

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

Coordenação
Paula Godinho

Antropologia

e

Performance

Agir, Atuar, Exibir

1.ª edição
Colecção Cultura e Sociedade

Índice

- 9 - Agir, actuar, exhibir. Antropologia e Performance,
uma introdução
Paula Godinho
1. Antropologia e Performance(s):
atuar, encenar, exhibir
- 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 Seiça 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
- ▮
- Antropologia e performance
- ▮
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**
- 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

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 **24 0 Antropologia e performance 241**

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), 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

- 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 desembaraçássemos 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 universitário, 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). 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

- 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>

- 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 (MMSMC)”. *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>

**Teatro de amadores em Almada:
performance e espoir em tempo de Revolução**24Antropologia e performance 245

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 assumiram, 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 realidade. 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 Évora. 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

- 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 Menezes, Salvato, 1985, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal (1974-1984)*, Lisboa: Editorial Caminho, pp. 40-45.

- 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), o Teatro Amador da Incrível Almadense (TAIS) e o Grupo de Teatro de Campolide (actual Companhia de Teatro de Almada), que

- 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/>

**Teatro de amadores em Almada:
performance e espoir em tempo de Revolução**246**Antropologia e performance** 247

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 Benite .

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 colaborar 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

- 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 2004 :

“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

- “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.

**Teatro de amadores em Almada:
performance e espoir em tempo de Revolução**248**Antropologia e performance** 249

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 política, 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:

- 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 Liminóide”, 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 Liminóide”, 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 descobriu 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.

**Teatro de amadores em Almada:
performance e espoir em tempo de Revolução** 252 **Antropologia e performance** 253

“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 micro-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.

12- Revista *Flama* nº 1472, de 21 de Maio de 1976, p. 6.

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 indivíduo, e do indivíduo 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

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 indivíduo 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, antilítista, não acabada, participada. A “Alternativa Zero” traduzia, de certa maneira inovadora e simbólica, uma concepção 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 vulgar 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. Procuvo 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=>

**Teatro de amadores em Almada:
performance e espoir em tempo de Revolução²⁵⁶Antropologia e performance 257**

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.
- 1982, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications.
- 1987, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York.

- 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/2014-01-19DePeSobreaTerra.pdf>
- TURNER, Victor W., 1974, *O Processo Ritual. Estrutura e Anti Estrutura*, Petrópolis-Brasil: Editora Vozes.