

ARTISTAS EM REDE OU ARTISTAS SEM REDE? Reflexões sobre o teatro em Portugal

Vera Borges

Resumo Neste artigo apresentam-se algumas pistas de análise para o estudo das trajectórias individuais da carreira dos artistas e dos destinos colectivos da actividade profissional nos grupos, companhias e projectos de teatro. O objectivo é fazer uma leitura preliminar das características do mundo do teatro em Portugal, focando dois aspectos centrais: por um lado, os artistas, profissionais em rede, aprendem a gerir a diversidade de experiências e as incertezas de uma profissão sem rede; por outro, os grupos de teatro, preferencialmente de pequenas dimensões, funcionam como “placas giratórias” e “viveiros de artistas” em regime de polivalência profissional.

Palavras-chave Carreira, rede, mercado.

Para uma investigação sobre o teatro

Este artigo surge no âmbito de uma investigação sobre o teatro em Portugal: os artistas e a sua actividade profissional nos grupos de teatro. O artigo foi concebido durante uma fase particular da pesquisa — estadia nos grupos, realização do inquérito e recolha das entrevistas — e articula pistas de análise do quadro teórico e da pesquisa no terreno.¹

Neste sentido, o trabalho no interior dos grupos de teatro e a necessidade de compreender as trajectórias de profissionalização dos artistas fomentaram a realização de um painel de entrevistas, com contornos temáticos e biográficos.

Além disso, a intenção de realizar uma cartografia dos grupos, companhias e projectos de teatro profissionais tornou premente a utilização de outro suporte metodológico, o inquérito. Tal como foi construído, o inquérito teve em conta a caracterização dos grupos de teatro, a gestão dos seus membros e equipas, a sua actividade artística e o seu funcionamento interno.

Administrado pessoalmente pela investigadora, este inquérito foi realizado junto dos grupos de teatro, reconhecidos pelas instituições culturais, emergentes durante a permanência da investigadora no terreno e sugeridos pelas outras estruturas teatrais inquiridas, sob o efeito bola de neve.

Concentração espacial da actividade teatral

As cidades reúnem a maior parte das instituições de formação, produção, difusão das artes, as actividades de concepção e de realização dos produtos culturais, a administração cultural do estado, os críticos, os jornalistas, os mediadores dos mercados artísticos e, finalmente, os públicos.

Fontes importantes de serviços e saberes, as cidades atraem os artistas e a grande maioria dos profissionais do mundo do teatro: os actores, os encenadores, os autores dramáticos, os cenógrafos, os figurinistas, os músicos, os sonoplastas, os luminotécnicos, os técnicos de vídeo, entre outros.

Esta concentração espacial das profissões artísticas e da actividade teatral, em particular, implica relações concertadas, de cooperação tácita, cumplicidade, troca e interdependência. A este cenário associam-se, por um lado, a concorrência e as “alianças” entre os grupos de teatro e, por outro lado, a multiplicidade de redes de relações e de sociabilidade, papéis profissionais e itinerários de carreira dos artistas.

No caso do teatro profissional em Portugal, as cidades de Lisboa e Porto são exemplos de dois centros de gravidade do mercado de trabalho dos artistas, dos grupos, companhias e projectos de teatro. A implantação dos artistas e das empresas de produção cultural, a presença de inúmeros projectos, a desmultiplicação de festivais e a animação cultural são vectores fundamentais da organização da vida teatral portuguesa nestas cidades.

Apesar da política pública cultural de descentralização, o número de artistas, grupos e projectos de teatro existentes nas duas grandes cidades portuguesas não regrediu. Os resultados preliminares do trabalho em curso apontam para uma concentração dos grupos, companhias e projectos de teatro nas zonas urbanas, e para uma sucessão de períodos de trabalho, alternados com períodos de não trabalho no teatro, para os artistas e outros profissionais do teatro.²

Um dos exemplos das profissões intermitentes nas artes do espectáculo é o artista-actor. O inquérito que se tem vindo a realizar evidencia uma predominância dos contratos feitos ao projecto ou ao espectáculo, por períodos inferiores ou iguais a seis meses, para os actores convidados pelos grupos de teatro.

Os artistas-actores gerem assim as suas gratificações monetárias e simbólicas (o reconhecimento, o sucesso), demonstrando uma particular resistência para com a falta de oportunidades e uma certa tolerância em relação às desigualdades de rendimentos, no seio de uma profissão arriscada.

É neste contexto de incerteza que os artistas-actores e encenadores esperam a sua oportunidade e desenvolvem uma diversidade de actividades dentro e fora do universo artístico, aceitando empregos casuais, de curta duração, uma vez que correm o risco de ter um número reduzido de compromissos profissionais e uma participação irregular nas artes do espectáculo.

Serão estes os processos de intermitência e flexibilidade nas artes, de que fala Pierre-Michel Menger (1991, 1994, 1999) para o caso francês? Para uma análise do caso português, levantam-se afinal algumas questões: como é que os artistas

contactam os grupos de teatro? Como é que os artistas são “captados” pelos grupos? Como é que os artistas se organizam em grupos e de que forma falam desses grupos e projectos de teatro? Finalmente, o que é que os artistas procuram nos grupos de teatro e vice-versa?

Este artigo não pretende apresentar respostas conclusivas, assinala-se apenas que as histórias da vida artística dos actores e dos encenadores são marcadas pela diversidade de experiências, pela descontinuidade dos seus percursos, ao que se acrescenta o importante efeito geracional.

Neste sentido, a contextualização da multiplicidade de carreiras dos membros das equipas artísticas de um grupo de teatro é uma pista de análise a desenvolver. Erving Goffman, a exemplo de E. Hughes e H. Becker, definiu carreira em dois sentidos: “Por um lado, aplica-se (este termo) a significações íntimas, que cada um conserva preciosa e secretamente, imagem de si e sentimento da sua própria identidade; por outro lado, refere-se à situação oficial do indivíduo, às suas relações de direito, ao seu género de vida, entrando desta forma no quadro das relações sociais. (...) O conceito de carreira admite assim um movimento de vai e vem do privado ao público, do eu ao seu ambiente social (...)” (1994: 179).

Este quadro teórico promove dois aspectos fundamentais no domínio das carreiras artísticas: por um lado, a componente das realizações na vida profissional e, por outro lado, a componente subjectiva, a partir da qual o indivíduo apreende a sua existência e a dos outros.

Por agora, de uma forma resumida, é possível articular estes contributos teóricos com a dimensão empírica do mundo da arte teatral, onde os profissionais das equipas artísticas passam por períodos de socialização nos grupos e companhias de teatro, procurando desmultiplicar as suas experiências — amadoras ou profissionais, no teatro, na televisão, no cinema — e solidificar o seu itinerário artístico.

Para isso muito contribuem as estruturas teatrais que funcionam como nichos de estabilidade, permitindo às “novas” gerações de actores, numa primeira fase, conhecer os membros que compõem a comunidade teatral, ter acesso às informações sobre os grupos e os projectos. Enfim, construir as bases de uma carreira artística e consolidar o seu percurso com vista à profissionalização.

Ao mesmo tempo, verifica-se que os grupos de teatro, fundados na década de 70 e liderados pelas “velhas” gerações de artistas, deixam de suportar as grandes famílias residentes. Não só as condições económicas dos grupos e das companhias não permitem manter equipas muito grandes com rendimentos estáveis, como também os artistas têm necessidade de integrar e experimentar vários processos e projectos de criação.

A partir da articulação do trabalho no terreno e dos estudos realizados por Pierre-Michel Menger (1991, 1994, 1999), a propósito da flexibilidade do trabalho, do risco nas artes do espectáculo e das características organizacionais da produção artística, deixam-se duas questões sobre a situação do teatro em Portugal: será que o emprego intermitente dos artistas aparece como a forma mais económica para diminuir os elevados custos dos grupos com as suas equipas artísticas residentes? Assim sendo, será possível dizer que estes grupos dispõem, em permanência, de efectivos artísticos, capazes de garantir a flexibilidade e a inovação da produção teatral?

A variedade das práticas dos artistas e dos projectos de teatro, entre outros factores, contribui para a originalidade e para o sentido não rotineiro destas profissões, da mesma maneira que parece dificultar a tarefa do investigador. Afinal, como é que se pode descortinar o que está subjacente a todos estes processos? E qual é o sentido destas transformações no panorama artístico e teatral português?

Os artistas: profissionais em rede ou profissionais sem rede?

Recenseamento dos grupos de teatro

A partir do inquérito em curso apresentam-se, de uma forma simplificada, os dados elementares de caracterização dos grupos de teatro em Portugal: o nome e a data da fundação formal de cada uma das estruturas teatrais.

De acordo com estes dados do recenseamento, e adoptando o critério antiguidade, distinguem-se três pólos de grupos, companhias e projectos de teatro, em Portugal:

Estruturas teatrais que nascem antes e durante os anos 70

Teatro Experimental do Porto — TEP (Porto, 1952); Teatro Experimental de Cascais — TEC, (Cascais, 1965); Grupo 4 (Lisboa, 1967) deu origem ao Novo Grupo (Lisboa, 1982); Comuna (Lisboa, 1972); Cornucópia (Lisboa, 1973); O Bando (Lisboa, 1974); Barraca (Lisboa, 1976); Centro Cultural de Évora (1975) integra o teatro da Rainha e dá origem ao CENDREV (1990); Teatro de Animação de Setúbal (1975); Teatro de Campolide (Lisboa, 1971) que dá origem à Companhia de Teatro de Almada (1975); Teatro Infantil de Lisboa (1976); Os Pápa-Légua (Lisboa, 1976); Seiva Trupe (Porto, 1978); Companhia de Teatro de Braga (1980).

Estruturas teatrais que nascem nos anos 80

Teatro em Movimento (Bragança, 1980); Trigo Limpo/ACERT (Tondela, 1980); ACAE (Lisboa, 1980); Teatro do Semeador de Portalegre (1981); Teatro Art'Imagem (Porto, 1981); GICC (Covilhã, 1981); Maizum (Lisboa, 1982); Teatro Experimental do Funchal (Madeira, 1984); Teatro de Marionetas de Lisboa (1985); Chão de Oliva (Sintra, 1986); Filandorra — Teatro do Nordeste (Vila Real, 1987); A Lanterna Mágica (Lisboa, 1988); Teatro de Marionetas do Porto (1988); Teatro da Garagem (Lisboa, 1989).

Estruturas teatrais que nascem nos anos 90

Companhia Teatral do Chiado (Lisboa, 1990); Teatro Regional da Serra de Montemuro (Castro Daire, 1990); Teatro do Século (Lisboa, 1990); Olho (Setúbal, 1991);

Loucomotivo (Lisboa, 1991); Teatro do Noroeste (Viana do Castelo, 1994); Acto — Instituto de Arte Dramática (Estarreja, 1992); O Grupo (Almada, 1992); Arte Pública de Beja (1992); Escola da Noite (Coimbra, 1992); Teatro Meridional (Lisboa, 1992); Alta Performance (Lisboa, 1992); Pogo Teatro (Lisboa, 1993); Pimtaí (Évora, 1993); Tarumba (Lisboa, 1993); Projecto Teatral (Lisboa, 1994); Visões Úteis (Porto, 1994); As Boas Raparigas Vão para o Céu, as Más Vão para Todo o Lado (Porto, 1994); Teatro Extremo (Almada, 1994); Inestética Teatral (Lisboa, 1994); O Teatrão (Coimbra, 1994); Teatro ao Largo (Vila Nova de Mil Fontes, 1994); Teatro Plástico (Porto, 1995); Teatro Só (Porto, 1995); Meta-Mortem-Fase (Porto, 1995); Escola de Mulheres — Oficina de Teatro (Lisboa, 1995); Artistas Unidos (Lisboa, 1996); Filipe Crawford Produções (Lisboa, 1996); Chapitô (Lisboa, 1996); Lua Cheia, Teatro para Todos (Lisboa, 1996); Três em Pipa (Odemira, 1996); Teatro do Morcego (Coimbra, 1996); Teatro Bruto (Porto, 1996); Ensemble (Porto, 1996); Sensurround (Lisboa, 1997); Cão Solteiro (Lisboa, 1997); Lendias d'Encantar (Beja, 1997); APA — Actores, Produtores Associados (Lisboa, 1998); Útero (Lisboa, 1999); Orquestra Dramática O Bife (Lisboa, 1999); Bica Teatro (Lisboa, 1999); Camaleão (Coimbra, 1999); Encerrado para Obras (Coimbra, 1999); Karnart (Lisboa, 2001); Depois da Uma, Teatro? (Lisboa, 2002)...

Seria possível registar outros dados de caracterização dos grupos de teatro. No entanto, não se pretende, por agora, uma descrição exaustiva deste universo, trata-se apenas de uma apresentação de alguns grupos, companhias e projectos, sobre os quais assentam os resultados preliminares desta investigação.

Convém notar que, na fundação dos grupos de teatro apresentados, estão integrados outros grupos, outras companhias e projectos. Alguns grupos deram origem a novas estruturas teatrais, outros desapareceram para sempre. Finalmente, existem ainda outras estruturas de produção teatral que permanecem até aos dias de hoje, mantendo os seus membros fundadores, mas integrando, ao longo dos seus ciclos de vida, artistas com diferentes histórias e percursos profissionais.

Uma tipologia embrionária

A tipologia apresentada foi concebida tendo em conta o trabalho desenvolvido no interior dos grupos de teatro. Por essa razão, nesta fase da pesquisa, presidiram à sua definição unicamente os critérios descritivos, atendendo ao funcionamento dos grupos, em particular das suas equipas artísticas.

O que se pretende, neste momento, é a apresentação dos contornos de uma tipologia embrionária assente na diversidade sociológica das situações em que se desenvolve a actividade artística teatral portuguesa. Assim sendo, neste estágio preciso da investigação, parecem existir cinco tipos de grupos:

- *As companhias-famílias* são nichos de estabilidade que funcionam como importantes espaços de formação e consolidação da carreira de um artista, assegurando as experiências artísticas, as informações sobre os projectos existentes e o acesso ao emprego. Ao longo dos últimos anos, estas companhias

regularizaram a sua actividade e constituíram-se como estruturas menos pesadas do que outrora. Tornaram-se “placas giratórias” das equipas artísticas, mantendo um núcleo duro de convidados habituais e um núcleo duro fixo com dimensões reduzidas. As companhias-famílias que agregavam, em permanência, a mesma equipa artística, sem uma divisão clara das funções, parecem ter deixado de existir.

- *Os grupos micro-empresas* são liderados por artistas que conhecem muito bem as convenções tradicionais e as coordenadas do mundo da arte teatral. Estes grupos funcionam como verdadeiros “viveiros de artistas” e de outros profissionais das artes do espectáculo. Assumem-se como pequenas empresas de bens artísticos que asseguram a realização de projectos inovadores. Os “seus” artistas circulam por grupos do mesmo sector, especializando-se num determinado tipo de teatro.
- *Os grupos-satélites* giram em torno dos grupos de teatro reconhecidos no mundo da arte teatral e com uma actividade artística regular, sendo colaboradores permanentes dos mesmos. Os grupos-satélites são liderados pelos artistas-fundadores, principais responsáveis pelo seu funcionamento, nos diferentes domínios. Estes grupos apresentam-se como pequenas estruturas de produção artística, onde é possível a experimentação de novos conceitos e outras formas de fazer. O seu funcionamento e a sua actividade têm subjacente um denso sistema de redes de relações pessoais e artísticas.
- *Os grupos-projectos ou grupos de artistas* caracterizam-se por uma actividade desenvolvida individualmente, “um artista uma carreira” (Menger, 2001). Quando um dos membros do grupo mostra vontade de conceber um projecto, os artistas reúnem-se apresentando, cada um, a fase em que se encontra a sua pesquisa e a forma como esse trabalho pode introduzir-se no trabalho conjunto. Estes grupos integram membros de diferentes áreas artísticas.
- *Os grupos temporários* são estruturas de produção muito frágeis. Estes grupos podem existir pela sugestão de outras entidades e, habitualmente, fazem parte das bases de dados das autarquias locais e das entidades privadas. Organizam espectáculos, que mantêm em repertório, em função da sua venda. Têm um núcleo muito reduzido de membros permanentes, pois apostam nas equipas artísticas convidadas ao projecto. São, tendencialmente, os grupos de animação na rua e na escola.

Esta tipologia, ainda em formulação, permitirá, mais tarde, articular a componente descritiva e a componente estatística desta investigação. A tipologia final divulgará importantes pistas de análise sobre o papel dos grupos como entidades empregadoras dos artistas e profissionais do teatro, as modalidades de trabalho em cada uma das estruturas, as estratégias artísticas e as estratégias de gestão dos efectivos artísticos, no interior de cada um destes grupos.

Redes de artistas: a redução da incerteza profissional?

A experiência de trabalho no terreno, que se prolonga desde 1997, permite afirmar que o mundo da arte teatral português se organiza em redes: redes de artistas fechadas sobre si mesmas; redes de artistas que intersectam outras redes de artistas com estilos e domínios diferentes, com resultados visíveis na diversidade dos trabalhos produzidos; redes de artistas com importantes ligações a grupos, companhias e projectos, perfeitamente estabelecidos no mercado teatral.

No sentido desta análise, é possível dizer que cada artista pertence a uma ou muitas redes de pares que constituem o seu grupo de referência, colaboração e avaliação do trabalho artístico. Geralmente, estas redes associam vizinhos, pares específicos, com os quais os artistas tendem a agregar-se.

As reuniões de definição do trabalho e os ensaios de um espectáculo de teatro podem funcionar como os momentos propícios à “entrada e saída” de colaboradores que assistem à composição do espectáculo, dando sugestões, apresentando críticas. São momentos de exposição dos artistas, decisivos para o encaminhar do projecto. Muitas vezes, antes da estreia do espectáculo, faz-se um ensaio de apresentação ao círculo de artistas mais próximo. No entanto, são também conhecidos exemplos de um grande fechamento e uma forte reserva à entrada de outros membros nos processos de criação, como ficou demonstrado no trabalho anterior (Borges, 2001).

Sugere-se, com isto, a existência de círculos sociais com densos subgrupos que frequentam e são habituais colaboradores dos grupos de teatro, pois as redes de artistas podem ser efémeras e a participação num projecto pode ser de curta duração. Além disso, para assegurar a qualidade de execução individual e a coordenação das tarefas, os responsáveis dos projectos procuram trabalhar com profissionais que já conhecem de trabalhos anteriores, escolhidos pelas suas características e competências singulares, capazes de formar equipas experientes.³

Numa pesquisa sobre as condições organizacionais do trabalho artístico, Eve Chiapello (1998) propõe uma análise do papel das relações interpessoais e de confiança do editor-autor, fazendo uma comparação com a situação dos realizadores de cinema e os actores ou os encenadores e os actores.

No caso dos realizadores e encenadores, o facto de serem artistas configura um controlo, que se considera mais aceitável, do trabalho dos outros artistas. Apesar de se conhecerem exemplos de encenadores que não impõem, mas procuram aproveitar a acção criadora dos actores. No entanto, qualquer que seja a modalidade da encenação, “(...) a instauração de um clima de confiança no qual o realizador ou o encenador não poupe o seu entusiasmo e os seus encorajamentos é uma condição importante para o êxito da obra em curso” (1998: 151). Eve Chiapello assinala assim que a implicação de um artista na sua obra e um contexto afectivo de amizade são condições favoráveis à criatividade.

Neste sentido, a continuidade das relações profissionais, a passagem dos actores, dos encenadores, dos técnicos, de um projecto para outro, tem vantagens, não só no domínio da selecção e contratação do pessoal, como também no domínio da realização artística. Sabe-se, de antemão, o valor das equipas, as suas

competências artísticas e de sociabilidade. Porém, é também possível assinalar algumas desvantagens, como por exemplo, a instalação de uma certa rotina criativa nos círculos de artistas.

No que diz respeito à visível constituição dos artistas e da actividade artística em rede é importante atender ao trabalho desenvolvido por Pierre-Michel Menger e Victor A. Ginsburgh (1996), segundo os quais as redes, a diversidade de papéis dos artistas, entre outros elementos, funcionam como uma forma de reduzir as etapas, os tempos de recrutamento e as incertezas da profissão.

De acordo com estes autores, “as redes ajudam a construir relações estáveis necessárias para obter baixos custos de transacção. (...) Elas transmitem informação segura e rápida sobre competências e talentos, pois a procura formal e os processos de compromisso seriam muitas vezes ineficientes e muito dispendiosos num esquema de trabalho temporário” (1996: 351).

A articulação destes contributos com o trabalho realizado no terreno permite dizer que os grupos de teatro se constituem em torno de redes de confiança e redes sociais informais, responsáveis pela ligação estreita entre os vários domínios das artes — o teatro, a dança, a música, as artes plásticas — e responsáveis pela interpenetração de diferentes técnicas e formas de fazer, capazes de enriquecer os trabalhos uns dos outros.

Por todo o país, muitos grupos de teatro poderiam servir de exemplo para evidenciar a organização do “trabalho em rede” (Menger, Ginsburgh, 1996), caracterizada por importantes nós de ligação entre os “artistas rede” (Le Strat, 1998).

Por agora, assinala-se o caso do Pogo Teatro, exemplo de uma rede de artistas que privilegiou as relações de interdependência artística com um grupo reconhecido no panorama teatral nacional, os Artistas Unidos. Mostrando-se fechado às influências de outros grupos de teatro, o Pogo mantém redes de relações com outros mundos da arte, movimentando-se num intrincado círculo social e beneficiando da intersecção de redes de criadores da cultura de vanguarda e da colaboração com escritores, arquitectos, coreógrafos, bailarinos.

Grupos de teatro como o Pogo, a Orquestra Dramática O Bife, a Alta Performance, o Útero, o Teatro Bruto, o Teatro Plástico, o Meta-Mortem-Fase, o Depois da Uma... Teatro?, entre outros, existem somente quando surge uma ideia para realizar um projecto e um conjunto de artistas se reúne para o concretizar.

Estes grupos reúnem redes de artistas que se autodenominam profissionais e mentores de projectos artísticos no domínio do teatro *performance*, vídeo, artes plásticas. Alguns destes grupos e projectos mantêm uma ligação a outros grupos de teatro estabelecidos no mundo da arte teatral, com os quais promovem colaborações definidas por projecto.

Com o decorrer dos ciclos de vida das estruturas, os grupos definem a sua situação jurídica e consolidam o projecto. O seu enquadramento artístico é favorável à inovação em termos de instrumentos, técnicas, materiais e temas tratados nos espectáculos. Mas, claro está, a colaboração de uns e outros depende da disponibilidade para o projecto, pois é necessário desenvolver actividades paralelas e encontrar outras fontes de rendimento. Poucos conseguem viver, exclusivamente, desta actividade.

Não apresentando o mesmo perfil artístico e social das companhias de teatro profissionais dos anos 70, estes grupos desenvolvem a sua actividade, pontualmente, através das diminutas estruturas de produção de que dispõem.

As redes de relações, das companhias-famílias aos grupos temporários, captadas ao longo do trabalho no terreno, acentuam a singularidade da ligação pessoal e profissional dos artistas e assumem-se como plataformas de interconhecimento e subsistência no mundo da arte teatral. Mas serão estas redes uma forma evidente de reduzir o risco nas profissões artísticas? Estar-se-á face a um mecanismo de suporte para os períodos de incerteza? Ou tratar-se-á apenas de um alicerce de experimentação artística?

Os artistas micro-organizações

Sem pretender responder a todas as questões que envolvem os artistas, profissionais em rede ou profissionais sem rede, neste momento é possível assinalar outro traço fundamental, definidor da identidade do artista no teatro: os artistas, gestores principais da sua actividade.

Quer sejam *free-lances*, quer responsáveis por um projecto teatral temporário ou permanente, os artistas definem os seus projectos, procuram o seu financiamento, os espaços de ensaio e os espaços para a apresentação dos espectáculos. Assimilados os mecanismos da divulgação, os artistas encarregam-se, eles próprios, de promover o seu trabalho. Por isso, muitas vezes, são os responsáveis directos pela divulgação do espectáculo ou os responsáveis da equipa que faz a ligação com o exterior.

Assim se dá conta de uma das variáveis chave do mundo do teatro e da arte em geral: o artista que mobiliza, por si próprio, os recursos espaciais, materiais e simbólicos necessários para desenvolver e promover a sua actividade. Estes artistas funcionam como pequenas empresas de produção, micro-organizações, capazes de controlar todo o processo artístico, desde a criação à produção e divulgação de um espectáculo ou projecto artístico.

Por todas estas razões, nos diferentes tempos e momentos da construção de um espectáculo de teatro, o artista sente as tensões, os constrangimentos entre as suas preferências estéticas e as disposições de um pequeno empresário que constrói uma carreira, isoladamente ou associado a grupos, companhias e projectos de teatro. Apresentam-se, desta forma, alguns dos “atributos empresariais da carreira” (Menger, 1999: 552) dos artistas micro-organizações.

É neste contexto que o artista expõe o seu laboratório ao olhar do público, assistindo-se à crescente abertura dos espaços de criação que deixam ver o artista em actividade, suscitando a curiosidade do público e dos seus pares. Recorde-se o trabalho dos Artistas Unidos ao longo do seu ciclo de vida: a realização de seminários de escrita teatral que antecedem o trabalho no palco, os ensaios dos espectáculos abertos ao público em geral, as leituras dos textos escolhidos pelo grupo, feitas fora do espectáculo, mas no interior do espaço de criação.

Finalmente, do que até aqui ficou dito, é necessário não esquecer os seguintes

contributos e níveis de investigação para enquadrar a actual economia da arte teatral em Portugal: os artistas em rede, a multiplicidade de percursos e perfis de carreira; os artistas empresários e gestores da sua actividade; o tipo específico de organização da produção teatral ao projecto; as ligações do teatro a outros *corpus de métiers* como a arquitectura, a pintura, a dança, entre outros; as ligações dos artistas a outras actividades, por exemplo, a associação da prática artística à animação dos espaços, a crescente prestação de serviços nos bairros sociais e nas escolas que apresentam dificuldades na integração dos seus alunos.

A fragilidade e a descontinuidade das estruturas de produção teatral

A equipa artística: um exemplo de polivalência profissional

Nas artes do espectáculo reúnem-se para cada projecto, quer seja um filme, um espectáculo de teatro, dança, ópera, etc., equipas com diversos especialistas. O processo de criação, tal como ficou demonstrado depois dos trabalhos de Howard Becker (1982), implica relações de cooperação e colaboração entre os diferentes grupos de intervenientes e equipas definidas.

A aproximação sociológica deste autor aos *art worlds* exige ainda o recurso a um dicionário partilhado — as convenções artísticas — como modo de circunscrever o tipo e a forma de actividade colaborativa, produzindo um entendimento sobre o significado da acção de cada membro de um grupo de teatro.

Seguindo esta linha de investigação, a criação teatral não é mais do que a consequência da actividade coordenada de todos os profissionais e equipas, implicando uma divisão extensiva do trabalho, mais ou menos complexa, de acordo com as condições de produção, as condições económicas e os objectivos estéticos do espectáculo.

A pesquisa no interior dos grupos de teatro permite observar relações originais de trabalho, cooperação e adaptabilidade: os actores são, com frequência, membros da equipa administrativa e da equipa de produção, acentuando-se esta tendência nos momentos em que os grupos não têm nenhum espectáculo em cena. Tratar-se-á da “desmultiplicação do eu” de que falou Pierre-Michel Menger, num estudo intitulado *La Profession de Comédien* (1997)?

Neste sentido, Catherine Paradeise, num outro estudo sobre a profissão e os mercados de trabalho dos actores, distingue três tipos de diversificação do trabalho, ao longo das suas carreiras (1998: 39-40): a diversificação interna, caracterizada por um elevado grau de mobilidade dentro do próprio sector teatral; a diversificação periférica, caracterizada pela “autocriação de emprego”; a diversificação externa, caracterizada pelo exercício de actividades não artísticas.

A partir do inquérito em curso sugerem-se informações interessantes sobre a versatilidade dos artistas-actores, entre outros, no desempenho de muitas actividades, algumas mais próximas do seu *métier* do que outras. Atente-se, por exemplo,

nos responsáveis dos grupos que, de acordo com os resultados preliminares deste estudo, desempenham as seguintes actividades dentro do próprio grupo: encenadores, actores, cenógrafos, músicos, dramaturgistas, figurinistas, directores artísticos, directores plásticos, directores de produção, directores de contabilidade, directores de digressão, programadores, produtores, gestores financeiros, gestores de projecto, gestores de recursos humanos, formadores, responsáveis pela divulgação, itinerância, bilheteira, operadores técnicos, entre outras.

As inúmeras funções dos membros das equipas artísticas reflectem-se na ténue separação entre os quatro pólos funcionais — a equipa artística, técnica, administrativa e de produção — e tornam-se uma característica importante das carreiras artísticas no mundo da arte teatral: a polivalência profissional, ou seja, a capacidade de os membros das equipas artísticas dos grupos, companhias e projectos de teatro se desmultiplicarem profissionalmente.

Do escritório em casa para a sala de produção

O trabalho desenvolvido com os grupos de teatro permite observar que, por vezes, na actividade artística não existe uma clara separação dos tempos e dos espaços de criação dos espectáculos e dos tempos e dos espaços de não criação.

Para os grupos de teatro com estruturas de produção frágeis, sem sala própria ou com uma sala em condições precárias, os lugares de trabalho, as salas de ensaio, as salas de produção, os escritórios, as oficinas situam-se, frequentemente, na casa de um dos membros do grupo. A mesma morada, o mesmo número de telefone, os mesmos espaços de estar na vida social e de conceber nas artes fazem coincidir as dimensões da vida pessoal e artística.

A crescente actividade destes grupos de teatro, ou o desenvolvimento de um determinado projecto, podem determinar a passagem do escritório em casa para a sala de produção. A sala de produção pode coexistir no mesmo espaço onde se realizam os ensaios ou, pelo contrário, pode situar-se longe desse espaço e, preferencialmente, no centro da cidade.⁴

A não dissociação dos tempos e dos espaços de trabalho de certos grupos de teatro é o sinal da fragilidade de algumas estruturas teatrais ou o sinal de que a uma forma de estar na vida corresponde uma forma de estar no palco e nas artes. O lugar da vida é invadido pelo lugar de trabalho, a sala de estar é a sala de produção, os amigos são os artistas com quem se constrói o projecto.

Espaços alternativos ou espaços disponíveis?

Uma montra ou a janela de uma galeria, o interior de um automóvel, uma garagem, um armazém, uma prisão, um hospital, um convento ou uma igreja, estes espaços, escolhidos pelos artistas e grupos de teatro para a apresentação de um espectáculo, podem não traduzir uma opção estética.

Hoje, a propensão para certos grupos contrariarem os espaços reconhecidos

para a apresentação dos trabalhos artísticos é um dado adquirido que se acentua, por razões que podem não estar directamente relacionadas com as preferências estéticas ou as provocações das vanguardas.

A pesquisa no interior dos grupos de teatro permite afirmar que, em certos casos, mais do que uma formulação estética profunda trata-se de aproveitar os espaços disponíveis para criar o lugar de trabalho e o lugar de apresentação dos espectáculos.

Depois de procederem a levantamentos rigorosos dos espaços existentes nas cidades do país, alguns artistas, das companhias-famílias aos grupos-projectos, conseguiram a cedência ou o arrendamento simbólico de um espaço, outros não conseguiram firmar qualquer acordo com os proprietários dos espaços. Além disso, as grandes salas públicas obedecem a uma programação definida que não permite a todos os artistas aceder aos espaços onde circulam outros — artistas, grupos nacionais e de renome internacional —, e os espaços circuitos-redes de difusão dos espectáculos no país não estão definitivamente estruturados.

A existência, ou não, de uma sala própria faz emergir sinais de tensão entre as edilidades municipais ou os responsáveis privados e os grupos de teatro que procuram a ocupação, a cedência ou o arrendamento simbólico de novos espaços de criação.

Importa salientar que, com o passar do tempo, as relações interindividuais de confiança têm permitido que todo o tipo de grupos que exploram um espaço o possam partilhar com outros grupos para a apresentação de espectáculos de teatro, dança, música, performance, vídeo e exposições, originando mesmo as “residências artísticas”.

Por fim, assinala-se uma outra forma de relação artística e espacial entre os grupos de teatro: as co-produções. Estas relações de produção dos espectáculos são estabelecidas entre os grupos de teatro, ou entre estes e outras estruturas de acolhimento que permitem aos grupos que não têm sala apresentar os seus trabalhos.

Os grupos: prisioneiros de um sector ou de um mercado segmentado?

A partir destas questões, procura-se relacionar as formas de gestão da actividade artística dos grupos com os mercados da arte teatral: serão os grupos de teatro prisioneiros do sector no qual se especializam, durante um determinado ciclo de vida? Ou, pelo contrário, tornar-se-ão os grupos prisioneiros de um mercado segmentado?

De uma forma sumária, enunciam-se algumas características importantes dos mercados de trabalho e dos sectores de especialidade dos grupos de teatro em Portugal.

Os festivais de teatro nacionais apresentam-se como um segmento de mercado restrito mas estratégico, pois muitas vezes os grupos são financiados para a

realização de um festival, quando o seu próprio trabalho não foi institucionalmente apoiado.⁵

Salienta-se que os festivais e encontros de teatro, realizados um pouco por todo o país, são o momento propício para a consolidação das redes profissionais em que os grupos de teatro se movimentam, para a realização dos compromissos de intercâmbio de espectáculos entre os grupos e para a observação dos trabalhos uns dos outros.

Quanto aos festivais internacionais, é notória a fraca participação dos grupos de teatro portugueses no estrangeiro, mas apontam-se dois exemplos da possível relação entre os grupos: o intercâmbio com grupos estrangeiros, pertencentes a redes europeias — que visam a promoção da diversidade cultural nas artes performativas — e a intensa participação do sector das marionetas que, em certos casos, parece alimentar-se mais da sua participação em festivais internacionais, como forma de reconhecimento do seu trabalho, do que ao nível do mercado interno.

Podem ainda destacar-se os mercados da responsabilidade das organizações culturais, das estruturas socioculturais e da gestão municipal, entidades que promovem a realização e a compra de espectáculos. É o domínio das animações e festas em salas ou ao ar livre, no qual se reconhece o importante papel das autarquias locais na compra e circulação dos espectáculos.

Finalmente, os organizadores privados que compram espectáculos de animação de pequenos formatos a grupos com estruturas muito frágeis, habitualmente abertos a estruturas intermediárias. Estas funcionam como estruturas de produção cuja finalidade é encontrar projectos para os outros grupos, promovendo uma bolsa de clientes.

A existência de uma certa diversidade de mercados para os quais os artistas e os grupos de teatro direccionam a sua actividade pode, em certos casos, não justificar a especialização do grupo. A diversificação da procura conduz à ideia de que nenhum segmento é suficientemente forte para permitir a especialização dos grupos, cuja estratégia de flexibilidade artística permite a adaptação dos espectáculos de um evento a outro.

O que não significa que não existam pólos específicos de actividade dos grupos, ou seja, sectores de mercado privilegiados ao longo dos ciclos de vida dos grupos ou numa fase específica do seu ciclo de vida.

Notas do diário de bordo: três interstícios artísticos

Algumas notas sistematizadas do diário da investigação funcionam como um elemento de análise que permite apurar, a partir dos três casos apresentados, alguns dos contornos da actividade teatral portuguesa.

Os Artistas Unidos: uma comunidade de artistas em rede

No centro da cidade de Lisboa, o Bairro Alto aparece como um espaço isolado que detém um modo de vida próprio, uma configuração urbana singular, pois, concentra actividades, modos de vida e profissões ligadas às artes. Ali se desenvolveu a actividade de um dos grupos mais marcantes no domínio do teatro profissional em Portugal, nos anos 90: os Artistas Unidos.

Inicialmente muito ligados à figura de um encenador e a uma estrutura de produção bem montada com um número reduzido de membros, os Artistas Unidos rapidamente se tornaram um viveiro de artistas. Gravitam à sua volta outros grupos-satélites e, ao mesmo tempo, os Artistas Unidos desenvolvem, continuamente, o seu trabalho enquanto empresa de produção.

Não se tratando de uma estrutura fechada ao exterior mas de um conjunto de pequenas empresas de produção artística, muitos são os artistas que se interligam, identificam e colaboram. Com o decorrer do ciclo de vida dos Artistas Unidos, alguns desses grupos-satélites consolidaram-se e autonomizaram-se. Foi o caso dos Actores, Produtores Associados e do Depois da Uma... Teatro?

N'A Capital, os Artistas Unidos reúnem, regularmente, outros grupos de artistas que preparam e organizam múltiplas iniciativas, dando uma visibilidade recíproca aos seus projectos. É neste jogo de interacções criativas que se pode aplicar o conceito de "artista em residência" (Le Strat, 1998: 101).

O nome do grupo remete desde logo para uma comunidade de artistas, cujo trabalho se desenvolve num espaço quase "em ruínas", com inúmeras potencialidades, aproveitadas na concepção de cada espectáculo, como por exemplo, na escolha dos autores, dos textos, dos temas, na ausência de aparatos cenográficos, etc.

Trata-se de um teatro que contextualiza o artista na cidade e questiona, em momentos de convívio colectivo, as transformações sociais e políticas, a vida em comunidade, a vida urbana, a modernidade, a solidão dos heróis. A este propósito, propõe-se a consulta do trabalho realizado anteriormente, onde se descreve, com detalhe, o processo de criação deste círculo de artistas, na mesa e no palco (Borges, 2001).

A dimensão da co-presença de artistas e unidades de produção no mesmo espaço de criação prende-se com a ideia de "trabalho em comum" (Le Strat, 1998: 95). Caracterizado por formas de gestão partilhada do lugar, a ideia do "trabalho em comum" prevê uma partilha do mesmo espaço físico, a mesma forma de ver e fazer arte. É como se todos estes artistas residissem no mesmo lugar e no mesmo olhar perante a arte e a criação teatral.

O Bando: um novo ciclo de vida

O grupo de teatro O Bando nasceu em Outubro de 1974 e começou a trabalhar nas velhas cozinhas do Palácio de Sintra. Em 2000, e depois de uma longa história em Lisboa, o grupo optou por sair do centro da cidade instalando-se em Palmela.

De uma sala na cidade, este grupo de artistas conseguiu, finalmente,

aproximar-se do universo bucólico, que tantas vezes inspirou os seus espectáculos, e alojou-se numa quinta. O espaço que antes fora ocupado com as manjedouras dos animais foi, parcialmente, arranjado para que o grupo começasse a trabalhar.

Definiram-se, desde logo, os planos para a nova casa. Adivinha-se aquilo a que se pode chamar uma pequena “quinta-aldeia”, preparada para receber outros grupos de teatro, especialistas, investigadores e amigos do grupo.

Uma vez que já existiam dois casarões e uma pequena casita, não foi deixada ao grupo a possibilidade de fazer grandes alterações. Antes de mais, a construção e a reestruturação deste espaço não obedece a uma questão de gosto ou a uma motivação ideológica. Mas, essencialmente, a uma disposição sociológica e económica. Pensa-se o espaço tendo em conta os contornos das novas realidades da actividade artística deste grupo.

Nos dias de hoje, o grupo mantém a singularidade artística que tão bem se lhe conhece. No entanto, a grande ruptura com os anos anteriores dá-se ao nível do perfil da companhia-família ou companhia em comunidade, características da sua fundação, nos anos 70.

Na generalidade, o ciclo de vida das companhias portuguesas com vinte a trinta anos de existência sofre alterações profundas nos anos 90. Os exemplos das companhias-famílias no teatro português deixam de existir, enquanto estruturas que agregam, permanentemente, as mesmas equipas artísticas, com um conjunto implícito de regras, utilizadas na prática artística e quotidiana, e com importantes modalidades de solidariedade e protecção social.

Grupos de teatro, como O Bando, alteram um certo número de disposições organizacionais, sociais, territoriais que lhes permitem, hoje, funcionar como qualquer outra companhia de teatro micro-empresa, com um núcleo reduzido de membros permanentes e relações de trabalho definidas ao projecto.

No entanto, a concepção de um espectáculo de teatro n’O Bando continua a ser uma experiência comunitária. Os ensaios podem ser vistos e comentados pelos residentes permanentes do grupo, pelos colaboradores pontuais e pelo próprio investigador. As refeições são partilhadas na cozinha do grupo, onde se conversa do trabalho feito até então. O lugar de construção dos espectáculos e de convívio entre os membros das equipas artísticas, técnicas e de produção adquire uma importante função social.

A experiência comunitária, desenvolvida nestes espaços de criação, pode assegurar aos artistas mais jovens a transição entre os anos de formação e o período de maturidade profissional. A procura de experiências profissionais diversas, no teatro, na dança, no cinema e na televisão, impede que os artistas permaneçam num único grupo ou trabalhem com um único encenador. O enriquecimento do seu *curriculum* e da sua carreira não permite aos artistas permanências prolongadas nos grupos de teatro. Apenas o tempo suficiente para o desenvolvimento de novos projectos.

Nos anos 90, grupos com as características das companhias-famílias como O Bando têm dificuldades em manter as suas equipas durante longos períodos. As estruturas artísticas tornam-se menos pesadas do que nos anos 70 e 80, pois as companhias fazem uma redução obrigatória dos efectivos permanentes, tornando-se

muitos deles colaboradores regulares que gravitam em torno do grupo, originando os grupos-satélites.

Este novo ciclo de vida d'O Bando permite afirmar a importância do seu papel enquanto placa giratória das equipas artísticas. Uma vez que, por um lado, o grupo não pode sustentar equipas muito grandes, optando por equipas flutuantes e, por outro lado, o modelo de comunidade permanente parece não interessar às novas gerações de artistas.

Mas não será esta componente das experiências em múltiplos projectos uma forma de o artista lutar contra o risco destas profissões, à semelhança do que se passa noutros países da Europa?

O Teatro Regional da Serra de Montemuro: da aldeia para a cidade ou o contrário?

Em algumas aldeias portuguesas podem encontrar-se histórias de teatro amador, feito por grupos de jovens que se reúnem, ao fim do dia, para conversar e construir espectáculos. Mais tarde, será a ocasião para reunir toda a aldeia e, por vezes, as aldeias vizinhas.

Estes momentos são importantes focos de sociabilidade e interacção entre todos os residentes da aldeia — dos mais jovens aos mais velhos —, mas raramente ou nunca se consegue fazer desta actividade uma profissão. Um exemplo pontual, que pode contrariar esta afirmação, surge com o Teatro Regional da Serra de Montemuro, cujo projecto, amador e depois profissional, nasce numa aldeia chamada Campo Benfeito, na freguesia de Gosende, no concelho de Castro Daire.

Desde há muitos anos atrás, existia nesta pequena aldeia um grupo de teatro amador. Nos anos 80, alguns jovens mantêm a tradição, reunindo-se para conversar e ensaiar, depois de um longo dia de trabalho no campo. Em 1990, por intermédio de um organismo internacional, o Instituto das Actividades Culturais, chega à aldeia um animador de nacionalidade inglesa com a missão de estimular o grupo de jovens, para o desenvolvimento de actividades culturais.

O grupo decidiu fazer a recolha das histórias de vida, expressões e cantares conhecidos pelos mais velhos da aldeia. Estas longas conversas e a passagem dos testemunhos de vida entre as diferentes gerações de habitantes (são cerca de cinquenta habitantes fixos, em 1999) foram motivos suficientes para manter o projecto, além das fronteiras impostas pelo exterior.

Actualmente, quatro dos seis membros do Teatro Regional da Serra de Montemuro pertencem ao projecto inicial. Constituído por quatro indivíduos naturais da aldeia de Campo Benfeito — três são actores e um é o responsável pela carpintaria de cena —, o grupo integrou, em tempos diferentes, dois membros vindos do exterior: um, de nacionalidade inglesa, fez a animação do grupo de jovens, é actor e vive há dez anos na aldeia; outro é natural de Vila Nova de Famalicão, integra a equipa de produção e está há um ano com o grupo.

Desde o princípio, o acaso foi um factor preponderante no ciclo de vida deste grupo. Nos primeiros tempos, começaram o seu trabalho longe do interesse por uma actividade desenvolvida no mundo da arte profissional: dois deles faziam

espectáculos de palhaços e malabarismo para apresentar nas aldeias e povoações vizinhas e o seu trabalho revestia-se de um estilo experimental com formas artísticas peculiares.

Depois de sucessivas experiências fora do mundo da arte teatral organizado, o grupo revitalizou o projecto e, hoje, todos trabalham como profissionais, vivendo em exclusivo desta actividade. Mas como foi possível chegar até esta estrutura artística profissional? Como é que se iniciaram e se desenvolveram os percursos profissionais destes artistas?

As palavras de todos os elementos do grupo confirmam a importância do primeiro trabalho desenvolvido com o escritor português Abel Neves e o espectáculo construído para o efeito: *Lobo-Wolf* (1995). Mais tarde, durante a apresentação deste trabalho, no festival de teatro FINTA, em Tondela, o julgamento de um crítico de teatro, num jornal diário de grande tiragem, despoletou a curiosidade, sendo progressiva a reputação do grupo e o reconhecimento pela cidade.

Os apoios públicos e o aceder às salas mais conceituadas de Lisboa com lotação esgotada permitiram a consolidação da actividade do grupo na aldeia, onde fazem sempre a antestreia dos espectáculos, e a sua descoberta, fora dela.

O reconhecimento do grupo favoreceu a divisão das tarefas, mantendo-se o desempenho de uma multiplicidade de funções tão diversas como, por exemplo, o actor responsável pelo desenho de luz e pelas ligações eléctricas de todo o espectáculo.

Os quatro actores dizem ter pouca formação profissional (apenas um deles fez um curso em Inglaterra), mas muita experiência e treino no palco, dadas as inúmeras representações que têm feito dos seus espectáculos por todo o país, da aldeia à cidade.

O Teatro Regional da Serra de Montemuro é um interstício artístico na aldeia, reconhecido pela cidade, com as suas imposições, formas de apoio e legitimação do trabalho desenvolvido. É caso para perguntar: será a cidade o filtro necessário para a legitimação de um grupo? Poderá a cidade funcionar como um impulso compensador para revitalizar as culturas urbanas desenvolvidas fora do espaço físico da cidade?

Os artistas do Teatro Regional da Serra de Montemuro apresentam, por agora, diferenças muito grandes em relação aos artistas das cidades e à sua forma de estar na arte e no teatro. O que distinguiu o seu trabalho dos outros artistas e grupos de teatro foi o facto de ter sido feito sem os constrangimentos das convenções artísticas contemporâneas. Atendendo a estas características, será possível utilizar o conceito de “artistas *naive*”, de Howard Becker (1982: 265)? Qual será a evolução artística e social do Teatro Regional da Serra de Montemuro?

Conclusão

Neste artigo cruzaram-se duas dimensões da actividade teatral: os percursos dos artistas-actores, encenadores e as modalidades de organização das suas trajectórias de profissionalização nos grupos, companhias e projectos de teatro.

O artigo foi construído a partir destes dois vectores de investigação, tendo em conta as pistas levantadas pelo enquadramento teórico e pelo trabalho desenvolvido no terreno da pesquisa. Houve ainda a preocupação de incluir no texto algumas notas do diário de bordo, resultantes do trabalho com três grupos de teatro.

A análise, centrada em algumas das características mais importantes do mundo teatral português, evocou o carácter eminentemente urbano da espacialização da actividade teatral e da concentração dos seus profissionais. Uma discussão à volta do tema permite avaliar a importância desta actividade como um espaço de efervescência cultural, social e profissional.

Numa reflexão mais aprofundada acentuou-se a especificidade de uma variável chave no universo do teatro, a existência dos artistas em rede. Estes profissionais gerem as incertezas da sua carreira através da associação a outros artistas, com afinidades mútuas, e através da sua ligação a diferentes projectos, uns de carácter permanente e outros de carácter temporário.

Está em causa não só a diminuição dos tempos de recrutamento dos profissionais, a produção e a concepção dos espectáculos de teatro, como também a redução dos riscos inerentes a uma profissão sem rede.

Além disso, salientou-se a importância das relações de trabalho estáveis e da multiplicidade de experiências profissionais desenvolvidas pelos artistas, dentro e fora do mercado do teatro. Foi neste sentido que se anunciou o aparecimento dos artistas gestores da sua actividade, capazes de mobilizar, por si próprios, os recursos necessários para a constituição de um grupo ou a realização de um espectáculo de teatro.

Na realidade, os artistas definem e concebem múltiplos projectos, procuram o seu financiamento, tentam criar, gerar, promover as condições da sua produção. Esta é, cumulativamente, uma situação de polivalência profissional que exige uma grande capacidade de adaptação a diferentes tarefas e compromissos: o actor, o encenador, o director artístico é, ao mesmo tempo, o dirigente do grupo e o pequeno empresário que constrói a sua carreira, individualmente e no seio de um grupo, companhia ou projecto de teatro.

O enquadramento das questões centrais, levantadas anteriormente, exigiu uma reflexão sobre a diversidade sociológica da actividade teatral portuguesa, descrevendo-se o funcionamento dos grupos de teatro em articulação com os comportamentos profissionais dos artistas.

Assim, de uma forma sumária, as companhias-famílias apresentam-se como nichos de estabilidade, importantes para a consolidação de uma carreira e “placas giratórias” das equipas artísticas; os grupos micro-empresas são “viveiros de artistas” que circulam pelo mesmo sector de especialização; os grupos-satélites são espaços de experimentação com intrincadas redes de relações; os grupos-projectos são liderados por artistas de diferentes áreas; os grupos temporários integram artistas convidados por espectáculo.

Finalmente, assinalaram-se algumas das fragilidades dos grupos de teatro quanto às suas condições de produção, apresentação e circulação dos espectáculos. Destacou-se, como aspecto fulcral deste vector da investigação, que os grupos de teatro são entidades empregadoras, preferencialmente, de dimensões reduzidas,

com um carácter flexível e um papel importante na definição das trajectórias individuais da carreira dos artistas.

Notas

- 1 O último trabalho foi realizado no Departamento de Sociologia (mestrado em comunicação e cultura), no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). Intitulou-se *Todos ao Palco! Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal* e foi publicado pela Celta Editora, em Fevereiro de 2001.
- 2 De acordo com os resultados preliminares do inquérito, as cidades de Lisboa e Porto concentram o maior número de grupos, companhias e projectos de teatro.
- 3 A pesquisa em curso demonstra que 2/3 dos grupos escolhem os actores através de conhecimentos pessoais e 2/5 fazem-no através das suas anteriores participações no próprio grupo.
- 4 De uma amostra mais vasta podem servir de exemplo dois casos: o Espaço Ginjal, ocupado pelo grupo O Olho, é um casarão onde, no primeiro andar, se encontram três salas de produção e de novas tecnologias, uma pequena sala de ensaios e, no rés-do-chão, a sala de espectáculos é, simultaneamente, a oficina de construção, montagem, arrumação dos cenários e a bilheteira. A sala de produção da Sensurround situa-se no Chiado, no centro da cidade de Lisboa, e a sala de ensaios e apresentação dos espectáculos situa-se no Armazém da Costa Cabral, em Santos, onde estivera também a equipa de produção.
- 5 As manifestações culturais que resultam destes festivais têm, normalmente, um funcionamento autónomo; trata-se de uma segunda estrutura de produção. Neste domínio, o emprego mais estável é o emprego administrativo e de gestão: as funções de direcção e comunicação podem manter-se durante alguns meses, mesmo que o festival dure uma ou três semanas. O emprego mais flexível é o dos artistas actores, encenadores, músicos, entre outros. Os técnicos ocupam uma posição intermédia, numa lógica de permanência.

Referências bibliográficas

- Baumol, W., e W. G. Bowen (1966), *Performing Arts: The Economic Dilemma*, Nova Iorque, 20th Century Fund.
- Becker, Howard (1982), *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.
- Borges, Vera (2001), *Todos ao Palco! Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*, Oeiras, Celta Editora.
- Chiapello, Eve (1998), *Artistes Versus Managers*, Paris, Éditions Métailié.
- Goffman, Erving (1994), *Asiles*, Paris, Éditions de Minuit.

- Hatzfeld, Hélène, Marc Hatzfeld, e Nadja Ringart (1998), *Quand la Marge est Créatrice: Les Interstices Urbains Initiateurs d'Emploi*, Paris, Éditions de l'Aube.
- Le Strat, Nicolas (1998), *Une Sociologie du Travail Artistique: Artistes et Créativité Diffuse*, Paris, Le Harmattan.
- Lopes, João Teixeira (2000), *A Cidade e a Cultura: Um Estudo sobre Práticas Culturais Urbanas*, Porto, Edições Afrontamento.
- Menger, Pierre-Michel (1989), "Rationalité et incertitudes de la vie d'artiste", *L'Année Sociologique*, n.º especial "Art et sciences sociales", III Série, XXXIX, pp. 111-151.
- Menger, Pierre-Michel (1991), "Marché du travail artistique et socialisation du risque: le cas des arts du spectacle", *Revue Française de Sociologie*, XXXII (1), pp. 61-74.
- Menger, Pierre-Michel (1994), "Être artiste par intermittence: la flexibilité du travail et le risque professionnel dans les arts du spectacle", *Travail et Emploi*, 60, pp. 4-22.
- Menger, Pierre-Michel (1997), *La Profession de Comédien: Formations, Activités et Carrières dans la Démultiplication de Soi*, Paris, Centre de Sociologie des Arts, Ministère de La Culture et de La Communication, Département des Études et de la Prospective.
- Menger, Pierre-Michel (1999), "Artistic labour markets and careers", *Annual Review of Sociology*, 25, pp. 541-574.
- Menger, Pierre-Michel (2001), *Y a-t-il Trop d'Artistes? Controverses Sociologiques et Économiques*, Conferência realizada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Junho.
- Menger, Pierre-Michel, e Marc Gurgand (1996), "Work and compensated unemployment in the performing arts: exogenous and endogenous uncertainty in artistic labour markets", Victor Ginsburgh e Pierre-Michel Menger (orgs.), *Essays in the Economics of Arts*, Amsterdão, North Holland, pp. 347-381.
- Moulin, Raymonde (1997), *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion.
- Paradeise, Catherine (1998), *Les Comédiens: Profession et Marchés du Travail*, Paris, PUF.

Vera Borges. Socióloga. Doutoranda na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) e na Universidade Nova de Lisboa. Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. E-mail: veraborges_portugal@hotmail.com