de mercantilização da cultura pelo turismo, as relações de poder no contexto do turismo internacional, etc.

Com inspiração na obra de Victor Turner (1974, 2005, 2008), afirmamos que o turismo é um estado liminar no qual se encenam rituais performativos. Estes rituais são fundamentais para entender as dinâmicas das sociedades: teatralizam a mudança nas rotinas, dramatizam a estrutura social normativa e a sua anti-estrutura, condensam os velhos valores e as novas

criatividades. Através dos rituais, também nos turísticos, a espetacularidade consegue quebrar o quotidiano mas nem sempre cria uma rotura, isto é, o ritual questiona a ordem social, produz espaços de transformação social, mas ao mesmo tempo pode legitimar a ordem social estabelecida. Que aconteça uma ou outra coisa, num cronotopos liminar, depende do papel e dos interesses dos agentes sociais que participam no ritual.

Nos rituais performativos do turismo, a diferenciação é fundamental, daí que se encenam teatralizações de exceção, em espaços liminares e transicionais onde os agentes sociais atuam e representam formas de ser para os outros. Analisaremos esta questão à luz do nosso trabalho de campo em Guna Yala.

Alguns cenários turístico-performativos gunas

A oferta turística guna apresenta diferenças em recursos, produtos, meios e mediações em relação a outras ofertas de outros grupos indígenas. Integra o acolhimento, a hospitalidade, o transporte, o alojamento, o conhecimento de alguns atrativos turísticos e a restauração do visitante. Desde uma perspectiva sistémica, a globalização turística não é vivenciada da mesma forma em todos os contextos e nichos planetários. Antes pelo contrário, há uma articulação local-global diferenciada. O turismo indígena guna põe em relevo uma série de elementos culturais, que são selecionados para teatralizar nos cenários turísticos uma versão dos modos de viver indígenas. Na sua oferta e consumo, o turismo passa a ser um espaço liminar e anti-estrutural (nos sentido turneriano).

Os diferentes agentes protagonistas da oferta turística guna constroem uma nova cultura de trabalho, promovida pela atividade turística, e que nos leva a falar de “turístores” (etnoempresários turísticos indígenas gunas) ou produtores de turismo, onde antes eram caçadores, recolectores e pescadores. Esta nova cultura de trabalho está protagonizada, fundamentalmente, por empresários indígenas, funcionários e guias. Na sua expressão temporal, cria uma diferenciação entre o tempo dos gunas e o tempo dos turistas. Se, nas comunidades gunas, os “caracóis” – acordadores locais- começam a apitar às 4:30 ou 5:00 horas para a realização de trabalhos comunitários (ex. ir à mata trabalhar, procurar água, arranjar a pista do aeroporto...), o tempo dos turistas inicia-se pelas 7:00 ou 7:30 com a chegada do avião ou o seu pequeno-almoço. Isso significa que os trabalhadores devem acordar pelas

6:00 horas, limpar as praias das ilhas turísticas, preparar o pequeno-almoço ou fazer os preparativos para as excursões (ex. canoas).

A vestimenta dos empregados de mesa (funcionários) dos pequenos projetos turísticos hoteleiros é também um elemento performativo importante da oferta turística guna. Os funcionários dos hotéis gunas são geralmente mulheres, ataviadas com “molas”, a roupa tradicional guna, muito colorida e especialmente cuidada para turista ver. Além da roupa, a mulher empregada de mesa guna dos espaços turísticos leva também associada uma decoração corporal com pinturas no rosto e, às vezes, argolas no nariz ao estilo tradicional. Contudo, nem todas as mulheres gunas utilizam esta vestimenta, e menos ainda as empresárias do turismo, que vestem roupa ocidental. Esta apresentação aos turistas cria cor local e também uma performance da etnicidade de tipo indígena guna.

Os serviços turísticos oferecidos pelos gunas aos turistas, podem sumariar-se assim: a) excursões pela zona; b) alimentação; c) outras atividades. As excursões implicam uma visita/excursão por lugares abertos especialmente para o turismo nos quais se partilham mais ou menos espaços com os indígenas. Nestas a construção cultural do olhar para o turista é muito importante, mas também a teatralização em cenários especialmente preparados como praias, ilhas, museus comunitários, etc.

Aqui temos que diferenciar o turismo de cruzeiros, o turismo de iates e veleiros, e o turismo dos pequenos hotéis gunas. No turismo de cruzeiros, os focos de atenção turística são as comunidades, nas quais os turistas passam entre duas e três horas tirando fotografias, comprando artesanato, vendo danças e bebendo Coca-Cola e cerveja. Logo regressam ao cruzeiro e vão embora, é uma espécie de turismo de “zoológico” no qual as comunidades e os seus espaços se transformam para vender artesanato, bebidas e comida a turistas geralmente estado-unidenses. Colocam estendais cheios de “molas” por todas as ruas da comunidade que logo passarão a ser oferecidas verbalmente aos turistas.

O turismo de iates e veleiros é mais um turismo de descanso e lazer, com outro tipo de contacto e performance da comunidade, pois os turistas passam mais tempo em Guna Yala do que os dos cruzeiros, e além de mais, contratam guias locais nalguns casos, pelo que o contacto com os gunas é menos superficial do que a experiência anterior. O seu ponto de eleição são as praias, o mar, os corais e as comunidades; para eles são muito importantes o fornecimento de alimentos e bebidas e a performance dos gunas é mais próxima do quotidiano.

Em relação ao turismo de hotéis, o principal foco de atenção está nos seguintes pontos de fruição turística: excursões a praias paradisíacas, visitas às comunidades (insulares ou costeiras), visitas ao cemitério (não permitido em todas as comunidades), passeios ecoturísticos de reconhecimento de flora-fauna e nichos ecológicos (ex. rio, selva, montanha, cascatas). E se bem que os gunas se banham pouco no mar e muito no rio, a praia, invenção cultural relativamente recente como zona de banho e recreação, é muito importante para o turista e a atividade turística, pelo que são preparadas especialmente seguindo o modelo imaginário das praias das Malvinas ou da Polinésia, ainda que num contexto do Caribe como é este.

Quanto ao serviço de alimentação, geralmente é prestado nos próprios hotéis gunas, pois não há muitos restaurantes em Guna Yala. Nos últimos tempos está-se a impor nos hotéis o restaurante sobre o mar guna, geralmente calmo e sem marés, devido à barreira coralina de Guna Yala. Desta forma, os projetos ganham terreno ao mar e criam a ideia de uma nova contemplação estética sobre o mesmo. O mar deixa de mostrar-se como perigoso, percepção dominante entre os gunas, para mostrar-se como parte da ideia de paraíso turístico. A alimentação é um terreno de aculturação e adaptação ao gosto do turista, daí que a culinária dos hotéis indígenas gunas ofereça um estilo internacional ocidentalizado de comidas: saladas, peixes grelhados e mariscos. Acontece algumas vezes, que o próprio peixe consumido pelos turistas é importado do Oceano Pacífico, por falta de pesca e excesso de visitantes, que muitas vezes nem se apercebem.

Outras atividades que oferecem os gunas aos turistas são visitar os museus gunas, ver espetáculos de danças, participar nas reuniões do congresso da comunidade ao pôr-do-sol, utilizar internet, receber um curso de medicina tradicional e etnobotânica, cozinhar no próprio hotel e aprender como é a alimentação guna, pescar com os gunas, fazer um passeio num barco veleiro tradicional (“urmor”), aprender a coser molas, etc. Ainda assim, nem todas são oferecidas por todos os hotéis a todos os visitantes, e às vezes são os próprios visitantes que criam o serviço.

Em todos estes serviços, um papel é predominante, o de guia, tal como noutros contextos turísticos, o guia é um mediador entre os nativos e os turistas (Dahles, 1996; Bras, 2000). É uma peça muito importante na cultura de encontro turístico e não apenas um simples prestador de serviços. Ele passa muito tempo com os turistas, em teoria possui o sistema de códigos culturais nativos e alguns da cultura dos turistas. Ele explica o local ao global, cria um espelho para os visitantes e interpreta os mapas culturais indígenas,

traduzindo a cultura guna para o visitante, às vezes de forma mítica e idealizada. São uma ponte entre universos culturais que atravessam com mais ou menos capital social de acordo com a sua biografia, geralmente glolocal e cosmopolita.

Os museus gunas e a performance da cultura guna

Os museus gunas são lugares de memórias comunitárias que foram criados inicialmente como mecanismos de afirmação da identidade indígena guna, e que com a intensificação do turismo desde os anos 1990 passaram a ser montras para mostrar aos turistas uma versão estrutural funcionalista da identidade cultural guna (Pereiro e De León, 2012). Os museus gunas performatizam também uma relação entre o passado e o futuro, num tempo liminar que é o presente. Nessa transição, estes servem de espelho para mirar-se e pensar melhor a construção do futuro guna.

Através dos museus, os gunas representam as suas identidades (étnicas, indígenas, nacionais...), como acontece com o caso destacado do “Museo de la Nación Guna” na ilha de El Porvenir, promovido pelo CGG (Congresso Geral Guna), a máxima autoridade do povo guna. Neste caso a objetivação da cultura indígena guna vê-se afirmada pelo conceito importado de nação, face ao estado panamiano e o mundo global. Noutros casos, como o de Gardi Suidup, o museu é promovido por uma família que afirma a identidade familiar e comunitária. Ambos os casos são instituições de grande consumo turístico.

O turismo é um fator importante de criação de museus em Guna Yala. Em Achutupu, os responsáveis pelo Akwadup Ecoresort pretendem criar um museu na comunidade que possa ser visitado por turistas do seu hotel. Em Usdup convivem o museu da comunidade, centrado na revolução de 1925 e na vida da comunidade, com um museu artístico num dos projetos turísticos. A relação íntima entre museus indígenas e turismo guna pode ser sumariada no seguinte quadro:

Quadro nº 1: Comunidades com museus e projetos turísticos ligados

Comunidades com museus	Projetos turísticos relacionados
Museo de la Nación Guna (El Porvenir)	Zona de Gardi
Museo privado en Nalunega Nalunega)	Zona de Gardi: Ukuptupu, Hotel San Blas,...
Museo de la Cultura Guna (Gardi Suidup)	Zona de Gardi
Museo Olonigli (Ailigandi)	Dad-lbe, Akwadup, Uaguinega
Centro Cultural del INAC (Ailigandi)	Dad-lbe, Akwadup, Uaguinega
Niadup Galu Dugbis (Niadup - Ticantiqui)	
Museo Olomaili (Usdup)	Kosnega, Cabanas Waica

Fonte: Elaboração própria com base em trabalho de campo

E esta ligação confirma-se quando analisamos a distribuição anual dos visitantes destes museus, que coincide com as épocas altas do turismo (dezembro-março). A função tradicional destes museus era a de repositório, conservador e mediador educativo, mas com a ligação ao turismo, o museu passou a ser um produto turístico mercantil que explica a identidade indígena guna num contexto internacional. A ritualização do seu consumo não só mostra a estrutura tradicional da cultura guna, mas também a sua transição e a sua anti-estrutura seguindo a terminologia turneriana. Enquanto elo comunitário e geracional, o objectivo é a reprodução da identidade guna. Já enquanto elo entre o comunitário e o turismo, o fim é a conexão local-global.

Fotografias 1 e 2: Museu da Nação Guna (El Porvenir), maio de 2006



Autoria: Xerardo Pereiro

O discurso em ação dos museus gunas centra-se na performance de um inventário cultural dos ciclos agrários, vitais e festivos gunas, elementos do sistema de crenças guna, dos sistemas curativos, da sua cultura material (ex. artesanato) e da sua cultura da morte. Quando o museu é mais orientado para o turismo, o discurso colectiviza-se e torna-se homogéneo para falar de um sujeito coletivo (ex. comunidade, povo ou nação guna). Os museus gunas abraçam o turismo como meio de financiamento, mas também como forma de construção de uma imagem indígena visível em todo o mundo através do turismo. Os patrimónios culturais que encerram, selecionam e utilizam metaculturalmente são, inicialmente, patrimónios sociais dos gunas e para os gunas, mas no seu contacto com a atividade turística, estes ressignificam-se nos seus valores, usos e sentidos.

O artesanato guna e o turismo

Fotografia nº 3: Oferecimento de uma mola a uma turista em Gardi Suidup, setembro de 2003



Autoria: Xerardo Pereiro

Fotografia nº 4: Artesanato feito de barro, madeira e palma em Gardi Muladup, agosto de 2008



Autoria: Xerardo Pereiro

O artesanato guna atua na arena turística como souvenir ou recordação, isto é, como dispositivo para atualizar histórias e memórias da experiência turística (Bruner, 2007: 235), no seu retorno à vida quotidiana. O artesanato, na sua função de recordação, apresenta um significado integrado num intercâmbio comercial geralmente assimétrico no contexto indígena. A mercantilização turística do artesanato guna converte este em objeto de consumo liminar:

“Cuando llega el crucero todas las mujeres se preparan para vender molas, máscaras, maracas, collares, winnis... Los hombres venden barquitos de madera, estatuillas talladas en madera de balsa, conchas, langostas, flechas, cestas, abanicos. Los niños venden dibujos, se dejan hacer fotos por un dólar. Todo el mundo vende lo que ha podido fabricar en sus ratos libres (Diário de campo XP, 13-11- 2007).

Este processo de mercantilização intensifica-se no período de visita dos cruzeiros (novembro-abril), atraindo até, gunas que vivem na cidade do

Panamá para a venda de artesanato (ex. “molas” ou artesanato têxtil). A performance cultural através do artesanato está liderada pelas mulheres gunas, quem são muito habilidosas para detetar quem compra entre os visitantes mergis (estrangeiros estado-unidenses) ou não. Os que não compram são denominados “mergi kidnit” e quando compram disse “mergi mani nika”. Neste jogo de proximidades e distâncias interculturais, as mulheres gunas costumam brincar com o que consideram falta de critério dos turistas na compra de molas – o principal e mais importante artesanato guna-, e dizem deles em língua guna: “mergi ibia satte” (não têm olhos!).

As molas têm uma origem mítica, mas também uma origem histórica de não mais de um século. Elas são uma espécie de poemas visuais produzidas tradicionalmente pelas mulheres gunas, com materiais procedentes do mundo dos brancos (algodão, fios industriais, agulhas de aço...):

“Para caracterizar los productos de los artesanos panameños, es necesario comenzar citando las “molas”. Se trata de piezas hechas a mano a partir de dos o más capas de telas cortadas y cosidas una sobre la otra, para enseñar los colores de las telas inferiores. Los motivos de las molas consisten en diseños geométricos, representaciones de flora y fauna, imágenes e ideas del mundo moderno. Estas piezas han venido siendo desarrolladas por indígenas kunas, de la comarca de Kuna Yala. Desde que se unieron en la cooperativa las mujeres kunas han logrado diversificar el uso de las molas: hoy en día se producen numerosas prendas de vestir tales como camisas, camisetas, chalecos, vestidos de mujer, enaguas, conjuntos para niños, y otros accesorios tales como gorras, corbatas, billeteras, entre otras ideas ingeniosas” (Segura e Inman, 1998: 54).

As molas converteram-se num emblema da identidade guna e também panamiana. Através da análise dos desenhos das molas podemos observar como o turismo transforma a sua forma, figura, representações, tamanhos, motivos, temas e objetos. Além da sua miniaturização para transporte turístico, nalgumas comunidades temos observado molas com desenhos de Coca-Cola, Nike e outros símbolos da globalização. As suas formas adaptam-se ao gosto e demandas do turista. Assim, fabricam até máscaras de carnaval feitas com molas, embora o carnaval nunca tenha sido uma festa celebrada pelos gunas em Guna Yala, com exceção da comunidade de Nargana, historicamente mais ocidentalizada.

As molas e outro artesanato colocaram em cena a economia política guna e também estabeleceram pontes de comunicação com os turistas, quem têm contribuído a deixar de lado outros objetos artesanais tradicionais como as redes tradicionais ou “kachi”, pois há muito poucas comunidades que cultivem algodão.

Conclusões

O turismo indígena guna é um caso singular e diferencial de autocontrole indígena do desenvolvimento turístico, que tem muito a ver com uma história de lutas pela conquista de uma autonomia política. Ele pode ser interpretado desde uma visão turneriana da performance cultural, algo que tentámos fazer ao longo do nosso texto, onde analisamos o turismo como a dramatização de novas culturas de trabalho, novos cenários turísticos, novas encenações, novas visitas, novas alimentações e novas atividades. Os museus gunas, enquanto mecanismos performativos da cultura, foram analisados na sua transformação turística, assim como o artesanato e alguns dos seus novos usos turísticos. Os museus gunas, enquanto instrumentos dialógicos de organização social da diferença indígena guna, utilizam também o turismo para mostrar globalmente a sua diferença e o seu direito a ser diferentes.

O turismo, sendo um negócio que mercantiliza a cultura, é visto pelos gunas como algo mais, como um instrumento de construção da identidade comunitária, indígena e étnica. Ele deve ser comunitário e distribuir benefícios, de acordo com o modelo guna, e do mesmo modo que é básico para a reprodução socioeconómica dos gunas, inclusive o seu governo, também se tem convertido num instrumento de empoderamento e apresentação da identidade indígena guna no mundo global. Esta ligação direta com o mundo sem a necessidade de mediadores foi favorecida de forma determinante pelas novas tecnologias da informação, algo que não foi analisado aqui, mas que representa um canal fundamental para criar uma interatividade turística com os mercados internacionais. O turismo representa assim um instrumento mercantil e também ideológico para que os gunas se justifiquem enquanto indígenas culturalistas e naturalistas.

Bibliografia citada

- BOISSEVAIN, Jeremy, ed., 1996, *Coping with tourists: European reactions to mass tourism*, Providence, Berghahn.
- BRAS, Karin, 2000, *Image-Building and Guiding on Lombok. The Social Construction of a Tourist Destination*, Amsterdam, JE Jurriaanse Stichting.
- BRUNER, Edward M., 2007, “Cannibal Tours. De canibais, turistas e etnógrafos”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 25: 231-239.
- COHEN, Erik, 1972, “Towards a sociology of international tourism”, *Social Research*, 39: 169-182.
- COHEN, Erik, 1979, “A phenomenology of tourist types”, *Sociology*, 13: 179-201.
- COHEN, Erik, 1988a, “Traditions in the qualitative sociology of tourism”, *Annals of Tourism Research*, Special Issue 15: 29-46.
- COHEN, Erik, 1988b, “Authenticity and Commoditization in Tourism”, *Annals of Tourism Research*. Special Issue 15: 371-386.
- DAHLES, Heidi, 1996, “The Social Construction of Mokum. Tourism and the Quest for Local Identity in Amsterdam”, in Jeremy Boissevain, *Coping with tourists. European Reaction to Mass Tourism*, Oxford, Berghahn Books: 227-246.
- DELGADO RUÍZ, Manuel, 2000, “Trivialidad y trascendencia. Usos sociales y políticos del turismo cultural”, in Luis C. Herrero Prieto, *Turismo cultural: El patrimonio histórico como fuente de riqueza*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León: pp. 1-34.
- DELGADO, Manuel, 2002, *Disoluciones urbanas*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- MACCANNEL, Donald, 1992, *Empty Meeting Grounds*, New York, Routledge and Kegan Paul.
- PEARCE, Philip L. e MOSCARDO, Gianna, 1986, “The concept of authenticity in tourist experiences”, *Australian and New Zealand Journal of Sociology*, 22: 121-132.
- PEREIRO, Xerardo e DE LEÓN, Cebaldo, 2007, *Los impactos del turismo en Kuna Yala. Turismo y cultura entre los kuna de Panamá*, Madrid, Editorial Ramón Areces.

- PEREIRO, Xerardo, 2009, *Turismo cultural. Uma visão antropológica*, La Laguna (Tenerife), Pasos. Web de e-book: <http://www.pasosonline.org>
- PEREIRO, Xerardo e DE LEÓN, Cebaldo, 2012, "Museos, representaciones glolocales de la cultura guna y turismo", *Revista Tareas (Panamá)*, 141: 75-95.
- PEREIRO, Xerardo; MARTÍNEZ, Mónica; VENTOCILLA, Jorge; DE LEÓN, Cebaldo e DEL VALLE, Yadixa, 2012, *Los turistas kunas. Antropología del turismo étnico en Panamá*, Mallorca, Universidade das Ilhas Baleares.
- PEREIRO, Xerardo, 2013, "Los efectos del turismo en las culturas indígenas de América Latina", *Revista Española de Antropología Americana*, 43 (1): 155-174.
- PEREIRO, Xerardo, 2014, *Antropología del turismo indígena en Guna Yala (Panamá). Etnografía del sistema turístico en una periferia geopolítica latinoamericana*, La Laguna (Tenerife), Universidade de La Laguna (tese doutoral em turismo inédita).
- SALAZAR, Noel, 2006, "Antropología del turismo en países en desarrollo: análisis crítico de las culturas, poderes e identidades generados por el turismo", *Tabula Rasa*, 5: 99-128.
- SEGURA, Gustavo e INMAN, Crist, 1998, *Turismo en Panamá: El reto de la Competitividad*, Panamá, Informe del CLADS / INCAE.
- TURNER, Victor, 1974, *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes.
- TURNER, Victor, 2005, *Floresta de símbolos*. Niterói, EdUFF.
- TURNER, Victor, 2008, *Dramas, Campos e Metáforas*, Niterói: EdUFF.
- URRY, John, 1990, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage.

Outras cidades: as cooperativas e a resistência cultural no final do Estado Novo

Maria Alice Samara

1.

Esta investigação, parte de um trabalho mais amplo em curso, visa surpreender algumas das dinâmicas da resistência e não apenas de oposição política (Raby, 1990), e do combate contra a hegemonia cultural do regime, bem como a criação e/ou a transformação de locais, neste caso as cooperativas, que podem ser pensados também como um "espaço social no qual as definições e performances impostas pela dominação não prevalecem" (Scott, 1985:328). A análise privilegia o papel de um conjunto de cooperativas nascidas nos anos sessenta e/ou ativas na década de sessenta e inícios de setenta do século XX. Os exemplos escolhidos correspondem ao âmbito geográfico da *Grande Lisboa*, entendida enquanto lugar político e cultural. Este trabalho não pretende fazer a história destas cooperativas mas perceber os mecanismos e processos que explicam como podem ser consideradas uma espécie de *enclave*, onde se teceu um local de partilha, de construção de uma forma alternativa de vida comunitária, ponto nodal de sociabilidades culturais e políticas de grupos e de comunidades que lutavam contra o regime.

2.

"A quem pode afrontar acções culturais ou recreativas?"

Emídio Santana

Partimos do princípio de que a *cidade* permite, propõe e impõe encontros, entendidos de uma forma intensiva (Baurriaud, 2005). Nesse sentido, procurámos tornar mais denso o espaço que corresponde à *Grande Lisboa*, uma sobreposição de diferentes redes e dinâmicas sociais, políticas e culturais. Coexistindo com a cidade “oficial”, do poder, outras cidades partilham o mesmo espaço: a das associações e das cooperativas, dos cafés, das livrarias onde se arranjavam livros proibidos, a das casas clandestinas e dos locais seguros para encontros políticos, com as suas redes e fluxos, bem como os pontos nodais.

Esta leitura da *cidade*, entendida na sua pluralidade de contextos socioculturais e políticos, procura encontrar os espaços e tempos *intersticiais*, nos quais, pela união de corpos e vontades se fazia uma comunidade e se construía uma alternativa. Assim, a escolha destes locais dependeu da assunção de que, conscientemente se desenhavam estratégias de luta e resistência que assumiam como centrais a vertente cultural – e necessariamente política na acepção mais lata do termo –, bem como o encontro e a reunião. Procurámos as sociabilidades conscientemente construídas que tivessem como objectivo a criação de um local – possível – de liberdade e de emancipação, partindo do conceito de pequenas transformações e de *interstício* (Baurriaud 2005 e Wright 2010). Apesar do Estado Novo ter construído formas de controlo, repressão e violência, sempre presentes, aliás, no percurso destas cooperativas, é possível recuperar as formas de resistência, continuamente ameaçadas. De certo modo, o caminho para a revolução também foi um processo intersticial (Holloway, 2010).

Neste texto interessaram, sobretudo as “novas cooperativas culturais” que aproveitaram o que Nuno Teotónio Pereira chamou de “vazio legal da ditadura” (Pereira, 1996:57), já que a sua formação, estatutos e composição da direcção e de outros corpos gerentes não estava sujeita ao restritivo regime legal que regulava o exercício do direito à associação, ou seja “não era exigida nem a aprovação dos estatutos, nem a ratificação dos dirigentes eleitos pelos ministérios da tutela e pela polícia política” (Pereira, 1996:58). De entre estas cooperativas, recorreremos, muito frequentemente neste artigo, aos casos da Pragma, da Devir e da Livrelco, todas de Lisboa.

A Pragma, Cooperativa de Difusão Cultural e Acção Comunitária, foi criada em Abril de 1964, no primeiro aniversário da encíclica de João XXIII *Pacem in Terris*. Fundada por um grupo de católicos “progressistas”, a Pragma não era uma organização católica, e procurando superar a segregação cultural, económica, social, ideológica e religiosa, estava aberta a “todos os que vêm

precisamente no desaparecimento das barreiras actuais uma condição de progresso da nossa sociedade e estejam dispostos a concorrer para isso.” (Pragma, 1967:5). Pretendia, ainda cruzar indivíduos de diferentes origens sociais. Em abril de 1967, a Pide encerrou esta cooperativa, sendo presos elementos da direcção (Lopes, 2007, 68-69). No entanto, tal não impediu, quer a mobilização em defesa da Pragma, quer a continuação de atividades noutros locais. (Lopes, 2007, 75).

A Devir Expansão do Livro, SCRL nasceu depois das eleições de 1969, ligada à CDE (Comissão Democrática Eleitoral) e ao Partido Comunista Português (PCP), mas não tal não significa que não fosse frequentada por pessoas de outros grupos e quadrantes políticos. Era uma cooperativa livreira mas também um ponto de encontro e de convívio, de sociabilidade. Organizava com regularidade atividades culturais, com diferentes figuras do campo intelectual português. Em 1972 tinha 1400 sócios (Carvalho e Duarte, 1972:216).

A Livrelco, cooperativa de estudantes universitários, foi constituída no início dos anos sessenta (surgindo como data da fundação quer 1960, quer 1961), numa primeira fase num âmbito muito restrito, ligada a agronomia. A primeira viragem deu-se depois do encontro nacional dos estudantes em Coimbra em 1962 (Tinoco, 1969), com a abertura a todos os estudantes e nos anos seguintes foi-se tornando mais ativa. Em 1968, foi levada a cabo uma campanha de sócios, que nos permite perceber parte das estratégias de mobilização desta cooperativa:

Foram distribuídos 150 cartazes, 5000 lagartas de papel com o selo LIVRELCO, 10000 desdobráveis, milhares de propostas de sócios, milhares de selos, cerca de 10000 volantes e 1000 emblemas auto-adesivos. Este material era acompanhado de slogans como estes: “Não vá à bruxa, vá à Livrelco”; “Contra os ultras – do lucro”; “Contra a anti-cultura com violência”. (Tinoco, 1969)

No início dos anos setenta, a extrema-esquerda, nomeadamente o MRPP (Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado) teve uma presença significativa nesta cooperativa. O MRPP era a força dominante na Livrope (Alverca do Ribatejo).

Nos casos referidos, há uma forma de apropriação do espaço que ultrapassa o seu sentido literal (Certeau, 2002:100). Ou dito de outra forma,

as cooperativas, que, teoricamente, teriam uma função essencialmente económica – é preciso, contudo, fazer a ressalva de que segundo os princípios do cooperativismo a promoção da educação não deveria ser descurada –, eram, também um local de luta. Oficialmente, num registo público (Scott, 2013), até podiam ser cooperativas livreiras, no entanto, pelos seus princípios orientadores, pelas atividades que planeavam e executavam, pela prática quotidiana, representavam uma forma de luta cultural e política, uma ruptura na modorra de uma cidade e de uma sociedade que se viam privadas, mercê da natureza ditatorial e fechada do regime estadonovista, de todo um mundo cultural de filmes a livros, passando pela música.

As cooperativas funcionavam também como locais de encontro, não só onde se organizavam atividades, mas onde as pessoas estavam umas com as outras. Eram, neste sentido, pontos nodais de sociabilidade política e cultural. Referindo-se à Pragma, Nuno Teotónio Pereira lembraria “os fins de tarde e alguns serões e fins de semana cada vez mais animados.” (Pereira, 1996:58). Estas cooperativas, além da livraria, tinham outros espaços para a realização de eventos culturais e para o convívio.

As cooperativas possibilitavam uma experiência na qual eram centrais os princípios democráticos, onde se experimentava o que era interdito pelo Estado Novo. Tratava-se de uma comunidade que deveria ter uma palavra a dizer na gestão do que era entendido como os seus próprios interesses.

Além de ser a própria seiva da vertente associativa das cooperativas, a participação, é um elemento estruturante da “gestão democrática pelos membros” consagrada num dos princípios cooperativos. Ou seja, a democraticidade interna das cooperativas, que é um elemento nuclear da própria identidade cooperativa, tem como primeiro factor qualificante a participação dos membros, que assim se revela como um dos critérios mais fiáveis da qualidade das práticas cooperativas, da sua autenticidade enquanto tais. Por isso, o aperfeiçoamento das estruturas cooperativas joga-se, em grande parte, no terreno da participação dos cooperadores. (Namorado, 1999:12)

Na reflexão sobre os três anos de experiência da Pragma, são explicitados alguns dos princípios e estilos de ação desta cooperativa, de entre os quais “a prática do diálogo” e a “elaboração de um novo tipo de cultura, democrática não apenas no acesso, mas na própria formação” (Pragma, 1967:8).

O jornal *República*, durante Janeiro de 1972, em plena crise aberta pela publicação do decreto de Novembro de 1971, fez um inquérito a várias cooperativas. A primeira pergunta dizia respeito ao entendimento que faziam do objectivo do cooperativismo. A direção da Livrelco considerava que as atividades levadas a cabo deviam ser entendidas como “uma forma de consciencialização e emancipação das massas trabalhadoras” e as cooperativas eram entendidas como “instituições democráticas”, sob o controle exclusivo dos sócios (Carvalho e Duarte, 1972:183). Ou seja, punham em prática, com um impacte limitado é certo, princípios matriciais defendidos por muitos sectores da oposição, criando uma espécie de reverso da sociedade portuguesa da época.

As atividades de todas as cooperativas aqui analisadas, associadas a grupos oposicionistas específicos, permitiam o reforço da identidade de comunidades, que não se cingiam necessariamente às fronteiras de um partido ou grupo político específico. Há, entre uma parte significativa da resistência de esquerda, a defesa da necessidade de cultura e a partilha de uma espécie de cânone, ou seja com um determinado conjunto de produtores culturais – escritores, poetas, artistas, realizadores, músicos – e de temas, que se afastavam do prescrito pelo regime. Em relação às atividades, várias cooperativas, privilegiavam colóquios e conferências, exposições, em alguns casos teatro amador, e ciclos de cinema. O visionamento de filmes podia ser feito com recurso a filmes emprestados de embaixadas ou com a colaboração de um cineclubes. A Cooperativa dos Trabalhadores de Portugal (Lisboa), por exemplo, pode organizar sessões de cinema com o auxílio do Cineclubes Imagem (*Boletim Cooperativista*, 134, Dezembro de 1964, p.4). A cooperativa Proelium, Cooperativa de Consumo SCRL (Queluz), criada em Março de 1971, em colaboração com a Vis (Amadora), escolhia os filmes e organizava sessões no Lido e projetavam na sede curtas metragens, sobretudo de realizadores portugueses, que procuravam trazer à sede para debater os problemas do cinema (Salvador, 1971).

De uma forma genérica, podemos dizer que o neorealismo tem um papel preponderante neste cânone, durante o período trabalhado, não estando, contudo, imune a críticas (Cardina, 2011:235). Gumercindo de Carvalho, uma das figuras centrais da cultura na Cooperativa Piedense, espaço de resistência e “trincheira” de luta contra o Estado Novo (Simões, 2013), ao apresentar Alves Redol em 1962 disse que “Um escritor assim é um libertador”. No mesmo dia, foi inaugurada uma estante com 300 livros, apelidada de Alves Redol, com livros deste escritor e também de Ferreira de Castro, Fernando Namora, Soeiro

Pereira Gomes, Romeu Correia e E. Veríssimo (*Boletim Cooperativista*, 106, Agosto de 1962). O que qualificava o neorrealista Alves Redol era o mesmo que se pretendia para a cultura: que libertasse, que abrisse horizontes.

No caso dos “católicos progressistas”, congregados na Pragma, existem outras referências e influências intelectuais e culturais, sendo de grande importância a encíclica *Pacem in Terris*, filiando-se neste texto “o pensamento que enforma a cooperativa e o espírito que orienta a sua actividade” (Pragma, 1967:5). A cooperativa publicou os seus Cadernos de Documentação, com uma seleção de textos de François Perroux, Paulo VI, Girardi, Finet, Garaudy, M.J. Chombart de Lauwe, J. Piquet, Maria Lamas, E. Santana, M. Graça Antunes, J.C. Ferreira de Almeida, Raul da Silva Pereira, José Alves Ardérius, Mário Murteira, Delon, e Martur, bem como textos das resoluções apresentadas ao III Congresso Mundial para o Apostolado dos Leigos. De entre os temas tratados, encontramos a questão da mulher na sociedade moderna, a emigração, o sindicalismo em Portugal ou ainda a educação popular.

As preocupações culturais estavam também presentes em algumas das cooperativas de consumo mais antigas, criadas nos finais do século XIX ou inícios do século XX. Ao longo dos anos sessenta, através da leitura do *Boletim Cooperativista*, órgão ligado à Unicoope (União Nacional de Cooperativas, constituída em 1955, agrupava 85 cooperativas de consumo em 1972), percebemos a vontade de criar ou reforçar as comissões culturais. Tal como é defendido por Manuel Clemente dos Anjos, da Cooperativa Ajudense (Lisboa), o dirigente cooperativo ideal, não deveria apenas preocupar-se com o desenvolvimento comercial. Cabia-lhe também a tarefa de promoção do desenvolvimento da cultura entre os associados. As comissões Culturais, teriam como objectivo “iluminar, com luz intensa, penetrante e viva, as inteligências dos indivíduos, dando-lhes uma verdadeira consciência cultural.” (Anjos, 1961). O Presidente da Cooperativa Popular Barreirense, entrevistado em 1968, considerando que as comissões culturais têm ajudado na expansão da cooperativa, defendeu a criação de comissões culturais, entendidas como “sementeiras de hoje que darão fruto amanhã” (*Boletim Cooperativista* n.º 175/176 de junho e Julho de 1968, p. 5).

De igual modo se percebe, ao longo da mesma década, uma tendência para os “jovens”, tentarem fazer ouvir a sua voz e terem um papel mais ativo nas cooperativas. Quando Lino de Carvalho e Gorjão Duarte, em 1972, fizeram um balanço retrospectivo do movimento cooperativo, salientaram que nos últimos anos se verificara um “recrudescimento da vida associativa das cooperativas (e não só destas como das associações em geral)” e que neste

processo era importante referir os “jovens desejosos de intervirem na vida colectiva” (Carvalho e Duarte, 1972:35). As cooperativas de estudantes, de entre as quais a Livrelco, são, neste contexto, o exemplo desse envolvimento nesta dinâmica.

“A quem pode afrontar acções culturais ou recreativas?”, perguntava Emídio Santana, figura maior do anarquismo português, na qualidade de representante da Associação dos Inquilinos Lisbonenses, a 17 de Janeiro de 1972 (Carvalho e Duarte, 1972:180). O regime tinha, obviamente, profundas suspeitas acerca do que estava a ser feito nas cooperativas. A informação da Pide sobre a Pragma, de 5 de Novembro de 1964, é bastante significativa, já que consideravam que a atividade “não passa de cobertura a outras ainda não bem definidas, de carácter político”, parecendo-lhes que ali se desenvolvem atividades “alheias à acção cultural” (PIDE/DGS, SC, CI (1) 5191 Pragma 20, 1305).

As práticas culturais podem, sem dúvida, ser uma forma de resistência. Quando o são, é fundamental analisar algumas das suas características tais como os meios utilizados, as questões de conteúdo, de forma, de interpretação e tipo de atividade (Duncombe, 2002).

Recordando a cooperativa Pragma, Nuno Teotónio Pereira escreveu:

A acusação da Pide baseava-se no facto de, a coberto de uma organização legal, se desenvolverem actividades subversivas. E era verdade, porque subversiva era a discussão dos problemas que se punham à sociedade portuguesa: nos encontros e sessões não deixavam de ser abordados temas proibidos pelo regime, como a censura, a actividade da polícia política, a guerra colonial. (Pereira, 1996:60)

Subversivo, era, primeiro que tudo, discutir. Antes ainda de pensarmos no conteúdo do que era debatido, num país com um regime repressivo, sem liberdades cívicas, que não valorizava a participação pública e que se desejava despolitizado, juntar um conjunto de pessoas a pensar e a discutir a coisa pública era, em si, potencialmente subversivo. E, tal como é referido por Teotónio Pereira, alguns temas que se discutiam, de entre eles a guerra colonial, eram “proibidos” pelo regime, eram o tabu e o interdito. No espaço privilegiado construído pela comunidade que se identificava com a Pragma, pensava-se e discutia-se o *impensável*, subvertendo, assim, as imposições do regime.

Ser subversivo, segundo os critérios do regime, não se resumia, no caso dos livros, aos de natureza política. Tomemos como exemplo o *Auto de busca e apreensão*, datado de 22 de Setembro de 1972, relativo à cooperativa Devir (PIDE/DGS, SC, CI (1) 5191, Devir, 30, 1306): de entre as apreensões estavam obras políticas de Karl Marx, Mao Tsé-Tung, Gramsci, Rosa Luxemburgo e Estaline, mas também obras ficcionais como *Lolita* de Vladimir Nabokov e *Plexus* de Henri Miller, atestando uma moral sexual repressiva do regime. Do que a autores portugueses dizia respeito, e a título de exemplo, podemos fazer referência a Manuel Joaquim de Sousa, Campos Lima, Ana Maria Alves e ainda, num registo poético, a Ary dos Santos, Costa Mendes e Natália Correia.

A música tinha, obviamente, um papel central nas sociabilidades culturais e políticas e de alguma forma “(...) a canção também é o sangue e a carne de que se faz a Revolução (...)” com o seu papel mobilizador em diferentes espaços “nas fábricas, nas colectividades, nos centros de cultura e recreio” (Letria, 1975:15) Sobre as “atividades subversivas”, o posto de vigilância de Setúbal (Informação 85/70 de 23/5/1970, PIDE/DGS, SC, CI (1) 5191, Piedense 1, 1305) faz referência a um piquenique na quinta da sociedade cooperativa piedense, no qual se prestou homenagem a Catarina Eufémia, morta em Maio de 1954 por um oficial da Guarda Nacional Republicana, cantando-se “árias subversivas” tais como o “hino de Catarina Eufémia”, a Internacional e, ainda, o “Hino de Caxias”. Em relação a este hino, por exemplo, cantá-lo significava, obviamente uma expressão de solidariedade por todos os que estavam ou que tinham estado presos. Recriava-se, na voz colectiva, numa comunidade de resistentes e num momento de sociabilidade, a dureza dos castigos infligidos ao corpo, as dificuldades psicológicas da prisão mas também a esperança. Cantar era uma forma de construir uma imagem do que era a prisão, de dar a conhecer uma pequena parte do sofrimento dos presos e, ainda, fortalecer a vontade de resistência. Esta recriação não era apenas descritiva, mas também constitutiva da identidade do resistente, que se fortalecia através da ação e da partilha.

A estrutura política e social do Estado Novo estava a ser posta em causa, nestes momentos de ruptura, de crise e de conflito, reconhecendo-se a abertura de uma clivagem (Turner, 1986:39). Estas performances (incluindo vários tipos de eventos culturais) encenam a alternativa, legitimam-na e fortalecem a possibilidade da ação.

A direção da cooperativa Devir, em Janeiro de 1972, respondendo ao que entendia ser o objectivo do cooperativismo nas páginas do jornal *República*, afirmou que:

No lugar cultural, alargar as perspectivas dos associados no sentido da união, do colectivo, na fruição e aplicação da cultura adquirida ao mundo, que os circunda, transformando-o.

O plano económico e cultural fundem-se, não se podendo conceber, em termos cooperativos qualquer dissociação entre eles. O cooperativismo é um dos principais traços de união entre as classes economicamente menos favorecidas atingidas ainda por uma cultura que lhe é imposta e na criação da qual não participam. Nas condições próprias do país em que vivemos, o movimento cooperativo representa uma das oportunidades para a educação cívica, para uma aprendizagem da gestão democrática, etc. (Carvalho e Duarte, 1972:172)

As afirmações da direção da cooperativa Devir, as possíveis num país de censura, permitem-nos recuperar a ideia de uma voz e de uma vontade colectiva, na qual a cultura, a que não é “imposta”, pode – e deve – ter a capacidade transformadora, logo, e por isso, subversiva.

As cooperativas próximas ou ligadas ao MRPP acentuam a ideia de que existem concepções antagónicas de arte e de cultura e que a cultura burguesa tentava esmagar a dos trabalhadores. O *Farol, jornal dos cooperativistas* e voz do MRPP, nos seus “Objectivos e tarefas principais do movimento cooperativista”, incluiu a ideia de o movimento cooperativista deveria entendido como “forte baluarte da difusão de uma cultura proletária” (*Farol, jornal dos cooperativistas*, 1, Abril 1972).

Tão importante como o conteúdo e o seu potencial de subversão era a processo pelo qual os momentos de “cultura e recreio” se transformavam em atos de resistência cultural e política através da partilha e da forma colectiva e performativa de recepção. Um dos exemplos mais ilustrativos é a comunicação estabelecida entre músicos e artistas, os “cantautores” e o seu público. Mesmo não se passando numa cooperativa, esta memória de um acontecimento de 1973, de José Jorge Letria, parece-nos ilustrativa:

Na nossa memória recente ficavam as sessões históricas realizadas no Clube Operário Marinhense, com a sala cercada pela

GNR e a proibição de haver canções interpretadas em cima do palco. Estávamos lá o Zeca, eu, o Adriano Correia de Oliveira, o Vitorino Salomé, a acompanhar o cantor de “os Vampiros”, e poucos mais. A combatividade da assistência que enchia por completo a sala sobrepôs-se ao medo que o aparato policial pretendia impor. Tive então a ideia de dizer: “Estamos proibidos de cantar, mas não de falar.” E a verdade é que falámos com a assistência, num ambiente de cumplicidade fraterna que nunca hei-de esquecer. (Letria, 2013: 117-118)

Interessa-nos, assim, recuperar esta ideia de “cumplicidade fraterna” (numa situação de subversão das normas impostas pelas forças do regime), de uma partilha e, neste sentido, da transformação da audiência em sujeito político. Estas situações propiciavam e possibilitavam a procura de novas formas de contornar os obstáculos impostos pelo poder e pela repressão, abrindo-se a diferentes formas de experimentação. As ações culturais permitiam pôr em prática o potencial criativo e transformativo das formas de pensar o “novo mundo” dos agentes e grupos políticos que resistiam ao Estado Novo.

Do mesmo modo, quando o escritor estava presente e frente ao seu público, atividade muito comum nestas cooperativas, abria-se uma possibilidade de diálogo, pouco ou nada comum nesta sociedade. O escritor e o seu leitor criavam um momento único e irrepetível de partilha.

O regime desconfiava de várias cooperativas, temendo o potencial político e subversivo das suas atividades culturais. Ali se criava um momento de resistência e de ruptura, um momento extraordinário no quotidiano, no qual uma comunidade quebrava as regras impostas, e agia de acordo com princípios que, de acordo com o regime do Estado Novo, eram entendidos como ilegais e criminosos.

A forma como, em alguns dos casos, os cooperativistas reagiam às entradas e vigilância das atividades das polícias do regime configuravam uma poderosa forma de recusa. A presença policial, num momento de suspensão, recusada, de formas mais ou menos conflituais ou mais ou menos simbólicas, via-se quase desprovida do seu poder. Tomemos como exemplo, a situação relatada no relatório da Polícia de Segurança Pública, de 11 de Maio de 1972: Quando entraram na cooperativa Devir, os polícias encontraram uma reunião; perguntando sobre o que se tratava, responderam-lhe que debatiam assuntos da cooperativa. E, como forma de resposta, o

silêncio: “Todos ficaram mudos durante 3 ou 4 minutos (...)” (PIDE/DGS, SC, CI (1) 5191, Devir, 30, 1306). Minutos em que se inverteu, performativa e simbolicamente, a relação de poder entre opressores e oprimidos.

De modo a destruir a capacidade *subversiva* das cooperativas, o regime procurou controlar (vigiando e proibindo atividades) e, nos casos mais problemáticos, acabar com a dinâmica cooperativista. Há uma primeira ofensiva contra cooperativas de consumo e com o decreto de Novembro de 1971, o governo marcelista procurou destruir a dinâmica cooperativista. Em 1968, na conjuntura da ofensiva do regime e da sua polícia contra a cooperativa Pragma e da resposta desta cooperativa que passou, também por um processo de contestação do encerramento e recurso para o Supremo Tribunal Administrativo, a Procuradoria Geral da República emitiu um parecer, entendido como um sinal do “desfavor” e “animosidade” face às cooperativas, que, segundo o consultor jurídico do movimento cooperativo português Roque Laia, “teria tentado dar uma base supostamente legal à violência e arbitrariedade de que foi alvo a cooperativa PRAGMA” (Laia, 1971:8)

A 14 de junho de 1968, este parecer foi publicado no *Diário do Governo*, motivando um despacho governamental e, como consequência deste, a notificação policial de várias cooperativas de consumo, nomeadamente a Almadense, a Amorense, a Piedense, a Banheirense, a Operária do Seixal, a Operária de Alhos Vedros, a Popular Barreirense, a Operária Barreirense, a Ermidas-Sado e, ainda, a Clepsidra e Unitas de Coimbra, bem como a Unicepe e Árvore do Porto. Estas deveriam apresentar os seus estatutos à aprovação superior, argumentando que se tratavam de associações. As cooperativas de consumo, escudando-se no Código Comercial, respondiam que eram “sociedades”, interpondo recurso para o Supremo Tribunal Administrativo (*Boletim Cooperativo*, n.º 179, Outubro de 1968). Este órgão de soberania, “nos vários acórdãos que julgaram os recursos interpostos desse acto da administração pública, preferiu decisões que inutilizaram esta tentativa e permitiram que estas cooperativas – e as restantes – continuassem exercendo a sua função” (Laia, 1971:5).

De acordo com o decreto n.º 520 de 24 de Novembro de 1971, “Sempre que as sociedades cooperativas se proponham exercer, ou efetivamente exerçam, atividades que não seja exclusivamente económica, de interesse para os seus associados, ficam sujeitas ao regime legal que regula o exercício do direito de associação.” (Laia, 1971:5) As cooperativas que fossem abrangidas pelo artigo 1.º teriam que, no prazo de sessenta dias, submeter os seus estatutos à aprovação pela autoridade administrativa competente.

A luta das cooperativas passou, em primeiro lugar, por estabelecerem formas de comunicação entre si, na procura de uma estratégia comum, realizando reuniões e formando a Comissão Nacional das Cooperativas. Em segundo lugar, e no seio de cada uma destas cooperativas, realizaram-se assembleias gerais ou reuniões com os sócios. A estratégia passou também pela divulgação da posição dos cooperativistas, a possível num espaço público fortemente cerceado pela censura, de modo a granjear o apoio de um maior número de pessoas e a maximização de uma rede de contactos.

Foram as novas cooperativas culturais as principais visadas pela postura repressiva do regime. De entre as várias manobras intimidatórias e repressivas, note-se o encerramento por 180 dias da Livrelco, em fevereiro de 1972, depois de buscas e apreensões de livros.

Se estavam conjuntamente contra o decreto, a divisão fazia-se em torno da estratégia e formas de ação, entre, por exemplo, a Devir, de um lado e, de outro, a Livrelco e a Livrope, nomeadamente em relação ao aproveitamento de todos os meios legais.

Em agosto de 1972, as cooperativas Devir, Trabalhadores de Portugal, Grau, Proelium, Eudóxio, Sextante, Vis, Centro Popular Alves Redol, Húmus, Ateneu Cooperativo, Livrelco e Livrope foram notificadas para submeter os seus estatutos a aprovação, sob pena de encerramento imediato e compulsivo. A Livrelco e a Livrope não o fizeram e foram imediatamente encerradas, enquanto que outras enviaram os seus estatutos e recorreram da decisão ministerial para o Supremo Tribunal Administrativo. Em outubro de 1972, não tendo os estatutos aprovados pelo Ministério do Interior, foram dissolvidas.

3.

Ao encerrar as cooperativas com “fundamentos” do tipo político as autoridades vêm publicamente declarar o ensino, a promoção do livro, as actividades culturais e de convívio (elementos essenciais do cooperativismo) são contra a “ordem social”, ou seja, que a ordem social assenta no silêncio, na ignorância e no isolamento individual. (Carvalho e Duarte, 1972:217)

O mundo das cooperativas, quer as de consumo com comissões culturais ativas, quer as “novas” cooperativas culturais representa uma das frentes de resistência contra o Estado Novo, contra o “silêncio” e o “isolamento individual”,

pela afirmação de uma voz política colectiva, contra a “ignorância”, defendendo um diferente “cânone” cultural, entendido como moderno e libertador.

As cooperativas foram locais de encontro e de partilha, *interstícios* na ordem social, cultural e política, criando momentos de ruptura na vida quotidiana e estas comunidades podem ser pensadas como uma espécie de anti-estrutura social (Turner, 1977).

A perseguição movida pelo Estado Novo conduziu ao encerramento destas cooperativas, mas não ao fim das redes de resistência. Um bom exemplo da fluidez da resposta foi a criação das bancas de apoio à Livrelco ou seja, apesar de encerrada, a sua rede política e cultural mantinha-se viva. Se a Devir foi fechada, a cooperativa Esteiros foi aberta.

Mesmo que se considere esta experiência cooperativista uma derrota para as diferentes redes de resistência ao Estado Novo, o certo é que, independentemente do fim, o processo e as formas de mobilização, de dinamização e de luta, constituem, em si, uma aprendizagem e um património que não devem ser negligenciados.

Referências

- Anjos, Manuel Clemente dos, 1961, "Fomente-se a Cultura nas Cooperativas", *Boletim Cooperativista*, n.º 97 de Novembro, p. 2.
- Bourriaud, Nicolas, 2005, *Relational Aesthetics*. Les Presses du réel.
- Bruner, Edward M., Turner, Victor W., (ed), 1986, *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- Cardina, Miguel, 2011, *Margem de certa maneira. O Maoísmo em Portugal. 1964-1974*, Lisboa, tinta-da-china.
- Carvalho, Lino de, Duarte, Gorjão (org), 1972, *As cooperativas em questão. Para a história do decreto-lei 520/71*, Lisboa, Seara Nova, 1971.
- Duncombe, S., 2002, *Cultural Resistance Reader*, Londres, Verso.
- Holloway, John, 2010, *Crack Capitalism*, Pluto Press.
- Laia, M. Roque, 1971, *O decreto-lei 520/71 de 24 de Novembro de 1971 e o Cooperativismo Português*, Lisboa, Edição do Ateneu Cooperativo.
- Letria, José Jorge, 1975, *Cantos da Revolução*, Lisboa, Seara Nova.
- Letria, José Jorge, 2013, *E tudo era possível. Retrato da Juventude com Abril em fundo*, Lisboa, Clube do Autor.
- Lopes, Joana, 2007, *Entre as Brumas da Memória. Os católicos portugueses e a ditadura*, Lisboa, Ambar.
- Movimento Popular Cooperativista, 1974, *Cooperativismo Popular*, Lisboa, s.e.
- Namorado, Rui, 1999, "Estrutura e organização das cooperativas", in *Oficina do CES*, 138.
- Pereira, Nuno Teotónio, 1996, *Tempos, Lugares, Pessoas*, Matosinhos, Contemporânea e Jornal Público.
- Pragma, Cooperativa de Difusão Cultural e Acção Comunitária, 1967, Pragma: informação aos sócios, Lisboa, Cooperativa de Difusão Cultural e Acção Comunitária.
- Raby, Dawn Linda, 1990, *A resistência antifascista em Portugal 1941-74*, Lisboa, Salamandra.
- Salvador, José A., 1971, "Proelium – uma cooperativa de consumo, um local de convívio", *Diário de Lisboa*, 7 de Maio, M/R, p. 3.
- Acessível em: http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?bd=IMPrensa&nome_da_pasta=06809.159.25503&numero_da_pagina=23 [01 Janeiro 2014].
- Scott, James C., 1985, *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven and London, Yale University Press.
- Scott, James C., 2013, *A Dominação e a arte da resistência: Discursos Ocultos*, Lisboa, Livraria Letra Livre.
- Simões, Dulce, 2013, "A realização dos homens não era no seu trabalho nas fábricas, mas nas colectividades. Discursos e práticas de resistência na Cooperativa de Consumo Piedense", in Monteiro Bruno e, Joana Dias Pereira (org.), *De Pé Sobre a Terra. Estudos Sobre a Indústria, o Trabalho e o Movimento Operário em Portugal*. Ebook, Cap.III, pp. 481-503.
- Acessível em:
<http://www.upp.pt/drupal/sites/default/files/2014-01-19DePeSobreaTerra.pdf>
- Tinoco, Alfredo, "Livrelco uma cooperativa de estudantes ao serviço da cultura", *Boletim Cooperativo*, 186, Maio de 1969, p. 6-8.
- Turner, Victor, 1977, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- Turner, Victor, 1986, "Dewey, Dilthey, and Drama: an Essay in the Anthropology of Experience," Bruner, Edward M., Turner, Victor W., (ed), *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- Wright, Erik Olin, 2010, *Envisioning Real Utopias*. Londres, Verso.

Vidas e performances no lúdico

Ana Piedade

Abordar-se-á, no presente texto, o jogo e o lúdico no âmbito das sociedades complexas e mais especificamente no contexto português, como resultado do trabalho de campo realizado ao longo de vários anos¹ na localidade do Lavradio, concelho do Barreiro. O lúdico e as memórias do lúdico remetem-nos, aqui, para o final do século XIX e meados do século XX, expressando-se quer em narrativas de vida² de cerca de trinta informantes aí nascidos ou aí moradores desde a primeira infância, quer nas práticas lúdicas ainda visíveis em alguns lugares da vila³. Procurar-se-á refletir sobretudo, acerca da importância da memória na reprodução do gesto e do lúdico e do modo como o lúdico se constitui como memória; sobre o jogo enquanto ritual e ainda, de que modo lúdico pode (se é que pode) considerar-se uma performance quotidiana que (re)atualiza práticas, símbolos e significados num tempo de longa duração. Em suma, quem somos, quem seremos e porque somos o que somos quando jogamos e brincamos?

A humanidade tem a aspiração de tornar o tempo eterno ao jogar, como se o jogo representasse um trilho infinito para vencer o fim, a morte, o medo e dominar todas as forças vitais. Como se os indivíduos, feitos

1- O trabalho de campo iniciou-se no ano de 1988 e prossegue na actualidade, tendo sofrido alguns hiatos entre 2004 e 2013.

2 - Entre 1998 e 2004 foram recolhidas 35 narrativas de vida que me serviram de base à tese de doutoramento.

3 - O Lavradio era no final do séc. XIX e início do séc. XX um lugar que vivia da agricultura e salinicultura e subsidiariamente da pesca. A situação altera-se a partir dos anos de 1900, com a instalação da indústria corticeira e a partir dos anos 20, da CUF. Começa o crescimento e uma transição para lugar industrial e urbano (recebe migrantes de várias zonas do país) bem como de dormitório de Lisboa onde o grupo CUF tem instalações – fábricas e estaleiro.

pequenos deuses, aprendessem as memórias dos que os antecederam e se projetassem nos que não-de vir, para nunca se esquecerem que na transitoriedade da sua passagem, são indubitavelmente eternos. No jogo e pelo jogo, no rito e pelo rito transformam o tempo e o espaço naturais em tempo e espaço “culturalizados”, sobrepondo-se à natureza, numa oposição complementar que lhes permite dominar as fontes de angústia. Os humanos jogam e jogam-se na ânsia de atingir o sagrado e o jogo, sobretudo infantil, torna-se rito – se separa os indivíduos e temporariamente os mantém marginais à sociedade, também os devolve à sua comunidade ainda os mesmos mas já outros. Continuam crianças mas têm uma vida paralela à quotidiana e que a influencia – uma vida na qual constroem o seu próprio estatuto, independentemente do estatuto dos progenitores e restantes familiares, são heróis, estabelecem e transgridem as suas próprias regras. Podem ser pais no tempo do lúdico mas são apenas filhos no tempo real; são crianças no mundo verdadeiro mas divindades, reis e princesas no plano do faz de conta. São o que querem, quando querem, sempre que querem, quotidianamente e várias vezes por dia,

Olhar o jogo como rito obriga a visitar Van Gennep e Victor Turner mas também Mary Douglas e Jean Cazeneuve, Marcel Mauss, Mircea Eliade e Huizinga. Trata-se de pensar o jogo e brincadeira como tempo e espaço de vida e de morte, de transição, pureza e impureza, numinoso, sagrado e única e profundamente humano. Van Gennep (1908;196) reconheceu nos rituais humanos, três fases sucessivas mas distintas – separação, margem e agregação. Ao debruçar-se sobre a fase de separação ou para usar a sua terminologia, fase liminar, Turner (1964) refere que durante este estágio os iniciados são afastados do resto do grupo ou comunidade a que pertencem, tornando-se invisíveis. O autor considera que o neófito no estágio liminar, que corresponde a uma situação interestrutural, não possui seja o que for – nem estatuto nem graus hierárquicos ou reconhecimento de grau de parentesco, referindo-se a esta situação como “pobreza sagrada”. É neste estágio, refere, que os blocos básicos constituintes da cultura são mais visíveis e, portanto, permitem comparar e compreender melhor, culturas diferentes. O mesmo se passa no jogo e na brincadeira, na medida em que apenas no seu decurso e em função das fases de separação, margem e agregação as hierarquias se vão reconfigurando. Em cada uma das fases emergem lideranças por via da performance, traduzida em gestos e ciclos gestuais que remetem para a construção de estatutos e lideranças, identidades e alteridades que, como refere Scott (2009), são socialmente construídas.

Para os humanos tudo é jogo – da sedução à política; da economia à comunicação – e começa cedo na infância, desenhando alianças; definindo oposições; distinguindo os atores do lúdico, os brincadores e jogadores, do resto dos indivíduos; forjando pertenças e identidades de grupo. Conquista-se o direito de pertença depois de provas dadas e do risco de se ser recusado – do “posso brincar contigo?” ou “posso brincar com vocês?” ao “sim, mas só se fores a filha...” e a filha faz o que lhe mandam, come o que lhe mandam até ao “queres brincar comigo?” o que se comunica e o modo como se comunica é, já de si um jogo. De quem parte o convite, se é convite ou pedido, se é o brincador o sujeito mais importante da ação ou se este estatuto se confere ao grupo, de quem são os brinquedos e o espaço onde a atividade lúdica decorre ou quem decide a que se joga ou brinca é já parte da performance do próprio jogo ou brincadeira.

Recorrendo à perspectiva de Turner (1967; 1974) e de Douglas (1991) pode considerar-se alguns dos putativos membros do grupo de brincadeira (já que brincar pode não ser jogar mas jogar é sempre brincar) como o autor considera os neófitos no domínio do rito. Também eles são sujeitos a um tempo simultaneamente de ser e não ser e enquanto aspirantes a pertencer a um grupo específico, têm um estatuto que não é claro e portanto, situam-se no domínio do impuro.

O lúdico na infância traduz as categorias que Caillois (1988;1990) define como *Mimicry* ou imitação, *Illinix* ou vertigem e *Agon* ou competição, deixando a sorte e o azar, *Alea*, essencialmente para o início dos jogos e das brincadeiras, quando se fazem as “livras”. Aí e quase exclusivamente aí, define-se aleatoriamente as equipas que se formam. Ainda assim pode manipular-se a sorte - quem livra sabe por quem, na fila ou na roda, deve começar a livrar para ter determinado elemento no seu grupo e o jogo dos enganos joga-se no jogo da sorte e do azar. A inteligência, esperteza e capacidade de em função do passado (memória do que foi), perspetivar o futuro (projetar o que será), permite manipular o presente e fazer de divindade, isto é, estabelecer regras ocultas que regem a vida dos comuns brincadores/jogadores/humanos. Estes atores do lúdico fazem uma performance/representação simultaneamente de seres superiores e da sorte/azar que os coloca como oficiantes poderosos e conscientes de um ato de encarnação/desafio que lhes confere uma qualidade de “quase deuses” e “quase não humanos”, não sendo nenhuma das duas. De modo contínuo, geração após geração, trata-se de uma performance quotidiana no tempo da longa duração (Scott, 2009). O seu estatuto não é claro mas confere-lhes

o poder de subverter a regra e a ordem expectáveis, colocando-os num espaço-tempo próprio, característico da liminariedade. Como refere Turner (1974), a liminaridade é uma série complexa de episódios que ocorrem num espaço-tempo sagrado e podem incluir acontecimentos lúdicos e subversivos.

Não se brinca nem se joga sem corpo, suporte de gesto. E o gesto é social, cultural e de género. As regras e, no plano simbólico, os antepassados e os deuses que as ditaram e penalizam os transgressores, estabelecem o modo como o corpos se enformam, modificam, sacrificam e comportam em função do género e da idade. Fazem-no diretamente ou por intermédio dos campeões, ou heróis ou donos do jogo (os que mandam, decidem), no plano do lúdico. Há que manter a ordem social no mundo real como há que construir uma ordem social no mundo lúdico. Eliade (s.d.;1981) refere que apenas por via da intervenção dos seres sobrenaturais, o homem se tornou um ser mortal, sexuado e cultural. A ideia que está implícita à crença do «regresso à origem», afirma, é o facto de esta se constituir como um aspeto significativo e válido na vida dos indivíduos, assumindo o carácter de mito – o mito do eterno retorno - a importância e o significado do gesto primordial, que é sempre o gesto feito algures num tempo passado e distante, como se o tempo se transformasse em espaço e remetesse o homem para um país desconhecido, o país do passado, à semelhança do que refere Lowenthal (1985). O gesto, a história, a cantiga ou o jogo ensinados pelos progenitores (mais frequentemente pelos avós ou tios velhos) ou pelos antepassados destes, não constituem, portanto, os ensinamentos dos parentes – estes limitam-se a imitar os antepassados - mas sim o que *“foi feito pela primeira vez pelos Antepassados, nos Tempos Míticos”* (Eliade, 1957). Por isso, ao recuperar o gesto, seja para executar uma atividade lúdica ou para desenvolver um qualquer trabalho, é-se, simultaneamente, passado, presente e futuro.

Os jogos transmitem-se de geração em geração, e possuem uma tradição histórica, que os liga aos rituais, eventualmente as atividades sociais mais simples que se conhecem. Há nas sociedades ditas desenvolvidas, a tendência para considerar que os povos das sociedades arcaicas pensam o mundo à escala cosmogónica e portanto, o encaram como um modelo sagrado que deve ser anualmente renovado para poder continuar a existir. Deste modo, ele renovar-se-ia de acordo com uma cosmogonia ou um mito de origem. Estas sociedades, as nossas sociedades, esquecem-se, muitas vezes, de olhar para dentro de si próprias e falta-lhes, não raramente, uma

perspetiva de análise relativamente aos rituais que as mantêm e que nelas se mantêm, ainda hoje. Omitem nas suas recordações, inclusivamente o papel desempenhado pela memória e pelas memórias, esquecendo-se ou ignorando que a memória se constitui como o conhecimento por excelência, já que todos aqueles que são capazes de recordar, possuem *“uma força mágico-religiosa ainda mais preciosa do que aquele que conhece a origem das coisas”* (Eliade, s.d). De facto, é pela recordação e pela memória que é possível referenciar, tanto os acontecimentos míticos como os acontecimentos históricos, que enformam as sociedades e as culturas do presente, tornando a humanidade naquilo que é.

O ritual e o lúdico são um contínuo da corporalidade, expressa em gestos, ritmos e cadeias operatórias que fazem e possibilitam a comunicação entre o mundo do sagrado e o mundo do profano, manifestando-se em inúmeros rituais e no estatuto a que alguns indivíduos conseguem ascender por questões relacionadas com as atividades físicas, no decurso das quais manifestam aptidões de carácter motor. O corpo surge como espaço e suporte do próprio jogo, influenciando-o com o seu movimento, determinando a trajetória do objeto usado ao lança-lo, empurra-lo, apanha-lo, desviar-se dele, mas capaz, igualmente, de influenciar o seu movimento autonomizado no espaço. O corpo move-se para que o objeto se mova, contrai-se para que o objeto atinja o fim a que se propõe e o jogo ou brincadeira, efetivamente aconteçam. Corpo, energia e cosmos unem-se, fazendo com que o jogador partilhe das qualidades de um ser superior e exagera o gesto, grita, reinventa-se nas palavras e nos gestos que usa para se concentrar ou da forma como se gaba para incutir medo ao adversário, quer se trate de um indivíduo ou de um grupo.

Turner (1964) refere que a fase liminar implica o recurso ao exagero – das características corporais e do medo que se pretende incutir no outro. É normal recorrer-se ao uso de aspetos da fisiologia humana como modelo para ideias e processos sociais, cósmicos e religiosos, sendo banal assumir-se o corpo humano como microcosmos do universo e de forma simétrica, encarar-se o cosmos como um vasto corpo humano. De facto, esta ideia frequentemente trespassa o universo lúdico – basta pensar-se no papel simbólico que a saliva desempenha na definição de fronteiras espaciais que não podem ser ultrapassadas sob pena de se passar de uma luta fictícia e ritualizada/lúdica para uma luta real e do sangue, na formação de heróis, gente normal ou cobardes, quando se trata de definir estatutos, hierarquias e lideranças. A definição do que se virá a ser enquanto praticante de uma

atividade lúdica depende da performance quotidiana que é conseguida, mas igualmente do prestígio acumulado em função das performances que se tem ao longo de cada uma das etapas do desenvolvimento – infância, idade adulta e velhice. Durante estas fases pode ocorrer o que Turner (1967) citado por Starkloff (1997), considera como rituais de baixa performance (quando as expectativas relativamente a um determinado facto ou desempenho são goradas) e de elevada performance (quando são ultrapassadas). A consistência temporal das baixas ou altas performances vai condicionar e definir o estatuto dos jogadores/brincadores, isto é, em situações extremas, determina heróis e cobardes.

O jogo coletivo constrói uma microsociedade onde se observam lutas e ajudas, o altruísmo e a abnegação racional, as identidades e as diferenças — de tal modo que embora fantasia, fuga e ficção, o jogo e a brincadeira desembocam, tendencialmente, na reprodução da sociedade em que se inscrevem. Ao retornar, ao ritualizar ou ao recordar, a espacialização e a temporalização articulam-se de forma sistematizada porque a sociedade produz-se e reproduz-se a si própria, distanciando-se da sua ação e projetando-se acima dela. A partir desta ação, constitui-se um duplo da sociedade, com uma estrutura similar – no sentido que lhe atribui Turner (1974;1996) - que permite ao homem situar-se num cosmos construído e culturalmente regido e determinado por oposição à ausência de identidade ou perda de referências identitárias. Citado por Starkloff (1997), define estrutura como um fenómeno social e postula que esta resulta de um padrão de combinações de papéis, conjuntos de estatutos e sequências de estatutos conscientemente reconhecidos e operacionalizados de forma regulada numa sociedade, intimamente relacionados com normas e sanções de carácter prático e legal. Este conceito, ao longo do seu trabalho, estendeu-se a todo e qualquer tipo de sociedade mesmo às industrializadas validando a relação entre rito, performance, estrutura e communitas.

As questões de construção de estatuto - de subida e descida bem como de inversão - são importantes nas sociedades. Os ritos de modo geral enformam a operacionalização destas construções, constituindo-se como elementos que permitem definir e construir identidades de grupo, potenciando modelos comunicacionais apenas inteligíveis para sociedades, grupos ou indivíduos que partilhem os mesmos códigos/significados contidos nos ritos dos quais são protagonistas. Neste sentido, a estrutura relaciona-se com a ideia de *communitas*/comunidade, isto é, com o que Turner (1974,1996:250,252) considera ser uma “*qualidade relacional da totalidade*

da comunicação não mediada, até a comunicação entre identidades definidas e determinadas, que surjam de forma espontânea em qualquer tipo de grupos, independentemente das circunstâncias e das situações”. Os grupos de brincadeira, mais vulgares durante a infância e pré-adolescência, não são exceção. Portanto, pensar-se os ritos de passagem, implica analisar as dinâmicas que neles podem ser encontradas (Turner, 1967): uma grande atenção às pessoas, aos rituais íntimos e um forte sentimento de pertença bem como uma especial atenção à reintegração do indivíduo ou grupo, numa comunidade mais alargada.

Os ritos de passagem (Turner,1967) podem encontrar-se em qualquer sociedade mas tendem a atingir a sua expressão máxima nas sociedades de pequena escala, relativamente estáveis e nas quais os eventos de carácter cíclico ligados a ritmos e recorrências biológicos e meteorológicos são mais significativos. Também o lúdico assume particular importância neste tipo de comunidades. De facto, as comunidades e sociedades agrárias valorizam as questões dos jogos populares e tradicionais mais do que as sociedades industrializadas onde a relação entre indivíduos e grupos é mais distante – pelo tipo de trabalho, pelo aumento da interação homem/máquina e consequente desumanização da relação, pela artificialidade dos ritmos que são impostos ao trabalho e à vida dos cidadãos.

O objetivo dos ritos de passagem é o de restaurar relações entre indivíduos e grupos e religa-los à estrutura. Eles indicam e constituem-se como transições entre estádios que Turner (1964) entende por “uma condição relativamente fixa ou estável” incluindo nesta categoria aquilo que denomina como várias circunstâncias sociais, isto é, estatuto, profissão, denominação, posição hierárquica ou grau, estado civil ou etário. A liminaridade é, nesta perspectiva, um pólo de criatividade simbólica das sociedades. Para usar as palavras de Turner (1967:128) “*liminaridade, marginalidade e inferioridade estrutural são condições que, frequentemente, dão origem a mitos, símbolos, rituais, sistemas filosóficos e obras de arte*”.

A invisibilidade estrutural do indivíduo que se encontra em estado liminar tem um duplo carácter, na medida em que este já não cabe numa classificação e ainda não cabe noutra. O facto de já não ser nem ainda ser, implica que seja impossível enquadrar o neófito numa classificação conhecida (Turner,1964) atirando-o para um tempo e espaço de margem. Assim, os símbolos que o representam são, em muitos contextos, decalcados da ideia de morte ou “não vida”, isto é, da ideia de decomposição e outros processos biológicos e físicos que contêm uma carga negativa. O neófito fica

estruturalmente morto durante um período de tempo mais ou menos longo e é tratado de modo análogo ao de um cadáver embora possa também acontecer que seja considerado ainda não vivo mas já vivo – como alguém que está para nascer, um feto ou um nascituro. Encontra-se, portanto, numa situação paradoxal em que não se está vivo nem morto e simultaneamente se está vivo e morto.

O domínio do lúdico constitui a ação, por excelência, da criança. É vital na sua existência, no seu desenvolvimento, pelo que a atividade lúdica infantil é inseparável da cultura, na medida em que ela própria é conjunto de práticas imemoriais — traduz e transmite uma identidade cultural. A criança, já humano em formação mas ainda não formado é ela própria um projeto da família, da comunidade mas da sociedade em geral. Como a própria vida, os jogos que as crianças praticam, pressupõem regras às quais elas têm que se submeter sob pena de serem excluídas da sociedade. Para evitar o seu desconhecimento, as regras são estabelecidas antes do início do jogo, determinam o seu decurso e definem uma escala de valores da qual os indivíduos vão tendo conhecimento em etapas sucessivas e ritualizadas da vida e muito presentes, ainda hoje, nas sociedades agrárias.

Falar do lúdico das sociedades agrárias é falar, essencialmente, de jogo. É, por isso necessário, que se esteja consciente das necessidades que os indivíduos e os grupos que praticam as atividades lúdicas têm e sobretudo compreender que, passar do não formal ao formal, ou seja, institucionalizar, não deve nunca comprometer a experiência de inovação e de criatividade. Mas isso nem sempre acontece, porque quando se quer preservar normalizando, corre-se o risco como refere Crespo (1999), de afastar os jogos tradicionais daquilo que verdadeiramente devem ser, das idiosincrasias das comunidades onde surgem, se desenvolvem e são praticados, destruindo variantes e identidades particulares.

Os jogos têm que ser encarados como factos sociais, por isso, explicar os jogos só por si, descrevê-los só por si ou tentar compreendê-los como fatos isolados, sem referência à comunidade ou sociedade onde existem e são praticados, não é possível. Só se conhecem os jogos em particular e as atividades lúdicas em geral, quando devidamente contextualizados num complexo geográfico-temporal, tendo em consideração não apenas a sua complexidade mas também mas o modo como são transmitidos num período temporal longo, durante gerações e o modo como, em função da estrutura e conjuntura sociais e dos conhecimentos e necessidades dos indivíduos são estruturados e reestruturados (Crespo, 1999).

Jogos e brincadeiras são frequentemente descritos apenas de uma forma parcial. Ou sofrerem – o que os enriquece – modificações de local para local, embora apareçam com a mesma denominação, ou pelo contrário, o mesmo, ou quase o mesmo jogo assume denominações diferentes. À medida que se avança no tempo, os jogos podem ser os mesmos, mas terem vindo a sofrer alterações relativamente ao seu nome, pelo que se deve interpretá-los e entendê-los em função dos ritmos temporais e espaciais dessa mesma comunidade, por apenas aí fazerem sentido. São os sítios mais fechados que vão como que enquistar, determinadas práticas que lhes conferem identidade e vão ficar como reminiscências. Em todas as civilizações as atividades lúdicas e os rituais em geral, marcam um elo decisivo na manutenção e na estabilização das sociedades, pelo que os jogos vão, assim, assumir um papel inequívoco de reprodução ou representação de uma cultura.

A globalização, portadora e potenciadora da uniformização das práticas, faz-se sentir também ao nível do lúdico, pois através do mecanismo de descontextualização, possibilita a rutura com as práticas tradicionais e de repente, a globalização como que impõe um padrão de ludicidade, uma industrialização crescente do lúdico. Importa, por isso, compreender o modo como se processa a transmissão da atividade lúdica. O grupo de brincadeira constitui o grande círculo de transmissão destes fenómenos. O grupo de pares, constituído por crianças com idades aproximadas mas com diferenças etárias suficientes para surgirem aprendizagens diferenciadas, passa de modo informal, os saberes de outros indivíduos mais velhos. Tal facto explica-se pela rotatividade e circulação existente entre diferentes grupos de brincadeira, já que se assiste a uma contínua reposição dos seus elementos, todos eles sucessivamente sujeitos a ritos de passagem. De facto, o elemento mais novo de um grupo ascende, pouco depois, a elemento mais velho do mesmo. Assim os grupos de brincadeira de uma dada localidade são simultânea e continuamente, os mesmos e outros. Primos e irmãos, ainda que não pertençam exatamente ao grupo do indivíduo em causa são igualmente personagens importantes nestas aprendizagens. Seguem-se os pais e os avós, que “tomam conta” das crianças enquanto estas brincam. Então, as regras dos jogos e os truques de construção dos brinquedos são pacientemente ensinados, remetendo os sujeitos para um tempo que é simultaneamente passado e presente. Não é, portanto de estranhar, que muitas das atividades lúdicas passem de geração em geração, por gerações alternadas.

Pensar o lúdico é também, pensar como se relacionam e ligam tempos e espaços. Implica falar de um conjunto de conceitos que lhe estão associados, que lhe conferem sentido e permitem entender estas trocas e interações de aspetos que são, aparentemente, contraditórias senão mesmo irracionais. Assim, falar de lúdico, de jogo ou de brincadeira, seja ela qual for, é falar de processo, de fenómeno. É entender que no lúdico e para além dele, se constitui um mundo outro, paralelo e qualitativamente diferente, ainda com fronteiras, mas outras; ainda com gente, mas outra; um mundo feito de racionalidades diferentes e circularidades que lhe conferem estruturas, formas no espaço que é o nosso sem nos pertencer, esse espaço e tempo míticos onde tudo é possível, porque lugar simultaneamente da razão, da imaginação e da memória. Porque rito.

Tal como acontece no rito, as margens de improvisação e transformação do jogo têm uma eficácia que se relaciona diretamente com o meio cultural próprio de cada criador, sendo as suas ações função do lugar onde é enculturado e que lhe fornece os modelos, gestos, técnicas, temas e sugestões de inovação. Como refere Dias (1966), a criação é antes de mais, um fenómeno de carácter individual, agindo a comunidade como reguladora desta criação ou invenção individual, na medida em que a condiciona, seleciona e adapta às suas necessidades. Como fenómeno cultural a atividade lúdica sujeita-se a cada momento, a este paradigma. A continuidade e a rutura combinam-se, portanto, de modos diferentes, função das conjunturas que formam as vidas dos indivíduos e das comunidades.

A atividade lúdica, em geral, e o jogo, em particular, são um conjunto de factos de repetição, aparentemente irracionais e que remetem para a dimensão da vida racional. Um e outro não podem explicar-se só por si. Eles compreendem uma lógica, têm uma finalidade, estruturas, causas, efeitos e consequências reais. Ambos são atos individuais ou coletivos que se submetem a regras e têm margens de improvisação e como tal, podem ser transformados pelos indivíduos. Têm uma eficácia própria e repetem-se infinitamente até surgirem como gesto ou conjunto de gestos estereotipados. Ambos se servem da repetição como negação do tempo e deste modo eliminam a angústia que a sucessão do próprio tempo causa — através do novo perpetuam o velho. Se o rito surge numa tentativa de eliminação da morte, também o jogo tenta alcançar o mesmo objetivo. Por um lado pereniza-se no tempo, fazendo com que quem joga repita gestos já executados, “ressuscitando” quem antes já jogou; por outro lado “mata” simbolicamente ao mesmo tempo que também simbolicamente ressuscita. Aproxima os humanos do impuro, leva-os ao

estado de impureza, permite-lhes ser outros e retornar, a pouco e pouco, ao que eram antes, impondo-lhes não raramente, etapas de separação, agregação, margem, elaboração de estatuto e inversão do mesmo. Tal como o rito. Como refere Van Gennep (1908;1960), há um sentido em cada rito que faz com que ele possa ser considerado rito de passagem. O autor descreve vários ritos de passagem, referindo-se a diferentes graus de separação que os seus protagonistas manifestam relativamente à comunidade. Assim, reporta-se a ritos de separação (pré-liminariedade), ritos de transição efetiva (liminariedade) e ritos de reincorporação ou reintegração na sociedade (pós-liminariedade). Turner enfatiza, sobretudo, estas categorias que Van Gennep (1908;1960) denomina de separação, liminariedade e reintegração. Estes termos referem-se a diferentes ritos de passagem tais como nascimento, iniciação, casamento, funerais, entrada em determinados grupos, sociedades, cerimónias sagradas, etc.

Quando um grupo se forma para jogar, separa-se das restantes crianças, formando um grupo à parte, um grupo de pertença, agregam-se num grupo que é interdito e marginal ao resto do mundo. Durante o tempo de jogo, as crianças elaboram os seus próprios estatutos, constroem e originam hierarquias e põem-nas em causa, pelo que os estatutos criados podem manter-se, subir ou inverter-se, consoante o modo como os seus detentores vão agir.

Turner (1969,1974) refere Mary Douglas (1966,1991) ao analisar o neófito como um ente “poluído”/“impuro”, ou seja, considera que há por parte da sociedade, uma “reação para proteger das contradições, os princípios e categorias que são caros à sociedade”. Para Douglas tudo o que não é claro mas sim contraditório do ponto de vista da definição social dos conceitos, tende a ser considerado como ritualmente impuro. Assim, o que não é claro é impuro, desde a doença aos alimentos que se ingerem. Este aspeto é tanto mais importante quanto é sabido que existem alimentos apenas consumidos em épocas festivas, cerimónias rituais ou tempo lúdico e fora destas ocasiões “anómalas” podem ser supervalorizados como olhados de modo depreciativo, como “não comida”. É o caso de um grupo de brincadeira formado por quatro raparigas com idades compreendidas entre os onze e os doze anos que integraram a vizinha e protegida de uma delas, com quatro anos⁴. A mais nova era sempre a filha, nas brincadeiras dos “jantarinhos” e frequentemente

4 - A situação referida teve lugar há cerca de sessenta e quatro anos, na vila do Lavradio, concelho do Barreiro. Foi relatada pela criança mais nova e pela vizinha e defensora.

era obrigada a “comer” sem engolir, caldo verde feito de ervas e uma vez queriam fazê-la engolir carapaus pequeninos crus. Escapou a esta situação por ser protegida “pela mais alta do grupo” que “gostava muito dela”.

Douglas (1966) e Turner (1974) consideram que os indivíduos já sujeitos a rituais de passagem adquirem um estatuto que lhes permite exercer a sua autoridade relativamente aos não iniciados e torna-os como que “inoculados”, já que existem duas situações diferentes de poluição ou impureza – a estática, que se define a partir de estádios ambíguos e contraditórios, e a dinâmica que deriva de transições ritualizadas entre os diferentes estádios. A autoridade dos mais velhos relativamente aos neófitos não se baseia em sanções legais mas sim na personificação da autoridade que lhes é conferida por via da tradição.

A autoridade dos mais velhos é absoluta porque representa os valores axiomáticos absolutos da sociedade nos quais se expressam o bem e o interesse comuns (Turner, 1964). Também no lúdico este fenómeno se manifesta. É o caso de uma brincadeira que se constitui como rito de passagem de criança a rapaz, entre os rapazes do Lavradio, dos anos 40 e 50. Destruída a velha igreja da paróquia, em 1910, restou apenas uma capela onde o proprietário de uma casa funerária guardava caixões que tinha para venda. Era prática os rapazes mais velhos dos diferentes grupos de brincadeira aí levarem “os seus garotos”, enfiá-los dentro do caixão e fechá-los lá dentro por breves momentos. Depois disso e em função da reação eram valentes, nem por isso ou “medricas”, “cagarolas” mas, independentemente do estatuto, deixavam de ser crianças.⁵ A essência da obediência completa dos neófitos, que são reduzidos a uma massa homogénea, é a submissão aos mais velhos que representam o saber, o bem comum e personalizam a totalidade da comunidade (Turner, 1974). Em termos de lúdico, o grupo de participantes nas atividades (brincadeira ou jogo), que partilha das mesmas características (geralmente idade ou género), começa por ser homogéneo. É exatamente durante o desenvolvimento da atividade que emergem potenciais lideranças e se destacam alguns indivíduos, ou pela obediência aos mais velhos do grupo de brincadeira e conformidade com as regras, ou pela capacidade de exercer influência no seu subgrupo. Mauss (1974) considera que, sendo o sacrifício o meio que o profano utiliza para comunicar com o sagrado, tendo de permeio uma vítima que desempenha o papel de oferenda, o jogo, encarado sob o ponto de vista agonístico, constitui-se como um elemento do sagrado por excelência.

⁵ - Relatado por vários informantes, homens, sujeitos ao ritual e que sujeitaram outros. Era apenas referido entre os que tinham sido “iniciados”, para “não perder o efeito”. Nem entre irmãos de idades diferentes se partilhava o “segredo”

O mito e o culto, jogados de forma social e visando uma organização sociocultural do mundo, originam o direito, através do respeito pelas regras; a ordem, através da transformação do caos em cosmos; o comércio, através do jogo da negociação; a honra, através da perda e do ganho honesto, respeitando as regras impostas; o estatuto, através das hierarquias que origina; o poder, através da ostentação e detenção de estatuto. Em suma, o jogo e a brincadeira, mas sobretudo o primeiro, implicam e são, simultaneamente, uma atividade cultural, biológica, sagrada e económica. Os grandes arquétipos humanos aparecem marcados pelo jogo ou nele traduzido. É-lhe intrínseco, como a qualquer sociedade, a regra que permite atingir a ordem — cosmos — a partir da desordem — caos. Da ordenação do mundo em tempo e espaço, surge a reversibilidade e o retorno, a circularidade e a perenização; surgem heróis e cobardes; conceitos de honra e desonra; de batoteiros e desmancha-prazeres; os bons e os maus; o masculino e o feminino; conceitos de vitória e derrota. É o que é e o seu contrário — regra e transgressão; tempo intemporal e espaço dentro do espaço.

Enquanto ficção, o jogo, e o lúdico em geral, move-se no domínio da invenção e da fantasia, da deslocação em relação à realidade “ordinária”. O jogo resulta da tomada de decisão do jogador e, por isso, possui características imaginárias, em rutura com o empirismo e com o realismo. Tem, ainda, a capacidade de se distanciar relativamente aos acontecimentos quotidianos, e simultaneamente é uma ação sobre o real e sobre o tempo, uma iniciativa. É um risco fictício e, portanto, um espaço/tempo em que é permitido errar, dentro dos limites que a sociedade real e o mundo paralelo impõem como básicos e intransponíveis. Enquanto descanso é o começo de um tempo particular, graças ao qual o jogador pode escapar ao quotidiano — é simultaneamente uma recuperação e uma proteção.

Jogo e rito surgem como tradição e como prática imutável, ainda que com margem para o improvisado, com um tempo e um espaço próprios. Executam-se no interior de um espaço circunscrito sob a forma de festa, dentro de um espírito de liberdade e de alegria e só podem realizar-se desde que seja limitado um universo próprio de valor temporário. A relação de união entre os dois mundos extraordinários, ou dois mundos sagrados que se complementam em eterno retorno, permite aos indivíduos compreender o mundo real e nele intervir. O jogo engloba, portanto, um mundo paralelo que contém a relação entre os ritos e os cultos, o medo e a vontade de agir; a morte e a eternidade da vida.

Um aspeto que parece ser decorrente da análise e comparação de diferentes jogos “passados” e “atuais” quando se recorre à(s) memória(s) de quem os

praticou é, sem dúvida, a eficácia com que ele é praticado em determinado contexto e o modo como contribui para a resolução de problemas mais ou menos imediatos, que afetam o grupo, quer seja o grupo de brincadeira, a comunidade ou a sociedade mais alargada. Estes aspetos podem prender-se com situações de “ameaça” vindas do exterior, quer se fale de outro grupo de brincadeira, quer de outra comunidade, ou interiores ao próprio grupo, isto é, alguém que tenha ascendido à liderança no interior de um grupo de jogo, pode recusar-se jogar determinados jogos se aparecer ou emergir, no grupo, alguém que possa pôr a sua posição em risco. Resolve-se a situação, normalmente, por uma das seguintes vias:

- a) Inovação dos comportamentos lúdicos - adaptação e/ou invenção de novos comportamentos;
- b) Cristalização dos comportamentos lúdicos - resistência/ manutenção/ recuperação/ausência de desvio face à norma estabelecida e conhecida. Neste sentido, refira-se, sobretudo, o ato de passar a escrito determinadas regras de jogos existentes numa região específica, transformando um aspeto ou conjunto de aspetos particulares em aspetos gerais, porque uma vez escritos, passam a regra “universal”, saltando dos quadros informais da memória, para os quadros formais da memória;
- c) Troca de comportamentos lúdicos através da capacidade de trocar - dar e receber - traços que apenas alterem ligeiramente a forma dos comportamentos lúdicos, sem afetar a sua eficácia e a sua estrutura ou mantendo-o igual na forma e estrutura e alterando-lhe a denominação.

Estes aspetos, entendidos de forma dinâmica e conjunta, permitem ganhar consciência do lúdico como processo no interior do qual existem continuidades sem que deixem, igualmente, de convergir aspetos múltiplos e diversos, obrigando a uma reestruturação constante mas que pode revestir-se de um carácter quase impercetível, um carácter do qual apenas se dá conta no “tempo da longa duração”. Tem-se assim, a ilusão da cristalização, da imobilidade na transmissão do património lúdico, como algo aparentemente inalterado, de geração para geração, tornando-o sobrevivente do espaço e do tempo.

Tal como os ritos, também os jogos e as brincadeiras infantis são inseparáveis da cultura das populações; pertencem-lhes desde os primórdios do tempo. Conservam-se, não raramente intactos em algumas regiões, determinados gestos inúmeras vezes repetidos até se nos apresentarem

como estereótipos. As mudanças, essas, são tão lentas que podem ser entendidas apenas no tempo da longa duração. Como o rito, o jogo serve-se da repetição como negação do tempo e portanto, como meio de eliminar a angústia que o devir causa (Cazeneuve,s.d.). Ao jogarmos os jogos dos nossos antepassados, ‘somos’ os nossos antepassados e simultaneamente os nossos descendentes — o novo é a perpetuação do velho no eterno retorno do tempo que apenas se define e distingue pela relação entre os objetos, enquanto movimento coordenado dos indivíduos e da sociedade.

Indissociáveis da criança em desenvolvimento, as práticas lúdicas infantis contêm o princípio das diferentes etapas da vida em sociedade, visível através da relação entre a complexificação das regras que as regem e a idade das crianças que as praticam. Paralelamente, contêm o próprio ciclo da vida, relacionando-o com os ritos de passagem. Assim, o tempo de organização/ estruturação do jogo corresponderia, no ciclo da vida, ao momento da concepção; o início do jogo, ao nascimento; o seu decurso, ao tempo de vida; a vitória ou a derrota, respetivamente, à elevação de estatuto ou à morte simulada; o recomeço do jogo ou início de outro, corresponderia ao renascimento ou a um novo nascimento. De resto, a própria terminologia utilizada pelos participantes das atividades lúdicas, sugere a fase de transição da vida para a morte, como um ato ritualizado que compreende fases de separação, margem, agregação, elaboração e inversão de estatuto.

O jogo tradicional, surge, assim, como o reflexo do que deveria ser a vida em sociedade e os seus praticantes como “cidadãos-modelo” dessa mesma sociedade: todos partem com as mesmas possibilidades de vencer o jogo, leia-se, de vencer na vida; há igualdade nos deveres (as regras) mas há também uma liberdade na ação, leia-se, a liberdade do indivíduo só é limitada pela regra comum, pela regra da sociedade; a obrigação de cumprir as regras implica correção e lealdade, o respeito pelo adversário. Portanto, no jogo como na vida, há que respeitar o outro, cumprir regras e saber distinguir entre quem faz “jogo limpo e jogo sujo”, quem é honrado e quem o não é. Mais, entende-se a união dos indivíduos, nos jogos em que se formam equipas, como a reprodução do grupo, da comunidade, pelo que a derrota do grupo equivale à derrota da comunidade.

Os surtos migratórios e a modificação das relações, das interações que os indivíduos mantêm entre si e com o seu espaço, vão quebrar cadeias de reciprocidade e de trabalho, em que a entreajuda era fundamental, servindo, inclusivamente, para organizar grupos e subgrupos de pertença, entre os quais se incluem os de trabalho e os de brincadeira, às vezes coincidentes,

permitindo a reativação constante das “normas consuetudinárias” – isto é, embora não havendo regras escritas, elas passavam oralmente de indivíduo para indivíduo e de geração para geração. Este é um dos aspetos fundamentais das sociedades ditas arcaicas, das sociedades orais, onde nada está escrito, nada está normalizado, dando lugar à tradição – porque se faz como se vê fazer – mas permitindo a inovação, porque aquilo que não está escrito, mais facilmente poderá ser modificado em alguns pormenores e pode dar origem a outros factos aparentados com os primeiros – no caso, jogos e brincadeiras aparentadas com as primeiras, com o que já se fazia numa determinada comunidade. E, muitas vezes, aquilo que se observa é que essas brincadeiras ou esses novos jogos podem ser praticados a par dos mais antigos, ou seja, não há uma perda mas sim um enriquecimento na comunidade. As tradições, mesmo assim inventadas, têm como objetivo e característica, a invariabilidade, uma vez que o passado real ou forjado que evocam, impõem práticas altamente formalizadas (fixadas) e repetição. A rotina e a convenção, por sua vez, embora possam vir a adquiri-las, não possuem quaisquer funções simbólicas ou rituais. As tradições podem ser inventadas, o que permite compreender a relação dos indivíduos e das sociedades com o tempo, o espaço e as conjunturas económicas, políticas e sociais: “(...) as tradições inventadas são simultaneamente importantes e, portanto, indicadores de problemas que de outra formas poderiam não ser detetadas nem localizadas no tempo (...)” (Hobsbawm e Ranger, 1997:20). Neste sentido, observa-se, não raramente, a recuperação de traços lúdicos, tomando-os como a prática lúdica que, por diferentes motivos possa ter-se perdido parcialmente. Tal facto, pode, portanto, originar a “invenção” de uma tradição.

O termo “tradição inventada” inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, isto é, construídas e formalmente institucionalizadas, como as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo e, não obstante, se implantaram muito rapidamente – para o que contribui o facto de, normalmente, serem práticas reguladas por regras que podem ser tácita ou abertamente aceites no contexto daquela sociedade. “Tradições inventadas” são, portanto, um conjunto de práticas, de natureza tanto ritual como simbólica, que visa a interiorização de determinados valores e normas comportamentais, por via da repetição. Quer isto dizer que tais práticas pretendem, de um modo automático, estabelecer uma continuidade relativamente ao passado – de preferência, a um passado histórico apropriado, que não precisa, sequer, de ser remoto.

Fazem-no, por vezes, de um modo bastante artificial, pois embora sendo reações a novas situações, vão assumir a forma de referência a situações históricas anteriores. Pode ainda acontecer que as comunidades estabeleçam o seu próprio passado com base num padrão de repetição cíclica e obrigatória - “Às vezes, as novas tradições podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais (...)” Hobsbawm e Ranger (1997:14).

É expectável que a “invenção das tradições” ocorra com maior frequência sempre que uma transformação rápida da sociedade implique a debilidade ou destruição de padrões sociais e culturais para os quais as “velhas” tradições foram feitas. Os novos padrões produzidos, tornam-se incompatíveis com as velhas tradições, que não obstante possuem alguma flexibilidade e capacidade de adaptação, deixam de fazer sentido, sendo por isso eliminadas. Ritos e jogos têm vindo a desaparecer mas também a ser reinventados – quantas vezes fruto de lembranças truncadas e reconfiguradas que se querem recuperar. O ato de jogar torna-se uma performance da performance do jogo, ganhando novos significados e cumprindo novas funções mas mantendo-se com referência à memória porque todos os indivíduos de todas as sociedades necessitam de “certezas” e de uma certa “intemporalidade” que os ligue ao tempo primordial e lhes confira um modo de ligação com o sagrado. Isto é, impõem-se respostas ideologicamente preparadas em função de um determinado contexto, mas eficazes no que concerne ao estabelecimento de identidades entre os indivíduos de uma mesma região ou grupo e por oposição, ao estabelecimento de alteridades entre outros indivíduos e outros grupos.

Que os jogos são fonte de prazer, “inventados” num dado momento, é fácil de entender, mas que fenómeno ou fenómenos fazem com que esse prazer desapareça em função do espaço/tempo/matriz cultural, talvez já o não seja tanto e possa apenas explicar-se por um conjunto de razões mais ou menos complexas, fruto de contextos e de fenómenos socioculturais específicos. Coloca-se a questão de saber o que acontece para que os jogos “morram” ou se transformem e por que motivo ou motivos, sendo os jogos inventados num dado momento, num determinado contexto, contêm uma eficácia que transgride as fronteiras do tempo e do espaço - que faz, afinal, com que os jogos vivam e se perpetuem.

A transformação/desaparecimento de alguns jogos e formas de lúdico em geral prende-se com o esvaziamento do seu sentido e/ou eficácia originais,

da sua função, face a uma sociedade em transformação ou transformada, sobretudo no que concerne ao jogo infantil. Estas situações concorrem para que se verifique um decréscimo na variedade de jogos praticados, causa e consequência da homogeneização de condutas, vidas, regiões, indivíduos e culturas. O jogo para ser jogado, requer tempo de aprendizagem – dos gestos repetidos até se tornarem saber – até que saber seja sinónimo de recordar, remetendo-nos para o tempo sem pressa da compreensão do corpo, do gesto e das matérias, um conhecimento que apenas se pode produzir e reproduzir pelos sentidos e pela palavra. E a palavra incita, repete frases antigas, introduz o calão de cada época e neste contexto, contempla também ela, a dimensão da mudança/inovação.

O jogo e a brincadeira são vividos pela criança e pelo adulto como um momento de festa, mas nem todas as festas são vividas como jogo. A relação entre festa e jogo depende do modo como a primeira é encarada. Subsiste a encenação na festa, como no lúdico em geral, de uma repetição do mito primordial e/ou de um acontecimento original que já não é apenas uma imitação artística ou lúdica, mas um comportamento complementar que compreende, juntando-os, o plano original e atual através da imitação-repetição-representação de personagens de antepassados e na performance discursiva de alguém singular de uma comunidade, que é reproduzida ou fixada em alcunhas.

A festa surge aliada ao mito e ao sagrado. Pretende-se o retorno e a procura do tempo perdido, do tempo mágico que originou as coisas conhecidas e esconde nas suas brumas aquilo de que só os antepassados se lembrariam. A festa/rito, tal como o jogo, emana sacralidade e tem o poder de transformação temporária do mundo, uma função de retorno. Representa, por isso, o regresso a um certo paraíso perdido, mas um regresso criador e não estático, por via da possibilidade do improvisado. É um regresso que, remetendo para o passado, o recria e atualiza, perenizando-o em termos futuros - um regresso dinâmico, repleto dos significados atuais, interpretado, reinterpretado e transfigurado.

Cabral (1985), citado por Piedade (2004), considera que o jogo se constitui como uma procura do tempo perdido e como uma tentativa de recuperação do tempo passado – da infância, primeiro, e depois, do tempo mítico de cada indivíduo. Assim, a repetição e a rememoração são elementos recorrentes e característicos do jogo – repetição de um ato que confere prazer, mas igualmente a repetição de gestos primordiais - “uma repetição criadora” - na linha de pensamento de Eliade (1981).

A festa ritual, como a brincadeira e o lúdico é, portanto, muito mais que o presente. É corte, hiato que faz a realidade correr em dois sentidos opostos e complementares — o “antes”, passado, e o “depois”, futuro. Só tem sentido por ser mais do que um instante, por poder repetir-se e existir eternamente no espaço e no tempo. O sentido da festa ritual, como o do jogo, é brincar com a grandeza do próprio tempo, fazendo crer ao tempo e aos tempos a existências de Cronos o Tempo absoluto, eterno e sagrado. Por isso, através da festa, da brincadeira e do jogo, os homens competem consigo, entre si e com o tempo, fazem competir tempos; imitam-nos e imitam-se; representam-nos e representam-se; dramatizam-nos e dramatizam-se. Atingem a vertigem e o êxtase, o mundo dos Deuses, o sagrado e, conseqüentemente, cometem o “sacrilégio” de se tornarem, também eles, Deuses.

Caillois (1988), afirma que a festa é um modo de organizar a desordem. Enquanto o mundo profano é o dos interditos, o mundo sagrado vai abrir-se a transgressões limitadas. Na mesma linha de pensamento, Bataille (1968) vem afirmar que “a transgressão é o princípio de uma desordem organizada”, pois o sagrado une os contrários. Uma vez mais a aproximação entre a festa ritual e o jogo está patente. As transgressões que a festa permite são limitadas, do mesmo modo que no jogo persistem interditos - as regras.

A noção de sorte e de azar no jogo pode ter atribuições de desígnio divino — sobretudo nos jogos de adultos. Para os humanos, de resto, as ideias de felicidade, sorte, azar e destino parecem estar muito próximas do domínio do sagrado – quando os humanos descansam jogando com a sua sorte e o seu azar obrigam os deuses a trabalhar, julgando, avisando, compensando ou castigando. E podem falhar, ser injustos aproximando-se da humanidade por via do erro. Neste binómio, a humanidade partilha de uma certa qualidade sagrada enquanto as divindades podem perder-se ao perder injustamente os humanos. Também eles estão, portanto, sujeitos a uma “baixa performance”.

Bibliografia

- BATAILLE, Georges, 1968, *O Erotismo*, Lisboa: Moraes Editores
- CABRAL, António, 1985, *Jogos Populares Portugueses*, Porto: Ed. Domingos Barreira
- CALLOIS, Roger, 1958 ; 1990, *Os Jogos e os Homens*, Lisboa : Cotovia
- CALLOIS, Roger, 1988, *O Mito e o Sagrado*, Lisboa: Edições 70
- CAZENEUVE, Jean (s.d.), *Sociologia do Rito*, Porto: Rés
- CRESPO, Jorge, 1999, "Os Jogos da Morte e da Vida. A aprendizagem do mundo", *Arquivos da Memória*, 6/7: 93-117.
- DIAS, Jorge, 1966, *Antropologia Cultural*, INCM: Lisboa
- DOUGLAS, Mary, 1966; 1981; 1991 *Pureza e Perigo*, Lisboa: Edições 70
- ELIADE, Mircea, 1981, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa: Edições 70
- ELIADE, Mircea (s.d.) *O Sagrado e o Profano - a Essência das Religiões*, Lisboa: Livros do Brasil
- ELIADE, Mircea, 1957, *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris : Gallimard
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence, 1997, *A Invenção das Tradições*, S. Paulo: Paz e Terra
- HUIZINGA, Johann, 1971, *Homo ludens: jogo como elemento de cultura*, S. Paulo: Universidade de S. Paulo
- LOWENTHAL, David, 1985, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press
- MAUSS, Marcel, 1904/5; 1974, *Sociologia e Antropologia*, S. Paulo: EPU
- PIEIDADE, Ana, 2004, *No Trilho dos Pequenos Deuses*, Lisboa, UNL-FCSH (Tese de Doutoramento, Texto Policopiado)
- STARKLOFF, Carl, 1997, "Church as structure and communitas: Victor Turner and Ecclesiology", *Theological Studies*, 58:643-668
- TURNER, Victor, 1967, *Forest of symbols: Aspects of Ndambu Ritual*, Ithaca: Cornell University Press
- TURNER, Victor, 1969, 1974, *O Processo Ritual: Estrutura e anti estrutura*, Petrópolis: Vozes
- TURNER, Victor and TURNER, Edith, 1978, *Image and Pilgrimage in Christian culture: anthropological perspectives*, New York, Columbia University
- TURNER, Victor, 1974, 1996, *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in Human society*, Ithaca: Cornell University Press
- TURNER, Victor, 1964, "Betwixt and between: the liminal period in Rites de Passage", *The Proceedings of the American Ethnological Society*, Symposium on new approaches to the study of religion, pp. 4-20
- SCOTT, James, 2009, *The art of not being governed*. Yale: Yale University Press
- VAN GENNEP, Arnold, 1908, 1960, *The Rites of Passage*, Chicago, University of Chicago

Autores

Sónia Vespeira de Almeida é investigadora do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia) e Professora Auxiliar Convidada no Departamento de Antropologia – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

Pedro Antunes é pós-graduado em Antropologia – Culturas Visuais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, mestre em Contemporary Performance Making pela Brunel University (Londres) e professor na Escola Artística António Arroio.

Nuno Domingos é Investigador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Diogo Duarte é investigador do IHC (Instituto de História Contemporânea) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade de Lisboa e bolsheiro de doutoramento da FCT.

João Edral é licenciado em Antropologia e colaborador do IELT (Instituto de Estudos de Literatura Tradicional) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Maria José Fazenda é Professora Adjunta na Escola Superior de Dança – Instituto Politécnico de Lisboa e investigadora do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia).

Sónia Ferreira é investigadora do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia), da URMIS (Unité de Recherches Migrations et Sociétés) e bolsista de pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Teresa Fradique é investigadora do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia) e Professora Adjunta da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha – Instituto Politécnico de Leiria.

Paula Godinho é professora Auxiliar com Agregação no Departamento de Antropologia e investigadora do IELT (Instituto de Estudos de Literatura Tradicional) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

Cebaldo de León S. é antropólogo, doutorando em agroecologia pela Universidade de Córdoba (Espanha) e investigador associado do Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento (CETRAD) da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD)

Cristina Nogueira é doutorada em Ciências da Educação, educadora de infância e investigadora do IHC (Instituto de História Contemporânea) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Elsa Peralta é investigadora de Pós-doutoramento no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, colaboradora do IELT (Instituto de Estudos de Literatura Tradicional) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e pesquisadora associada do Centro de Estudos de Migrações Internacionais (CEMI) da Universidade de Campinas, Brasil.

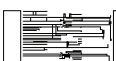
Xerardo Pereiro é professor auxiliar com agregação do Departamento de Economia, Sociologia e Gestão da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD) e investigador efetivo do Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento (CETRAD)

Ana Piedade é professora Adjunta no Departamento de Educação, Ciências Sociais e do Comportamento do Instituto Politécnico de Beja e investigadora do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia) e do LabAt (Laboratório de Animação Territorial/IPBeja).

Maria Alice Samara é investigadora do IHC (Instituto de História Contemporânea) e bolsista de pós-doc. da FCT.

Dulce Simões é doutorada em Antropologia, bolsista de pós doutoramento da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), investigadora do INET-MD (Instituto de Etnomusicologia – Música e Dança) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Apoio:



Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E INOVAÇÃO

As relações entre a ação, a atuação e a encenação são o fulcro deste livro, que explora uma área versátil da antropologia: a performance.

Através dos contributos de investigadores de várias áreas das ciências sociais - sobretudo da antropologia -, que recobrem contextos, realidades e tempos diferenciados, interrogam-se performances, ritos, jogos, bem como quem os realiza e realizou, num tempo cíclico, entre um alfa e um ómega, ou no tempo denso de acontecimentos marcantes, dramáticos ou felizes. Indagam-se passagens rápidas ou lentas, intervalos do tempo e do espaço, fronteiras e limiares, cujos íterins podem dilatar-se. Quando a zona liminar avança, cresce com ela o que é indefinido, sem contornos claros, que ainda pode ser tudo, porque não se decidiu por nada, entre um processo de construção e o seu resultado, provisório, inacabado, mas real.



9 789898 448262

IMPRESSO EM PORTUGAL / PAPEL RECICLADO