

Actores e encenadores: modalidades de profissionalização no mercado teatral português

Vera Borges*

Resumo

Neste artigo examinam-se os grupos de teatro e as escolas da especialidade como meios de profissionalização e inserção dos actores e encenadores no mercado de trabalho teatral português. Primeiro, apresentam-se as experiências no teatro amador e escolar como oportunidades de profissionalização futura dos artistas. Em seguida, discute-se a importância dos grupos de teatro como meios de aprendizagem pela experiência e acumulação de competências, em situação concreta de trabalho; avalia-se a importância das escolas como meios de socialização e apreciam-se os vínculos dos alunos ao mundo teatral, através dos professores e das estratégias activas de trabalho. Por fim, discute-se a autodidaxia e a escola do “outro” no mundo teatral português.

Palavras-chave: socialização, formação, profissionalização, mercado de trabalho.

1. Considerações preliminares

O presente artigo parte de um estudo aprofundado sobre a organização e o funcionamento do mundo do teatro, em Portugal¹. O seu objectivo é o de compreender como se organizam as trajectórias individuais de carreira dos actores e encenadores e os destinos colectivos da sua actividade profissional no interior dos grupos de teatro. Trata-se de uma investigação em sociologia da arte e da cultura

* Doutorada pela École des Hautes Études en Sciences Sociales e Universidade Nova de Lisboa. A autora aprofunda os seus estudos num projecto de pós-doutoramento, no Instituto de Ciências Sociais.

¹ O presente texto surge na sequência de uma tese de doutoramento consagrada aos actores e grupos de teatro em Portugal, as suas trajectórias profissionais e mercados de trabalho. A tese foi realizada com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, do Fundo Social Europeu, no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio, da Fundação Calouste Gulbenkian e do Centre de Sociologie du Travail et des Arts (CESTA - EHESS).

conduzida o mais próximo possível do terreno, a partir de materiais empíricos diversos, e inspirada em conceitos veiculados pelas pesquisas em sociologia das profissões, organizações e mercados de trabalho artísticos.

Este artigo retoma certas passagens do referido estudo, embora com alterações. Em particular, examinam-se aqui as trajectórias de formação dos actores e encenadores, as suas modalidades e momentos de aprendizagem e inserção no mercado de trabalho teatral, a partir das entrevistas biográficas realizadas.

2. O terreno e os métodos de investigação: as entrevistas biográficas

A análise apresentada neste artigo apoia-se num conjunto de entrevistas, realizadas entre 1999 e 2003, junto de uma centena de actores e encenadores (precisamente 140). O que permite, desta forma, contemplar uma pluralidade de trajectórias individuais, espaços de oportunidades e situações profissionais de artistas de diferentes gerações².

Optou-se por realizar um painel de entrevistas aprofundadas, pouco directivas, apesar de existir uma grelha de questões que foi sendo seguida, no decurso das mesmas. Inicialmente, os actores foram convidados a contar o seu itinerário profissional depois da saída da escola, a entrada no mundo profissional, o desenvolvimento e a gestão da sua carreira, no interior e fora dos grupos de teatro.

Os excertos das entrevistas citadas ao longo deste artigo são apresentados como prova e ilustração do próprio texto; e servem para reunir e compilar as informações sobre as modalidades de profissionalização dos artistas no mercado de trabalho teatral português. Para cada extracto de entrevista citado são indicados os seguintes elementos: a especialidade principal do interlocutor, a sua geração e o tipo de carreira.

3. A importância da formação e prática teatral contínua

No âmbito desta pesquisa, os actores e os encenadores entrevistados consideram que a representação e a encenação de um espectáculo de teatro são actividades formadoras do indivíduo. Esta é, aliás, uma das justificações encontradas para a escolha da sua profissão. Com efeito, no decurso da sua carreira artística, actores e encenadores estão em processo de formação contínua e aprendizagem constante: tirar notas, apontar ideias, assistir a outros espectáculos, fazer cursos de actualização são práticas assinaladas com frequência pelos entrevistados e consideradas imprescindíveis para o seu desenvolvimento pessoal e para um trabalho de aprendizagem em continuidade.

² Parte-se aqui da idade dos artistas entrevistados e considera-se a jovem geração de actores e encenadores (com 35 anos ou menos), a geração intermédia (entre os 36 e os 46 anos) e a antiga geração de actores e encenadores (com 47 anos ou mais).

Nas biografias analisadas, estes artistas ilustram a exigência de uma formação e prática teatral contínua com vista à sua progressão profissional, enumerando as diversas situações de trabalho em que participam ou participaram e os artistas com quem trabalham ou trabalharam.

Os excertos das entrevistas citadas a seguir pertencem, respectivamente, a um actor independente da jovem geração, co-fundador de um grupo de teatro e a uma actriz da antiga geração, residente num grupo de teatro. O primeiro actor promove uma analogia entre o teatro e a prática desportiva que reside na fórmula: o bom atleta/actor é aquele que treina/ensaia todos os dias, que se põe à prova e procura melhorar os seus tempos/a sua performance. A segunda actriz refere a importância do “contacto com as tábuas”. Os dois testemunhos sublinham a importância de “ir fazendo” teatro, mesmo quando se trata de “pequenos trabalhos”:

“Às vezes, aceito trabalhos só para estar em forma, é como aquela coisa: ir aos treinos. Acho que tem que se treinar bastante... É como jogar futebol, tens de ter disciplina e ir todos os dias, das tantas às tantas. Pode não te apetecer treinar, mas vais, tem que ser constante.” (actor, jovem geração, independente).

“É um ofício que exige tudo de nós, em termos de tempo, energia, disponibilidade (...). O que muito importante nunca perder o contacto com as tábuas, o contacto com o palco, porque um ofício em que parar, estar afastado do palco mata e, nesse sentido, muito importante estar integrado numa casa com trabalhos mais importantes, trabalhos menos importantes.” (actriz, antiga geração, residente).

A profissão do actor e encenador está, pois, enquadrada num dispositivo de formação permanente e conjuga a aprendizagem e o trabalho no grupo de teatro – aprendizagem informal – com as formações técnicas e de especialidade desenvolvidas nas escolas, sob a direcção de diferentes especialistas – aprendizagem formal. Tendo como ponto de partida a necessidade de formação contínua destes artistas, nos pontos seguintes deste artigo consideram-se os modelos ou caminhos de formação e profissionalização das diferentes gerações de actores e encenadores, em Portugal.

3.1. Grupos de teatro amador e escolar: oportunidades para uma profissionalização futura?

No estudo que suporta o presente artigo, uma parte importante dos entrevistados aponta a prática da actividade teatral amadora e escolar como uma primeira “porta de entrada” no mundo do teatro:

“Eu comecei no teatro porque fazia teatro amador em Montemor-o-Velho e, aqui, no Baixo Mondego, há uma grande tradição de teatro amador. Era muito hábito na minha terra de, por altura do Natal e da Páscoa, as pessoas se juntarem e fazerem teatro... Por altura dos 18 anos, 19 anos..., eu e mais uns dois ou três de lá formámos o CITEC... E depois como havia a necessidade de aprender vim... A partir de 70, inscrevi-me e comecei a trabalhar no TEUC, deixei de jogar futebol e comecei a fazer teatro... Mantive sempre uma actividade paralela, entre o TEUC e o CITEC... Depois acabei o curso, em 1974 ou 1975. Trabalho em medicina. Sou médico no hospital, sou pediatra.” (médico, antiga geração, residente).

“Fui com uma amiga minha que andava num grupo de teatro que se chama Off Cena, coordenado e orientado pelo CF que tinha sido actor d’O Bando.’(...) Depois andava nesse grupo de teatro amador e também no coro da Juventude Musical Portuguesa, porque o que eu gostava era de cantar, e tive uma banda. Andava a fazer estas duas coisas ao mesmo tempo, nos tempos livres, e durante o dia trabalhava num escritório como secretária (...). Entretanto, fui fazer a audição e fiquei na escola, era um curso de dois anos no Franco-Português (...). Um dos professores de teatro era o CG, com quem fiz a minha primeira peça profissional (...). Entretanto, o JB convidou-me para eu entrar numa peça d’O Bando (...). Nestes entretantos, de acabar o curso e não ter trabalho, fiz um concerto com o SG e comecei assim a virar-me...” (atriz, jovem geração, independente).

“Não foi nada uma coisa que eu tivesse planeado, do género: ah um dia eu quero ser atriz... Depois tinha umas áreas muito chatas na minha escola que eram: secretariado ou saúde e a outra disciplina, no 9º ano, era teatro. E quem dava teatro na escola era o AF que também trabalha, muitas vezes, na Cornucópia... O AF, no fim desse ano, decidiu criar um grupo de teatro que começava a trabalhar nas férias e, por isso, chamou-se 4º Período do Prazer porque era um período em que tu trabalhavas por prazer... Isso foi para aí com os meus 15 anos... O LM como outras pessoas da Cornucópia iam ver os nossos espectáculos e, a uma determinada altura, o LM estava a fazer um espectáculo..., e como estava interessado em apoiar uma co-produção sugeriu ao AF fazer com o grupo da escola um espectáculo... Depois o LM, nessa altura, já estava a preparar outro espectáculo... e convidou-me a mim e a outras pessoas... Era assim uma participação pequena, e nós: oh, claro!” (atriz, jovem geração, independente).

Ao analisar os primeiros anos da carreira dos artistas entrevistados registaram-se algumas dificuldades em distinguir entre as suas trajectórias enquanto actores amadores e actores profissionais, dada a ocupação a tempo parcial no teatro e a ausência de uma remuneração, factos constantes nas suas histórias artísticas. Provando, desta feita, que o início – e, muitas vezes, a continuidade – de uma carreira teatral implica o desenvolvimento de uma actividade principal fora do mundo do teatro.

A análise do início das carreiras dos actores entrevistados mostra também que os grupos de teatro amadores são, com frequência, plataformas de passagem e/ou transição efectiva para o mundo do teatro profissional e, ainda, ocasiões de o futuro actor se familiarizar com o mundo do teatro, as suas rotinas, quadros de acção e competências técnicas. Este processo de socialização permite que os actores aprendam as normas, os valores e os modelos de um grupo ao qual (ainda) não pertencem. neste sentido que se utiliza a expressão “socialização antecipativa”³.

Usualmente, os grupos de teatro amador estão ligados a uma colectividade local, associação de moradores, entidade sindical ou outro grupo de teatro, o que lhes proporciona a utilização de uma sala de ensaios e a apresentação dos seus espectáculos.

Em geral, estes grupos de teatro beneficiam da direcção de um encenador ou um actor ligado ao teatro profissional que funciona como “uma porta aberta” para os actores que pertencem ao grupo amador, na medida em que chamam a atenção para o seu talento e procedem sua aproximação ao terreno dos grupos de teatro profissionais.

O actor amador desenvolve a sua actividade ao fim do dia, não lhe dedicando todo o seu tempo e não obtendo com a mesma nenhum rendimento económico assinalável. Trata-se, antes de mais, de uma actividade apaixonante, um momento para se encontrar com os outros, uma forma de ocupar os seus tempos livres, um *hobby*.

O teatro amador pode, assim, ser analisado como uma actividade de lazer que, eventualmente, se torna um compromisso formal de trabalho na trajetória artística profissional de um indivíduo.

Por seu turno, os grupos de teatro escolar são fundados no âmbito de uma opção curricular das escolas do ensino secundário. Geralmente, a disciplina de teatro leccionada por professores de português com ligações ao mundo do teatro amador ou, como se verificou a partir da descrição dos trajectos dos jovens actores, estas disciplinas ficam a cargo de profissionais do teatro que “encaminham” alguns dos seus melhores alunos para os grupos de teatro profissionais. O “vai e vem” das carreiras que passam do mundo do teatro amador e escolar para o mundo profissional visível nas histórias da vida artística dos actores entrevistados, como se ilustrou no início do ponto 3.1.

A experiência do teatro escolar funciona como um meio de o aluno/actor ganhar confiança em si, aprender a estar com os outros, ser autónomo e responsável no desempenho de tarefas imprescindíveis para o funcionamento do grupo de teatro. Ao mesmo tempo, os professores dão a conhecer as regras do mundo profissional e mostram a necessidade de cooperação de diversas equipas para a concretização de um projecto de teatro.

³ A expressão pertence a Robert K. Merton (1965), citado por Claude Dubar, *La socialisation*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 61.

A este propósito, citamos longamente uma das entrevistas, realizada junto de um professor de teatro do ensino secundário, actor num grupo de teatro profissional e responsável por um grupo de teatro amador. O entrevistado desenvolve a ideia de que o teatro amador e o teatro escolar são momentos de preparação, passagem e, acima de tudo, meios de construção do “eu” na relação com os outros.

“Se não trabalharmos com um espírito, que eu diria, profissional, as pessoas saem daqui com a ideia de que fazer teatro se vir aqui aos ensaios depois apresentar e acabou ali. Vieram as famílias acharam muita piada e acabou aqui. Acho que, hoje em dia, não faz sentido estar numa actividade destas, onde se gasta dinheiro e onde há um grande investimento pessoal, como quem se junta para coleccionar selos ou para pescar, não. Isto aqui é uma actividade onde as pessoas têm que trabalhar. Começam a perceber que, mesmo nas companhias profissionais, o actor não estes no palco e tem outras tarefas a cumprir. Isso eu também transmito aos alunos nas aulas, são pessoas de 16, 17, 18 anos que têm pouca autonomia, estão habituados a que haja alguém que faa por eles. Um dos grandes choques que existe : então quem que me vem pentear? Ou: quem que me vem maquilhar? Tu, com as tuas mãos, tens que ser tu isso que eu procuro transmitir, a ideia do trabalho de equipa, da grande entreajuda que há entre as pessoas é isso que eu procuro que os meus alunos levem, mais do que a parte artística, a da formação deles como pessoas melhores, que aprendem a confiar nos outros, que aprendem muitas vezes a terem confiança neles próprios. Vêm sempre com aquela ideia de ter jeito para uma grande batalha: não se nasce com jeito para tudo, ninguém nasce com jeito para ser assassino, presidente da república ou varredor, adquire as técnicas. Essas técnicas podem aprender-se, podem ir-se melhorando, depois é uma questão de talento. Há um processo de amadurecimento. É fundamental, as pessoas passarem pelas etapas todas.” (professor, geração intermídia, independente).

Como conclusão intermédica, pode afirmar-se que as experiências no teatro amador e escolar são consideradas pelos entrevistados de grande importância para a sua actividade futura. Habitualmente, estas experiências são descritas como gratificantes, com um importante carácter pedagógico e formador; um veículo de conhecimento dos meandros do meio teatral, do saber-fazer dos seus profissionais e um passo para cada um seguir a sua vocação inicial. Sublinha-se ainda que as relações entre os grupos de teatro amador ou os grupos de teatro escolar e os grupos de teatro profissional são mais intensas do que se poderia pensar inicialmente: no terreno da pesquisa, verificou-se que estes grupos de teatro são dirigidos por actores profissionais ou estabelecem convites aos actores ou encenadores profissionais para dirigir e/ou participar nos seus espectáculos. Por sua vez, estes convidam os actores amadores ou os alunos da disciplina de teatro para integrar o seu grupo profissional. O que faz com que as experiências de um actor principiante num grupo de teatro amador ou escolar representem modelos de socialização com o mundo artístico teatral.

3.2. Os grupos de teatro: espaços de aprendizagem e inserção profissional

De uma maneira geral, as biografias analisadas confirmam que uma das mais valorizadas modalidades de profissionalização dos actores e encenadores resulta da aprendizagem que estes desenvolvem no interior dos grupos de teatro ditos profissionais. Para a maioria dos entrevistados, a entrada num grupo de teatro com actividade regular é a experiência de formação mais importante para o futuro actor ou encenador, pois implica trabalhar em equipa, construir um projecto, montar um espectáculo, dirigir um grupo, tomar decisões, confrontar-se consigo e com os outros indivíduos.

Assim, este tipo de formação e socialização profissional realizada no interior do grupo de teatro – a “aprendizagem corporativa”, segundo a expressão utilizada por um actor da geração intermédia –, torna-se um meio eficaz para os seus membros – construir uma dada identidade profissional e estética. Embora, para uma parte dos entrevistados, “fazer escola” num “único” grupo de teatro seja também um obstáculo à inserção profissional bem sucedida dos artistas em grupos de teatro com identidades estéticas distintas.

Uma aproximação às trajetórias artísticas dos actores mais antigos entrevistados - que desenvolveram a sua carreira nos anos 70 - demonstra que estes fizeram a sua formação no interior dos grupos de teatro que os próprios fundaram ou ajudaram a fundar⁴. No sentido desta análise, uma das mais relevantes características das trajetórias de carreira desta antiga geração de actores e encenadores entrevistados foi o trilhar do palco como meio de aprendizagem das técnicas e do saber-fazer no teatro.

Na década citada, os percursos dos actores e dos grupos de teatro foram fundados durante a Revolução de Abril e acentuam o carácter associativo, reivindicativo e interventivo do teatro. Os grupos de teatro eram estruturas comparáveis a famílias, regidas por mecanismos de assistência, cooperação e interdependência afectiva e económica. Mais do que a competência artística, os indivíduos reuniam-se à volta de um desejo de luta e reivindicação política, mantendo com o teatro uma forte relação de afectividade.

As situações observadas no terreno desta pesquisa colocaram em evidência a importância que os grupos de teatro mais antigos detêm ainda hoje enquanto “escolas de actor”. Em princípio, assumindo-se como organizações mais estáveis, os grupos de teatro antigos permitem às jovens gerações de actores conhecer os membros que compõem a comunidade teatral, ganhar experiência, trabalhar com os actores e encenadores reconhecidos e mais experientes” – o que implica trocas intergeracionais e aprendizagens mútuas determinantes –, aceder a informações

⁴ A propósito do período que antecedeu os anos 70 no teatro em Portugal, consultar o primeiro capítulo da tese de doutoramento citada (Borges, 2005a).

sobre os outros grupos de teatro, projectos e personalidades do meio, construir as bases de uma carreira artística e consolidar um percurso artístico com vista à sua profissionalização.

As actuais situações de aprendizagem, realizadas no interior dos grupos de teatro fundados recentemente e caracterizados por percursos organizacionais mais instáveis e periclitantes, representam igualmente um importante caminho de formação para os actores e encenadores mais jovens. A iniciativa de um conjunto de colegas de trabalho, com determinação e crença no seu valor, favorece a fundação de novos grupos de teatro. Desta maneira, actores e encenadores têm a oportunidade de liderar o seu próprio projecto, sujeitando-se a diferentes contingências de criação, outros parceiros de palco e outros parceiros das artes. O que lhes permite, enfim, a acumulação rápida de experiências em situações concretas de trabalho, muitas vezes em circunstâncias limite.

Em suma, estas diferentes modalidades de profissionalização e inserção dos actores e encenadores no mercado teatral revelam-se importantes formas de aprendizagem das convenções e das regras privilegiadas neste meio artístico. O que com o passar do tempo e a acumulação de experiências diversas representa um factor determinante para a mobilidade e a continuidade destas carreiras.

3.3. A escola de teatro: espaço privilegiado de socialização profissional

Os percursos de formação e aprendizagem profissional dos actores e encenadores evidenciam a preocupação dos mais jovens com a legitimação do seu percurso através do diploma escolar. Este último tem sido um dos instrumentos responsáveis pelo crescimento do número de etapas de profissionalização destes artistas; o que não acontecia nos anos 70, quando o próprio grupo de teatro era a única modalidade de socialização e aprendizagem profissional privilegiada.

Hoje, as gerações jovens e intermédias de actores e encenadores procuram no ensino superior universitário uma aprendizagem do *métier* e do saber-estar na profissão. Aumentam assim as escolas e multiplicam-se os cursos e *workshops* de teatro: teatro gestual, teatro cómico musical, expressão dramática, teatro de máscaras, teatro de fantoches, interpretação teatral, mímica e pantomima, dança, dança criativa, movimento, corpo, pesquisa corporal, expressão e aperfeiçoamento vocal.

As biografias analisadas confirmam aliás que os percursos profissionais dos jovens actores e encenadores se caracterizam fortemente pela sua passagem inicial pelas instituições artísticas-escolares. O que resulta, em parte, do aumento da legitimidade social e artística reconhecida às próprias escolas.

A este propósito, o estudo biográfico dos encenadores merece aqui três breves notas. Primeiro, a evolução deste segmento profissional passa pela sua autonomização face ao grupo profissional dos actores, de onde provêm: de uma maneira geral, na origem das suas trajectórias profissionais, os encenadores entrevistados

não se dedicam à encenação, na medida em que começam a sua carreira como actores. Depois, a falta de oportunidades enquanto actores e a possibilidade de evoluírem como encenadores fazem com que estes artistas direcionem o seu trabalho para a área da encenação, onde a sua identidade profissional tende a consolidar-se.

Por fim, a profissionalização dos encenadores resulta mais das suas experiências preambulares como actores, e da reconversão dessa na outra profissão teatral, do que propriamente de uma vocação para encenar. Neste sentido, os caminhos da sua profissionalização e inserção no mercado passam sobretudo pelo trabalho no interior dos grupos de teatro e menos pela via da formação escolar, apesar dos programas das escolas contemplarem a área de encenação.

No fundo, a legitimidade de que os encenadores dispõem no exercício do seu trabalho não resulta da frequência de um curso superior, mas da sua reputação e da visibilidade dos espectáculos realizados. Os percursos artísticos dos encenadores testemunham a importância das experiências de encenação em diversos grupos de teatro como uma forma de construir e desenvolver as competências profissionais necessárias. Por isso, assiste-se à evolução do seu trabalho como independentes que circulam por diferentes grupos de teatro – e outras organizações artísticas – aos quais emprestam a sua estética, colocando a sua forma de trabalhar ao serviço dos mesmos.

No caso dos encenadores domina, pois, uma forte orientação prática e, no caso dos mais jovens, uma importante transmissão intergeracional do seu saber-fazer em situação de trabalho; é a ideia resumida na fórmula “aprender fazendo” nos grupos de teatro.

Como conclusão intermédia pode afirmar-se que, na actualidade, a importância dos cursos de formação superior universitária aumentou, assim como o número de alunos e de escolas. Este aumento não significa a diminuição da importância da selecção dos actores e encenadores formados no interior dos grupos de teatro. Trata-se de uma evolução que se faz lentamente, pelo que, hoje, o recrutamento dos actores para um grupo de teatro ainda depende menos do diploma do que das redes de conhecimentos e das participações anteriores nos grupos de teatro, como ficou demonstrado pelos resultados do inquérito realizado (Borges, 2005b).

Claro está que, face ao passado, a jovem geração de actores representa um momento de ruptura, dada a diversidade das suas aprendizagens e formações profissionais. Na actualidade, o actor faz cursos privados - ministrados por instituições ligadas cultura -, *workshops* no interior dos grupos de teatro e frequenta diferentes níveis de escolas de teatro e cursos universitários de especialização.

3.3.1. Os candidatos a actores e o caso de três escolas

O movimento de profissionalização dos actores e encenadores no país passa, em grande medida, pelo aumento do número de instituições de formação e etapas de aprendizagem de competências técnicas.

Este aumento dos períodos de formação tem tido consequências nas modalidades de inserção profissional dos actores, na medida em que proporcionam o alargamento das redes de relações dos artistas, tão úteis para o acesso ao mercado de trabalho; e, por vezes, no caso de desenvolverem outras especializações, como os estudos de mestrado, retardam a sua entrada imediata no mercado ou redireccionam a sua trajectória profissional para o ensino nas escolas.

De acordo com a observação realizada no terreno desta pesquisa, as escolas do ensino superior universitário agem no mercado do trabalho teatral local e criam a necessidade de actores com diploma. Assim sendo, solicitou-se às cinco escolas, mais vezes citadas nas entrevistas realizadas junto destes artistas, informações referentes ao número de alunos que entraram e concluíram o curso, durante a década de 90, até ao ano 2000. O quadro seguinte reúne a informação cedida por três dessas escolas⁵:

Nome da escola	Ano lectivo	Nº de alunos inscritos	Nº de diplomados
Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa)	1989/90	21	9
	90/91	25	17
	91/92	17	15
	92/93	25	13
	93/94	27	12
	94/95	26	22
	95/96	26	19
	96/97	28	22
	97/98	24	17
	98/99	21	14
	99/00	30	20
	Total		270
Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo (Porto)	1993/94	13	-
	94/95	23	-
	95/96	15	7
	96/97	20	15
	97/98	21	10
	98/99	16	17
	99/00	14	9
	00/01	18	19
	Total		140
Balletteatro Contemporâneo (Porto)	1990/91	18	12
	99/00	20	14
	Total		38

Fonte: Estatísticas disponibilizadas pelas escolas.

⁵ As escolas mais vezes citadas nas entrevistas foram: a Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa; a Academia Contemporânea de Espectáculo – Escola Profissional de Teatro, no Porto;

A informação cedida pelas três escolas não homogénea e as diferentes datas de fundação dos cursos não permitem fazer uma compilação idêntica para todas as escolas. No caso do Balleteatro Contemporâneo do Porto, a última escola apresentada no quadro anterior, o curso abriu em 1990 e não foram disponibilizados todos os dados para a década de 90. Esta escola um projecto da Companhia Balleteatro, desenvolve o seu trabalho no domínio da dança contemporânea e funciona como “um laboratório de pesquisa de novas propostas e possibilidades de expressão quer a nível da linguagem, do movimento, quer ao nível da composição e da concepção”⁶.

No caso da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto (ESMAE), os dados estão mais organizados do que nas restantes escolas, tendo sido disponibilizada toda a informação para cada curso ali ministrado – Interpretação, Luz e som, Direcção de cena, Cenografia, Direcção de palco, Figurinos –, e a sua distribuição por sexo.

A partir dos dados fornecidos por esta escola podem extrair-se algumas conclusões: 1) observa-se uma subida forte do número geral de alunos nos cursos citados; 2) no ano lectivo 1993/94, entraram na escola 25 alunos – 16 mulheres e nove homens – e este número subiu ao longo dos anos; no ano lectivo 2000/01, entraram nesta escola 110 alunos – 66 mulheres e 44 homens. No caso do curso de interpretação registou-se, no total, a entrada de 140 alunos – 49 homens e 91 mulheres –, como se pode ler no quadro II, apresentado a seguir; 3) toda esta informação coincide com o sentido do movimento geral verificado na distribuição percentual da população com ensino superior completo⁷: comparativamente com as outras áreas de estudo, as artes têm valores ainda relativamente baixos, registaram-se 3% de mulheres e 2,2% de homens.

Por fim, a Escola Superior de Teatro e Cinema merece uma dupla referência pela sua antiguidade e pela passagem de bacharelato a licenciatura. Esta escola inscreve-se no contexto do ensino politécnico e passou do bacharelato, com a duração de três anos, licenciatura, com mais dois anos, fazendo um total de cinco anos de estudos em teatro. Além desta alteração, o prolongamento dos anos de formação do actor originou módulos de formação específica em encenação, ao completar a licenciatura.

o Balleteatro, no Porto; a Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, Departamento de Teatro (ESMAE), do Instituto Politécnico do Porto; a Escola do CENDREV, em Évora. Nas entrevistas foram ainda referidos, embora com menos frequência: o curso de mestrado em Estudos Teatrais da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e os cursos com uma vocação para o ensino (Licenciatura em Estudos Teatrais da Universidade de Évora, Escola Superior de Educação de Coimbra), à semelhança das escolas de ensino profissional artístico em geral e das escolas de formação tcniprofissional.

⁶ Conforme se afirmava no seu site, na altura da escrita destes dados, em 2004.

⁷ Esta informação resulta da consulta realizada aos dados definitivos do Censos 2001, apresentados pelo Instituto Nacional de Estatística. A este propósito, consultar a distribuição percentual da população com ensino superior completo, por sexo e áreas de estudo.

Quadro 2
Número de homens e mulheres que entraram no curso de interpretação da ESMAE

Ano lectivo	Homens	Mulheres
1993/94	4	9
1994/95	12	11
1995/96	6	9
1996/97	6	14
1997/98	6	15
1998/99	6	10
1999/00	5	9
2000/01	4	14
Total	49	91

Fonte: Dados fornecidos pela ESMAE.

A juntar a estas alterações, a crescente profissionalização de outras actividades artísticas é aqui visível através da abertura da licenciatura em Realização Plástica do Espectáculo e o curso de bacharelato em Produção. Não se trata de uma situação única uma vez que a consulta dos programas das outras escolas de teatro mostra que, de uma maneira geral, estas seguem o mesmo modelo: a diversificação das áreas de trabalho leccionadas nas escolas, de que são exemplo os cursos de Design de luz e som, Direcção de cena, Cenografia, Guarda-roupa e figurinos, Direcção de palco, Produção teatral.

Ora, a oferta de cursos ligados a outros *métiers* artísticos e de produção dos espectáculos aumenta nas escolas e o sinal de que formação profissional a ministrada se associa uma nova dinâmica de divisão do trabalho no interior dos grupos de teatro portugueses (Borges, 2005a).

3.3.2. Professores nas escolas: uma “porta aberta” para a entrada dos jovens actores nos grupos⁸

Nas entrevistas realizadas junto dos jovens actores, alunos das escolas de teatro, estes afirmam que foram convidados por alguns dos professores para integrar os seus grupos de teatro. Regra geral, os professores das escolas de teatro são directores de grupos conceituados, colaboradores de outros, críticos de teatro, directores de agências de produção e recrutamento de actores, directores de produtoras televisivas. Pela sua posição no meio, estes representam “portas de entrada” para os actores nos seus grupos de teatro ou através da recomendação do seu nome a outros colegas de trabalho.

O convite de um encenador-professor ao actor é uma das entradas possíveis no meio teatral. O professor conhece as capacidades do jovem actor e o que este pode trazer de novo para o seu grupo de teatro. Acresce, ainda, que os alunos têm

⁸ A expressão citada é uma analogia com os *gate-keepers* nas variadas funções artísticas no mundo da música, um contributo de D. Clich e A. Wiesand (2003). Para o caso do teatro português, interessa a categoria de *facilitators* atribuída aos professores, veículos de contacto dos jovens actores com o teatro.

um grau de implicação forte no grupo de teatro e os seus vencimentos mensais podem ser mais baixos comparativamente com os vencimentos mensais de um actor que já está no mercado e detém mais experiências profissionais.

Além das modalidades enumeradas acima, encenadores e realizadores de cinema assistem aos exercícios que os alunos desenvolvem nas escolas de teatro para proceder à selecção de actores e realizar convites para futuras audições nos seus grupos de teatro e nos seus filmes. Assim, as escolas assumem-se como viveiros de jovens actores. Quando estas “portas” se fecham, outras se podem abrir através da sugestão do seu nome por parte dos colegas de curso e pela iniciativa do próprio aluno, como se descrever no ponto 3.3.3.

Com o objectivo de dar a conhecer o papel dos professores nas escolas de teatro utilizam-se aqui alguns dos seus depoimentos. O excerto da entrevista que se apresenta, a seguir, coloca directamente a questão do trabalho do professor com os seus alunos. O encenador citado é o director de um grupo de teatro antigo, fundado nos anos 70, e professor numa escola superior de teatro. De acordo com este testemunho, o encenador convida para trabalhar no seu grupo de teatro os alunos com os quais trabalha na escola de uma forma laboratorial. Estes jovens actores tornam-se veículos das novas dinâmicas nos grupos de teatro mais antigos. É neste sentido que o encenador utiliza, ao longo da sua entrevista, expressões como “liberdade”, “ousadia criativa”, “confronto intelectual e artístico” para descrever o seu trabalho com os jovens alunos.

“Vou buscar muitas vezes actores que foram meus alunos na escola, que têm contacto com o meu processo... Tenho conseguido envolver vários jovens actores, o que cria também uma dinâmica, dão muito a isto tudo... Eu não posso pôr anúncios nos jornais e dizer: quero este, quero aquele...” (encenador, antiga geração, residente).

No excerto seguinte, o co-director de um grupo de teatro e professor numa escola de teatro avalia a coexistência dos grupos de teatro fundados pelos professores e dos jovens grupos de teatro fundados pelos seus alunos. Ao longo da entrevista, o interlocutor descreve de que maneira os mestres e os alunos se tornam concorrentes no mercado teatral.

“Na altura em que fundámos o grupo, já havia o TB, são alunos nossos da Academia. (...) Os nossos alunos nunca nos viram representar. Nós, na altura, estávamos na televisão..., e depois tínhamos as aulitas e, nessa altura, os actores eram 20 e agora os actores são 120, 100, são recém-formados e têm no máximo 28 anos.” (actor, antiga geração, permanente).

A forma como os futuros actores preparam a entrada na vida profissional, a partir das escolas, as informações que circulam sobre o seu empenhamento e

desempenho, durante o período de aprendizagem, convertem-se num sinal que o próprio actor concede ao mercado de trabalho. O director de um grupo de teatro afirma recolher, desta forma, as informações que facilitam a contratação de um actor para o seu grupo:

“Em relação aos alunos das escolas, costumamos acompanhar o percurso deles enquanto alunos, porque eles vão apresentando trabalhos, estou a falar nisto em relação à escola de Évora. Em geral, vamos acompanhando o trabalho deles durante o curso, acompanhado também de informações que vamos tirando das pessoas que os conhecem e que estão na escola.” (director, antiga geração, permanente).

O excerto da entrevista seguinte pertence a um encenador independente e é um exemplo de como os professores, os mestres e os alunos podem ser “*co-facilitators*” neste mercado de trabalho. No caso apresentado, o encenador foi convidado para dirigir o trabalho final de um grupo de alunos, acabando por se tornar o encenador residente no grupo de teatro que entretanto se profissionalizou.

“Ao mesmo tempo, vou trabalhando na via profissional com companhias e na via universitária trabalho com alunos que depois quase sempre fazem nascer grupos, mas desaparecem porque não há dinheiro. Naquela altura, criaram-se os primeiros núcleos, eu era professor e convidaram-me para fazer o espectáculo. Depois, a partir do espectáculo, a estrutura manteve-se.” (encenador, antiga geração, independente).

3.3.3. As estratégias activas de trabalho dos alunos

Alguns dos jovens grupos de teatro portugueses foram fundados durante a fase de socialização profissional dos actores nas escolas de teatro. A análise das suas entrevistas mostra que os estudantes de teatro procuram ter alguma autonomia na entrada no mercado, desenvolvendo estratégias activas de trabalho, mais do que estratégias de orientação restrita para as provas e exames propostos pelas escolas de teatro.

Um indício dessas estratégias activas de trabalho está presente nos discursos de oposição face à escola e aos professores que “não vêem com bons olhos” – expressão utilizada por uma jovem actriz – as suas participações no mundo profissional, antes de concluído o período de formação escolar.

Com a entrada das jovens gerações de actores nas escolas superiores de teatro verifica-se uma tendência forte para a formação de grupos de teatro, durante a sua frequência, nomeadamente a partir de grupos de trabalho fundados com o objectivo de realizar as provas finais, vulgarmente, designadas como provas de aptidão profissional. Estas provas e rituais de saída do meio escolar e entrada no meio profissional do teatro abrem caminho à fundação de novos grupos de teatro, cujo início de actividade implica o trabalho não remunerado dos seus membros.

Estes grupos de teatro são “uma coisa séria” – expressão utilizada por uma jovem actriz – e, frequentemente, marcam a cisão dos alunos em relação aos seus professores-formadores. O grupo de teatro assume-se, então, como um passo para a entrada neste mercado artístico. No entanto, o trabalho não remunerado e as dificuldades inerentes montagem de projectos sem apoios ameaçam a permanência destes grupos no tecido teatral. Uma vez que o trabalho no grupo de teatro é pontual, cada um dos alunos e membros fundadores desenvolve ainda outras actividades, dentro e fora do meio.

Como conclusão intermédia, pode dizer-se que os momentos e espaços de formação analisados – os grupos de teatro e as escolas – funcionam como etapas determinantes para a socialização, profissionalização e inserção dos actores e encenadores no mundo do teatro português.

Os grupos de teatro mais antigos funcionam como “escolas de teatro” e permitem às jovens gerações de actores conhecer os membros que compõem a sua comunidade e a *pari passu* construir as bases de um percurso profissional. Os grupos de teatro instáveis, apesar da sua fragilidade, apresentam-se como importantes espaços de formação individual, pelas exigências sentidas na procura de apoios financeiros, espaços para a apresentação dos espectáculos, materiais de luz e som.

A escola é um importante espaço de socialização com o meio profissional, onde os actores beneficiam das relações com os seus professores, também eles actores, encenadores, directores de grupos, entre outros profissionais, ligados ao meio teatral.

3.4. Entre o mito e a afirmação da autodidaxia: a escola do “outro”

Com frequência, os artistas entrevistados descrevem o início das suas trajetórias de carreira como autodidactas, auto-formados, curiosos, aprendizes espontâneos e conhecedores das teorias teatrais. A expressão que resume esta ideia pertence a um actor da geração intermédia: “eu naturalmente, sem trabalhar muito, já tenho isso”.

Geralmente, os entrevistados utilizam a expressão “aprendi por mim”; ou referem-se à aprendizagem conjunta que fazem no interior do grupo de teatro: “aprendemos juntos”. Estas fórmulas – “aprendi por mim”, “aprendemos juntos” –, encontradas nos discursos dos entrevistados, têm dois significados: representam a afirmação da autodidaxia (Kris e Kurz, 1987) no teatro português e remetemos para a importância da formação e da aprendizagem profissional dos actores com os outros nos grupos de teatro, *i.e.*, a aprendizagem pela experiência em situação de trabalho (Menger, 1999). A aprendizagem no seio do grupo de teatro entendida como um espaço de exploração, experimentação, “fazer e corrigir”. Os entrevistados afirmam ter realizado leituras e pesquisas diversas no domínio das artes em geral e asseguram ter dialogado com outros artistas de áreas distintas e/ou similares.

Assim sendo, o actor autodidacta no mundo do teatral português considera-se instintivamente actor, não tem mestres, parte do nada, quer experimentar-se e inicia a sua trajectória num grupo de teatro. Prevalece também a figura do autodidacta ligada à escola do “outro”: o indivíduo que aprendeu com aqueles que compõem o seu grupo de referência, de amizade e camaradagem. Por isso, a fórmula de que o teatro não se aprende de uma “maneira solitária e livresca” é o prenúncio de que sem o contacto com outros profissionais e sem a componente da formação informal “não se vai longe”, como afirmou uma actriz da geração intermédia entrevistada.

As experiências com os seus pares, quer do ponto de vista artístico, quer do ponto de vista pessoal são peças determinantes para este puzzle. Os grupos de teatro, as experiências de trabalho e os encontros de profissionais são trampolins para o desenvolvimento do artista, são meios de recolha de informação, meios de aprendizagem e parceria com os mais experientes. Nas entrevistas realizadas, a escola aparece como *leitmotiv* (raramente positivo): as referências à escola pretendem mostrar que se aprende mais trabalhando fora da mesma, o que aliás se pode ler nas expressões utilizadas por dois actores jovens: “o curso não me preenchia de todo”, “não aprendi nada”.

Para apresentar, aqui, foram escolhidos dois depoimentos ilustrativos: os actores citados afirmam-se autodidactas, mesmo quando, nalguns casos, frequentaram cursos técnicos ou de especialização; e, ao mesmo tempo, assumem-se aprendizes na escola do “outro”. Estes entrevistados pertencem a diferentes gerações e apresentam perfis de carreira distintos; o que une os seus discursos é a ideia do estudo e do aprofundamento de certos domínios de trabalho, realizados ora nos períodos de afastamento do grupo de teatro e procura individual, ora com a ajuda do “outro” no interior dos grupos de teatro.

O primeiro assinala ter feito o seu curso superior no seio de um grupo de teatro:

“Enquanto pertenci ao “PT, só pertenci ao PT, não no sentido de que só trabalharia com aqueles, mas no sentido em que isso me libertava para tirar o meu curso superior por mim.” (actor, geração intermédia, independente).

O segundo entrevistado afirma ter passado, inicialmente, por uma escola de formação e, a seguir, por um grupo de teatro. A necessidade de sair do grupo de teatro surgiu quando este não lhe permitia ir mais longe na investigação de uma nova área de trabalho importante para si, a escrita para teatro.

“Propus-me a escrever os meus próprios textos, numa fase em que tive de ler bastante, quase como um autodidacta. Eram coisas que eu na escola, na altura, quando estive na Alemanha não passei por elas e que depois o grupo, tendo uma estética muito precisa, também não me permitiu avançar muito... Esses quatro anos aproveitei-os para trabalhar com outros encenadores e para,

de alguma maneira, fazer um estudo ou completar o estudo que me faltava de alguns aspectos teóricos, no que respeita à encenação e no que respeita a própria escrita.” (actor, antiga geração, residente, hoje independente).

Conclusões

Neste artigo apresentou-se, inicialmente, a importância da formação contínua no teatro. Em seguida, descreveram-se os modelos de profissionalização dos actores e encenadores no mercado de trabalho teatral português. No caso dos actores e encenadores, as suas etapas de formação e socialização são interdependentes ao longo dos seus percursos profissionais, na medida em que a aprendizagem do *métier* e o seu próprio exercício são feitos no local de trabalho. O que origina, em grande medida, o mito da autodidaxia e a afirmação da escola do “outro”.

Os grupos de teatro foram apresentados nas biografias analisadas como espaços de aprendizagem pela experiência, em situação de trabalho; verdadeiras “escolas de actor” para adquirir as técnicas junto de outros profissionais; aceder a informações sobre os *castings* e fazer audições; ter conhecimento de novos espectáculos onde podem participar; estar em contacto constante com a comunidade teatral. Considerou-se, ainda, que os grupos de teatro mais instáveis são espaços de desenvolvimento pessoal, resultantes da sua relação com os outros; representam oportunidades na liderança de um projecto próprio; juntam os parceiros com os quais se tem afinidades artísticas; são laboratórios de “aprender fazendo”.

No que diz respeito à escola, verificou-se pela análise das biografias individuais dos actores que a prática de frequentar cursos e *workshops* de especialização é mais importante hoje do que no passado. Concluiu-se que, actualmente, as escolas de formação recebem mais alunos e oferecem não só os habituais bacharelatos, mas também as licenciaturas em Interpretação. Mais ainda: verificou-se que aumenta a oferta de cursos ligados ao espectáculo e diversificam-se as áreas de trabalho leccionadas nas escolas como, por exemplo, a Realização plástica, Produção, Direcção de cena, Cenografia, Guarda-roupa e figurinos, Design de luz e som, Direcção de palco, Produção teatral. O mundo do teatro português dá, desta forma, sinais relevantes de um maior vínculo da formação às profissões teatrais e divisão do trabalho no interior dos grupos de teatro.

Em contexto escolar, concluiu-se ainda que os professores podem “abrir as portas” do mercado de trabalho aos alunos, através de convites para integrar os seus grupos de teatro; e, do outro lado, os futuros actores desenvolvem, mais do que antes, estratégias activas de trabalho e autonomia, desenvolvendo projectos escolares que dão origem a outros grupos de teatro.

Bibliografia consultada

- BECKER, Howard (1982), *Art worlds*, Berkeley, University of California Press.
- BORGES, Vera (2005a), *Actores e grupos de teatro em Portugal : Trajectórias profissionais e mercado de trabalho*, Tese de doutoramento, realizada na UNL-FCSH e EHESS-Paris.
- BORGES, Vera (2005b), “Actores e contratos de trabalho nos grupos de teatro portugueses: notas para a sociologia de um mercado artístico”, *OBS*, Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais, 14, pp. 24-34.
- CABRAL, Manuel Villaverde (coord.) e BORGES, Vera (2006), *Profissão : Arquitecto/a*, Lisboa, ICS/Ordem dos Arquitectos.
- CHEVALIER, Vèrène (2004), “La conversion professionnelle de l’engagement amateur: contraintes institutionnelles et construction de carrières”, in *Dynamiques de transformation de la société française contemporaine*, 1^{er} Congrès AFS, 7 p.
- CLICH, Danielle e WIESAND, Andreas (2003), “Exposing and opening gates”, in *Culture-gates: exposing professional ‘gate-keeping’ processes in music and new media arts*, ERICarts Report to the European Commission, ARTCult Media, pp. 9-66.
- COULANGEON, Philippe (1999), “Les musiciens de jazz: les chemins de la professionnalisation”, *Genèses*, 36, pp. 54-68.
- DEMAZIERE, Didier, DUBAR, Claude (1997), *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple de récits d'insertion*, Paris, Éditions de Nathan.
- DUBAR, Claude (2000), *La socialisation*, Paris, Armand Colin.
- KRIS, Ernst, KURZ, Otto (1987), *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, Paris, Rivages.
- MENGER, Pierre-Michel (2005), *Retrato do Artista enquanto trabalhador*, Lisboa, Roma Editora.
- MENGER, Pierre-Michel (1997), *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, CSA, Ministère de La Culture et de La Communication, DEP.
- MENGER, P.-M. (1999), “Compétences et qualifications” in Dominique Foray et Jacques Mairesse (dirs.), *Innovations et performances. Approches interdisciplinaires*, Paris, Éd. EHESS, pp. 305-323.
- MENGER, P.-M. e MOULIN, R. (coord.) (1983), *Sociologie du Travail*, “Les professions artistiques”, 4.
- MOULIN, R. (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (2002), “Amador ou Profissional?... Peças de um puzzle”, *OBS*, Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais, 11, pp. 3-14.

Acteurs et metteurs en scène: modalités de professionnalisation dans le marché de travail théâtral portugais

Résumé

Dans cet article on étudie les groupes de théâtre et les écoles de la spécialité comme milieu de professionnalisation et d’insertion des acteurs et des metteurs en scène dans le marché de travail théâtral portugais. Dans un premier moment, on présente les expériences de théâtre amateur et scolaire en tant qu’opportunités de professionnalisation futur des artistes. A la suite de cette démarche, on discute l’importance des groupes de théâtre comme milieux d’apprentissage par l’expérience et l’accumulation de compétences, en situation concrète de travail; on évalue l’importance des écoles comme milieux de socialisation et on apprécie les liens des élèves au monde théâtral, à travers les professeurs et des stratégies actives de travail. Finalement, on discute l’autodidaxie et l’école de «l’autre» dans le monde théâtral portugais.

Mots-clés

socialisation; formation; professionnalisation; marché de travail

Actors and play directors: modalities of professionalisation in the Portuguese theater labor market

Abstract

In this article we study theater groups and the schools of the specialty as a *milieu* of professionalisation and insertion of actors and play directors in the Portuguese theater labor market. First, we present experiences in amateur and school theater as opportunities of future professionalisation for artists. We then discuss the significance of theater groups as a *milieu* of learning through experience; we evaluate the importance of schools as a *milieu* of socialization and appreciate students' ties to the theater world, through their professors and active labor seeking strategies. We finally discuss the role of *autodidacts* and the school of the "other" in the Portuguese theater world.

Key-words

socialization; formation; professionalisation; labor market.