

OS NOVOS E OS VELHOS MAPAS DA CRIAÇÃO TEATRAL

Vera Borges¹

1. Apresentação

Depois de um trabalho sobre o(s) perfil(s) do(s) público(s) de quatro grupos de teatro lisboetas, o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro da Cornucópia, o Teatro da Comuna e o Teatro do Chiado, de que foi publicada uma síntese², seguiu-se uma incursão junto dos criadores teatrais e processos de criação/produção teatral³.

No presente texto, abordaremos algumas das questões levantadas neste último trabalho, onde a unidade de observação e análise foram os ensaios e os *mapas da criação teatral* de três grupos de teatro: os Artistas Unidos⁴, o Pogo Teatro⁵ e o Teatro Nacional D. Maria II⁶.

2. Um diário de bordo.

Para proceder a uma construção sociológica dos espectáculos de teatro, considerámos essencial adoptar uma estratégia metodológica assente no método da pesquisa de terreno. Privilegiámos a observação continuada (por vezes, participante) dos ensaios e a nossa permanência nos bastidores do teatro, em ocasiões privilegiadas para a definição dos planos de actividades cooperativas (o trabalho de mesa) e concretização das operações artísticas, técnicas e de produção (o trabalho de palco).

Desde o primeiro dia, fizemo-nos acompanhar de um diário de bordo onde, fora do olhar dos elementos dos grupos, registámos a variedade das relações entre as equipas artísticas, técnicas e de produção, os episódios passados nos

¹ Preparação do doutoramento (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris).

² A partir da dissertação de licenciatura, defendida na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (1996), foi publicada: "A construção da mentira legitimada sobre o palco", *Fórum Sociológico*, n.º 1/2, 2ª Série, FCSH, UNL, 1999.

³ *Uma construção sociológica dos mapas da criação teatral*, dissertação de mestrado defendida no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (1999).

⁴ O acompanhamento sistemático deste grupo fez-se em 1997-99, durante o ciclo que designámos textos "velhos"/trágicos e teatro de Bertold Brecht. No entanto, neste trabalho, restringimos o período de observação ao Processo Prometeu: *Prometeu: Rascunhos à Luz do Dia*, com a 1ª apresentação a 12 de Julho de 1996, no Festival Internacional de Teatro de Almada; a reposição do espectáculo *A libertação de Prometeu: Rascunhos*, de 6 a 23 de Fevereiro de 1997, no Teatro da Comuna, resultado do Seminário de Dramaturgia que decorria no mesmo teatro, onde a 24 e 25 de Fevereiro se fizeram mais duas apresentações do espectáculo; *Prometeu Agrilhado/Libertado*, com ensaios no Teatro da Trindade e apresentação a 15 de Maio de 1997; finalmente, *Prometeu Ruínas*, com a estreia do espectáculo *Num país onde não defendem os meus direitos, Eu não quero viver* (apresentação a 4 de Julho de 1997, no Festival X, Projecto Olho RE.AL), no seguimento do Seminário de Escrita Teatral, realizado de 16 a 20 de Junho de 1997.

⁵ O acompanhamento sistemático deste grupo fez-se durante 1997-99 (no último ano, enquanto participante-observador). Para a realização deste trabalho, escolhemos o período em que o Pogo Teatro discutiu, escreveu e ensaiou *Zap Splat*. O espectáculo foi apresentado na Antiga Litografia Portuguesa, a 23 de Maio de 1997, no âmbito do Festival Atlântico.

⁶ O acompanhamento do Teatro Nacional D. Maria II fez-se durante 1995-98. No presente trabalho, incidimos sobre a preparação do espectáculo *Cenas de uma Execução* de Howard Barker, apresentado a 1 de Julho de 1997, na Sala Garrett, no Teatro Nacional D. Maria II.

ensaios, os impasses da investigação, as inquietações teóricas e as “descobertas”.

Para além do diário de bordo, as entrevistas⁷ e as fotografias dos ensaios e dos espectáculos asseguraram, no momento da escrita, a reconstrução de cada uma das configurações teatrais em análise.

Ao longo desta caminhada pelos bastidores do teatro foi importante arquitectar os tempos de entrada e saída do terreno, as formas de estar dentro de cada grupo, respeitando as redes de sociabilidade interpares e as intrincadas *networks* artísticas.

A dificuldade da nossa entrada, em contextos de produção simbólica tão específicos como os ensaios das peças, ficou a dever-se, por um lado, ao comprometimento sentido pelos criadores teatrais na abertura dos seus espaços de criação e, por outro, à natureza delicada destes laboratórios de experimentação dos desempenhos artísticos.

Por estas razões, foi necessário atender cuidadosamente às questões levantadas pelos grupos⁸ e mostrar que, acima das abordagens estéticas ou avaliações dos desempenhos, pretendíamos revelar as singularidades da arte teatral enquanto processo colectivo de criação e recepção dos espectáculos.

Com o decorrer deste trabalho, verificámos que, para alguns dos intervenientes, a aceitabilidade do projecto e a nossa permanência no campo simbolizaram a abertura do teatro à comunidade, não fazendo dele um mundo à parte que só conhecemos quando o espectáculo está acabado e nos é dada a sua “versão” de como as coisas aconteceram⁹.

Outros entenderam esta entrada como uma mera curiosidade académica sobre a prática artística¹⁰. E outros, ainda, mostraram-se desconfiados e cautelosos na escolha dos momentos em que poderíamos fazer observação directa e recolha dos depoimentos¹¹.

Em suma, estas posturas face à entrada do investigador no terreno da pesquisa encerram as representações que os criadores teatrais têm sobre a sociologia. Encontrámos quem procurasse no nosso discurso um *feedback* em relação ao seu trabalho artístico, mostrando valorizar um outro olhar (sociológico) ou, simplesmente, um certo encanto pela partilha de diferentes perspectivas sobre o fenómeno teatral (este entendido pelos próprios criadores teatrais como um domínio interessante para a sociologia).

⁷ Realizadas antes dos ensaios, no decorrer dos mesmos e depois da apresentação dos espectáculos. As entrevistas eram abertas, apesar de termos definido, previamente, um plano com os temas a abordar: o percurso artístico individual, as diferenças encontradas nos diferentes contextos de produção teatral, a história do grupo de teatro, as suas condições económicas, sociais e artísticas, as relações interactivas estabelecidas entre os intervenientes das equipas artísticas, técnicas e de produção. As descrições e as explicações que os criadores teatrais foram tecendo, provaram-nos que o mais importante, numa investigação deste tipo, é compreender como é que os criadores teatrais *vivem* em cada grupo de teatro, como é que *contam* essa história (em diferentes momentos da construção do espectáculo e da sua trajectória artística), em suma, como é cada contexto teatral *constrói* a sua singularidade.

⁸ “Porquê o nosso grupo? Por que razão escolheu os ensaios? O que é que vai fazer com isto?” (registos do diário de bordo).

⁹ O Pogo Teatro trabalha, habitualmente, com muitos artistas de áreas distintas, confrontando os seus trabalhos, desde a concepção à apresentação, com outras leituras. Por essa razão, o desenvolvimento de um trabalho sociológico foi entendido como a continuidade desse processo e, por isso, fomos vistos como “observadores naturais”.

¹⁰ Nas entrevistas de selecção para o seminário de dramaturgia do Processo Prometeu, realizado por Jorge Silva Melo, a nossa “candidatura” suscitou, por parte do encenador, o seguinte comentário: “Sim senhora, pretende estudar esta comunidade de macacos, não é verdade?”.

¹¹ Nos primeiros tempos, as reservas em relação à nossa presença nos ensaios das *Cenas de uma Execução* foram muito fortes, mas viriam a ser relativamente dissipadas com a passagem da sala de ensaios (pequena e propícia a uma observação minuciosa do trabalho no palco) para a Sala Garrett (ampla e com um palco à italiana), onde foi possível um contacto mais aberto com as equipas teatrais.

Deparámos com algum desconhecimento. Por vezes, uma falsa familiaridade ou uma certa desconfiança em relação a este domínio do conhecimento. E fomos, muitas vezes, confrontados com a procura de soluções imediatas para os problemas sentidos pelos grupos de teatro.

Assim, de acordo com a posição assumida pelos criadores teatrais, também nós adoptámos tempos de entrada, permanência e abordagens diversas. Entrar numa sala de ensaios, circular pelos camarins, sem ser um intruso, teve tempos distintos, registando-se processos de integração e reconhecimento do investigador mais lentos do que outros.

A única forma que encontrámos para ultrapassar esta situação foi a presença sistemática nos ensaios e a criação de redes de conhecimento formais e informais paralelas que facilitaram a nossa aceitação pelos grupos.

Referimo-nos, por exemplo, à colaboração dos “informantes privilegiados”, dentro ou fora de cada grupo de teatro. António Firmino da Costa disse tratar-se de “um imperativo prático da inserção no tecido social local (...)” (1989:139) que, neste caso, nos permitiu conhecer a natureza das tarefas desenvolvidas pelas equipas, a divisão social do trabalho teatral, o significado do vocabulário de cena, entre outros elementos.

Em certa medida, a nossa presença nos ensaios funcionou como uma forma de reflectir sobre o sentido do trabalho que os criadores teatrais desenvolviam, de reconstituir as memórias dos trabalhos artísticos passados, os tempos e os espaços dos seus “encontros”¹² com estes contextos de produção teatral. Enfim, mais um passo para a articulação das histórias dos grupos de teatro com os percursos e as identidades artísticas dos criadores teatrais.

3. Uma construção sociológica do processo artístico teatral.¹³

De acordo com os contributos de Howard Becker (1982) sobre os mundos da arte e os tipos sociais, podemos definir diferentes grupos de intervenientes na construção de um espectáculo de teatro: os que *concebem* a ideia, aqueles que a *executam*, aqueles que *fornece*m os materiais e aqueles que *formam* o público.

A multiplicidade de co-participantes envolvidos faz do espectáculo de teatro uma construção dialógica e intersubjectiva e as “personagens teatrais” apresentam-se como o resultado das acções do escritor, do dramaturgista, do encenador, do actor, do cenógrafo, do figurinista, do músico, do sonoplasta... e do público¹⁴.

Com a introdução do conceito de *art worlds*, sistema de produção que reúne produtores, distribuidores e consumidores, Howard Becker (1982) clarifica os contornos dos mundos sociais artísticos e permite-nos dizer que a criação artística teatral é uma consequência da actividade coordenada de todos os intervenientes, integrados nos contextos de produção através das *networks* artísticas em que participam.

Estas redes e os processos sociais, resultado da interacção entre os criadores teatrais, os produtores e o restante suporte artístico e técnico, exigem o recurso a um dicionário partilhado – as convenções artísticas – como modo de circunscrever o tipo e a forma de actividade colaborativa das equipas.

Produz-se, assim, um entendimento sobre o significado da acção de cada participante, pois o risco na concepção e na produção de um espectáculo faz

¹² Procurámos conhecer o valor e o sentido dos “encontros” (Goffman, 1993: 26-27) dos criadores teatrais, ou seja, os processos de influência recíproca dos elementos que compõem as equipas artísticas, técnicas e de produção, durante os ensaios.

¹³ Cf. “Autoria(s) partilhada(s) na construção do espectáculo de teatro”, capítulo 2 (Borges, 2000).

¹⁴ A relação entre um espectáculo de teatro e o público, que dele faz diferentes usos (cf. Monteiro, 1991), assume-se como um “encontro” inventivo que pode ser lido à luz dos trabalhos realizados por Umberto Eco (1971) com a “obra aberta” e Hans Robert Jauss (1978) com a “estética da recepção”.

com que os criadores teatrais calculem com detalhe tudo o que é necessário fazer para estrear e manter em cena esse mesmo espectáculo.

Ora, isto significa que na *praxis* artística de cada grupo de teatro pode inscrever-se uma gramática teatral determinada (tácita ou explicitamente), capaz de abranger todas as decisões, desde a escolha do material para o cenário, aos figurinos para os actores, passando pelos modos de organização e funcionamento processual interno (as tabelas de serviço, as despensas de serviço, entre outras), até à regulação das relações entre os artistas (as hierarquias simbólicas no lugar de cena), os produtores e os executantes.

Esta gramática é conhecida por todos os intervenientes de forma a facilitar a concretização da peça e, em certos grupos de teatro, os *mapas da criação teatral* estão estruturalmente traçados (mesmo antes dos ensaios) para evitar o risco. Assistimos, por isso, à conformização negocial de certas práticas artísticas, à definição formal da situação, ao cálculo ajustado dos tempos de criação.

Mas se, por um lado, estes *mapas* facilitam a construção de um espectáculo de teatro, porque minimizam os tempos de discussão e produção¹⁵, por outro lado, dificultam a incursão por novos caminhos.

Isto significa que as convenções artísticas podem tornar-se, para alguns grupos de teatro, *velhos mapas*. Se utilizarmos uma metáfora marítima, construída a propósito de uma abordagem inovadora para a gestão: “o problema dos mapas convencionais e dos princípios tradicionais de navegação é que só se podem usar para identificar as rotas que os outros percorrem antes...”, o que “é absolutamente pouco útil quando se torna necessário ir aonde nunca ninguém tenha ido” (Stacey, 1990: 16-17).

4. Os novos e os velhos mapas no universo teatral português.

A permanência nos bastidores do teatro – durante a construção dos espectáculos, *Prometeu* (Artistas Unidos), *Zap Splat* (Pogo Teatro), *Cenas de uma Execução* (Teatro Nacional D. Maria II) – fez-nos concluir que o contraste entre estas práticas teatrais não resulta unicamente das suas características estruturais e da inserção em diferentes tradições teórico teatrais.

O desenrolar dos processos artísticos depende de dimensões sociológicas como a vontade de ruptura, o experimentalismo, as convenções e cânones artísticos, a rotina da encenação, as redes de relações artísticas para a construção, produção, promoção e organização de um espectáculo. Por isso, não propomos uma análise exaustiva das operações teatrais, mas uma reflexão sobre os perfis artísticos e os *mapas da criação* dos três grupos de teatro.

– Artistas Unidos. O roubo do fogo aos deuses.

“Senhores artistas ao palco! Três... dois... um... acção!”¹⁶

É assim, à maneira de um realizador de cinema, que, nos bastidores do teatro da Comuna, o encenador Jorge Silva Melo¹⁷ começa o ensaio rodeado de um círculo de artistas: “Façam, experimentem e depois logo se vê onde devem ficar”.

¹⁵ Os projectos subsidiados têm, muitas vezes, calendários que podem tornar o teatro uma “arte apressada”.

¹⁶ Jorge Silva Melo, encenador e director dos Artistas Unidos, projecto formalizado em 1996 (registos do diário de bordo).

¹⁷ “Não sou o encenador, sou o autor, estou a dar ao texto o meu sentido, não estou a deturpar o meu texto” (registos do diário de bordo). Uma análise detalhada deste contexto teatral demonstrou que apesar de Jorge Silva Melo deslocar a sua identidade de encenador, fá-lo procurando consolidar a sua identidade de autor/encenador/gestor de uma estrutura de produção artística teatral e cinematográfica.

A singularidade deste contexto de produção teatral exigiu-nos um olhar atento à trajectória do encenador que lidera o projecto e lhe imprime uma marca de distinção, visível nas diferentes fases da construção do espectáculo. Por exemplo, no trabalho de mesa, a escrita do texto pode ser um momento de partilha com aqueles que se juntam ao encenador nos seminários de escrita teatral.¹⁸

Estes seminários funcionaram como processos de criação paralelos que tiveram como objectivo romper com as convenções artísticas tradicionais de fechamento do trabalho artístico, produzindo e experimentando em laboratório outras resoluções, outros sentidos do espectáculo. António Pinto Ribeiro referiu-se a estes seminários como o “último reduto do contacto com a gestação do simbólico, com a prática da partilha social directa entre o espectador e o actor” (1995:92).

No trabalho do palco, após as primeiras improvisações, a que o encenador chama “caos criativo”, abre-se um espaço para as “notas aos actores”. Nesta fase, o encenador reúne à sua volta a equipa artística¹⁹ (os actores, os assistentes de encenação, a figurinista, o coreógrafo/bailarino), indicando o que não quer em cena: “Não gostei daquela cena do... quando tu... isso não faças...”

Não queremos com isto dizer que toda a construção artística dos espectáculos seja exclusivamente um trabalho de Jorge Silva Melo, “como se fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança” (Barthes, 1968: 50).

No entanto, o percurso do grupo aparece-nos determinado pela necessidade de desenvolver princípios e métodos de navegação que melhor respondam aos saberes/fazer teatrais e cinematográficos do seu fundador e às exigências de inovação e ruptura em função do confronto interpares no universo teatral.

E, assim, decidido a cumprir o objectivo de criar um teatro da palavra, Jorge Silva Melo constrói à sua volta uma articulação de saberes e fazeres, organizados informalmente, na primeira fase do projecto Artistas Unidos. Hoje, verifica-se uma sedimentação de certas funções (sobretudo ao nível das equipas técnicas e de produção) e o aparecimento de outras novas funções (director de produção, produtor executivo, contra-regra).

Ao longo da preparação e apresentação dos espectáculos do Processo Prometeu, as acções artísticas mobilizadas por Jorge Silva Melo assentam em fases e ritmos de trabalho claramente definidos, controlados pelo encenador e mantidos por todos os intervenientes, quer os actores (presenças mais ou menos regulares nos seus trabalhos), quer os restantes especialistas (música, movimento, fotografia, pintura).

Nos bastidores, verificámos que as propostas artísticas de Jorge Silva Melo se firmavam em redes de interacção complexas, ricas em comunicações informais e orientadas para a experimentação, improvisação e aprendizagem em grupo. E, por estas razões, apesar de alguns elementos das equipas artísticas e técnicas serem uma presença habitual nos seus trabalhos (no teatro e no

¹⁸ A este propósito, enumeramos outros exemplos de abertura dos bastidores ao público: os ensaios abertos ao público antes da estreia dos espectáculos (o caso dos Artistas Unidos no Processo Prometeu, em 1997), os encontros/colóquios que visam a discussão à volta das linhas dramáticas dos espectáculos (o colóquio *À espera de Artaud*, com Paulo Filipe, e o ensaio aberto do espectáculo que encenava, *Artaud-Estúdio*, a 13 de Outubro de 1997), a descrição dos momentos que compõem os processos de criação (o encontro, com Vera Mantero, Lúcia Sigalho, Miguel Seabra, intitulado *O Estado das Artes*, no Centro Cultural de Belém, a 29 de Junho de 1997), a construção das “personagens teatrais”, simultaneamente, pelos encenadores e pelo público (o grupo Depois da Uma... Teatro?, no Festival de Montemor, em 1998).

¹⁹ Com o fim de avaliar os desempenhos artísticos dos actores, os movimentos do corpo, os gestos, as posições de cena, o guarda-roupa escolhido pela figurinista para integrar o cabide colectivo, colocado no palco e a partir do qual os actores vão experimentar as roupas de cena.

cinema), as alterações na composição dessas equipas funcionam como uma forma de resistir à fixidez de desempenhos, promovendo a invenção de outros *gestus* artísticos²⁰.

O encenador pretende não rotinizar as interações criativas durante a preparação dos espectáculos e procura outros *mapas*, outras experiências enriquecedoras para os espectáculos e para o *modus vivendi* do próprio grupo. Neste sentido, os Artistas Unidos acabam por funcionar como uma placa giratória dentro do campo teatral ou entre este e outros campos artísticos (o cinema e a dança, por exemplo).

– Pogo Teatro. Uma re-união de artistas na fábrica teatral.

*“Por que é que não alteras aquela marcação, vem mais para aqui, eu aqui posso fazer-te uma luz mais assim... Ou preferes que eu ponha o projector mais voltado para aquele lado...”*²¹

Os primeiros ensaios do grupo acontecem fora de qualquer sala de ensaios e não obedecem às práticas de rotina de outros grupos de teatro. Antes de passar à escrita do texto do espectáculo, o colectivo²² define os temas a tratar e as linhas a seguir para escrever o argumento. O trabalho no palco começa quando o texto está alinhavado, mas não se fixa em absoluto e o conteúdo das “falas” vai sofrendo alterações.

O percurso do Pogo Teatro²³ desenvolveu-se, desde o seu aparecimento, num contexto de produção de instabilidade, cenário que promoveu uma forte mobilidade das fronteiras existentes entre os diferentes desempenhos funcionais dos criadores teatrais.

Isto significa que mesmo existindo um encenador, um cenógrafo, uma figurinista geram-se mecanismos de inter-ajuda muito fortes que, por vezes, diluem essa definição de tarefas, mesmo que cada um reconheça as suas fronteiras de actuação.

A interdisciplinaridade e a abertura do grupo a outros domínios artísticos²⁴, pelo recurso aos especialistas da dança, das artes plásticas, da arquitectura, correspondem ao seu fechamento em relação ao campo teatral e à rejeição dos critérios exteriores ao grupo sobre aquilo que é ou não é o teatro, aquilo que é ou não é a arte. No fundo, o Pogo Teatro procura uma arte e um modo de fazer que se diz inovador e alternativo às heranças teatrais portuguesas.

O reconhecimento profissional deste grupo de teatro faz-se pela ruptura com a arte oficial e pelo recurso a uma competência prática específica: a utilização de dispositivos *multimedia*, a passagem do lugar de cena convencional

²⁰ Com esta expressão referimo-nos aos saberes e maneiras de fazer artísticas.

²¹ O responsável pelo desenho de luz do espectáculo *Zap Splat* participa na definição da posição de cena do actor (registos do diário de bordo).

²² Estas encenações colectivas têm um organizador/orientador principal, Ruy Otero: “Há muito que Beckett decretou a morte do teatro e eu não quero continuar esse vazio. Eu não faço teatro, adultero-o, procuro outras linguagens: artes plásticas, *multimedia* e quem sabe internet” (registos do diário de bordo).

²³ No final dos anos 80, o grupo chamava-se Pos E 1, no princípio dos anos 90, uma mudança na composição social e artística do grupo coincide com a alteração do nome: CaféÀParte. Em 1993, com a participação nos Laboratórios *Projectos em Movimento*, nasce o Pogo Teatro. Quando questionados sobre o significado deste nome, dizem tratar-se de uma dança *punk* ou um vírus. Qualquer que seja a definição, os elementos residentes dizem que Pogo significa forma de violência interior, violência individual controlada no e pelo grupo.

²⁴ Os elementos que compõem as equipas de trabalho do Pogo Teatro desenvolvem, paralelamente, outros projectos, dentro ou fora do universo teatral.

à supressão das fronteiras palco-plateia, à simulação de palcos virtuais, ao fortalecimento da interacção entre os actores na tela e os actores no palco.²⁵

Estas opções artísticas dificilmente assumiriam o valor e o sentido que têm para o grupo se fossem enquadradas num contexto com regras e procedimentos estáveis, desenvolvidos por subunidades criativas imutáveis e funcionalmente inscritas no grupo de teatro.

Do que atrás ficou dito, concluímos que os espectáculos do Pogo Teatro são moldados por um intenso e flexível sistema de fluxos de comunicação informal, assente em relações de amizade. Os seus modos específicos de organização e funcionamento processual fazem com que a actuação de cada interveniente esteja sujeita aos códigos de valores partilhados pelas equipas, às relações de interconhecimento e à contextualização situacional da produção dos espectáculos.

Neste trabalho, o Pogo Teatro e os Artistas Unidos surgem como exemplos de grupos que, embora diferentes entre si, rompem as convenções artísticas oficiais e não servem os modelos teatrais tradicionais que, uma vez utilizados, poderiam inviabilizar as suas experiências teatrais. Por enquanto, as suas convenções não estão formalizadas, mas interiorizadas (tacitamente estabelecidas) por todos os participantes.

Nos dois contextos de criação teatral geram-se processos de aprendizagem da construção colectiva do que é o espectáculo de teatro. Inventam-se *novos/outros mapas* e fixam-se outras formas de fazer, contingentes mas produtoras de práticas teatrais alternativas às regras e métodos de acção dos *velhos mapas*. Não deixamos, no entanto, de colocar a questão: será que a estes *novos mapas da criação teatral* correspondem *novas* linguagens, *novas* práticas, *novos* espectáculos?

– Teatro Nacional D. Maria II. Um caderno de encenação.

*“Se não te importas, dava-me mais jeito que tu não passasses aqui à frente”.*²⁶

A um mês de se iniciarem os ensaios, São José Lapa²⁷, a encenadora tem um pequeno caderninho que contém os esboços dos desenhos dos cenários, as entradas e as saídas dos actores nas vinte cenas que compõem a peça, os desenhos das posições que os actores devem ocupar no lugar de cena, os rascunhos dos figurinos.

O espectáculo foi construído no Teatro Nacional D. Maria II, estrutura de criação artística que representa uma realidade teatral muito diferente daquela que é vivida pelos Artistas Unidos e pelo Pogo Teatro. Poder-se-ia dizer que estamos frente a mundos e práticas artísticas quase incompatíveis. Mesmo que surjam algumas participações pontuais (e a necessária adequação às regras do contexto), as equipas artísticas do Pogo Teatro e dos Artistas Unidos não circulam pelo contexto do Teatro Nacional D. Maria II.

O elevado grau de funcionarização de todas as equipas exige aos criadores teatrais o conhecimento dos *velhos mapas*, inevitáveis para criar equilíbrios adaptativos coordenados e negociados por regras impessoais, os *velhos mapas* são também responsáveis pela rotina criativa.

²⁵ *Mainstream* 1, 2 e 3 (espectáculo apresentado em Outubro e Novembro de 1999, no Centro Cultural de Belém) é disso exemplo.

²⁶ Os actores em contracena, na sala Garrett (registos do diário de bordo). Entre os actores este é o chamado “perder a cena” e esteve na origem de muitas das tensões criadas durante os ensaios. Esta situação pode funcionar como um factor de instabilidade, sendo importante reintegrar essas fontes de clivagem pela afirmação das fontes de saber dos mais velhos e dos mais novos, pela rotatividade de papéis e equipas, assim como pela gradual desconstrução dos espaços simbólicos no lugar de cena.

²⁷ Actriz, encenadora e mentora deste projecto teatral.

No Teatro Nacional D. Maria II, verificámos que o objectivo destes *mapas* era evitar as tensões interpessoais geradas pela multiplicidade de micro espaços identitários²⁸ existentes dentro deste teatro, cuja estrutura funcional se sobrepõe à estrutura artística.

As convenções artísticas e as regras implícitas do contexto de produção em análise são inibidoras do experimentalismo e da inovação, facilitam a padronização das práticas e a rotinização das decisões. Vejamos um episódio passado, durante o período de ensaios, na sala Garrett: As 'marcações de cena' previstas e definidas pela encenadora originaram por parte dos actores dois tipos de atitudes, em função das já reconhecidas (tacitamente) 'marcações' do seu espaço simbólico naquele contexto.

Um grupo de actores obedeceu prontamente à 'sugestão' da encenadora e procurou saber: 'Queres que eu vá para ali? Está bem'. Outros (...) perguntaram: 'Mas, não posso entrar um pouco mais para a esquerda?'. Na fase seguinte, na contracena com os colegas, os actores procuraram que essas 'posições de cena' coincidissem com as 'posições hierárquicas' (...), ou seja, os actores mais antigos neste teatro não devem ficar fora da cena, posicionam-se em palco de forma a serem vistos (registos do diário de bordo).

Isto significa que, em certos contextos teatrais ligados a organizações culturais funcionalmente descritas, é difícil ultrapassar, não só as convenções e os métodos reconhecidos formalmente, como também os métodos reconhecidos informalmente e inscritos simbolicamente na vida do grupo.

Em oposição aos *mapas* que acabámos de descrever, os Artistas Unidos e o Pogo Teatro, cada um à sua maneira, firmam redes artísticas dinâmicas, colaborativas, resultantes de relações criativas intersubjectivas e mecanismos informais de regulação das práticas artísticas. O que não significa que qualquer acção colectiva durável não produza formas próprias de se organizar, em função da estrutura artística e independentemente das relações de confiança existentes entre os participantes.

Note-se, a propósito, um episódio passado com os Artistas Unidos. Um reduzido número de actores, na sala de ensaios do Teatro da Comuna, não exigia a elaboração de tabelas de serviço, mas tabelas de trabalho (mais simplificadas). O aumento da dimensão da equipa de actores, para a apresentação do *Prometeu* no Teatro da Trindade, exigiu a construção de complexas tabelas de serviço e medidas mais directivas quando as mesmas não eram cumpridas: por exemplo, num dos ensaios do espectáculo *Prometeu*, na sala de ensaios do Coliseu, em Lisboa, todos os actores chegaram atrasados e o encenador decidiu cancelar os trabalhos desse dia.

- Conclusões finais.

Quando falamos dos *novos e velhos mapas* utilizados pelos grupos de teatro, pretendemos apresentar contextos de produção com práticas teatrais, orientações artísticas, estéticas e processuais diferentes.

Embora se manifestem em tempos distintos, estes grupos de teatro coexistem e produzem, entre si, respostas alternativas, no universo do teatro

²⁸ De uma forma simplificada, o quadro funcional de *Cenas de uma Execução* era o seguinte: cenografia (artista plástico, assistente de cenografia, chefe de cenografia, cenografistas), manutenção da mecânica de cena (técnicos, ajudantes), montagem (chefe de montagem), carpintaria (chefe de carpintaria, carpinteiros, maquinistas), luz (desenho de luz, chefe de iluminação, técnicos de iluminação, operadores de luz), som (chefe de sonoplastia, operadores de som), contra-regra (chefe de contra-regra, assistentes, régie), electricista (chefe electricista e ajudante), concepção de penteados e caracterização (cabeleireiro, caracterizadora), adereços (chefe de adereços, aderecistas), guarda-roupa (chefe de conservação do guarda-roupa, chefe de guarda-roupa, costureiras e alfaiate), director de cena, director de produção, músico, tradutora, actores, encenadores.

profissional português: os teatros nacionais com antigas e complexas histórias; as companhias de “teatro independente”, fundadas nos anos 60 e 70; as companhias de transição, muitas vezes, com contornos de produtoras de teatro (anos 80); as companhias emergentes, nos anos 90, resultado de projectos individuais e projectos colectivos que se foram formalizando.

Cada um destes grupos de teatro profissional agrupa diferentes perfis de criadores (referimo-nos, em particular, aos actores e aos encenadores), de acordo com a sua inserção no mundo da arte teatral – os “profissionais integrados”²⁹, os “artistas *free-lancer*”³⁰ e os “artistas por intermitência”³¹.

Para finalizar: a construção dos *mapas da criação teatral (novos e velhos)*, resultado de uma caminhada pelos bastidores, tornou possível uma articulação dos contextos de produção teatral (grupos/companhias/projectos) com as gerações de artistas que os compõem. Um exercício de miniaturização do teatro profissional português que pretendemos tornar uma ampla e detalhada cartografia teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baptista, Ana Cristina Salgueiro, *Transformações no Campo do Teatro na Década de 80*, Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Lisboa, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 1990.

“Anos 80: uma nova geração?” in Eugénia Vasques (org.); *D’autres imaginaires (Théâtre et Danse au Portugal)*, *Alternatives Théâtrales*, Bruxelas, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 15-19.

– “O Teatro nos Anos Oitenta” in Idalina Conde (org.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Acarte, 1992.

²⁹ Howard Becker (1982, 1983) construiu uma tipologia de artistas (*folk artists, naïve artists, integrated professionals* e *mavericks*). Neste trabalho, interessam-nos os dois últimos conceitos: “Eles [os profissionais integrados] sabem, compreendem, e habitualmente usam as convenções segundo as quais o seu mundo se organiza, eles acomodam-se facilmente às suas actividades (...)” (Becker, 1982: 229). Isto não significa que não existam contradições entre os seus interesses e as obras que produzem, mas a sua pertença ao mundo da arte canónica pode retirar-lhe a capacidade de introduzir inovações. Os *mavericks*, segundo Howard Becker, são grupos de artistas que negam as tradicionais convenções do mundo da arte e encontram outras, segundo as quais passarão a reger os seus trabalhos: “Em suma, o *maverick* vive no mundo da arte canónica e convencional. Ele propõe-se alterar certas convenções e aceita, mais ou menos, tudo o resto. (...) [Os *mavericks*] consideram que essas inovações servem para produzir as variações necessárias para salvar a arte do ritual” (1983: 410). Uma análise das trajectórias artísticas dos elementos dos Artistas Unidos, do Pogo Teatro e da equipa do espectáculo *Cenas de uma Execução* (Teatro Nacional D. Maria II) concorreu para a utilização destes conceitos, articulados com os contributos de Pierre-Michel Menger e Ana Cristina Baptista (Cf. Borges, 1999a: 96-114).

³⁰ O conceito de “artista *free-lancer*” remete-nos para os trabalhos desenvolvidos por Ana Cristina Baptista (o teatro nos anos 80): “Uma das tendências específicas dos anos 80 diz respeito ao notável crescimento e afirmação social de um sector composto por actores *free-lancer* e grupos de jovens actores não enquadrados em grupos institucionalizados, fenómeno revelador de um novo modelo de cultura profissional e de mutações nas condições de acesso à profissão” (Baptista, 1991: 17).

³¹ A trabalhar sobre as profissões artísticas e consagrando enumeras pesquisas às artes do espectáculo vivo, de que o inquérito aos actores é um exemplo, Pierre-Michel Menger refere-se, frequentemente, à intermitência como “a forma de emprego mais frequente entre os artistas intérpretes e a situação da quase totalidade dos actores” (1997: 133-134). O autor considera que o artista vive, permanentemente, uma “desmultiplicação de si”: “ao desmultiplicar-se, trabalhando em muitos universos ou muitas funções, procura inseparavelmente um benefício pela variedade da actividade, um meio de aumentar a sua experiência e de acumular competências, uma via habitual para estabelecer a sua reputação, e uma forma de segurança contra a instabilidade e o risco inerentes ao exercício do *métier*” (1997: 133).

Barthes, Roland, “La mort de l’auteur”, *Manteia*, n.º 5, editado em português em *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 49-53.

Becker, Howard, “Mondes de l’art et types sociaux”, *Sociologie du Travail*, N.º 4, 1983, pp. 4-83.

– *Art worlds*, Berkeley, University of California Press, 1984.

Borges, Vera, *Os bastidores do teatro. Novos e velhos mapas da criação* (no prelo).

Borges, Vera, *Uma construção sociológica dos mapas da criação teatral*, Tese de Mestrado, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 1999a.

Borges, Vera, Madeira, Cláudia, “A construção da mentira legitimada sobre o palco”, *Fórum Sociológico*, n.º 1/2, 2ª Série, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1999b, pp. 221-237.

Bourdieu, Pierre, *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Cabral, João de Pina, “Notas críticas sobre a observação participante no contexto da etnografia portuguesa”, *Análise Social*, Vol. XIX (76), 1983, pp. 327-339.

Conde, Idalina, “Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 19, 1996, pp. 31-65.

Costa, António Firmino da, “A pesquisa de terreno em sociologia” in Augusto Santos Silva; António Madureira Pinto (org.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, 1986, pp. 129-140.

Eco, Umberto, *Obra aberta*, São Paulo, Edições Perspectiva, 1971.

Friedberg, Erhard, *O poder e a regra. Dinâmicas da acção organizada*, Lisboa, I. Piaget, 1995.

Gasset, José Ortega y, *A desumanização da arte*, Lisboa, Veja, 1997.

Goffman, Erving, *A apresentação do eu na vida de todos os dias*, Relógio D’Água, 1993.

– *Encounters*, England, Penguin University Books, 1972.

– *Les Cadres de l’Expérience*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

Jauss, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Lopes, João Teixeira, “Públicos, palcos e amigos: Olhares sobre a recepção cultural”, *Cadernos de Ciências Sociais*, n.º 19/20, Janeiro, 2000, pp. 95-115.

Machado, Carlos Alberto, *Teatro da Cornucópia. As regras do jogo*, Lisboa, Frenesim, 1999.

Menger, Pierre-Michel, “Être Artiste par Intermittence – La Flexibilité du Travail et le Risque Professionnel dans les Arts du Spectacle”, *Travail et Emploi*, n.º 60, 1994, pp. 4-22.

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, 1997.

“Artistic Labor Markets and Careers”, *Annual Review of Sociology*, 25, 1999, pp. 541-574.

Monteiro, Paulo Filipe, “Os usos das artes na era da diferenciação social”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 12/13, Janeiro, 1991, pp. 117-141.

“Públicos das artes ou artes públicas?” in Idalina Conde (org.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte, 1992.

Moulin, Raymonde, *L'Artiste, L'Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992.

Paradeise, Catherine, *Les Comédiens. Profession et Marchés du Travail*, Paris, PUF, 1998.

Ribeiro, António Pinto, “Novas lógicas, novos sentidos” in Maria de Lourdes Lima dos Santos (org.); *Cultura e Economia*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 1995, pp. 91-96.

Santos, Maria de Lourdes Lima, “Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura”, *Análise Social*, Vol. XXIX (125-126), 1994, pp. 417-439.

Stacey, Ralph, *A gestão do caos. Estratégias dinâmicas de negócios num mundo imprevisível*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994.

Vasques, Eugénia, *Nove considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*, Publi. Ministério da Cultura, 1998.

Zolberg, Vera, *Constructing a sociology of the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.