

cies _iscte

**Centro de Investigação
e Estudos de Sociologia**

CIES e-Working Paper N.º 229/2020

**Observar os observadores n'O Bando: como podem o teatro e
a investigação científica ser tão desafiantes?**

Vera Borges

CIES e-Working Papers (ISSN 1647-0893)

Av. das Forças Armadas, Edifício ISCTE, 1649-026 Lisboa, Portugal, cies@iscte-iul.pt

Vera Borges é investigadora integrada do CIES-Iscte. Doutorada em Sociologia, especialidade Cultura, pela EHESS (Paris) e pela FCSH-UNL, com uma tese sobre o mundo do teatro em Portugal, sob a direção de Pierre-Michel Menger. Desenvolve investigação na área das profissões, organizações e mercados de trabalho artísticos, com enfoque nas artes performativas. Colabora como docente convidada em Políticas Públicas para a cultura e gestão de projetos artísticos, no Mestrado em Estudos de Teatro, da FL-Universidade de Lisboa. É co-autora de *Mapping culture in Portugal* (International Journal of Cultural Policy, 2016) e *Emerging patterns of artistic organizations in Portugal* (Sociologie del Lavoro, 2020). E-mail: vera.borges@iscte-iul.pt

Abstract:

Este working paper assume um carácter, essencialmente, exploratório e inicia-se com a observação *in vivo* de uma experiência de trabalho teatral e de investigação científica. Nesta experiência participaram cinco equipas de investigadores internacionais do Projeto Europeu ARGOS. O projeto juntou universidades de França, Bélgica, Grécia e Portugal, cientistas e observadores com perfis profissionais diversos e a equipa artística d'O Bando, o encenador, o dramaturgista, a responsável pelo movimento e coralidade e três atores. O paper faz uma aproximação preliminar às semelhanças, diferenças e desafios do trabalho artístico e científico. Salienta-se o potencial das relações da experiência de investigação científica com a produção de diferentes níveis de conhecimento. Finalmente, destaca-se o potencial heurístico dos diálogos de uma “comunidade de práticas”, construída com os observadores do projeto. Utilizam-se as notas do diário de campo, as fotografias e as palavras dos artistas e cientistas, alternadas e em diálogo.

Palavras-chave: sociologia, teatro, observação, comunidade de práticas.

Abstract:

This working paper is essentially exploratory and starts with the observation *in vivo* of a creation work experience in theatre and scientific research in which took part international teams of researchers of the European Project ARGOS. This project brought together universities in France, Belgium, Greece and Portugal, a combination of observers with several professional profiles, and, finally, the artistic teams from the Portuguese theatre group O Bando: the director, the playwright, three actors, and the responsible for the movement and voice. A summary view of the similarities, differences and challenges of

scientific and artistic work is presented in this paper, together with an analysis of the potential relationship between the scientific research experiment and the production of different levels of knowledge. Finally, the article presents the heuristic potential of dialogues and a “community of practice” within the observers community. Logbook notes, photographs and the words of artists and scientists are used alternately and in dialogue.

Keywords: sociology, theater, observation, community of practices.

Introdução

Este working paper foi desenvolvido no seguimento de um convite, no âmbito do Projeto europeu ARGOS¹. O projeto é financiado pelo programa Europa Criativa, insere-se nas áreas da Genética Teatral e dos Estudos de Teatro e tem a colaboração de cinco parceiros: a Universidade de Rennes, a Universidade de Lisboa, a Universidade de Lille, a Universidade da Antuérpia e a Universidade do Peloponeso. O projeto realiza-se em colaboração com o teatro e propõe o acompanhamento *in loco* dos seus processos de criação em cinco países: Portugal, Itália, França, Bélgica e Líbano. A ideia do projeto é testar e promover diferentes modalidades de observação como, por exemplo, a “observação integrada” (realizada n’O Bando, em Portugal), a “observação participante” (no Chiara Guidi da Societas Raffaello Sanzio, em Itália), a “observação virtual” (no Teatro Nacional da Bretanha, em França), a “observação criativa” (Au bout du plongeoir, em França) e a “observação intercultural” (em Moussem, na Bélgica e no Líbano).

Estas dinâmicas de observação, assentes em práticas científicas e artísticas colaborativas (v. Kester, 2011), são inovadoras na Europa - neste caso, destaca-se a grande diversidade de países e equipas envolvidas no projeto ARGOS -, embora as dinâmicas já tenham sido testadas por outros projetos europeus em funcionamento, como é o caso do programa Be Spetactive!² Este programa existe desde 2014 e é co-financiado pelo Programa Europa Criativa da União Europeia. Os membros que compõem a rede do Be Spetactive! são festivais, teatros, organizações culturais, universidades e um centro de pesquisa. O

¹ O convite foi-me dirigido pela Maria João Brilhante, Professora Associada, Diretora do Mestrado e Doutoramento em Estudos Teatrais e Investigadora do Centro de Estudos Teatrais, da Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa.

² <http://www.bespectactive.eu/>, https://www.facebook.com/pg/bespectACTIVE/about/?ref=page_internal; <https://twitter.com/bespectactive>.

interesse da iniciativa é a sua aposta nas produções artísticas e práticas participativas destinadas a envolver os cidadãos e os espectadores “habitados” (o “onlooker”, de E. Goffman, 1991), nos processos criativos e organizativos; com uma reflexão consequente sobre o programa e os principais paradigmas das políticas na Europa, os seus limites e as suas potencialidades (Bonet e Négrier, ed., 2018a,b). Por sua vez, os principais objetivos do projeto ARGOS são incluir, de diferentes formas, grupos de observadores no interior do trabalho de criação teatral, nas palavras das suas coordenadoras:

“(…) questionar a prática artística pela inclusão de observadores no processo de criação; alterar a relação que se estabelece nas áreas do ensino e da formação profissional com o meio artístico; renovar as ferramentas e as modalidades de mediação cultural na era digital em estreita conexão com a formação do ensino superior; redimensionar a perceção da investigação na área dos estudos teatrais à luz da renovação dos laços entre a arte e o mundo, através da constituição, fixação e transmissão de traços interativos do gesto criador. O projeto ARGOS visa, enfim, criar e modelar as Fábricas Europeias de Criatividade (FACE), que pretendem transformar profundamente as relações humanas e interprofissionais no campo das artes performativas”³.

O projeto ARGOS iniciou-se em Portugal, em abril de 2019. O meu desafio consistia em “observar os observadores” desse projeto, para utilizar as palavras de Maria João Brilhante. O período da observação decorreu durante os ensaios de *O Purgatório/A Divina Comédia*, de Dante, no grupo de teatro, *O Bando*, entre os dias 22 e 24 de abril de 2019. O grupo situa-se numa quinta, em Vale de Barris, Palmela, a cerca de 40 quilómetros de Lisboa. Na quinta foram acolhidos 27 observadores com percursos escolares, académicos e profissionais distintos; os participantes das equipas de investigadores nacionais e internacionais (portugueses, franceses, belgas, gregos, brasileiros, com diferentes trajetórias profissionais, diretores do projeto, doutorados, doutorandos, estudantes, mediadores culturais); e as equipas teatrais, das quais fizeram parte o encenador, o dramaturgo, a responsável pelo movimento e coralidade, e três atores⁴.

³ <https://www.lettras.ulisboa.pt/pt/investigacao/projetos-financiados-flul/#%C3%A1rea-de-literaturas-artes-e-culturas>. A propósito das Fábricas Europeias de Criatividade, ver o projeto francês que deu origem a este projeto europeu em: <http://fabrique-du-spectacle.fr/analyses/le-processus-de-creation-est-il-un-moyen-dacceder-loeuvre>, 20 Mai 2014. Acedido a 19 de junho 2019.

⁴ A equipa científica internacional do projeto ARGOS esteve presente n’O Bando entre os dias 22 e 27 abril 2019.

Esta experiência permitiu não só participar nos momentos da construção dos espetáculos – os bastidores do trabalho do grupo de teatro (Borges, 2007, 2009, 2017a, 2017b, 2018) -, como ainda foi possível ver em ação duas equipas: cientistas e artistas. Os desafios desta experiência de investigação foram, por isso, observar *in vivo* os “bastidores das [suas] interações” (Abbott, 2016b: 48), o seu *commitment* com a ciência e o teatro, e as tentativas para “trabalharem em conjunto” (Becker, 1960, 1986 [1974]). Por fim, procurei aquele que me pareceu ser o melhor ângulo de análise para uma aproximação aos valores, culturas e sentidos do trabalho destes artistas e cientistas.

Premissas, contexto e metodologia

H. Becker, reconhecido sociólogo norte-americano (também músico de jazz e fotógrafo), entrevistado por M. Perrenoud e G. Bois (2017), respondeu de forma simples à pergunta: “O que podemos aprender com o estudo dos *ordinary artists*? Eles ensinam-nos que toda a arte é, falando de forma séria, trabalho real. Só os românticos falam como se não fosse um trabalho” (Becker, in Perrenoud e Bois, 2017: 5). A literatura nacional e estrangeira tem vindo a mostrar a importância do compromisso profundo que os artistas sentem com o seu trabalho “de vocação” (Menger, 2005; 2014; Cabral e Borges, 2010; Borges e Pereira, 2012). Os cientistas também se referem à investigação como um trabalho de grande implicação pessoal, destacando-se a motivação intrínseca, o gosto e o prazer sentidos nos momentos de descoberta (Borges e Delicado, 2010: 209-245).

M. Weber (1990 [1905]) terá sido dos primeiros autores a equacionar as semelhanças entre estes dois mundos, a ciência e a arte. Em *A ciência como vocação*, o autor associa a atividade científica a uma “experiência pessoal” e identifica os fortes paralelismos da ciência com a arte (Weber, 1979 [1919], 116-118). Outra ideia importante se destaca nesse texto. Para Weber, a carreira do cientista é marcada pela contingência, inspiração, intuição, imaginação e incerteza. É também nestes termos que o sociólogo francês, P.-M. Menger, descreve os requisitos associados ao trabalho artístico (Menger, 2005: 7-27) e como estes se afastam e aproximam na investigação científica e nas artes (Menger, 2005: 43-44).

“Primeiro, por proximidade: os artistas, ao lado dos cientistas e dos engenheiros passam pelo núcleo duro de uma ‘classe criativa’ (...), a vanguarda da transformação dos empregos altamente qualificados. Em seguida, por contaminação metafórica: os valores fundamentais da competência artística – a imaginação, o jogo, a improvisação, o diferente comportamento, e mesmo a anarquia criativa – são regularmente conduzidos para outros mundos produtivos. E ainda pelo seu valor de exemplo: o espírito de invenção (...). Por fim, por acumulação: o mundo das artes e espetáculo torna-se um setor economicamente significativo” (Menger, 2005: 43).

No entanto, apesar da importância da obra fundacional de Weber (1990 [1905]), do acentuado desenvolvimento dos estudos sociais na área da ciência (Merton, 1973; Gregory e Miller, 1998; Carapinheiro e Amâncio, 1995; Gibbons *et al.*, 1997; Clark, 1989; Delicado, 2008) e nas artes (Becker, 1960, 1982; Freidson, 1990; Bourdieu, 1998; Menger, 1999, 2014; Buscatto, 2004; Heinich, 2005), pouca atenção tem sido dada aos paralelismos do trabalho de investigação científica e das artes. Os cientistas sociais entram e participam nos momentos mais profundos do trabalho de criação artística (v., a título ilustrativo, Villagordo e Domergue, 2011), procurando uma praxis colaborativa; mas, muito pode ainda ser feito pela construção de dispositivos de trabalho conjunto e pela análise de processos de “mise en abîme” - reflectir sobre o fazer ciência dentro da ciência nos contextos artísticos, em particular nas artes performativas -, pelo explorar das possíveis trocas da investigação-conhecimento prático, pelas “formas de diálogo” (Bohm, 1996: 6-47) que se podem estabelecer na pesquisa científica com as artes e pela comunicação dos resultados.

"Diálogo" vem da palavra grega dialogos. Logos significa "a palavra" ou, no nosso caso, pensaríamos no "significado da palavra". E dia significa "através" (...). Um diálogo pode dar-se entre um qualquer número de pessoas, não apenas duas. (...) O quadro ou a imagem que essa derivação sugere é de uma corrente de significado fluindo entre e através de nós e entre nós. Isso possibilitará um fluxo de significado em todo o grupo, do qual poderá surgir um novo entendimento. É algo novo, que pode não ter sido o ponto de partida. É algo criativo. E esse significado partilhado é a “cola” ou o “cimento” que mantém as pessoas e as sociedades unidas” (Bohm, 1996: 6).

As ciências e as artes, neste caso, a sociologia e o teatro, as formas como olham para o mundo (o terceiro vértice do triângulo) não estão suficientemente discutidas. Os investigadores observam e participam nos projetos, podendo, no entanto, pensar mais sobre o seu papel nos contextos de criação artística, o potencial dos diferentes tipos de conhecimento que daí resultam e as implicações mútuas - da investigação científica e da arte -, como deixam prever as palavras de Sophie Lucet, a coordenadora francesa do Projeto ARGOS, no site Fábrica do Espetáculo:

“O estudo do processo criativo (...) incita sem dúvida a repensar as ligações entre o artista e o investigador, a propor novas perspectivas no domínio dos estudos teatrais. Se o arquivamento do processo de criação é uma pista de análise que devolve à teoria o seu significado principal, a observação, e permita que teoria e prática sejam combinadas em vez de se oporem, o valor compartilhado por investigadores e artistas tornar-se-ia o da experiência. (...) O investigador e o artista têm em comum repensar em conjunto, e entre si, os seus conhecimentos teóricos e práticos.”⁵

Do ponto de vista do trabalho de criação, segundo P.-M. Menger (2005, 2014), a arte é mais permeável ao estilo de invenção do artista.

“As artes revelam com efeito, mais directamente do que a investigação científica, a parte arbitrária e imprevisível que reside em toda a actividade criadora. A liberdade da actividade criadora é muito maior face às regras de avaliação, normas de validação e constrangimentos cumulativos das inovações e substituição do antigo pelo novo, que pesam sobre a investigação científica” (Menger, 2005: 44).

Menger refere a forte implicação dos profissionais das artes, a sua maior autonomia face a outros trabalhadores, as escolhas arriscadas entre os ganhos materiais e as gratificações simbólicas (v. estudos sobre a dança e o teatro, Borges e Pereira, 2012) e a exploração estratégica das desigualdades de talento, a que os artistas estão sujeitos, no mercado das reputações (Menger, 2005).

⁵ <http://fabrique-du-spectacle.fr/analyses/le-processus-de-creation-est-il-un-moyen-dacceder-loeuvre>, 20 Mai 2014. Acedido a 19 de junho 2019.

“ A grande variedade das formas e dos modos de expressão artísticos confirma-o: a criatividade é aí colocada ao serviço de uma diferenciação sem limites, o que torna as artes infinitamente mais permeáveis às manifestações mais duvidosas da invenção individual e mais directamente submetidas ao veredicto do consumidor e aos diferentes níveis de recepção” (Menger, 2005:44).

As artes são capazes de gerar grandes desigualdades de remuneração e de índole reputacional, que assentam em diferenças (por vezes, mínimas) de talento. Deixaram, assim, de ser pensadas como a face oposta do trabalho e as representações românticas do artista deram lugar ao artista enquanto trabalhador num mercado de paradoxos (Borges e Veloso, 2020), cuja análise aprofundada revela a flexibilidade de um “sistema” de emprego assente no trabalho por projeto, nos pequenos “biscates”, na forte interligação dos tempos de trabalho, desemprego e aprendizagem, transformações muito significativas nos mercados contemporâneos.

Por seu turno, num artigo sobre fotografia e sociologia, Becker (1986 [1974]) argumenta que a produção e a escrita sociológicas não estão desligadas de quem as produz, da sua “expressão pessoal e o estilo”:

“Os sociólogos gostam de pensar na ciência como impessoal. No entanto, eles reconhecem que as pessoas trabalham de maneira diferente, que alguns têm estilos de trabalho facilmente reconhecíveis, que alguns trabalhos têm uma elegância que está ausente noutras pesquisas. Em resumo, reconhecem uma componente pessoalmente expressiva na pesquisa e na escrita sociológica. Raramente discutem esse componente (suponho que seja porque contradiga as imagens da ciência impessoal)” (Becker, 1986 [1974]: 22).

A ciência tem, pois, o seu “trabalho de criação”, os procedimentos protocolares e a sua construção faz-se na relação entre os pares, com os observados e o público. Geralmente, atende-se ao resultado final como um momento chave, discutindo-se menos os momentos da pesquisa dentro da pesquisa, a diversidade de reflexões e materiais (de diferentes níveis) que se podem produzir pelas equipas (de doutorados, bolsiros, participantes) e parceiros dos projetos, as formas como se comunicam os resultados à comunidade científica, aos observados e à sociedade em geral (v. Entradas e Bauer, 2016; Gregory e

Miller, 1998). Neste caso, a experiência de observar os observadores n' O Bando tornou-se algo que não estava inicialmente previsto: um momento que, entre outras consequências e influências mútuas, serviu para criar um diálogo da ciência com as artes.

“Desenvolver a pesquisa com compromisso não como um espaço para aplicar a nossa teoria e investigação, mas como uma conversa potencialmente inventiva entre comunidades com diferenças. (...) O comprometimento, como uma boa conversa e diálogo, não deve ser pensado como duas partes olhando uma para a outra e interagindo, mas como um triângulo. As partes estão em conjunto a olhar para um mundo. Na interação produtiva dos três, um mundo de possibilidades nunca antes visto abre-se diante das partes, exigindo que elas cresçam e mudem. (...) Se entrarmos por um lado e protegidos, podemos fazer coisas boas para um e para o outro, mas estar em risco desta maneira é a única forma pela qual a aprendizagem mútua e a tomada de decisões democráticas ocorrem” (Deetz, 2008: 290-291).

O que podemos então aprender com esta observação *in vivo* (Glaser e Strauss, 1967: 40) de uma experiência de investigação científica e teatral (Dewey, 2005 [1934])? Que influências podem ter os trabalhos científicos nos trabalhos artísticos e vice-versa? O que muda quando “o observador é o observado” (Bohm, 1996: 70)? Como podemos, afinal, “trabalhar em conjunto” (Becker, 1982; 1986 [1974])? Que tipo de conhecimentos podem ser produzidos pelas equipas científicas e artísticas e como podem ser comunicados? Não se pretende responder de uma forma exaustiva, mas procura-se encontrar um “ponto de viragem” produtivo (Rynes, 2007) para reflectir sobre os processos de observação e diálogo (Bohm, 1996), “othering” (Burlington, 2015; Abbott, 2016a) e a “comunidade de práticas” (Wenger, 1998) com artistas e cientistas.

Metodologia

Do ponto de vista metodológico, inspirei-me no trabalho de H. Becker (et al., 1989) e no texto dramático (neste caso, fiz um diálogo) que produziu com os seus colegas com o objetivo de analisar três centros regionais de teatro, nos Estados Unidos da América (Chicago, São Francisco e Minneapolis). Fiz ainda uso da ideia de “notações teatrais” (Pavis, 2000), interpelada pelo seminário interno do Projeto ARGOS, orientado por Sophie Proust, responsável pela equipa francesa, da Universidade de Lille: “Fazer

notações é sempre interpretar e, portanto, fazer uma escolha mais ou menos consciente dentro da massa de sinais de representação considerados importantes” (Proust, 2010 : 361).

As “notações” – o uso do termo teatral é deliberado para proceder a uma tentativa de hibridação das categorias do discurso – implicam uma seleção, uma escolha das palavras ditas pelos artistas e cientistas que mais me interpelaram. Durante a experiência de observação, não era possível gravar som, filmar ou tirar fotografias, a não ser nos momentos previstos, tal como acordado no segundo dia de observação, com a distribuição do protocolo de investigação pela equipa responsável pelo Projeto ARGOS. O protocolo foi assinado por todos os observadores⁶. De salientar que as reuniões das equipas científicas do projeto não foram abertas aos observadores (o que teria sido interessante), mas apenas ao núcleo principal da direção do projeto. Foi possível observar as interações mantidas entre todas as equipas durante o processo que ajudámos a construir, as refeições que fizemos em conjunto e os intervalos que partilhámos.

O uso das fotografias é inspirado pelos trabalhos de Becker (1986 [1974]: 232; 1998:10). Com o material fotográfico experienciamos o contexto em que as notas do diário de campo foram produzidas. As “sequências de fotografias” (Becker, 1998)⁷ dão conta do movimento do olhar e da posição que fui ocupando, enquanto trabalhava. No fundo, trata-se de pensar sobre os momentos de descentramento do olhar do observador: da equipa artística para a equipa científica, depois, para o conjunto de observadores e, por fim, pensar todo o processo.

“Tudo o que foi dito, supondo que seja exato, deve servir os dois propósitos de uma análise metodológica e crítica: por um lado, para nos dizer o que estávamos a fazer o tempo todo, mas talvez não tivéssemos pensado nisso explicitamente; por outro lado, mostrar como o que temos feito acriticamente pode ser feito intencionalmente e conscientemente. Podemos olhar para essas sequências [fotográficas] (...) e fazer as nossas comparações de forma consciente e sistemática e, assim, entender melhor porque é que elas funcionam da maneira que funcionam, porque é que sentimos que elas nos dizem tanto sobre o mundo em que vivemos” (Becker, 1998: 10).

⁶ Não é objetivo deste paper analisar esse protocolo de investigação.

⁷ João Brites utiliza a expressão “sequência de imagens” para trabalhar com os atores as posições de cena.

Em relação à transcrição das notas do diário de campo e a sua apresentação escrita, convém esclarecer que os registos que fiz alternam-se, em forma de diálogo, e as palavras dos intervenientes-coordenadores das equipas artística e científica do projeto comunicam entre si e ilustram os pontos de contacto e de afastamento destes micro-mundos da investigação e do teatro. Sobre os constrangimentos metodológicos na utilização destas notas do diário de campo, que não são transcrições de gravações e (ainda) não foram lidas e aprovadas por todos os intervenientes, considerou-se a resposta de Becker (numa entrevista in Azaïs et al., 2010) a propósito de como ultrapassar os constrangimentos da utilização de certos depoimentos, no caso mais informais e feitos por colegas próximos de Becker: perdemos mais se não utilizarmos o material e se fizermos um uso excessivo de uma sociologia protocolar, do que o contrário (Becker, in Azaïs et al., 2010, nota 28)⁸.

As primeiras fotografias dos observadores e equipas, em situação de trabalho (sequência 2), foram recolhidas antes da assinatura do protocolo e com a permissão dos responsáveis. Já as fotografias dos ensaios e da equipa artística foram recolhidas nos momentos fixados pelo grupo O Bando para neutralizar os efeitos de um elevado número de observadores estar sempre a fotografar os três atores. Para o fazer, utilizou-se uma luz indicativa dos tempos e momentos de gravação e fotografia, como se pode ver na sequência 5.

Observar os observadores

1. O encontro com os observadores da equipa portuguesa

A reunião de preparação dos observadores da equipa portuguesa decorreu na Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa (12 de abril 2019). Nesta reunião estiveram presentes: Ana (Portugal, diretora da equipa); Matilde (Portugal), estudante de teatro na Escola de Teatro de Cascais, conhece o Bando desde os cinco anos; Hirton (Brasil), doutorando em Artes Performativas e Imagem em Movimento na FL-UL; Consuelo (Equador), doutoranda, cursou Genética Teatral; Luana (Brasil), doutoranda em Estudos

⁸ O texto inicial foi lido por Maria João Brilhante e pelo encenador do grupo de teatro, João Brites. O encenador teve o cuidado de reler todas as notas do diário de campo e fazer os acertos, mais de estilo do que de conteúdo (14 de setembro de 2019). Aos dois, deixo o meu agradecimento.

de Teatro; Paula (Portugal, investigadora do Centro de Estudos da FL); Vera (Portugal, investigadora do CIES)⁹.

Maria João Brilhante: “Estar presente e participar, para que o nosso olhar possa contaminar o processo” (coordenadora, uma das responsáveis pela equipa portuguesa, da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa; notas do diário de campo, 12 de abril, 2019).

Hirton: “Eles estão a construir o cenário e Brites [o encenador] já pensa em nós [os observadores], onde vamos ficar na sala de ensaios” (doutorando em Artes Performativas; notas do diário de bordo, 12 de abril 2019).

Maria João Brilhante: “Há a necessidade de estabelecer uma relação de confiança com o Bando. Estar com cautela. Estar presentes, ser notados e integrados para sermos uma comunidade” (notas do diário de bordo, 12 de abril 2019).

A diretora da equipa portuguesa assinalou, desta forma, as principais premissas do trabalho de campo a realizar pelos observadores-participantes (v. Markusen e Brown, 2014, da audiência aos participantes). Cada um de nós, enquanto observador do processo teatral, não deveria permanecer invisível, e, com naturalidade, a nossa presença tenderia a tornar-se um elemento da criação artística.

2. “Aos olhos dos outros”¹⁰

A primeira reunião do grupo de teatro com todas as equipas, nacionais e internacionais, decorreu na quinta, em Vale de Barris (22 de abril de 2019). As fotografias da sequência 1 foram tiradas no caminho que fiz nos dois primeiros dias. Recordam-me o contexto geográfico da estrutura d’ O Bando situada, nas palavras do encenador, “no campo”.

⁹ Utilizam-se apenas os primeiros nomes para facilitar a leitura do texto.

¹⁰ A expressão é inspirada pelo texto de A. Abbott (“Dans les yeux des autres”, 2016b).

Sequência 1



Fotos 1, 2 e 3 | A entrada no tranquilo vale, onde se situa o grupo de teatro O Bando, em Palmela.
Vale de Barris, 22 de abril 2019. @ V.Borges

N'O Bando, ao ar livre, os coordenadores do projeto e os observadores preparavam a sua missão. Sentados nos bancos, dispostos em quadrado pela equipa do grupo de teatro, iniciámos a reunião. Sob o olhar atento dos pássaros que ali se demoravam, assinalou o encenador, João Brites. A apresentação de todos os participantes foi um momento crucial para o desenrolar do projeto.

João Brites: “Quem és? E o que fazes?”, começou o encenador.

Cada um de nós identificou-se e falou sobre as suas motivações para participar nesta experiência de observação. Neste conjunto de 27 observadores, 17 eram mulheres com

diferentes posições (estudantes, professoras, investigadoras, mediadoras culturais) nas universidades e observadoras externas. Não estiveram presentes os actores, mas apenas a direcção artística do grupo¹¹.

Sophie Lucet: “Queremos criar uma nova comunidade de observadores. Não somente os investigadores que estão em ligação directa mas também outros, entre espectadores, estudantes, mediadores culturais, para partilhar o saber” (co-coordenadora geral do projeto, responsável pela equipa francesa, da Universidade de Rennes II; notas do diário de campo, 22 de abril de 2019).

Sophie Lucet explicou aos participantes o que a equipa científica esperava da comunidade de observadores. Deveríamos tomar notas nos “cadernos interativos” que a equipa distribuiu. Nesses cadernos “fabricaríamos traços” com aquilo que cada um observava: poderiam ser palavras, desenhos, notas breves, extensas ou simples impressões. Estes cadernos são diferentes, pois a partir deles se regista, de forma automática, a informação num ficheiro que fica disponível para a equipa de investigação trabalhar. No fim do processo de observação, as notas escritas deveriam ser entregues ao núcleo principal da equipa científica que as analisa, tal como estipulado no protocolo da investigação.

Sophie Lucet: “Não é apenas criar uma aproximação a um artista, mas a uma comunidade aberta, buscar a partilha de saberes e memórias” (notas do diário de campo, 22 de abril 2019).

Lucet destacou as cinco modalidades de observação previstas no projeto ARGOS e assim traduzidas para português: (i) a observação integrada que se procurou fazer n’O Bando; (ii) a observação participante/participada; (iii) a observação virtual/imersiva, que vai utilizar a experiência da Universidade de Rennes, nas novas tecnologias e realidade virtual; (iv) a observação intercultural, que acontecerá quando as equipas seguirem os actores durante um festival (na Suíça com equipa libanesa); e (v) uma observação criativa: neste caso, o encenador facultará a documentação relativa aos ensaios, antes dos mesmos terem começado e os observadores reflectem sobre o que poderá ser o espetáculo (notas do diário de campo, 22 de abril 2019).

¹¹ O encenador, o dramaturgo e a responsável pelo movimento e coralidade.

Sophie Lucet: “O que se espera desta experimentação d’O Bando? Durante a observação tomamos notas, fabricam-se traços sobre o que se observa, registos, marcas da experiência, que devem traduzir a co-presença do grupo”. E continuou: “Há um protocolo com o Bando. A relação de confiança [com o grupo] é estabelecida em torno de um protocolo. Será depois distribuído um questionário” (notas do diário de campo, 22 de abril 2019)¹².

Já na sala de ensaios d’O Bando, sentados na plateia, os observadores e os cientistas escreviam nos cadernos. Como aconteceu muitas vezes, ao longo do processo, foi o encenador quem lançou os dados:

João Brites: “Cada processo é um caminho”. Mais adiante: “Primeiro, gostava que o meu teatro fosse popular¹³; depois, prevalece a tradição de trabalharmos com textos que não foram escritos para teatro. ‘Adoro as didascálias. Adoro tudo o que se passa em cena, mas que também é dito sem palavras, de forma indirecta’ (...); no processo de trabalho d’ O Bando é a cenografia que também conduz a narrativa cénica (...); escolhemos os espaços ditos não convencionais; quando os atores entram no espaço a que se convencionou chamar a cena passam a ser personagens” (notas do diário de campo, 22 de abril 2019).

3. “Teatro com um vidro transparente ao fundo”¹⁴

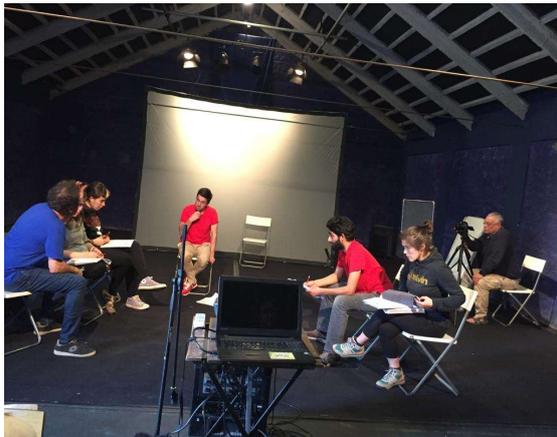
Na tarde do primeiro dia (22 de abril 2019) deu-se a entrada dos actores no processo. Os três olharam, demoradamente, o conjunto de “observadores” que tinham à sua frente; um deles, Hirton, fazia o registo vídeo (parcial) e, durante alguns minutos, os observadores sentados na plateia tiraram fotografias aos atores, sentados nas cadeiras, no centro do palco; outros olhavam-nos. A sequência de fotografias 2 dá conta do movimento que fiz, da plateia para a parte lateral do palco, onde se poderia observar os observadores, os coordenadores do projeto e as equipas sentadas na plateia.

¹² No âmbito deste paper exploratório não se pretende analisar os módulos do questionário realizado.

¹³ Quando abordei a questão, numa das muitas conversas informais que mantive ao longo destes dias, o encenador explicou que isso significaria “popularizar o teatro no sentido da sua democratização, o que não quer dizer falta de qualidade ou facilitação do espetáculo, mas igualdade: o teatro é para todos!”

¹⁴ Palavras de João Brites, durante o processo.

Sequência 2



Fotos 4 a 8 | Sala de ensaios 1.

No palco, os três atores, o dramaturgo e a responsável pelo movimento, o responsável pelas gravações (sempre em posição fixa) e eu própria para captar o momento em que o diálogo se inicia. Na plateia, os observadores e responsáveis do projeto ARGOS. Ao fundo, encostado à parede lateral, o encenador e o responsável pelas gravações que segura o quadrado metálico usado durante as filmagens. O quadrado metálico, que se observa nas fotografias, foi o dispositivo encontrado pelo encenador para criar a sua “moldura” dos momentos de observação e de gravação do processo.

Vale de Barris, 22 de abril 2019. @ V. Borges.

Nessa tarde, decorriam os trabalhos, quando Miguel Jesus perguntou:

Miguel Jesus: “Como é que podemos trabalhar todos juntos? [refere-se a artistas, cientistas, observadores em geral]” (dramaturgo residente d’O Bando, notas do diário de campo, 22 de abril 2019).

A resposta acabou por ser dada no segundo dia (23 de abril 2019). Os observadores foram convidados por João Brites a deixar o seu lugar na plateia. A ideia era que as equipas teatrais e as equipas de cientistas conseguissem dialogar e trabalhar juntas. Para isso, precisavam de estar no mesmo plano:

João Brites: “Todos no centro do palco, na sala de ensaios, em roda! É um modelo mais igualitário e que exige a participação de todos” (notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

Os observadores saíram da plateia e trabalharam a proximidade uns com os outros, as equipas misturaram-se em círculo. Aguardaram-se alguns instantes. O encenador procurou facilitar o diálogo e falou sobre o trabalho dos atores e a sua relação com os outros:

João Brites: “Eu gosto de pensar numa sala de teatro com um vidro transparente ao fundo. As pessoas passavam na rua e viam os atores a trabalhar. É importante mostrar que no teatro se trabalha. Se eu pudesse tinha sempre o público aqui durante os ensaios. A visibilidade dos processos é importante. Podemos ficar fechados. Mas, nesse caso, a presença virtual de um público deve tornar-se real para os actores. É sempre terrível porque é como um combate corajoso para quem está ali à frente das pessoas. Quando fazemos tudo com a porta fechada e, depois, abrimos, parece ficar tudo resolvido, mas não é assim. Muda tudo” (notas do diário de campo, 23 de abril de 2019).

Sequência 3



Fotos 9 a 12 | Sala de ensaios 2.

Equipa artística e equipa de observadores (no último dia eram em menor número).
Vê-se a luz que indica aos observadores o momento para fazerem as fotografias.
Vê-se também as mesas de trabalho da equipa artística.
Vale de Barris, 23 de abril 2019. @ V. Borges.

Depois de escutar, observar os outros, ser observado, tomar a palavra, chega o momento de reflectir sobre: que consequências pode ter este duplo processo para a forma como pensamos o nosso trabalho de investigação num contexto de criação teatral?

Sequência 4



Fotos 13 a 16 | Sala de ensaios 2.

Na primeira foto, uma observadora (doutoranda) é fotografada a fotografar o ator.

O encenador propõe que os observadores se movimentem pelo palco.

Há espaços em branco entre as fotos, com dimensões diferentes, para representar o *jogo*¹⁵ que se viveu neste trabalho de criação científica e artística.

Vale de Barris, 23 de abril 2019. @ V. Borges.

¹⁵ Recordo a noção de jogo e a sua estreita ligação à competência e inovação artísticas (Menger, 2005: 43). Destaco o contributo de Fernanda Eugénio e Ricardo Seiça Salgado (2018) sobre os pontos de vista da operacionalidade do jogo.

No segundo dia, a equipa de investigadores e responsáveis pelo projeto resumiu a sua procura em torno de como organizar os momentos de observação e de recolha de imagem, explicando a entrega do seu protocolo de investigação.

Ana Clara Santos: “Não queremos interferir directamente no trabalho. Os observadores não discutem com a equipa artística. De acordo com o protocolo de observação, cada um de nós vai ter um lugar” (coordenadora da equipa portuguesa, do projeto ARGOS, notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

Sophie Lucet: “Cada processo é diferente. O início da obra é a procura de um processo. Nós estamos aqui para ver a coisa fabricar-se” (notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

Nelson Monforte: “Ontem pensei o que é que isto provocaria em mim. Tenho de criar alguma defesa? Devo pensar neles [nos observadores] ou não? Esta observação pode ser muito útil, tudo está a bater de uma forma diferente. Eu procuro os olhos dos outros. O que pode ser interessante. Há um descongelar da ideia. Posso estar mais tranquilo. É a minha primeira impressão. É diferente da massa do coro [refere-se aos ensaios onde estava presente o coro musical local]” (ator, notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

Rita Brito: “O que foi mais interessante é que a vossa presença pôs-me num estado de alerta. Estou a ser observada, portanto, agora tenho de estar alerta” (atriz, notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

Fernando Luís: “Antes de estar na vossa presença, pensava que ia ser muito violento¹⁶. Quando temos o público, o ego sobe um bocadinho. É uma força diferente. Isso ajuda a complementar o trabalho. São o nosso primeiro público, vamos para um patamar mais acima” (ator; notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

João Brites: “Não foi uma perda de tempo” (notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

¹⁶ No dia anterior, quando questionei o que sentia, o ator confessou: “é muito violento”. Ao segundo dia, todos sentados em círculo, o ator mostrou-se mais tranquilo com a presença dos observadores, a relação de confiança consolidou-se com o tempo.

Sequência 5



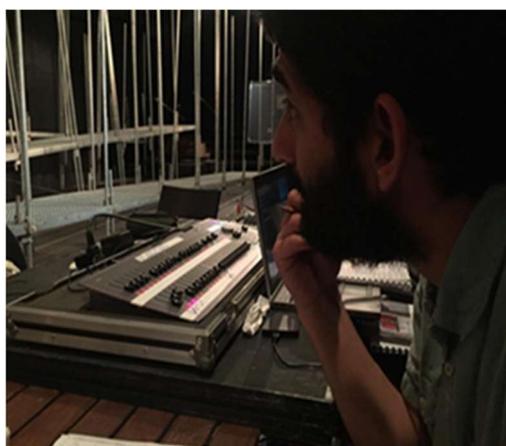
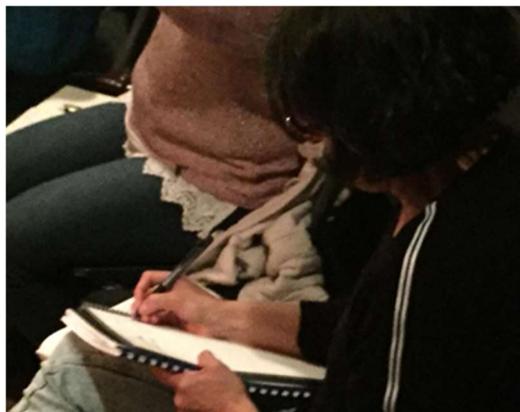
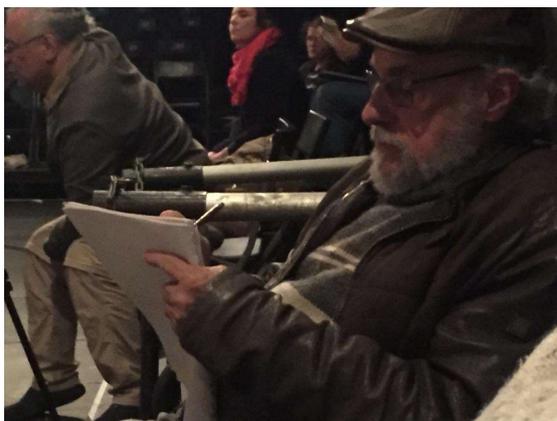
Fotos 17 e 20 | Sala de ensaios 2.

Equipa artística durante o ensaio: os três atores e o dramaturgo junto ao cenário a pensar a cena; do outro lado, o encenador e os observadores.
Vale de Barris, 23 de abril de 2019. @ V. Borges.

4. A solidão da pesquisa científica e do teatro

João Brites: “A vossa solidão e a nossa. Do ponto de vista dramático, não são especiais” (notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

Sequência 6



Fotos 20 a 23 | Sala de ensaios 2.

João Brites, o encenador, com o seu caderno de notas.

Paula Magalhães, a investigadora, com o “caderno de notas interativo”.

Juliana Pinho e João Brites tiram notas. Miguel Jesus, o dramaturgo, observa com atenção o trabalho no palco. Vale de Barris, 23 de abril 2019. @ V. Borges.

João Brites: “Se estivermos na mesma situação e vivermos no mesmo território geográfico reagimos todos da mesma forma. Nós, no teatro, não representamos as ideias, temos de encontrar a materialidade cénica no que está para lá das ideias. É a capacidade de materializar que abre a porta às ideias. Costumo confrontar os actores com a materialidade de situações prédefinidas. Como tenho uma visão mais pictural, cinematográfica, tento descobrir com os actores essa tal materialidade através das acções concretas. Construo uma sequência de imagens sabendo que o verbo é o principal factor de explicitação. Agora falta-me ainda a terra, mas já estou a construir as imagens. Partimos do vocabulário próximo de cada um dos actores. São os três muito diferentes. O concreto aqui é o jogo que fizemos com os estilos de representação que lhes são mais confortáveis. Ainda não estamos completamente esclarecidos sobre a maneira como essa disparidade pode engendrar coerência estilística do espectáculo. Trabalhamos a transposição, não têm de ser verosimilhantes, mas têm de ser credíveis. Vê-se que é teatro, mas acreditamos no que estamos a ver. Temos proposições concretas para cada um deles, porque a sua natureza é diferente. Eles não estão a fazer exactamente aquilo que nós queremos. Cada um faz à sua maneira aquilo que lhe é pedido. Se lhes pedirmos que façam o mesmo, devem concentrar-se em pormenores concretos diferentes para diferenciarem a qualidade do que fazem ou dizem” (notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

Sophie Proust: “Isso é apaixonante. Quando está a falar sobre isso, ajuda-o? Ou é para os guiar [aos atores]?” (responsável pela equipa francesa, da Universidade de Lille, notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

João Brites: “Isto não se vai concretizar assim. É uma intenção. É inesperado. É ininteligível até para mim. O resultado é imprevisível. Não estamos a ilustrar as ideias. Digo-vos só que vamos de autocarro ou avião, não vos sei dizer onde vou chegar” (notas do diário de campo, 23 de abril 2019; notas lidas pelo encenador a 14 de setembro 2019).

Maria João Brilhante: “É um exercício. Ver errar, ver e errância. É um desafio” (notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

Um dia antes da participação do ator N. Monforte, nas comemorações do 25 de abril, em Lisboa (“uma experiência vivencial”, que serviu para transportar para o espetáculo, nas

palavras de João Brites), o encenador juntou na mesa de trabalho o núcleo principal da equipa científica e todos os observadores. Brites apresentou o mapa dos trabalhos a desenvolver nos próximos dias. “De manhã, faz-se a Cena 4, insiste-se na Cena 4”. O encenador reflectiu, depois, sobre a importância de pensar esta fase do processo artístico como se fosse uma “peneira” (expressão do próprio). Em certa medida, isto é também aquilo que fazemos quando pensamos sobre o valor de cada uma das notas do diário de campo.

Juliana Pinho (dirigindo-se à atriz, Rita Brito): “Olha para eles [os observadores]. Volta a olhar. Esse olhar afecta tudo [o trabalho artístico]” (responsável pelo movimento e coralidade; notas do diário de campo, 23 de abril 2019).

Discussão dos resultados

Os momentos de trabalho das equipas científicas e artísticas foram intensos e alteraram, influenciaram e podem ter tornado mais forte as relações entre investigadores e artistas, observadores e grupo de teatro. A investigadora que observa e é observada, os observadores que se observam uns aos outros e que questionam: “o que é que vais fazer com isto?” (palavras da jovem doutoranda, notas do diário de campo, 24 de abril 2019). O encenador que convida os observadores a movimentarem-se pelo palco, os observadores que permanecem sentados, hesitantes. Observar o trabalho de criação, o nosso e o dos outros, foi um verdadeiro desafio.

Neste caso, a observação passou mais pela observação de práticas, discursos e processos. Ao procurar uma compreensão empática e reflexiva com as equipas de investigadores, de artistas e o conjunto de observadores, a experiência de “othering” foi determinante, pelas razões que enumero a seguir:

- (i) relacionar os artistas com as forças e os limites dos seus contextos de criação, os caminhos possíveis até ao resultado final, sem os mesmos constrangimentos a que a pesquisa científica se vê confinada;

- (ii) gerar diálogo sobre o trabalho teatral e científico, mas também sobre os seus públicos, observadores, participantes, fazedores (Borges, 2017a, 2017b, 2018);
- (iii) reflectir em torno das organizações artísticas, os seus quotidianos e os quadros de interação das suas equipas (Borges, 2019);
- (iv) observar as equipas de investigação a trabalhar, pela reflexão necessária em torno dos nossos quotidianos e pelas dificuldades e potencialidades que ainda podemos explorar; por exemplo, as equipas de investigadores internacionais mostraram-se mais habituadas a trabalhar com grupos de teatro onde o espetáculo está quase construído, antes de se terem iniciado os ensaios, tornando-se interessante ver como foi (ou não) gerida a incerteza ao nível da investigação científica e o seu trabalho de criação;
- (v) pensar nas relações de influência mútua destes dois micro-mundos;
- (vi) promover diferentes níveis de conhecimento que os observadores (dos estudantes aos diretores do projeto) podem produzir.

Nos diálogos de uma experiência de investigação científica e de trabalho teatral, vi como tão bem se enquadram as palavras do sociólogo norte-americano, A. Abbott: “O processo social é feito por seres humanos, e nossa análise deve começar com a empatia e as consequências de algum grau parcial de entendimento imediato” (Abbott, 2016a, locais do Kindle: 5160-5165). Isto significa que a empatia é natural e necessária nos contextos que se abrem às nossas investigações. No entanto, essa empatia também deve ser pensada para não perdermos a reflexividade crítica e a distância analítica que o nosso trabalho necessita. O “sentir-se com” (*feeling with*), de que fala o autor, deve ser mobilizado para a compreensão dos valores dos diferentes grupos que se reuniram no teatro; as suas fronteiras, as políticas de investigação internas, como gerem o seu trabalho em contextos distintos, entre outros aspetos pertinentes. Para pensarmos depois como podemos promover uma efetiva partilha de informação, de histórias e recursos que sirvam para alimentar uma “comunidade de práticas” (Wenger, 1998).

Para que uma comunidade de práticas se concretize, considera-se necessária uma combinação de fatores e valores, ou seja, um “domínio comum” que se constrói pelo diálogo, troca de impressões que podem traduzir-se em modificações na atuação durante o processo e uma maior participação e envolvência dos participantes. A partilha de um

determinado domínio de interesse, neste caso o *commitment* (Becker, 1960) de todos nós com o teatro, é uma das condições necessárias para a construção de uma comunidade de práticas. Mas, essa importante ligação que temos com o teatro não chega por si só para construirmos a comunidade. É preciso que haja interesse pela criação de momentos de trabalho responsivos, que se promova o processo de diálogo (no sentido de Bohm, 1996), democratizando o intercâmbio crítico e reflexivo dos envolvidos. Ao gerar esse diálogo, ajudamo-nos na construção de trabalhos diferentes que cada um de nós, em função da sua trajetória, pode fazer. Desta forma, partilhamos informação e aprendemos em conjunto. Uma “comunidade de práticas” não é só uma comunidade de interesses, implica partilha de fontes, problemas recorrentes, que se procuram resolver através de um *engagement* na prática científica e na aprendizagem informal que com ela se pode fazer. Um conjunto de observadores com perfis profissionais e académicos tão diversos, como estes que observei, pode torna-se uma “comunidade de práticas” (Wenger, 1998). Esta é constituída por indivíduos que não têm a mesma formação, mas têm o mesmo interesse, partilham conhecimentos e estão no processo, da mesma forma descrita pela sociologia fundacional de Weber (1979 [1919]).

O que se espera destes observadores d’O Bando? Que possam tornar-se uma comunidade de práticas no decorrer do projeto, promovendo novas de fazer, observar, novos contextos de criação e pesquisa científica (v. Bonet e Négrier, 2018a; Walmsley, 2016). A equipa de investigação procurou reunir um conjunto de observadores (mais ligados ao universo universitário, investigadores, com idades e percursos heterogéneos), assim também o encenador procurou aproveitar a presença das equipas científicas para falar sobre o processo de trabalho do grupo de teatro, questioná-lo e pôr atores e cientistas no mesmo palco. Ao fazê-lo promoveu a partilha, a apresentação e a exposição das formas de fazer teatro, encenar, ensaiar. Destacou-se a forma livre e aberta como o fez e desvendou a singularidade dos momentos de criação teatral, identificando rupturas, continuidades, dificuldades, opções e possibilidades criativas (“circulem pelo palco”, disse o encenador aos observadores), tudo isto sempre sujeito ao escrutínio dos cientistas sociais e ao pouco ou muito à vontade dos observadores presentes.

Numa conversa informal, João Brites considerou que neste processo procurava compreender até que ponto a prática científica, comprometida com o teatro pela experiência de trabalho destas equipas, poderia trazer benefícios para o processo d’O

Bando (notas do diário de bordo, 24 de abril 2019). Notou-se uma valorização genuína do trabalho das equipas científicas e uma proximidade grande com os observadores, ao longo dos dias.

Do ponto de vista dos observadores, e da sua procura de um lugar no processo - muitos e diversos lugares podem ter, o que nem sempre é fácil protocolar -, poderia ser interessante desenvolver uma “research-practice collaboration”. O que deveria acontecer com todos os observadores presentes¹⁷. Pode ser interessante pensar no comentário de Becker (in Azaïs et al., 2010) sobre como é que os músicos - podemos substituir a palavra músicos por investigadores, observadores - combinam conhecimentos parciais para criar uma atividade coletiva que seja satisfatória para as diferentes pessoas implicadas no processo (v. Schütz, 2006). E ainda rever uma passagem de Abbott (2016a):

“Temos que modificar continuamente a nossa prática, não na direção de torná-la cada vez mais "científica" ou "limpa", que naturalmente ignora aspectos cada vez mais importantes da particularidade, mas na direção de torná-la cada vez mais humana. Isso não significa necessariamente mais vaga, mais confusa ou mais etnográfica, como normalmente se supõe. Por exemplo, pode significar ter formas completamente alternativas de codificação que reificam particularidades alternativas. Tal humanismo não significa, por exemplo, que não possamos codificar variáveis tentando descrever pessoas. (Ou seja, o positivismo pode ser humano no meu sentido). Mas isso significa que temos que nos perguntar sobre as maneiras pelas quais essa codificação causa “estranheza” à natureza das pessoas como seres morais no espaço de valor e significado que é inevitavelmente deles em virtude da sua humanidade” (Abbott, 2016a, locais do Kindle: 5160-5165).

Nota final

Este paper, escrito em forma de diálogo, parte das notas do diário de campo e das fotografias que fiz durante o trabalho de observação, realizado no grupo de teatro O Bando. É um texto inacabado, cuja proposta incide numa reflexão sobre a experiência de observar os observadores, as equipas científicas e teatrais, quando se encontravam para

¹⁷ Os observadores (em particular, os jovens que conheciam o grupo há mais tempo) podem ser mais do que participantes pontuais no projeto científico (v. “audiências enriquecidas” de Walmsley, 2016; e proativas, de Bonet e Négrier, 2018a, b; e, ainda, Gruber et al., 2008).

trabalhar em conjunto, num projeto. O paper apresenta os dois micro-mundos no momento exato em que se olham, juntam e procuram interpenetrar. Procurou-se refletir sobre a dupla experiência de observação, vivida neste grupo de teatro, e discutir até que ponto os trabalhos de criação artística e científica são mais semelhantes ou mais distintos entre si, a um tempo mais livres e a outro mais sujeitos à rigidez das suas convenções internas. Acima de tudo, e procurando um alcance mais amplo para este tipo de experiência de observação sociológica em contexto teatral, faz-se o reconhecimento de que cada observador tem um contributo produtivo nestes contextos, permitindo-se ver o trabalho teatral e científico através do olhar do outro. Daqui resulta o interesse principal deste desafio: pensar que, enquanto investigadores, estamos inseridos num laboratório tão rico que não podemos ficar pela discussão da experiência artística, mas através dela procurar pensar a experiência científica, os seus significados, as infinitas possibilidades de colaboração entre pessoas com idades e formações diversas; e com capacidade para produzir diferentes níveis de conhecimento. Ao alargarmos as conclusões deste momento de observação a uma dimensão conjunta dos mundos sociais da arte e da ciência, este exercício faz-nos pensar como as equipas científicas podem ser sempre mais abertas, colaborativas e relacionais, transformadoras e capazes de construir novos diálogos com as artes e uma “comunidade de práticas”.

Referências bibliográficas

- Abbott, Andrew (2016a), *Processual Sociology*, Chicago, University of Chicago.
- Abbott, Andrew (2016b), “La pertinence actuelle de l'école de Chicago”, em Didier Demazière e Morgan Jouvenet (org.), *A. Abbott et L'Héritage de L'École de Chicago*, Paris, EHESS, pp. 35-67.
- Azaïs, Camille, Talia Bachir-Loopuyt, e Pierre Saint-Germier (2010), “Du jazz aux mouvements sociaux: le répertoire en action. Entretien avec Howard Becker”, *Tracés*, 18, pp. 223-236.
- Becker, H., S., McCall Michal e Lori V. Morris (1989), “Theatres and communities: three scenes”, *Social Problems*, 36 (2), pp. 93-116.
- Becker, Howard (1986 [1974]), “Photography and sociology”, *Doing Things Together. Selected Papers*, Evanston, Northwestern University Press, pp. 223-271.
- Becker, Howard (1960), “Notes on the concept of commitment”, *The American Journal of Sociology*, 66, pp. 32-40.

- Becker, Howard (1982), *Art Worlds*, Berkeley, California, University of California Press.
- Becker, Howard (1998), “Categories and comparisons: how we find meaning in photographs”, *Visual Anthropology Review*, 14, pp. 3-10.
- Bohm, David (1996), *On Dialogue*, London, Routledge.
- Bonet, Lluís, e Emmanuel Négrier (2018a), “The participative turn in cultural policy: paradigms, models, contexts”, *Poetics*, 66, pp. 64-73.
- Bonet, Lluís, e Emmanuel Négrier (2018b), *Breaking the Fourth Wall: Proactive Audiences in the Performing Arts*, Elverum, Kunnskapsverket.
https://www.researchgate.net/publication/325745648_Breaking_the_Fourth_Wall_Proactive_Audiences_in_the_Performing_Arts (acedido a 29 de junho de 2020).
- Borges, Vera (2007), *O Mundo do Teatro em Portugal. Profissão de Ator, Organizações e Mercado de trabalho*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Borges, Vera (2009), *Les Comédiens et les Troupes de Théâtre au Portugal. Trajectoires Professionnelles et Marché du Travail*, Paris, L’Harmattan.
- Borges, Vera (2017a), “Os públicos-participantes. O teatro vai ao bairro”, *Sociologia On Line*, 14, pp. 53-72. <http://revista.aps.pt/pt/os-publicos-participantes-o-teatro-vai-ao-bairro/> (acedido a 29 de junho de 2020).
- Borges, Vera (2017b), “Cultural organizations, collaborative contexts and public: how they become small communities”, *Portuguese Journal of Social Science*, 16 (3), pp. 359-76.
- Borges, Vera (2018), “Arte colaborativa. Uma observação localizada do teatro e dos seus públicos”, *Etnográfica*, 22 (2), pp. 453-476.
- Borges, Vera, (ed.) (2019), “Paradigmas das políticas públicas para a cultura e os equipamentos culturais. Cinco micro-estudos sociológicos”, *Reports D’C*, 103 págs. <http://hdl.handle.net/10071/17574>.
- Borges, Vera e Delicado, Ana (2010), “Discípulos de Apolo e de Minerva : vocações artísticas e científicas”, em Ana Delicado, Vera Borges, e Steffen Dix (orgs.), *Profissão e Vocação. Ensaios Sobre Grupos Profissionais*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 209-245.
- Borges, Vera e Cícero Roberto Pereira (2012), “Mercado, formação e sucesso: atores e bailarinos entre persistência e desilusão”, em Vera Borges e Pedro Costa (orgs.), *Criatividade e Instituições. Novos Desafios à Vida dos Artistas e dos Profissionais da Cultura*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 77-94.

- Borges, Vera e Veloso, Luísa (2020), “Emerging patterns of artistic organizations in Portugal: a three case studies analysis”, *Sociologia del Lavoro*, 2.
- Bourdieu, Pierre (1998), *Les Règles de L’Art*, Paris, Éditions du Seuil.
- Burlington, Antje Bednarek-Gilland (2015), *Researching Values with Quantitative Methods. Empathy, Moral Boundaries, and the Politics of Research*, VT, Ashgate Publishing Company.
- Buscatto, Marie (2004), “De la vocation artistique au travail musical: tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz”, *Sociologie de l’art*, Opus 5, pp. 35-56.
- Cabral, Villaverde Manuel e Vera Borges (2010), “‘Muitos são os chamados, poucos os escolhidos’: entre a vocação e a profissão de arquitecto”, em Ana Delicado, Vera Borges, e Steffen Dix (orgs.), *Profissão e Vocação. Ensaios Sobre Grupos Profissionais*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, pp. 147-178.
- Carapinheiro, Graça, e Lígia Amâncio (1995), “A ciência como profissão”, em J. Correia Jesuino (coord.), *A Comunidade Científica Portuguesa*, Oeiras, Celta Editora, pp. 47-71.
- Clark, Burton R. (1989), “The academic life: small worlds, different worlds”, *Educational Researcher*, 18 (5), pp. 4-8. https://www.researchgate.net/publication/43769717_The_academic_life_Small_worlds_different_worlds (acedido a 29 de junho de 2020).
- Deetz, Stanley A. (2008), “Engagement as co-generative theorizing”, *Journal of Applied Communication Research*, 36 (3), pp. 289–297.
- Delicado, Ana (2008), “Produção e reprodução da ciência nos museus portugueses”, *Análise Social*, XLIII (1), pp. 55-77.
- Dewey, John (2005), *Art as Experience*, Nova Iorque, Perigee. DOI: 10.1177/0038038505050540.
- Entradas, Marta, e Martin Bauer (2016), “Mobilisation for public engagement: benchmarking the practices of research institutes”, *Public Understanding of Science*, 26-7, pp. 771-788.
- Eugénio, Fernanda e Ricardo Seíça Salgado (2018), “Introdução: a operacionalidade do jogo”, *Cadernos de Arte e Antropologia*, 7 (2), pp. 5-10. DOI: 10.4000/cadernosaa.1501. <http://hdl.handle.net/1822/56580> (acedido a 29 de junho de 2020).

- Freidson, Eliot (1990), “Labours of love in theory and practice: a prospectus”, em Kai Erikson e Steven P. Vallas (eds.), *The Nature of Work. Sociological Perspectives*, New Haven, Yale University Press, pp. 149-161.
- Gibbons, Michael, Camille Limoges, Helga Nowotny, Simon Schwartzman, Peter Seot, e Martin Trow (1997), *The New Production of Knowledge. The Dynamics of Science and Research in Contemporary Society*, Londres, Sage.
- Glaser, Barney, e Anselm Strauss (1967), *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldine Publishing Company.
- Goffman, Erving (1991), *Les Cadres de L'Expérience*, Paris, Éditions de Minuit.
- Gregory, Jane, e Steve Miller (1998), *Science in Public. Communication, Culture and Credibility*, Nova York, Plenum Trade.
- Gruber, Hans, Erno Lehtinen, Tuire Palonen, e Stefan Degner (2008), “Persons in the shadow. Assessing the social context of high abilities”, *Psychology Science Quarterly*, 50 (2), pp. 237-258.
- Heinich, Nathalie (2005), *Élite Artiste. Excellence et Singularité en Régime Démocratique*, Paris, Gallimard.
- Kester, Grant H. (2011), *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, London, Duke University Press.
- Markusen, Ann, e Alan Brown (2014), “From audience to participants: new thinking for the performing arts”, *Análise Social*, 213, xlix (4), pp. 866-883.
- Menger, Pierre Michel (2005), *Retrato do Artista Enquanto Trabalhador*, Lisboa, Roma Editora.
- Menger, Pierre-Michel (1999), “Artistic labor markets and careers”, *Annual Review of Sociology*, 25, pp. 541-574.
- Menger, Pierre-Michel (2014), *The Economics of Creativity. Art and Achievement Under Uncertainty*, Harvard, Harvard University Press.
- Merton, Robert K. (1973), *The Sociology of Science. Theoretical and Empirical Investigations*, Chicago, University of Chicago Press.
- Pavis, Patrice (2000), *Vers une Théorie de la Pratique Théâtrale*, Villeneuve d'Ascq, Presse Universitaire du Septentrion.
- Perrenoud, Marc, e Géraldine Bois (2017), “Ordinary artists? An interview with Howard Becker”, *Biens Symboliques/Symbolic Goods* [Online]. <https://revue.biens-symboliques.net/118>. (acedido a 29 de junho de 2020).

- Proust, Sophie (2010), “L’écriture du travail théâtral: pour ou contre une notation informatique?”, em Monique Martinezthomas (dir.), *La Notation Informatique du Personnage Théâtral*, Lansman, Carnières.
- Rynes, Sara L. (2007), “Let’s create a tipping point. What academics and practitioners can do, alone and together”, *Academy of Management Journal*, 50 (5), pp. 1046-1054.
- Schütz, Alfred (2006), “Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux”, *Sociétés*, 93, pp. 15-28. DOI : 10.3917/soc.093.0015.
- Villagordo, Éric, e Philipp Domergue (2011), “Au croisement des postures sociologique et artistique. La résidence d’artiste processus/découpe”, *Tracés*. URL: <http://journals.openedition.org/traces/5240>.
- Walmsley, Ben (2016), “From arts marketing to audience enrichment. How digital engagement can deepen and democratize artistic exchange with audiences”, *Poetics*, 58, pp. 66-78.
- Weber, Max (1979), *O Politico e o Cientista*, Lisboa, Editorial Presença.
- Weber, Max (1990), *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Lisboa, Editorial Presença.
- Wenger, Etienne (1998), *Communities of Practice. Learning, Meaning, and Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.

Webgrafia

- <https://www.letras.ulisboa.pt/pt/investigacao/projetos-financiados-flul#%C3%A1rea-de-literaturas-artes-e-culturas>. Acedido a 19 de junho 2019.
- <http://www.bespectactive.eu/>. Acedido a 19 de junho 2019.
- https://www.facebook.com/pg/bespectACTive/about/?ref=page_internal. Acedido a 19 de junho 2019.
- <https://twitter.com/bespectactive>. Acedido a 19 de junho 2019.
- <http://fabrique-du-spectacle.fr/analyses/le-processus-de-creation-est-il-un-moyen-dacceder-loeuvre>, 20 Mai 2014. Acedido a 19 de junho 2019.