



Sílvia Maria Martins da Silva

**A recepção dos públicos da cultura:  
uma abordagem sobre os modos de  
recepção dos públicos d'A Escola da Noite.**

Dissertação de Mestrado em Cidades e Culturas Urbanas, sob orientação do Professor  
Doutor Claudino Ferreira,  
apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

Coimbra, 2009

Sílvia Maria Martins da Silva

**A recepção dos públicos da cultura:  
uma abordagem sobre os modos de  
recepção dos públicos d'A Escola da Noite.**

Dissertação de Mestrado em Cidades e Culturas Urbanas, sob orientação do Professor  
Doutor Claudino Ferreira,  
apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

Coimbra, 2009

## AGRADECIMENTOS

E eis que termina uma aventura!

Durante este sinuoso percurso, muitos foram os obstáculos que iam surgindo. Porém, não me foi permitido ultrapassá-los sozinha. E é para todos aqueles que fizeram parte desta caminhada que presto um sincero OBRIGADA!

Em primeiro lugar, obrigada à Escola da Noite e a todos os seus elementos<sup>1</sup> que desde o início me acompanharam, fazendo com que me sentisse em casa.

Obrigada aos espectadores que pacientemente colaboraram, respondendo aos inquéritos e ainda mais aos que prontamente se dispuseram a “dar um pouco mais” nas entrevistas. Aqui, são eles os actores principais.

Ao meu orientador, o professor Claudino Ferreira, muito obrigada. Ele foi a bússola sem a qual me perderia.

Obrigada também, ao professor André Brito Correia que sem hesitações me confiou o seu conhecimento, e à professora Paula Abreu pela importante ajuda.

À Liliana, amiga de todos os momentos e parte essencial no contorno das dificuldades, muito obrigada. Obrigada também, à “Gwen Filipa” pelo auxílio necessário em final de caminhada.

Muito obrigada ao Vítor, porto seguro em dias de tempestade.

E por último, mas nem por isso menos importante, obrigada à minha “sister” que me ajudou mais do que imagina, e aos meus pais, pela compreensão, cuidado e zelo.

A todos os que me disseram “sim” e aos que compreenderam o meu “não”,  
MUITO OBRIGADA!

---

<sup>1</sup> Créditos da fotografia da capa a Augusto Baptista, fotógrafo do espectáculo “Atravessando as palavras há restos de luz”.

# ÍNDICE

AGRADECIMENTOS .....	ii
RESUMO .....	vi
ABSTRACT .....	vii
RÉSUMÉ .....	viii
INTRODUÇÃO .....	I
CAPÍTULO I – PÚBLICOS E TEORIAS DA RECEPÇÃO .....	3
1.1 - Os públicos e sua formação.....	4
1.2 - Recepção: Teorias e Paradigmas .....	11
CAPÍTULO 2 – A RECEPÇÃO DO TEATRO: PARA UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO DO PÚBLICO COM O ESPECTÁCULO TEATRAL.....	23
2.1 – Problemática.....	24
2.2 – Metodologia.....	27
CAPÍTULO 3 – O TEATRO E A ESCOLA DA NOITE.....	33
3.1 - O teatro: uma breve contextualização .....	33
3.2 - O teatro em Portugal.....	38
3.3 - A Escola da Noite .....	47
CAPÍTULO 4 – “ATRAVESSANDO AS PALAVRAS HÁ RESTOS DE LUZ”: OS RESULTADOS.....	57
4.1 - “Atravessando as palavras há restos de luz” – Breve contextualização .....	57
4.2 - “Atravessando as palavras há restos de luz” – O espectáculo .....	60
4.3 – Os públicos da peça: uma caracterização extensiva.....	61

#### 4.4 - A relação dos espectadores com a peça

- Modos de recepção .....	69
CONCLUSÃO .....	93
BIBLIOGRAFIA .....	99
ANEXO I	
Inquérito aplicado .....	109
ANEXO II	
Anexo estatístico: Resultados do inquérito aplicado aos espectadores da peça “Atravessando as palavras há restos de luz” .....	113
ANEXO III	
Guião da entrevista aplicada à equipa d’A Escola da Noite .....	135
ANEXO IV	
Guião da entrevista aplicada aos espectadores.....	137
ANEXO V	
Caracterização dos/as entrevistados/as .....	139
ANEXO VI	
Folha do espectáculo.....	143
ANEXO VII	
Produções d’A Escola da Noite.....	145

## RESUMO

O estudo que aqui se apresenta resultou de uma pesquisa sobre a formação dos públicos e as suas práticas culturais, privilegiando os seus modos de recepção e apropriação dos objectos de cultura. Foram seleccionadas a Companhia de teatro A Escola da Noite e a peça “Atravessando as palavras há restos de luz” como objectos de análise. Trata-se de uma investigação que assenta principalmente em métodos qualitativos de recolha de dados, nomeadamente entrevistas semi-estruturadas e observação directa. Contudo, foi também aplicado um inquérito, de forma a ser produzida informação que permitisse uma visão mais lata do cenário, complementando o resultado das entrevistas. Estes métodos foram aplicados durante a realização do espectáculo, no caso da observação e do inquérito. As entrevistas foram aplicadas aos elementos da Companhia e aos espectadores da peça, distinguindo estes, sobretudo, segundo a regularidade da frequência de espectáculos d’A Escola da Noite (regulares e irregulares).

A recepção dos objectos culturais, e neste caso do teatro, é um processo que começa antes do espectáculo começar, perdurando depois dele acabar. É, ainda, uma realidade inconstante, influenciada por várias variáveis, destacando-se as características sócio-biográficas dos indivíduos; a sua familiaridade com as formas de cultura, com o teatro e com a Companhia; as expectativas desenvolvidas sobre o objecto teatral; os modos de acompanhamento e a rede relacional dos espectadores; os repertórios de referência; e as variáveis situacionais.

Concluiu-se que o público d’A Escola da Noite é um público regular e que tem vindo a acompanhar a actividade da Companhia. É um público maioritariamente feminino, jovem, altamente qualificado (escolaridade ao nível do ensino superior) e empregado, nomeadamente nos quadros superiores e profissões intelectuais e científicas. Assim, estamos perante um público com um perfil muito particular, que evidencia um intenso padrão de prática cultural. Destaca-se a importância da Companhia para os espectadores regulares e da influência dos amigos/colegas para os espectadores irregulares, na escolha da peça assistida; a importância da sociabilidade na experiência teatral para ambos; e a ligação que é estabelecida, tanto por uns como por outros, entre a ficção da peça e a realidade da vida quotidiana. Salientam-se também as diferentes funções do espectáculo, distinguindo-se quatro dimensões, que para uns funcionam como opostas, mas que para outros se agregam no mesmo espectáculo: uma de propensão mais intelectual e de reflexão; uma ligada à distração, ao lazer, à “pura fruição”; uma outra dirigida pelo sentimento, pela emoção; e por fim uma relacionada com o conhecimento. Após o espectáculo, a conversa sobre o mesmo é quase inevitável, seja com os acompanhantes ou não, divergindo no assunto abordado. No entanto, são poucos os entrevistados que admitem procurar informações sobre o que viram. A informação recolhida nos inquéritos mostra que esta é uma prática que a grande maioria tem, mas nas entrevistas notou-se que apesar de haver um certo interesse e vontade de saber mais, dificilmente esta vontade se mantém e se concretiza após o espectáculo.

## ABSTRACT

The present study is the result of a research performed to understand the constitution of the publics and their cultural practices, focusing their modes of reception and appropriation of cultural objects. It was selected the company of theater A Escola da Noite and the play “Atravessando as palavras há restos de luz” as objects of analysis. The aim of this investigation is the development of qualitative methods of data collection, like semi-structured interviews and direct observation. However, it was also applied a questionnaire to obtain information that would allow a broader view of the scene, complementing the results of the interviews. These methods were applied during the course of the performance, in the case of the observation and the inquiry. The interviews were applied both to the elements of the Company and to the audience of the play, being the latter distinguished according to the regularity of attendance in performances of A Escola da Noite (regular and irregular).

The reception of the cultural objects, and in this case the theater play, is a process that begins before the performance starting and lasts after over its end. It is also a changeable reality, influenced by several variables, such as the socio-biographical characteristics of individuals; their familiarity with culture, with theater and with the Company; the expectations developed on the theatrical object; the ways of attendance and relational network of the audience; the repertoires of reference; as well as situational variables.

It was concluded that the public of A Escola da Noite is a regular one and also has a regular attendant of the Company activities. It is mostly a female, young, highly qualified (completed college) and employee audience, particularly in senior and scientific positions. Therefore, we have an audience with a very particular profile that shows up a strong pattern of cultural practice. Between regular and irregular audience, stands out the importance of the Company for the regular audience and for the irregular one, is the influence of the friends/colleagues that matters in the choice of the watched play; the importance of the sociability in the theatrical experience for both; and the established connection, for one and another, between the fiction in the play and the reality of the everyday life. It was also pointed out the different functions of the play, differentiating four distinct dimensions which can be both opposed or gathered in the same performance: a more intellect and reflective dimension; another one of distraction, leisure, and “pure enjoyment”; a dimension related with feeling and emotion; and finally a dimension connected with knowledge. After the performance, the conversation around it is almost inevitable, either with partners or not, either diverging or not in the subject. However, just a small fraction of the interviewed still admits that they look for additional information about the play. Nevertheless the information gathered in the questionnaires shows that this is a common practice among the great majority of the attendants, but in the interviews it was noted that although there is, in fact, certain interest and wish of knowing a bit more, it is very difficult to maintain and concretize this interest after the performance ends.

## RÉSUMÉ

L'étude qui se présente à nous est le résultat d'une recherche pour comprendre la formation des publics et leurs pratiques culturelles, en privilégiant ses modes de réception et d'appropriation des objets de culture. Il a été sélectionnée la compagnie de théâtre A Escola da Noite et la pièce "Atravessando as palavras há restos de luz" comme objets d'analyse. Il s'agit d'une recherche qui vise principalement les méthodes qualitatives de collecte de données, plus particulièrement les entretiens semi-structurés et l'observation directe. Néanmoins, un sondage a aussi été appliqué de manière à produire une information qui permette une vision plus ample du scénario, en complétant le résultat des entretiens. Ces méthodes ont été appliquées pendant la réalisation du spectacle, en ce qui concerne l'observation et le sondage. Les entretiens, elles ont été appliquées aux éléments de la Compagnie et aux spectateurs de la pièce, en les distinguant, surtout, sur la régularité de la fréquence des spectacles d'A Escola da Noite (régulières ou irrégulières).

La réception des objets culturels, et dans ce cas du théâtre, est un processus qui commence avant que le spectacle débute et se prolongeant après la fin. C'est, encore, une réalité inconstante influencée par plusieurs variantes, et faisant remarquer les caractéristiques socio-biographiques des individus; sa familiarité avec les formes de culture, avec le théâtre et avec la Compagnie; les attentes développées sur l'objet théâtral; les modes d'accompagnement et le réseau de relation des spectateurs; les répertoires de référence; et les variantes situationnelles.

Nous pouvons conclure que le public d'A Escola da Noite est un public régulier et qui est parvenu à accompagner l'activité de la Compagnie. C'est un public majoritairement féminin, jeune, très qualifié (scolarité complète jusqu'à l'enseignement supérieur), et employé, plus particulièrement des cadres supérieurs et professions intellectuelles et scientifiques. Nous sommes par conséquent face à un public avec un profil très particulier qui évalue un intense modèle de pratique culturelle. Entre les spectateurs réguliers et irréguliers se détache l'importance de la Compagnie pour les spectateurs réguliers et l'influence des amis/collègues pour les spectateurs irréguliers, dans le choix de la pièce à laquelle ils vont assister; l'importance de la sociabilité dans l'expérience théâtrale pour les deux; et la liaison qui est établie autant pour les uns que pour les autres, entre la fiction de la pièce et la réalité de la vie quotidienne. Les différentes fonctions du théâtre ressortent aussi en distinguant quatre dimensions que pour les uns fonctionnent comme opposées, mais que pour d'autres s'associent au même spectacle : une de penchant plus intellectuelle et de réflexion ; une liée à la distraction, au loisir, « à la pure jouissance » ; une autre dirigée par le sentiment, par l'émotion ; et enfin une en relation avec la connaissance. Après le spectacle, la conversation sur celui-ci est presque inévitable, que se soit avec les accompagnants ou pas, divergeant sur le sujet abordé. Cependant, peu sont les personnes interrogées qui admettent rechercher des informations sur ce qu'ils ont vu. L'information collectée dans les sondages montre que celle-ci est une pratique que la grande majorité a, mais dans les entretiens on note que malgré le fait qu'il existe un certain intérêt et envie d'en savoir plus, difficilement cette envie se maintient et se concrétise après le spectacle.

# INTRODUÇÃO

Como se processam as variantes das formas de recepção?

Esta é a interrogação condutora de todo o estudo. Através de uma pesquisa teórico-empírica pretende-se explorar esta questão, abordando a caracterização dos públicos e das suas práticas culturais, por um lado; e por outro os seus modos de recepção e os sentidos que atribuem à sua relação com a cultura.

Trata-se de um estudo que valoriza o lado qualitativo das práticas culturais em detrimento do lado quantitativo, contrariando a oferta mais generalizada das investigações sobre as práticas culturais existentes no nosso país.

O objecto de estudo seleccionado foi a Companhia de teatro A Escola da Noite, Companhia profissional que actua na cidade de Coimbra. Foi possível analisar a formação dos seus públicos e a relação que a Companhia estabelece com eles, bem como a relação que os públicos estabelecem com a Companhia.

Por outro lado, foi analisado o espectáculo “Atravessando as palavras há restos de luz”, de maneira a aprofundar as variabilidades da apropriação do objecto teatral por parte dos seus espectadores, tendo sempre em atenção a distinção entre espectadores regulares e espectadores irregulares d’A Escola da Noite.

Mais do que retirar conclusões absolutas acerca das práticas e recepção culturais, pretende-se estimular a proliferação de investigações deste género que visam o lado qualitativo desta questão. A importância destes estudos reside não só a nível académico, assim como num nível mais prático, dotando as instituições culturais e as instâncias políticas de meios que lhes permitam dar resposta a esta realidade em constante mudança.

O resultado desta pesquisa está organizado em diferentes secções. O capítulo I (PÚBLICOS E TEORIAS DA RECEPÇÃO) é um capítulo de discussão teórica, expondo e discutindo as abordagens dos principais autores neste campo. O capítulo está dividido em duas sub-secções: uma aborda os públicos e a sua formação, tendo em conta as diferentes tipologias dos públicos e a reflexão sobre a questão do eclectismo e omnivorismo, à luz destas diferentes tipologias e em referência à dimensão ecléctica da recepção. A segunda sub-secção debruça-se sobre as teorias e paradigmas acerca do processo receptivo, fazendo um enquadramento teórico-histórico e uma discussão das alterações no que respeita às teorias da recepção.

O capítulo 2 (A RECEPÇÃO DO TEATRO: PARA UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO DO PÚBLICO COM O ESPECTÁCULO TEATRAL) define a problemática e a metodologia de pesquisa. São enunciadas as interrogações e os objectivos que orientam o estudo, bem como os métodos utilizados para servir os objectivos fixados. Tratando-se de uma pesquisa de base qualitativa, os instrumentos de análise, obedecendo a esta lógica, são principalmente dessa mesma ordem: entrevista semi-estruturada, observação directa e inquérito por questionário.

O terceiro capítulo (O TEATRO E A ESCOLA DA NOITE) está dividido em três partes. A primeira faz uma pequena contextualização sobre a história do teatro. A segunda parte dedica-se especialmente à evolução do teatro em Portugal e ao seu cenário actual. Quer numa parte, quer noutra, procurou-se ter em especial atenção a trajectória e a importância do envolvimento do espectador/público no acontecimento teatral. Por fim, a terceira parte faz referência à Escola da Noite, traçando o seu percurso e definindo os seus objectivos, assim como a sua relação com o público. As informações desta sub-secção resultam, em grande parte, das entrevistas que foram realizadas aos elementos da Companhia.

Finalmente, o capítulo 4 (“ATRAVESSANDO AS PALAVRAS HÁ RESTOS DE LUZ”: OS RESULTADOS) está organizado, também, em três partes. Começa por analisar o espectáculo que foi seleccionado, caracterizando-o, tendo em conta as entrevistas feitas à equipa, o guião e a ficha técnica. Posteriormente, é feita uma apreciação da peça, de forma a informar o leitor, o mais possível, sobre a natureza do espectáculo. Por fim, na terceira sub-secção é exposta a análise dos dados e as conclusões obtidas em relação aos espectadores. É tida em conta a informação obtida nos inquéritos, nas entrevistas, complementando com a da observação. Aqui são expostos e discutidos os vários temas: a caracterização e práticas culturais dos públicos d’A Escola da Noite; os motivos para a escolha do espectáculo; as funções da peça de teatro; os modos de avaliação e apreciação da peça; o prolongamento do espectáculo; e as influências na estrutura do discurso sobre a peça.

## CAPÍTULO I – PÚBLICOS E TEORIAS DA RECEPÇÃO

O estudo dos públicos tem constituído um dos aspectos centrais da abordagem sociológica da cultura. Em Portugal, esta área de pesquisa começou a merecer uma atenção especial sobretudo nos últimos anos<sup>2</sup>. Por conseguinte, é um campo ainda recente e pouco explorado.

No que respeita às práticas culturais, o que temos disponível no nosso país cinge-se, fundamentalmente, a uma visão quantitativa que apenas nos demonstra números, não nos dando conta das variabilidades e especificidades inerentes a esta realidade.

Abordar e entender a questão dos públicos é fundamental na medida em que, e tal como defende Maria de Lourdes Lima dos Santos, um melhor entendimento destes permitiria “que as instituições culturais e as instâncias políticas pudessem encontrar respostas adequadas para a momentosa questão dos *novos públicos*” (2004:12).

Por outro lado, a heterogeneidade e amplitude do conceito de público (daí o encontrarmos, comumente, no plural – *públicos*), torna necessária uma abordagem mais qualitativa, tendo em conta as categorias e tipologias de públicos da cultura.

A importância destas categorias destaca-se tanto como instrumentos para uma análise da sociedade e da cultura, permitindo-nos perceber melhor o relacionamento entre as duas, como na sua lógica explicativa, no que dizem relativamente à intensidade das práticas e ao padrão das mesmas.

Como se formam os públicos? Porque é que umas pessoas têm práticas culturais mais frequentes do que outras? Quais as variáveis para maior apetência? Qual o padrão dessas práticas? Vão sozinhas ou acompanhadas? Se vão acompanhadas, vão acompanhadas por quem (grupo de amigos/as; companheiro/a; pais?) Vão a um espectáculo cultural por entretenimento, pela sua forma lúdica ou pela aprendizagem?

Como se processam as variantes das formas de recepção? Como é que as pessoas se apropriam do que vêem e ouvem? Como interpretam? Como filtram? Será que os indivíduos têm as mesmas formas de recepção? Quais as variações existentes?

---

<sup>2</sup> Destacam-se, entre outros, os trabalhos realizados no Observatório das Actividades Culturais sobre o Festival Internacional de Teatro de Almada (Gomes, Lourenço e Gaspar, 2000), os públicos do Teatro Nacional de São João (Santos, 2001) e sobre os públicos do Porto 2001 (Santos *et al.*, 2001). Vejam-se também os estudos referentes às práticas culturais como os de Idalina Conde (1997), José Machado Pais (1994), Augusto Santos Silva (1994), (1995) e Helena Santos *et al.* (1999).

E quanto aos objectos culturais, aos eventos, às exposições, às instituições, será que são passíveis, eles próprios de escolherem os seus próprios *públicos*?

## 1.1 - Os públicos e sua formação

Os públicos são uma das realidades incontornáveis da cultura e, logo, do teatro. Não é ao acaso que, desde sempre, os espectadores são peças fundamentais no mundo das artes e especificamente do teatro, ora como participantes activos ou passivos, ora mesmo como financiadores dos eventos.

Mas este carácter funcional não impede o seu lado complexo, ou mesmo labiríntico, como refere Helena Santos (2004), dada a abrangência com que tem sido abordado.

A noção de públicos da cultura, em termos genéricos, diz respeito a todos aqueles e aquelas susceptíveis de consumir actividades culturais.

No entanto, e de acordo com Helena Santos (2003), os públicos confluem em “eixos contraditórios”, na medida em que:

...públicos culturais, em sentido alargado, configuram as procuras de modalidades de recepção de bens e serviços de comunicação, lazer e entretenimento, e por aqui esbatem-se relativamente à noção de consumo; em sentido estrito, reportam-se às práticas mais raras e distintivas em torno da criação artística, configurando uma hierarquia de gostos socialmente filtrada (2003: 78).

Ainda, enquanto conceito sociológico, António Firmino da Costa defende que “pode ser caracterizado, de maneira simples mas precisa, como designando *um tipo específico de relação social*” (2004: 131). Ou seja, segundo o autor, o conceito de públicos refere-se mais a *relações sociais das pessoas com as instituições*, sendo a arte e a cultura instituições especializadas, do que a *grupos ou categorias sociais*.

Estas relações têm vindo a sofrer alterações devido a mudanças nas sociedades contemporâneas, concretamente a nível *educativo* ou escolar, *económico* (organização dos mercados) e *comunicacional* (mass media). O autor reforça o argumento, dizendo que esta alteração vem “de uma relação mista de distância e subalternização, de alheamento e ignorância, de reverência e desconfiança perante essas instituições, a

uma relação com elas de carácter mais complexo, mais próximo, mais informado, mais exigente, mais diversificado” (Costa, 2004: 131).

De facto, a relação que o indivíduo tem com a arte e suas formas culturais, bem como as instituições e empresas criadoras é fundamental na formação das várias tipologias de públicos. Há que perceber sobre que circunstâncias se edificam os públicos: como se constituem em função dos géneros culturais (cinema, teatro, música clássica, jazz, rock, dança), das circunstâncias (no âmbito escolar, comercial, religioso), dos locais (ao ar livre, numa sala privada, numa pequena localidade, numa cidade, num teatro nacional), do propósito (puro divertimento, intervenção política) e do momento histórico (numa monarquia, num momento de revolução, num momento de crise económica).

Associado a isto temos as características individuais de cada pessoa. Ou seja, tal como Bernard Lahire defende, trata-se de encarar “o praticante como alguém dotado de disposições diferenciadas, não totalmente unificadas, frequentemente tensas, compósitas e até contraditórias” (*apud* Lopes, 2004: 44).

Segundo Pierre Naville, “a personalidade é a soma das actividades reveladas pela observação directa do comportamento durante um período bastante longo para fornecer certos dados; dito de outra forma, ela é apenas o produto final dos nossos sistemas de hábitos” (*apud* Lahire, 2003: 29).

Ao contrário do que Bourdieu defendia, há na argumentação de Lahire uma recusa da existência do *eu* unificado e unificante. Isto é, “a realidade social incarnada em cada actor singular é sempre menos uniforme e menos simples do que isso” (Lahire, 2003: 22), existindo, de acordo com João Teixeira Lopes (2004: 44), um “*habitus plástico, moldável nas e pelas instituições*”. Isto é, o receptor apresenta diferentes modos de relação com a cultura, dependendo do repertório cultural em questão, por um lado, e das características do próprio espaço e da instituição, por outro.

Desta forma, podem-se distinguir e diferenciar diversas categorias de públicos, podendo-se proceder à *segmentação dos perfis sociais dos públicos*, de acordo com a abordagem de Rui Telmo Gomes que, através desta forma de análise, pretende dar conta do “carácter plurifacetado dos públicos”.

Podemos, então, enunciar os públicos *habituais*, os *irregulares* e os *retraídos*, segundo João Teixeira Lopes.

Os primeiros, defende, são os que têm menor representatividade na população portuguesa. Dizem respeito, no geral, a indivíduos altamente escolarizados, qualificados e jovens, prevalecendo “disposições estéticas fortemente interiorizadas, fruto de um capital cultural consolidado” (Lopes, 2004: 47-48). Olhando para os perfis enunciados por Rui Telmo Gomes, ao analisar o evento *Porto 2001*, podemos dizer que esta categoria de públicos diz respeito aos *públicos cultivados* caracterizados pelo seu eclectismo, com práticas cumulativas e diversificadas. Isto é, têm práticas culturais consideradas mais cultivadas, mas também mais lúdicas e de entretenimento e convívio.

Os públicos *irregulares* são principalmente jovens, com uma frequência das actividades culturais irregular e um capital escolar de “cariz moderno”. Têm uma forma de recepção “*oblíqua* ou *distraída*, estética, mas não artística” (Lopes, 2004: 46), ligada mais ao entretenimento e à cultura mais mediatizada. João Teixeira Lopes refere que este tipo de público demonstra que “a escolaridade é uma condição necessária mas não suficiente para a prática cultural regular” (2004: 46).

Na perspectiva de Rui Telmo Gomes, temos aqui os *públicos displicentes*, também denominados por *quase-públicos* ou *públicos potenciais*. Apesar da sua irregularidade e fraca frequência das práticas culturais, foram, no evento *Porto 2001*, o segmento mais numeroso de entre os públicos, devido ao carácter excepcional e espectacular do próprio evento – o evento como objecto e não os objectos do evento. De resto, este é o caso dos públicos do *Festival D’Avignon*, onde se dá conta do “efeito festival”, que diz respeito a uma “dinâmica própria susceptível de concentrar temporariamente uma grande diversidade de práticas e praticantes”<sup>3</sup> (Ethis e Fabiani, 2002: 281). Muitas destas pessoas que vão a festivais de teatro, como o *Porto 2001*, o *Festival Internacional de Teatro de Almada* ou o *Festival D’Avignon*, não vão ao teatro no resto do ano e são apenas atraídos por uma certa curiosidade; a outros, esta mesma curiosidade desperta-os para mais espectáculos teatrais.

Quanto aos públicos *retraídos* (denominação análoga em ambos os autores), caracterizam-se pelo seu baixo capital escolar e pelo nível inferior de qualificações, sendo mais frequentes nos indivíduos idosos. As suas práticas verificam-se sobretudo na esfera doméstica e de sociabilidade local. Mais uma vez, no evento *Porto 2001*, e devido à sua própria essência, este grupo teve igualmente uma forte presença. Ou seja,

---

<sup>3</sup> Em todas as citações de textos em língua estrangeira, as traduções são da minha responsabilidade.

isto demonstra, a par com as especificidades individuais, a importância das características da instituição ou do evento cultural para a definição da relação do indivíduo com a cultura, sendo necessário ter em conta uma série de factores contextuais, como a imagem de tal instituição ou evento construída pela imprensa, pelas comunicações feitas ou as relações locais, entre muitas outras.

Mas não existem apenas estas duas formas de categorizar os públicos. Pelo contrário, existem vários autores que tipificam os públicos de formas distintas.

Por exemplo, Fabiani, no estudo do *Festival D'Avignon*, distingue sete tipos de públicos, referindo-se especificamente ao teatro: três tipos mais gerais ou limites, o *aspirante*, o *burguês legitimista* e o *burguês informado*; e quatro tipos dentro da camada que chama de público intelectual, o *peregrino*, o *intelectual confirmado*, o *hedonista* e o *artista aprendiz* (Fabiani, 2002: 40-41).

O *aspirante* tem uma “boa vontade cultural”, mas frequenta muito pouco o teatro. À partida, diríamos que corresponde aos públicos *retraídos* de João Teixeira Lopes e Rui Telmo Gomes; no entanto, enquanto por exemplo no *Porto 2001*, como vimos, os *retraídos* tiveram grande presença, os *aspirantes* não tiveram grande peso no *Festival D'Avignon*.

O *burguês legitimista* é um pouco cauteloso nos seus consumos, procurando valores seguros “sem aderir à proposição artística do Festival”, preferindo formas mais clássicas, como ópera e música clássica.

O *burguês informado* exige um *quê* de modernidade, procurando “as gratificações mundanas”.

Dentro do público intelectual, que poderá corresponder aos *habituais* de João Teixeira Lopes ou aos *cultivados* de Rui Telmo Gomes, Fabiani distingue quatro tipos, dando melhor conta das variabilidades existentes.

O *peregrino* força-se a ir ao teatro e aos festivais, como o *Festival D'Avignon*, que funcionam como uma “recuperação cultural” do que perdeu.

O *intelectual confirmado* tem um sentido de dever profissional nos seus consumos, sendo que “as suas práticas culturais habituais estão em conformidade com a oferta do Festival” (Fabiani, 2002: 41).

O *hedonista*, tal como a própria palavra o indica, vive à procura do prazer. E as formas culturais, como o teatro, são uma maneira de o atingir. Caracteriza-se assim,

por uma “ «sensibilidade da nova cultura» fortemente associada ao «dever do prazer» ” (Fabiani, 2002: 41).

Por fim, o *artista aprendiz* encara as suas práticas culturais, nomeadamente no teatro, como um «estágio em laboratório» e os festivais como Avignon são locais que poderão possibilitar uma eventual profissionalização.

Como vimos, tanto João Teixeira Lopes e Rui Telmo Gomes (2004), como Jean-Louis Fabiani (2002) identificam tipologias de públicos mais ou menos pormenorizadas, mas que de certa forma limitam e escondem muita informação rica para o melhor entendimento dos públicos da cultura. Não podemos esquecer, contudo, que se tratam de *tipos-ideais*, que se podem e devem cruzar, sendo necessário, por isso, ter em atenção análises mais finas e detalhadas, bem como a constante comparação com a realidade.

Ao contrário destas abordagens, Olivier Donnat e Denis Cogneau (1990), no estudo das *Práticas Culturais dos Franceses*, não identificam nenhuma tipologia específica de públicos. Pelo contrário, tratam os diversos campos culturais, como a imprensa; a televisão e seus programas; a música; os livros e a leitura; as saídas e os seus vários tipos; e as práticas dos amadores, tendo em conta toda a sociedade. Ou seja, na sua análise das práticas culturais, os autores debruçam-se sobre as diferentes características sócio-biográficas, como o sexo, a idade, profissão e habilitações literárias e tecem, a partir daqui, várias considerações e distinções acerca das práticas culturais dos indivíduos. Não consideram as práticas do grupo, mas sim do indivíduo.

É, então, visível a complexidade das abordagens possíveis no que respeita às práticas culturais e seus públicos. Quer através da identificação e demarcação de tipologias de públicos, quer através de uma abordagem mais descritiva. O propósito é perceber melhor o relacionamento entre os indivíduos e a cultura e, numa lógica explicativa, conhecer a intensidade das práticas e os padrões das mesmas.

De resto, é crucial termos sempre em vista que um público, e consequentemente as suas formas de recepção e relação com a cultura, “é uma entidade amorfa e anómica do ponto de vista sociológico: caracteriza-o o seu cariz efémero e circunstancial e o ténue objectivo que o sustenta estrutura-o bem menos do que a um grupo” (Lopes, 2004: 50). Ou seja, não se constitui como uma realidade cultural e ideologicamente estanque. Logo, é impossível pensá-lo fora da sua condição histórica, política e cultural, bem como analisá-lo de forma rígida e linear.

Mais do que ter em conta as variações entre as várias categorias ou tipos de públicos, há que ver as variações intra-individuais, que resultam das características dos indivíduos, dos contextos, das circunstâncias nas quais as práticas e os consumos culturais operam.

Assim, ter em atenção as variações intra-individuais faz com que se tenha uma “imagem um pouco mais justa do que são os consumos e actividades culturais” (Lahire, 2004: 27). Nesta lógica, ganham especial relevo as noções de eclectismo e omnivorismo cultural.

Os primeiros estudos sobre o “eclectismo” cultural ocorreram nos Estados Unidos, quando em 1982 Richard Peterson iniciou um inquérito sobre preferências musicais.

Peterson desenvolveu o conceito de “omnivorismo”, que diz respeito à passagem de um snobismo cultural para uma capacidade de apreciar formas culturais variadas. Isto é, trata-se da capacidade de ter um “gosto”, de consumir diferentes formas culturais, desde as artes clássicas e outras consideradas pertencentes à alta cultura, até às formas culturais populares e folclóricas. (Peterson, 2004: 147).

Em França, este fenómeno foi estudado por volta dos anos 1990, por Olivier Donnat. Aqui, o conceito “eclectismo cultural” dá conta da existência de práticas individuais híbridas, onde se misturam formas de “cultura consagrada” com formas de cultura consideradas menos legítimas.

Em ambas as contribuições para a definição deste complexo conceito está em causa a hibridez, a mistura de diferentes formas culturais, no que respeita aos espaços, práticas ou consumos.

Aliás, Bergé e Granjon (2005) falam mesmo em diversas modalidades de hibridismo dos gostos e consumos culturais, referindo-se a três níveis: ao nível individual, tendo em conta os repertórios culturais; ao nível das práticas particulares, como por exemplo, ouvir tal estilo musical, ou ver filmes de tal género; e ao nível da heterogeneidade cultural das práticas, considerando “universos culturais coerentes”, em que por exemplo gostar do Brasil poderá levar a ouvir *Bossa Nova*, a aprender a dançar samba e ver as telenovelas brasileiras.

Como vimos atrás, os chamados públicos *habituais* ou *cultivados* são os mais ecléticos, dadas as suas práticas cumulativas e diversificadas. Como Donnat e Cogneau mostram no estudo das práticas culturais dos franceses, os mais

escolarizados, os quadros superiores e intelectuais, os parisienses, os jovens e os solteiros são os que têm as práticas mais frequentes, mas não só no domínio da cultura clássica, como também em áreas consideradas mais “populares” e comuns. “Os parisienses e os profissionais dos quadros intelectuais superiores [e os indivíduos com habilitações a nível do ensino superior] têm as taxas de práticas mais elevadas para dezoito das vinte e quatro saídas enumeradas no questionário” (1990: 114).

Assim, o prestígio não está apenas em consumir as formas consideradas como “alta cultura”, como defendia Bourdieu, mas em conhecer e participar em todas as formas culturais. Aliás, nas sociedades capitalistas actuais, o omnivorismo é sinal do “bom gosto” das classes sociais elevadas.

No entanto, e de acordo com Lahire (2004), classificar a classe popular de *unívora* apenas porque não consome tal forma cultural, ou não tem práticas mais ou menos regulares em tal domínio é um erro, uma vez que o mesmo acontece nas elites, apesar de estas serem vistas como “culturalmente cosmopolitas”.

Mas, nesta lógica de acumulação das práticas em que, tal como Donnat e Cogneau referem, se tal indivíduo vai ao museu, vai sem dúvida ao teatro e ao restaurante, existem, por outro lado, práticas que se opõem: por exemplo, quem lê o jornal *Le Monde* não vê televisão quatro horas por dia nem vê a emissão da *Roda da Fortuna* (1990: 179).

Por conseguinte, encarar de uma forma mecânica os indivíduos como membros de tal classe ou grupo social, sendo os seus gostos pessoais os mesmos dos da classe à qual pertencem, é ignorar as características individuais de cada um, bem como as variáveis contextuais e situacionais das práticas e consumos culturais.

Aliás, Lahire defende que:

a partir do momento que um actor foi colocado, simultânea ou sucessivamente, no seio da pluralidade de mundos sociais não homogéneos, e por vezes mesmo contraditórios, ou no seio de universos sociais relativamente coerentes, mas que apresentam, em certos aspectos, contradições, então estamos perante um actor com o *stock* de esquemas de acções ou de hábitos não homogéneos, não unificado e com práticas consequentemente heterogéneas (e mesmo contraditórias), que variam conforme o contexto social no qual ele será levado a evoluir (2003: 39).

Bourdieu (1985) falava de gostos característicos de cada classe. No entanto, não explorou suficientemente as variações existentes no seio de uma mesma classe.

Ou seja, o facto de existirem pessoas da classe trabalhadora que preferem obras da chamada “alta cultura” e têm hábitos da elite ou *vice-versa*, tal como nos mostra Lahire (2004) quando refere que, por exemplo 50% das mulheres de operários e agricultores aprovam o recurso à cirurgia estética de rejuvenescimento, bem como 52% das mulheres das classes superiores (2004:169).

Assim, de acordo com Donnat e Cogneau o sistema de gostos não corresponde a uma escolha de conhecer ou não conhecer, mas a uma “quantidade de competências institucionalizadas pela hierarquia social, pela escola e pelos meios de informação” (1990: 237).

Portanto, o eclectismo não se dá apenas nas práticas culturais, mas também na recepção das diferentes formas de cultura. A recepção é ecléctica quase por definição, desde logo porque existem diferentes formas culturais que promovem diferentes formas de recepção. E porque, consoante as características individuais de cada um, bem como o contexto e a situação em que se processa a recepção, ela assumirá, com certeza, formas diversas.

## 1.2 - Recepção: Teorias e Paradigmas

A teoria de Pierre Bourdieu assenta numa visão legitimista dos consumos culturais, distinguindo três tipos de gosto (o gosto legítimo, o gosto médio e o gosto popular), correspondentes às diferentes classes sociais, que diferem em termos de consumos culturais e logo em termos de legitimação social. Esta teoria está, de facto, mais associada à sociedade da época em que foi desenvolvida, isto é, uma sociedade capitalista, industrial, “pré-mediática”, do que à de hoje em dia. Tal como Bernard Lahire (2004) refere, a teoria de Bourdieu falha na medida em que ignora contributos de alguns teóricos como Edgar Morin, Gilbert Cohen-Séat, Pierre Fougeyrollas, Jean Baudrillard, entre outros, no que respeita à “sociedade de consumo”. Estes autores anteviram a concorrência entre a escola e a indústria cultural no que respeita à formação dos gostos culturais e individuais.

Não podemos esquecer, também, a privatização das *performances* e dos consumos culturais, através dos *mass media*, aumentando a importância da esfera doméstica, como local de recepção cultural. De acordo com Emmanuel Ethis (2002) e

as suas conclusões na pesquisa sobre o *Festival D'Avignon*, as formas de curiosidade das gerações mais novas direccionam-se para objectos cada vez mais próximos desta mesma esfera, como séries televisivas ou jogos de vídeo, complexificando-se as relações dos mesmos com a cultura. De resto, as pessoas despendem muito tempo no consumo dos meios de comunicação de massa. Podemos, mesmo, falar na existência de uma “cultura do ecrã”, tal como refere Olivier Donnat (2007), em que entre trabalhar, dormir e ver televisão não sobra muito mais tempo. “De facto, os media e o dia-a-dia têm-se tornando tão próximos que são quase inseparáveis” (Abercrombie e Longhurst, 1998: 77).

Veja-se, no caso português, o debate em torno da prevalência da televisão nos hábitos culturais dos portugueses, que tem sustentado, sobretudo no que se refere às camadas juvenis, a ideia de uma “*overdose*” ou “bulimia” televisiva (Schmidt, 1993), retratando uma ocupação dos tempos livres com actividades desenvolvidas sobretudo em casa e com grande peso dos *media*.

Luísa Schmidt reforça a ideia, defendendo que estamos perante “desequilíbrios sociais entre práticas «passivas» e práticas «participadas», o que é preocupante num país onde se oferecem poucas alternativas de participação social e cultural aos diferentes grupos sociais de jovens” (1993: 182).

Esta conexão entre os *mass media* e os indivíduos leva, também, a que aumente a familiaridade com as artes, através do aumento das emissões culturais que, tal como defende Idalina Conde (1992), antes eram “reservadas a limitados horizontes de recepção”. No entanto, esta familiaridade não é sinónimo de proximidade e ainda menos de assiduidade de práticas culturais regulares.

Que as «multidões» aumentaram no domínio desta cultura cultivada, aumentaram (mesmo se com aumentos de umas a compensar perdas relativas de outras). Que aumentaram até de maneira a se poder chegar a falar de «alta cultura como cultura de massas» [...] Mas conviria sublinhar que a oferta aumenta num campo onde é esta a encadear a sua homóloga procura (Conde, 1992: 149).

Assim, este aumento das “multidões” no que respeita à cultura cultivada dá-se sobretudo em zonas privilegiadas de escalões sociais médios e superiores, nas cidades ou grandes centros cosmopolitas, onde a oferta está concentrada, funcionando como “verdadeiros monopólios artísticos”. Apesar das lutas para a democratização da cultura e das políticas culturais a elas associadas, as desigualdades mantêm-se:

participar na vida cultural de forma regular e diversificada supõe, hoje como antes, uma acumulação de um máximo de factores que favorecem o acesso à cultura, como o nível de estudos e a profissão, a proximidade da oferta cultural, as sociabilidades e relações de amigos, entre outros.

Por outro lado, não podemos descurar a ideia de que os próprios objectos culturais, de certa forma, escolhem os indivíduos, na medida em que consentem ou inibem o consumo cultural, consoante, por exemplo, o preço dos bilhetes, a acessibilidade do local, o horário do espectáculo, entre outros, não falando nas convenções e códigos de comportamento, que só por si restringem a aproximação.

A cultura é de resto, nos dias de hoje, um produto de consumo. Esta expressão reflecte não só a dinâmica da sociedade de consumo associada à contemporaneidade, mas tem também inerente o reflexo das desigualdades sociais, bem ilustrado nas palavras anteriores de Idalina Conde.

Na perspectiva de Lahire, existem oito variáveis a ter em conta no que respeita às práticas e preferências culturais individuais (2004: 260-261). São elas:

- a socialização cultural exercida no meio social de origem, no seio familiar; ou seja, o volume de capital económico e cultural, a estrutura da distribuição desses mesmos capitais e a natureza do capital escolar do pai e da mãe (técnico, científico, económico, jurídico, literário, etc.);

- a socialização cultural sexuada exercida pelo conjunto dos enquadramentos da socialização ao longo da vida, de forma a captar as possíveis diferenças de gostos de géneros musicais, de literatura ou cinematográfico, por exemplo, segundo o sexo;

- a socialização cultural exercida pelas diversas instituições sociais, políticas, religiosas e culturais frequentadas ao longo da vida, no sentido de constatar o possível efeito das opções ideológicas e religiosas nas práticas e preferências culturais;

- a socialização escolar, mais especificamente a trajectória (longa ou curta, bem ou mal sucedida) e a natureza (técnica, científica, económica, jurídica, literária, etc.) da formação dos indivíduos;

- a socialização cultural ligada à situação profissional, no que respeita à sua natureza e nível de prestígio social;

- a socialização cultural ligada à situação conjugal, mais ou menos heterogénea ou homogénea no que respeita a propriedades culturais;

- a socialização no quadro dos grupos de amigos, redes de sociabilidade profissionais e redes de sociabilidade extra-profissionais mais ou menos diversificadas do ponto de vista das propriedades culturais;

- o momento do ciclo de vida em que se encontram as pessoas, se em criança, adolescente ou adulto, casado ou solteiro, com ou sem filhos, estudante, em actividade profissional ou desempregado, etc., dado que todas estas características individuais têm influência na forma de relação de cada um com a cultura.

Se estas variáveis condicionam as práticas culturais, condicionarão igualmente as formas de recepção dos espectadores.

Os estudos de recepção têm recebido pouca atenção desde os anos 1980, altura em que, segundo Rebecca Scollen, na Europa e Escandinávia surgiram preocupações em compreender quais as experiências das audiências e o porquê dessas experiências (2008: 47).

Os estudos de recepção têm como objectivo mais amplo demonstrar que “o processo comunicacional é multilateral e permite extrapolar a visão de comunicação como transmissão de informações” (White: 1998, 41). Todavia, as teorias da recepção ou teorias de audiência sofreram várias alterações ao longo dos últimos anos.

Desde logo, no que respeita à interpretação da audiência, tentando compreender por que razão os indivíduos escolhem diferentes formas culturais ou têm diferentes interpretações do mesmo programa cultural, as explicações mais tradicionais dos Estudos Culturais recaíam sobre características sócio-demográficas como idade, sexo, educação e *status* social. No entanto, interpretações mais recentes têm em consideração teorias sobre identidades culturais diferentes, competências culturais e teorias sobre estratégias de poder, conflito e solidariedade na família e outros grupos domésticos (White: 1998, 45-46).

Neste sentido, foram desenvolvidas várias teorias, de que podemos destacar a contribuição de Melvin DeFleur com a *Teoria da Bala Mágica* e as *Teorias da Influência Selectiva*.

A “Teoria da Bala Mágica”, também conhecida por “Teoria da Agulha Hipodérmica” e “Teoria da Correia de Transmissão”, tal como os nomes indicam, baseia-se num modelo de comunicação estímulo-reação mecânica, onde o sujeito e toda a sociedade recebem a mensagem que lhes é enviada sem questionamentos e da

mesma forma. Ou seja, as mensagens são “injectadas” na audiência e esta responde ao estímulo de uma forma directa. A tónica está na mensagem, sendo o receptor passivo.

Esta fase das teorias da recepção diz respeito ao período onde imperava o fascismo e o totalitarismo (1920/1930), sendo, de resto, uma visão demasiado simplista, baseada nos efeitos das mensagens nas audiências. De facto, e tendo em conta Abercrombie e Longhurst (1998), as audiências contemporâneas são complexas e interagem socialmente, não respondendo directamente à mensagem, mas interagindo com ela de diferentes formas. Do mesmo modo, as mensagens também não são simples e directas, mas complexas e diversas.

No entanto, segundo alguns autores, como Robert Walser a propósito do efeito directo nas audiências do *heavy metal*, as mensagens podem influenciar certos tipos de comportamentos. Contudo, este modelo não se apresenta como sendo sustentável e os seus resultados são inconclusivos.

Por seu turno, a “Teoria da Influência Selectiva” ou “Teoria das Diferenças Individuais” começa a encarar o indivíduo como receptor activo, que responde de formas distintas às mensagens recebidas. Esta teoria considera que “cada pessoa é diferente uma da outra, embora compartilhem os mesmos padrões de comportamento de sua cultura” (Silva: 2006, 4). Ou seja, a resposta a uma mesma mensagem varia consoante as características psicológicas e sociais de cada indivíduo.

A abordagem dos “Usos e Gratificações” teve origem nos EUA em 1940, considerando os usos que a audiência faz das mensagens. Isto é, a ênfase está na “origem social e psicológica das *necessidades*, que gera expectativas sobre os mass media ou outras fontes, levando a diferenciadas formas de exposição aos mesmos (ou comprometimento em outras actividades), o que resulta em necessidade de *gratificações* entre outras consequências, possivelmente em maioria não intencionais” (Abercrombie e Longhurst, 1998: 7).

Segundo Carla Pollake da Silva (2006), esta teoria baseia-se nos usos que cada indivíduo faz das formas culturais escolhidas e nos benefícios que delas acredita conseguir. Assim, tem em conta as motivações que leva cada sujeito a escolher certas formas culturais em detrimento de outras ou a não escolher de todo. Isto porque, sendo o indivíduo activo, ele ou ela pode escolher outros mecanismos existentes susceptíveis de melhor satisfazer os seus gostos, anseios e necessidades, tal como ir à praia, ao café, fazer compras, entre muitos. Aqui, o receptor é activo.

Todavia, Philip Elliott contesta esta visão dos “Usos e Gratificações”, defendendo que há uma valorização do estado mental do indivíduo, pelo que se torna difícil para o investigador ter uma compreensão do mesmo. É uma abordagem insuficientemente sociológica, diz, dado o seu carácter ultra-individualista, necessitando de bagagem teórica. Logo, tem “pouco poder de explicação, sendo inerentemente limitada quanto ao seu funcionalismo” (Abercrombie e Longhurst, 1998: 9).

No geral, estas teorias contrapõem duas visões das teorias da recepção. Por um lado, temos o “receptor passivo” ou a “posição do texto dominante”, onde a audiência é passiva, presa à mensagem e à ideologia dominante. No lado oposto, temos a ideia do “receptor activo” ou a “posição da audiência dominante”, sendo esta activa, discutindo, analisando, ignorando ou rejeitando a mensagem, que, de resto, se pode associar às mudanças no que respeita a toda uma conjuntura da sociedade, onde os indivíduos são mais escolarizados e esclarecidos, por exemplo, e “uma audiência com competências tem mais apetência para ser uma audiência activa” (*idem*: 32).

No entanto, estes são os pólos extremos, existindo uma série de variações entre um e outro.

Nestas abordagens está inerente uma mudança paradigmática, distinguindo-se a mudança entre três paradigmas nos últimos 50 anos, segundo Abercrombie e Longhurst (1998). São eles o “Comportamental” (*Behavioural*); “Incorporação/Resistência” (*Incorporation/Resistance*); e “Espectáculo/Actuação” (*Spectacle/Performance*).

O primeiro paradigma assentava num modelo particular da sociedade, de teor cultural, baseada num conjunto de valores partilhados e consensuais, onde o conflito é secundarizado. Assim, os meios de comunicação eram entendidos como um meio de reforço e de transmissão dos valores partilhados, sendo a expressão da realidade.

Este paradigma foi ultrapassado, uma vez que não responde a alguns problemas teóricos, como a ideia de “valores consensuais”/“valores dominantes”. Isto é, os media são parte de um esforço para impor um conjunto de valores dominantes na sociedade e não reflexo da realidade. As mensagens dos media são codificadas de acordo com a ideologia dominante, reproduzindo essa mesma ideologia, os significados preferíveis política e economicamente. Estas mesmas mensagens codificadas, segundo Stuart Hall (1980), são descodificadas pela audiência de várias formas, ao contrário da visão

simplista marxista que defende que as audiências só funcionam de acordo com a “falsa consciência da classe dominante”.

Tendo em conta a perspectiva de Greg Philo (2008), por um lado o modelo “encoding/decoding” de Hall é útil na medida em que chama a atenção para a forma como as classes e os factores culturais podem produzir diferentes respostas perante as mensagens. Por outro lado falha, dado que subestima o poder da comunicação de massas na modelação das opiniões.

No que respeita ao paradigma “Incorporação/Resistência”, em traços gerais, defende que a audiência, estando incorporada numa ideologia dominante, ao receber a mensagem pode aceitar e participar ou resistir a essa mesma incorporação.

Este mesmo paradigma foi posto em causa, emergindo um novo paradigma – “Espectáculo/Actuação” – onde os indivíduos são entendidos como consumidores e membros de uma audiência. Aqui, as audiências são encaradas como grupos de pessoas que já existiam, antes dos espectáculos tomarem lugar. Por outro lado, é dada importância ao próprio espectáculo, à própria *performance*, que envolve uma interacção com a audiência, levando mesmo à fuga, ao enlevo para fora da realidade.

No entanto, as *performances* podem ser de vários tipos; logo as audiências também diferem em função das circunstâncias e dos eventos. Por exemplo, e de acordo com Abercrombie e Longhurst (1998), o teatro é a forma mais visível e imediata de *performance*, mas é apenas uma entre várias, como os encontros políticos, religiosos, eventos desportivos, concertos, galerias de arte, o dia-a-dia.

Uma outra teoria a destacar é a teoria *reader-response*, desenvolvida nos anos 60, debruçando-se sobre a importância do significado das formas literárias para o indivíduo. Segundo Norman Holland, cada um produz e precisa de significados, uma vez que estes actuam como um método de defesa, permitindo uma evasão para a fantasia e associado a isto, uma gratificação e prazer (Bennett, 1997: 37).

Esta procura de significado, esta interpretação que o público faz, fá-la numa lógica de identificação com os temas, recriando-se e replicando-se a ele mesmo. Ou seja, ao interagir com o trabalho que está a ser feito, torna-se parte da criação à medida que o interpreta.

Ligado a esta questão do prazer que o espectador retira do espectáculo e a uma certa valorização das teorias semióticas na recepção, Susan Bennett, apoiando-se em Anne Ubersfeld, refere que “o prazer deriva da actividade, do envolvimento da

audiência na interpretação da multiplicidade dos signos, sejam transparentes ou opacos” (1997: 72), sendo no teatro que esta situação mais se verifica.

Hans Robert Jauss argumenta que o prazer de um espectáculo está em seduzir o espectador e fazê-lo esquecer dos seus deveres reais, perante a “contemplanção de um destino imaginário” (1978: 134), permitindo-lhe viver aventuras sem correr riscos e, como diz Patrice Pavis, sentir o prazer do perigo e a ausência do risco, ou a satisfação de impulsos que recalaria, mas que assim não precisam de ser censuradas, “já que elas são objectivos de ficções cénicas” (2003: 218).

No entanto, e segundo Ubersfeld, o espectador pode ter prazer em gostar ou em não gostar, em perceber ou em não perceber, em se manter a certa distância ou pelo contrário, em envolver-se no que está a assistir, em chorar ou rir, ou simplesmente em não se emocionar, etc. (*apud* Bennett, 1997: 72). Os cenários são vários, até mesmo porque num mesmo espectáculo de teatro e num mesmo momento, recebemos vários tipos de informação, como o cenário, as luzes, os figurinos, a posição dos actores, os seus gestos, a sua linguagem, entre outros. Tudo isto está dentro de um processo interactivo que recai sobre a presença de espectadores, estando aberto a uma imediata aceitação, modificação ou rejeição por parte do público (Bennett, 1997: 62).

Nesta lógica semiótica, Umberto Eco (1977) reforça o estatuto das palavras, uma vez que estas não se referem apenas a um significado e a um referente, não têm só um significado, mas vários, que tocam a abstracção ideológica. A interpretação do palco vai além do seu imediato significado. Assim, não são apenas as palavras que importam, como vimos atrás, mas todos os aspectos do espectáculo teatral a que o espectador está exposto. Aliás, um teatro verbal sem expressão facial e corporal não é verdadeiramente possível.

As pessoas que estão na sala têm um papel importante no processo de recepção, havendo uma espécie de reacção em grupo. Anne Ubersfeld (1981) reforça esta ideia, defendendo que um espectador tende a seguir a recepção dos que estão ao seu lado, não se diferenciando. Nesta linha de ideias, Wilfried Passow (1981) distingue cinco níveis de interacção durante um espectáculo teatral: interacção entre a ficção e a realidade; entre a audiência e a ficção, o palco fictício; entre os actores; entre a audiência e os actores, o palco real; e entre a audiência.

Como vemos, a recepção é influenciada por múltiplas variáveis. De acordo com Jean-Michel Guy, a maior parte das vezes o espectador já sabe o que vai ver, bem como o que vai dizer quando sair do espectáculo. Aqui, o programa, muitas vezes distribuído à entrada, tem também influência. Por conseguinte, a “recepção de um espectáculo é condicionada pela informação que temos em relação a ele antes de o ver, sendo que os critérios de escolha *à priori* confundem-se com os julgamentos *à posteriori*” (1992: 92).

Por outro lado, e enunciando a importância do espaço onde tem lugar o espectáculo, o julgamento que é feito da obra de arte é indissociável do julgamento sobre o seu ambiente ou sobre os dispositivos previstos para a sua recepção (Guy, 1992). Isto é, muitas vezes não há distinção entre o conteúdo, o objecto de arte em si e as condições em que se realiza. Estas condições afectam a recepção do espectador, mesmo que inconscientemente, como o conforto das cadeiras, a maior ou menor proximidade do palco, a formalidade ou informalidade do edifício, a existência de parque de estacionamento, a facilidade de acesso, etc.

As condições pré-receptivas são, então, importantes no processo receptivo. Aliás, as motivações e expectativas iniciais dos espectadores, bem como a ideia formada dos espectáculos, variam consoante o contacto com o teatro e outras formas de arte e a sua posição no sistema sócio-cultural.

Como refere Susan Bennett, os espectadores do teatro levam para qualquer espectáculo um “horizonte cultural e ideológico de expectativas” que nunca é fixo. Pelo contrário, está constantemente a ser testado e redefinido pelos espectáculos de teatro disponíveis e a peça em questão, e pela natureza mais ou menos regular do contacto (Bennett, 1997: 98). Isto porque, por exemplo, “em situações urbanas em que os produtos culturais (...) estão disponíveis em maior ou menor quantidade, as audiências tendem a dar menos importância ao evento” (*idem*: 100). Por outro lado, é importante o nível de conhecimento, por parte dos espectadores, das convenções e dos códigos utilizados no espectáculo. À partida, quanto mais regular um espectador for, maior conhecimento terá das convenções utilizadas, e vice-versa, e a recepção tenderá a ser distinta consoante os casos.

Também Patrice Pavis refere a importância das condições pré-receptivas. Refere, de acordo com Marco De Marinis, que estas variáveis são:

o complexo estruturado de todos os factores cognitivos, psicológicos ou outros (intelectuais, ideológicos, afectivos, materiais) que influenciam o comportamento, sobretudo cognitivo do espectador de teatro, o que lhe fornece uma competência específica e o torna assim capaz de fazer o que é pedido a ele, do ponto de vista da recepção (Pavis, 2003: 252).

Da mesma forma, Hans Robert Jauss defende, a propósito da literatura, que a recepção de um texto não é subjectiva nem arbitrária. Ao invés, a percepção ou compreensão está conforme as motivações e expectativas construídas ao longo das épocas. Logo, a recepção varia em função dos novos horizontes de espera. Ou seja, a nossa compreensão da arte está condicionada pelos cânones estéticos que a história e a tradição estabeleceram (1978: 250).

Nesta relação entre as audiências do teatro e o sistema social, entre o público e a cultura contemporânea, Janet Wolff argumenta que as sociedades contemporâneas dão reconhecimento ao discurso da arte e da estética, sendo que as ideias e os valores dos artistas são socialmente formados, mediados pelas “convenções culturais de estilo, língua, género e vocabulário estético” (Wolff 1981: 65). Assim, tal como as ideias e os valores dos artistas são socialmente formados, também os espectadores interpretam e recebem de acordo com os significados instituídos esteticamente e culturalmente.

Quanto à recepção, esta “pode manifestar-se de diversas formas: através de aplausos, gritos, pateada, riso ou choro. Mas é sempre sinal da interacção que acontece entre os actores e aqueles que escolheram assistir ao espectáculo numa determinada ocasião.” (Brilhante, 2008: 58).

Existem vários modelos de recepção, uns mais complexos, outros mais simples. Por exemplo, Susan Bennett (1997) fala de Stourac e McCreery e do seu modelo de resposta, que vai desde o registo do silêncio, do barulho, da pateada, do riso, do aplauso, de pessoas a sair da sala, do atirar objectos, etc.

Cita também Hans Robert Jauss, e o seu espectro de reacções e julgamento crítico da audiência, sendo o “sucesso espontâneo”, a “rejeição ou choque”, a “aprovação dispersa”, ou a “compreensão gradual” (Jauss *in* Bennett, 1997: 49).

Mas Jauss (1978) apresenta também uma tipologia de modos de identificação associados a normas de comportamento, uma vez que defende que “o teatro induz o homem [sic] a identificar-se com as personagens e as suas paixões” (1978: 134). Assim, distingue a identificação associativa, onde há compreensão e o espectador entra num papel; admirativa, usualmente pelo herói perfeito, havendo um sentido de imitação;

simpática pelo herói imperfeito, uma certa piedade e solidariedade; catártica, quer seja pelo herói que sofre, despoletando uma emoção trágica, quer pelo herói em dificuldade; e identificação irónica, usualmente pelo anti-herói, levando à desaprovação (*idem*: 152).

No entanto, não podemos pensar que num espectáculo apenas se dá identificação. Pelo contrário, Patrice Pavis enuncia também o distanciamento como uma forma de recepção. Por exemplo, perante uma série de emoções “quentes” e “frias”, “o espectador deve poder percorrê-la[s] em alguns segundos”, mas com o distanciamento “efectua uma correcção mental que preserva o espectador em seus direitos” (Pavis, 2003: 219-220). Pavis destaca a importância dos “olhares plurais, que o espectador põe, mais ou menos conscientemente e longamente, sobre a representação” (2003: 213).

É, então, visível a complexidade das relações dos indivíduos com as formas culturais, em que o indivíduo é activo, ou mais, é encarado como um co-criador, um co-produtor do espectáculo teatral. Por outro lado, esta complexidade reflecte-se no carácter contínuo da recepção, dado que, de acordo com Park-Fuller (2003), perdura no tempo, começando antes do pano se levantar e continuando depois das luzes se apagarem, através da memória, recordando.

O estudo das formas de relacionamento dos públicos com o teatro e dos respectivos processos de recepção deve, em suma, ter em conta as diversas variáveis que nele interferem. Trata-se de uma realidade dinâmica que resulta de várias categorias que envolvem o antes, o durante e o depois do espectáculo. E, em cada um desses momentos, são despoletados mecanismos que irão determinar a forma de recepção de cada um dos indivíduos.

## CAPÍTULO 2 – A RECEPÇÃO DO TEATRO: PARA UMA ANÁLISE DA RELAÇÃO DO PÚBLICO COM O ESPECTÁCULO TEATRAL

A cultura tem vindo a ganhar terreno nas sociedades contemporâneas, tanto no que se refere aos modos e estilos de vida, como no que se refere ao campo das políticas públicas. Na verdade tem-se vindo a generalizar a ideia:

de que o acesso à cultura deve ser parte constitutiva da cidadania contemporânea. Essa ideia vai naturalmente a par com a prevalência dos estilos de vida e das expectativas das classes médias urbanas mais escolarizadas, que vêem na cultura, no lazer e na estetização dos ambientes em que circulam ingredientes importantes da sua integração sócio-espacial (Abreu e Ferreira, 2003: 3).

No entanto, no que respeita aos estudos de públicos da cultura, em Portugal este é um campo ainda recente e pouco explorado. Predomina uma abordagem quantitativa, centrada na caracterização dos públicos e das suas práticas, sendo muito escassa a produção sociológica sobre as componentes mais qualitativas dessas práticas, os modos de recepção e os sentidos que os praticantes culturais atribuem à sua relação com a cultura.

É necessário, por isso, que haja uma maior atenção aos elementos qualitativos da cultura e em particular dos *públicos*. Isso exige, como defende Maria de Lourdes Lima dos Santos, “procedimentos de pesquisa flexíveis, conjugando diferentes formas de abordagem, diferentes metodologias” (2004: 12).

## 2.1 - Problemática

O estudo que aqui se apresenta recai sobre os aspectos qualitativos dos *públicos* da cultura, analisando a recepção de um tipo particular de actividade cultural: os espectáculos de teatro.

A dissertação nasce, portanto, da curiosidade e vontade de aprofundar este lado mais qualitativo da temática dos públicos, nomeadamente do teatro, e suscitar reflexão e debate sobre o assunto.

Não se pretende aqui estabelecer um conjunto de conclusões generalistas e absolutas. Seria demasiado audaz e idealista ambicionar tal objectivo, uma vez que são realidades demasiado “leves”, “líquidas” e “fluidas”, usando a terminologia de Zygmunt Bauman (2001). Pretende-se, antes, incentivar a discussão e a ideia de necessidade de uma melhor abordagem aos públicos, por parte dos analistas e das instituições culturais.

O estudo procura cumprir os seguintes objectivos:

- ✓ Elucidar e compreender os vários tipos de públicos ou de audiências existentes na sociedade contemporânea.
- ✓ Dar conta da variabilidade e complexidade inerente às formas de recepção da cultura.
- ✓ Perceber as variabilidades que permitem aos indivíduos consumirem ou não formas de cultura.
- ✓ Perceber as variabilidades que permitem aos indivíduos consumirem determinadas formas de cultura em detrimento de outras.
- ✓ Perceber como os diferentes espectadores entendem e interpretam as formas culturais.
- ✓ Perceber quais os critérios subjectivos dos espectadores para apreciar e avaliar as formas culturais que escolhem.

No plano empírico, o objecto seleccionado foi a Companhia de teatro A Escola da Noite. É uma Companhia profissional de teatro que trabalha na cidade de Coimbra. A escolha desta Companhia deve-se sobretudo às suas características, ao facto de se situar em Coimbra, cidade peculiar no que respeita aos públicos da cultura, dada a presença da Universidade; de ter sido fundada numa altura em que não existia mais nenhuma Companhia de teatro profissional na cidade; devido à deambulação por

vários locais da cidade, que fez ao longo do seu percurso; e por fim, pela importância que conquistou não só na cidade, mas também em todo o país.

Se tivermos em conta estudos como o que foi feito em cinco cidades portuguesas (Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto), Coimbra demonstra um cenário próprio, destacando-se “pela mais elevada proporção do conjunto de profissionais liberais e quadros dirigentes, intelectuais e científicos”, bem como pela grande percentagem de indivíduos com instrução de nível superior (Santos *et al.*, 1999).

Consequentemente, no que respeita às práticas culturais e de lazer, também se distingue das outras cidades, apresentando saídas mais frequentes, facto ligado ao “peso do ensino superior na cidade e à sua estreita correlação com as categorias socioprofissionais mais qualificadas” (*idem*: 37 e Fortuna e Abreu, 2001).

A pesquisa centrou-se numa peça de teatro da Companhia, “Atravessando as palavras há restos de luz”. A opção de fazer o estudo por referência ao teatro deve-se, tão-somente, à sua dimensão do imediato e à necessidade do envolvimento do público na sua apresentação.

O teatro produz-se e extingue-se no momento da sua apresentação, não sendo possível apreendê-lo de forma plena sem ser *ao vivo*. Por outro lado, o espectador é fundamental no acontecimento teatral, na medida em que qualquer peça é feita para o espectador a poder ver e mesmo avaliar. Existe uma relação recíproca e de proximidade, de forma que o espectador determina a qualidade e o sucesso de um espectáculo teatral.

Assim, uma peça não tem duas apresentações iguais, devido ao envolvimento da audiência, que assume um papel de *co-criadora* ou *co-produtora*.

No que respeita às interrogações orientadoras deste estudo, destacam-se dois níveis complementares: por um lado, sobre as características dos públicos d’A Escola da Noite e a sua relação com a Companhia; por outro, sobre os modos de recepção dos espectáculos.

No entanto, em ambos os níveis interrogativos prevalece a distinção entre os públicos regulares e os irregulares da Companhia, tendo ainda em conta três tempos: o antes, o durante e o depois do espectáculo.

Qual será a tipologia dos públicos d'A Escola da Noite? Serão públicos com práticas culturais elevadas? Qual a regularidade e diversidade das suas práticas? Estarão de acordo com a realidade das práticas culturais em Portugal?

E quanto à sua relação com a Companhia, estabelecem uma relação de proximidade e fidelidade?

E no que respeita ao espectáculo, qual é a função que lhe é atribuída pelos espectadores? Com que intuito assistem a uma peça? Para divertimento/entretenimento? Como prática de sociabilidade? Ou como forma de adquirir conhecimento? O que procuram quando vão assistir a uma peça de teatro?

E em relação aos elementos que poderão influenciar as expectativas de cada espectador: porque é que foi ao espectáculo? Por influência de algum familiar ou amigos/as? Por informações que recolheu? Por conhecer a Companhia?

E no espectáculo em si, que reacções os/as espectadores/as enunciam ter tido? Alegria, tristeza, emoção, cansaço, bem-estar, descontração? Identificaram-se com a peça ou fizeram alguma comparação com o real? Gostaram do espectáculo ou pelo contrário não gostaram? Porquê? E o que gostaram mais ou menos? Quais os aspectos aos quais os/as espectadores/as dão mais importância num espectáculo de teatro? Os aspectos aos quais é dada mais importância são os que são melhores ou piores avaliados? Será que existe correlação entre as duas variáveis? Os/as espectadores/as que avaliam negativamente o espectáculo, pensam em voltar a assistir a um espectáculo da Companhia? Será que uma "má experiência" resulta numa ausência de ida à Companhia (e ao teatro)? E ainda, será que os públicos regulares d'A Escola da Noite avaliam mais positivamente o espectáculo e os irregulares mais negativamente? Ou será que existem divergências na avaliação comuns a ambos?

E por fim, após o decorrer do espectáculo, os/as espectadores/as falam sobre eles? Se falam, com quem falam mais? O que falam? E neste espectáculo, falaram? Com quem? Sobre o quê? Os aspectos melhor avaliados têm mais predominância nas conversas dos espectadores, ou pelo contrário, são os que são pior avaliados? Existe correlação entre as variáveis? Os/as espectadores/as procuram informações dos espectáculos a que assistem? Se procuram, é acerca de quê? Existe alguma curiosidade ou vontade de saber mais que se prolonga após o espectáculo?

## 2.2 - Metodologia

À luz das interrogações e objectivos apresentados, a metodologia combinou técnicas quantitativas e qualitativas, privilegiando no entanto, em obediência ao quadro de interrogações, a abordagem qualitativa.

“Atravessando as palavras há restos de luz” esteve em cena desde o dia 3 de Abril de 2009 até ao dia 26 do mesmo mês, de quarta-feira a domingo, salvo o domingo de Páscoa (12 de Abril), com sessão única às 21.30h, excepto ao domingo, em que a sessão se realizava às 16h. Adicionalmente, contou com uma época de prolongamento que funcionou de quinta-feira a sábado, no mesmo horário (21.30h), do dia 30 de Abril a 9 de Maio de 2009.

Nos dias do espectáculo foi aplicado um inquérito a todos/as os/as espectadores/as. Este método foi essencial para ter uma ideia mais geral de como se constituem os públicos d’A Escola da Noite e quais são as suas práticas culturais, funcionando também, como método comparativo e complementar das entrevistas realizadas, no que respeita à recepção da peça assistida.

Note-se que, os métodos utilizados foram aplicados apenas a partir de dia 15 de Abril de 2009, uma vez que os primeiros espectáculos são quase exclusivamente para espectadores convidados pela Companhia, logo, com menos interesse de pesquisa, dado o idêntico perfil dos indivíduos.

Assim, o inquérito foi aplicado em 16 espectáculos, a um total de 672 espectadores. Resultaram 379 respostas, que depois da aplicação dos critérios de validação totalizaram 346, ou seja, os critérios invalidaram 33 questionários.

Os critérios de validação implicavam restrições de limite de não respostas e questões e grupos de questões obrigatórias:

Número máximo de não respostas – 3

Grupos de questões de resposta obrigatória<sup>4</sup>:

. Questões de caracterização sócio-biográfica (sexo, idade, escolaridade e profissão – P.25, P.26, P.29 e P.32);

. Questões referentes à recepção (P.20, P.21, P.22, P.23 e P.24).

---

<sup>4</sup> Acerca das questões aplicadas ver o guião do inquérito no Anexo I.

### Excepções:

- Se apenas uma pergunta de caracterização sócio-biográfica não tiver sido respondida, o inquérito é considerado válido, desde que essa questão não seja sobre o sexo (P.25), sendo esta obrigatória.

- Nas questões com vários itens de resposta, pelo menos metade dos itens têm de ter resposta para a pergunta ser válida. Caso não haja pelo menos metade respondidos, a questão não é considerada válida.

- Se os dois grupos de questões obrigatórias tiverem sido respondidos, mas o número de não respostas tiver sido excedido, num máximo de até 5, o questionário é considerado válido.

Estes critérios visavam obter questionários com o maior número de respostas possíveis, de forma a reproduzirem informações mais fiáveis e pertinentes.

As questões de cariz sócio-biográfico são essenciais para uma mais correcta caracterização dos espectadores, sendo a variável sexo a base dessa distinção. Motivo para o qual não terem sido considerados questionários sem a resposta a esta questão.

Este conjunto corresponde a perguntas-chave no que respeita à contextualização dos públicos e das suas práticas culturais, bem como na relação que estabelecem com a Companhia.

As questões referentes à recepção, sendo que é a base do estudo, não podiam não ser obrigatórias. São questões que se referem exclusivamente a dimensões de apropriação do espectáculo teatral, fundamentais à realização deste estudo.

Quanto às não respostas, o limite fixado em três ausências de resposta, estendido até a um máximo de cinco, se os dois conjuntos de respostas obrigatórias forem respondidos, assegura a validade dos inquéritos na medida em que previne que os resultados sejam comprometidos pelo grande número de dados omissos.

No que respeita às entrevistas, foram realizadas dois tipos: o primeiro de contextualização e exploração feito a alguns elementos da equipa d'A Escola da Noite. Foram realizadas entrevistas a cinco pessoas, compreendendo homens e mulheres; presença mais recente na Companhia e mais prolongada; e abarcando várias áreas: administrativa, técnica e de criação.

O outro tipo de entrevistas foi realizado aos/às espectadores/as. Estes foram alvo de entrevistas semi-estruturadas, permitindo aprofundar principalmente a questão

da recepção da peça de teatro, mas também retirar informação de âmbito mais qualitativo relativa às práticas culturais e características sócio-biográficas de cada indivíduo.

Foram realizadas oito entrevistas, quatro a espectadores/as regulares e quatro a espectadores/as irregulares.

A amostra seleccionada teve em conta várias características dos indivíduos. Logo à partida, a regularidade em relação aos espectáculos d'A Escola da Noite, seleccionando espectadores que tivessem uma grande frequência nos espectáculos da Companhia e outros que tivessem uma frequência muito esporádica ou de preferência nula. Os outros elementos considerados foram o sexo, a idade, a escolaridade (nível ou área de estudo) e a profissão.

Nos/as entrevistados/as regulares, foram entrevistadas três mulheres e um homem, dada a constituição do público d'A Escola da Noite, que é maioritariamente feminino. Assim, temos uma entrevistada com 19 anos, estudante no 12.º ano; outra com 30 anos, curso de actriz profissional; uma outra com 45 anos, funcionária administrativa com habilitações ao nível do ensino secundário; e por fim, um entrevistado com 70 anos, professor universitário reformado.

Quanto aos/às entrevistados/as irregulares, foram feitas duas entrevistas a mulheres e duas entrevistas a homens, de forma a respeitar a equidade. Um homem com 19 anos, estudante na universidade e outro com 45 anos, advogado. As mulheres, uma tem 30 anos e é enfermeira, outra tem 75 anos, com habilitações ao nível do 3.º ciclo e é gestora de escola reformada.

A análise das entrevistas aos elementos da equipa d'A Escola da Noite obedeceu a dois temas centrais: ao percurso e objectivos de acção d'A Escola da Noite e à relação da Companhia com os públicos. Dentro destes grandes temas foram distinguidos sub-temas que delimitassem as entrevistas aos objectivos de cada um.

Esses sub-temas abordaram o aparecimento da Companhia; a sua história de itinerância; os meios financeiros; a evolução dos projectos; a estratégia de programação; as influências ideológicas; as dificuldades enfrentadas; os benefícios e os prejuízos de Coimbra para a Companhia; a utilidade da Companhia; e os tipos de público/públicos alvo.

As entrevistas aos espectadores foram sujeitas a uma análise mais detalhada, aproximando-se muito da análise de conteúdo intensiva. Para cada entrevista foram

retiradas palavras-chave, como adjectivos ou verbos, de forma a perceber como se estrutura o discurso dos diferentes espectadores sobre a peça a que assistiram.

Foram criadas também, categorias de análise, dividindo o antes, o durante e o depois do espectáculo, distinguindo os espectadores regulares dos irregulares. Assim, o quadro analítico que foi construído especifica: a razão da escolha de uma peça; a razão da escolha desta peça; os elementos valorizados no teatro; a função da peça e expectativas; a associação da peça à reflexão, ao distanciamento ou à distração; as práticas e interesses culturais; a experiência no teatro (ou ausência dela); os elementos valorizados ao assistir uma peça; a avaliação da peça; o despoletar de sentimentos de identificação ou comparação (ou não); as reacções durante a peça; as conversas sobre os espectáculos; a procura de informação sobre os elementos teatrais; a confirmação das expectativas (ou não); a rede relacional; os repertórios de referência; o modo de avaliação (da peça ou da experiência teatral); e os temas de interesse em espectáculos de teatro.

Estas categorias deram origem a cinco temas (os motivos para a escolha do espectáculo; as funções da peça de teatro; os modos de avaliação e apreciação da peça; o prolongamento do espectáculo; e as influências na estrutura do discurso sobre a peça), que irão ser analisados no capítulo IV.

Além destas duas técnicas (inquérito por questionário e entrevistas), também foi feita observação directa, de maneira a captar o dinamismo da experiência teatral *in loco*. Aqui, atentou-se ao dinamismo do espaço, bem como ao posicionamento e à relação dos/as espectadores/as com o mesmo. Ou seja, a chegada e a espera do espectáculo; e depois do espectáculo, o regresso à sala comum.

Nestes dois momentos houve especial atenção ao comportamento dos espectadores no espaço do teatro: ficam em grupos ou sozinhos? Ficam à porta ou entram? Ocupam espaços mais centrais ou periféricos? Ficam à espera sem fazer nada ou olham, apreciam o espaço, ou vêem a leitura disponível? Depois de assistir à peça, vão de imediato embora ou permanecem no espaço do teatro? E se permanecem, ficam dentro ou fora do espaço? E qual o discurso utilizado tanto na referência ao espaço como na referência à peça?

Para efeitos de observação, foram seleccionados alguns espectáculos, abarcando dia de semana e fim-de-semana, de forma a perceber a recepção imediata do espectáculo pelos/as espectadores/as. Aqui, foi tido em atenção o comportamento dos

espectadores perante o decorrer da peça, as suas reacções: aplausos, gritos, assobios, riso ou choro, admiração, êxtase, desilusão, emoção, cansaço, apatia, etc.

Tal como aconteceu na aplicação do inquérito, a observação também foi feita apenas nos espectáculos a partir de dia 15 de Abril de 2009.

## CAPÍTULO 3 – O TEATRO E A ESCOLA DA NOITE

O teatro, enquanto conjunto de representações, é uma arte viva e de palco, que proporciona, bem como depende, do contacto entre os públicos e os actores num determinado local onde se encontram “em directo, ao vivo e a cores”.

Mas afinal, o que é o teatro? Como funciona? Para que serve?

Estas questões não têm uma só resposta. Consoante as épocas ou locais o teatro é e serve para coisas diferentes, de acordo com as convenções da altura. Ou é mais popular ou mais experimental; ou é mais simbólico ou mais realista; ou permite o envolvimento da audiência, da população, ou pelo contrário lhes veda o acesso,... Enfim, o que se pretende dizer é que o teatro acompanha o percurso das sociedades humanas e as suas necessidades da altura. Daí também que o teatro dependa dos espectadores desde sempre. O público é a razão de ser do teatro.

Desta forma, e dado o carácter efémero e não permanente do teatro, torna-se importante uma abordagem contextual e histórica do mesmo. Aqui, e uma vez que o nosso objecto de estudo se centra numa Companhia de teatro portuguesa, é necessário ter em conta o caso de Portugal, de forma a melhor se perceber as circunstâncias que antecedem a Companhia, A Escola da Noite. Assim, poderemos depois fazer uma pequena abordagem sobre seu o aparecimento, especificidades e expectativas, recorrendo também às entrevistas realizadas à equipa e tendo em conta as características da própria cidade de Coimbra, local que serve de sede para a dita Companhia.

### 3.1 - O teatro: uma breve contextualização

A origem da palavra teatro leva-nos para a Grécia Antiga e ao vocábulo *Theatron*, que significa “o lugar de onde se vê”.

No entanto, quando falamos do surgimento do teatro, já não podemos falar com tantas certezas. Existe a ideia de que os rituais estão na sua origem, sendo a “manifestação «primitiva» de uma prática que teria atingido, na cultura ocidental, a sua sofisticação com a tragédia” (Brilhante, 2008: 15). E de facto, existe uma ligação entre

teatro e ritual; no entanto estas duas actividades podem assemelhar-se na organização e preparação das acções, na instauração de um tempo-espaço liminar, fora da existência quotidiana, ou no valor simbólico dos signos verbais e não verbais, mas também se diferenciam, nomeadamente na sua relação com o sagrado, tal como nos mostra Maria João Brilhante (2008). Por outro lado, é arriscado dizer que a ascendência do teatro é única e que essa é o ritual<sup>5</sup>.

As origens do teatro remontam:

aos mitos sagrados, no fundo a todas as formas de animismo e mágico-religiosas, ou melhor, à sua realidade pública (re-presentação). As primeiras manifestações teatrais «autónomas» são assim aquelas que têm como principal objectivo de realização, ou de fruição, um interesse público ou pessoal que antecede, privilegia e ambiciona desenvolver a «espectacularidade» dessas representações relativamente às originais necessidades de culto (Solmer, 1999: 17).

Assim, não podemos descurar os rituais teatralizados, que tiveram no Egipto uma grande ponderação, onde representações teatrais de carácter religioso e político, baseadas em mitos, serviam para transmitir e propagar as tradições, bem como divertimento dos nobres.

Mas é sobre Grécia que nos debruçamos para ver as tragédias e comédias que se iniciaram com as festividades anuais em honra ao deus Dionísio, bem como os seus grandes autores, como Esquilo, Sófocles, Eurípedes, entre outros, que ainda hoje são recordados e cujos textos são representados.

O teatro ocidental vai beber grandes influências a estes tempos da Antiguidade Clássica.

Nessa altura, na Grécia Antiga, o teatro era feito ao ar livre, em estreita comunhão com a natureza, com lugares em semi-círculo, permitindo a milhares de pessoas assistir em iguais condições de visibilidade e audição ao espectáculo, tal como é prova o teatro do Epidauro. No entanto o espaço de representação foi-se modificando e complexificando-se, “chegando mesmo a ser coberto e a incluir pinturas”, dele fazendo parte a “*orchestra*, onde o coro (...) executava os seus cantos e dança, e a *skene*, o espaço onde os três actores participantes actuavam” (Brilhante, 2008: 23). No entanto, mesmo com a modificação do espaço, a audiência continuou a

---

<sup>5</sup> Acerca desta questão da componente do ritual no teatro é importante também a abordagem de Richard Schechner (2005).

ter um papel activo e importante no teatro grego, não existindo nenhuma barreira física nem “espiritual” entre os actores, o coro e os espectadores que formavam uma única unidade, bem como o palco, a orquestra e o auditório, tal como nos mostra Susan Bennett (1997).

Este valorizado papel da audiência grega foi relativizado nos séculos seguintes. Na Idade Média o “império romano permitiu espalhar a matriz arquitectónica do teatro grego, sujeitando-o a importantes alterações” (Brilhante, 2008: 23). Assim, esta época que, de acordo com Antonino Solmer (1999), se caracteriza pelo teatro religioso e pelo teatro popular, estabelece um espaço teatral onde a separação física entre público e actores se evidencia. No entanto, ainda se podiam ver representações na rua junto a hospedarias ou nos largos das igrejas, ou em estrados improvisados nas praças. Ou seja, existia uma certa flexibilidade entre a relação do palco com a audiência, que desencadeava por um lado, uma barreira física entre actores e espectadores, em que estes desempenhavam um papel passivo, mas por outro permitia situações em que os espectadores funcionavam como que actores no espectáculo.

O Renascimento trouxe mudanças, como a tragicomédia da Espanha, a comédia e a *Comedia dell'Arte* da Itália, ou o teatro isabelino, considerado o drama moderno da Inglaterra de William Shakespeare. Mas possivelmente, a grande alteração foi a exploração da perspectiva e a criação dos chamados “teatros à italiana”. No que diz respeito aos espectadores, por exemplo, a criação de teatros privados fez com que a distância entre o palco e a audiência aumentasse, uma vez que os preços pelos bilhetes eram altos e não possibilitavam a entrada de todos. Assim, passou-se a fazer valer o estatuto social de quem vê, pelo lugar que ocupa e pelo preço do bilhete. E daqui surgem, tal como Susan Bennett (1997) refere, códigos e convenções de comportamento, tornando as audiências cada vez mais homogéneas, elitistas e burguesas. Estes teatros foram durante muito tempo considerados perfeitos e ainda hoje, em Portugal, temos alguns exemplares arquitectónicos destes “teatros à italiana”, como o Teatro Garcia de Resende em Évora e o Teatro de S. Carlos em Lisboa.

Um outro período que teve um peso substancial no desenvolvimento do teatro, e por conseguinte no teatro português, foi o Clássico e o Barroco, nos séculos XVII, sendo a França a grande protagonista do classicismo. Aqui, destaca-se a comédia dos costumes de Molière e a tragédia clássica, tal como nos mostra Antonino Solmer (1999). De acordo com Otto Maria Carpeaux (1990), o teatro francês corta com o

inglês e o espanhol na medida em que se adequa ao “bom gosto” da corte de Luís XIV, não podendo ter cenas ousadas ou violentas. Quanto ao Barroco, surgiu um pouco como contra-reforma e um retorno à tradição cristã. Cenograficamente, ficam-nos os exuberantes cenários barrocos, com um apelo visual extremo.

Antonino Solmer, autor no qual me apoio na divisão das diferentes épocas do teatro, aponta-nos o Teatro Burguês como a fase que se segue, destacando-se autores como Marivaux, Diderot e Beaumarchais na França, Goldoni na Itália e Lessing, Goethe e Schiller na Alemanha. Algumas alterações são, por exemplo, a recuperação de alguns textos de teatro, mas com indicações cénicas, divisões em actos, entradas e saídas dos actores, entre outras. Verifica-se também o palco rolante e a iluminação a óleo.

Uma outra época a destacar é o Romantismo, com o surgimento do drama romântico e do romantismo íntimo, com autores como Victor Hugo e Alfred de Musset, por exemplo. Esta época, século XIX, caracteriza-se também pela expansão da Revolução Industrial, que trouxe alterações para o espaço teatral, nomeadamente em maquinarias, cenários panorâmicos e jogos de luzes.

Todas as épocas do teatro são importantes, mas a partir do século XIX surgem alterações que marcam toda a história do teatro. Surge o Realismo que dá primazia a histórias contemporâneas com problemas reais, em vez do melodrama ou idealismo romântico. A par com o Realismo está o Naturalismo, onde se destaca o pioneiro da grande revolução teatral, André Antoine. É com ele que começa a era do teatro moderno, embora muitos considerem que a Companhia dos Meiningen é que iniciou esta era (Solmer, 1999).

Antoine não encara o teatro como um divertimento, da mesma forma que rejeita os truques e apela à sobriedade. Uma marca importante é a ilusão da “quarta parede”, como sendo uma parede imaginária que separa a cena e a sala, ou seja, o actor ignora o espectador, actuando como se ele não estivesse lá. O espectador não tem qualquer interacção no espectáculo, com os actores.

Um outro autor de acordo com esta perspectiva, mas mais realista, é Konstatin Stanislavski, que diz “não aos estereótipos, às imitações, aos efeitos fáceis e à falsa emoção” (Solmer, 1999: 62), apelando ao rigor e à verdade, onde a autenticidade da cena corresponde à autenticidade da vida.

Já perto do século XX, Erwin Piscator destaca-se pelo teatro político ou teatro documento, defendendo que o teatro deve permitir reflexões e não emoções. “A obra

teatral deve fazer compreender o mundo, esclarecendo o ponto de vista histórico, e não encantar ou envolver o espectador no seu mistério” (*idem*: 67). Assim, o teatro é aqui uma forma de informar, demonstrar, denunciar e agitar.

O século XX surge com um teatro preocupado com questões políticas, sociais e filosóficas, indo além da ideia do teatro como simples distração. A “quarta parede” é contestada, bem como as convenções que instituíam a passividade da audiência. A partir daqui, e tendo em conta Susan Bennett (1997), começa-se a encarar o espectador como alguém emancipado e que poderá colaborar na produção dos espectáculos. Os interesses dos públicos passam a ter importância.

Uma outra alteração cenográfica é a exploração da dimensão tridimensional do palco, onde se destaca Adolphe Appia, combatendo a produção de ilusões. Gordon Craig junta-se a Appia na defesa deste teatro, rejeitando a concepção realista, bem como o palco à italiana, apelando ao simbolismo e à estilização. Appia defende, ainda, um Teatro Total, com gestos, palavras, linhas, cores e ritmo. “A encenação não deve ser a mera «união de todas as artes», mas uma hierarquização justa dos diferentes modos de expressão” (Solmer, 1999: 68-69).

Exemplo deste construtivismo é o autor Vsevolod Meyerhold e o *Outubro Teatral* após a Revolução Russa. Um outro conceito que lhe está ligado é o da *Biomecânica*, que se refere ao “domínio do tempo, equilíbrio, reflexos, jogo colectivo; afinal consciência da mecânica do corpo e da sua função na diferenciação entre os ritmos do teatro e os ritmos da vida” (Solmer, 1999: 70). Importante também, é a ideia do *actor-público*, em que o público é encarado como um “quarto criador”, a par com o autor, o encenador e o actor.

Bertolt Brecht marca a história do teatro do século XX, na medida em que defende que o espectador não se deve envolver emocionalmente no espectáculo. Brecht é conhecido pelo efeito de distanciamento ou estranheza, mostrando ao público vários processos da construção da representação, como repetir cenas, mostrar o ensaio, entre outros.

Um outro homem do teatro obrigatório nesta abordagem é Jerzy Grotowski, conhecido pelo Teatro Pobre, em que, como refere Antonino Solmer (1999), o mais importante é o trabalho com o público e não tanto os cenários, os figurinos ou a iluminação, deixando o actor um pouco mais desprotegido e pondo assim em causa a

ideia de que o teatro seria a união de várias formas de arte. No fundo, põe um pouco em causa o Teatro Total de Craig e Appia.

Para Grotowski, “um dos traços essenciais do Teatro Pobre reside na importância que dá aos aspectos metodológicos e à experimentação, e o corte que implica com a concepção do actor como marioneta” (Correia, 2003: 111).

O século XX trouxe grandes mudanças nos vários domínios do teatro e daqui para a frente conceitos como o realismo, naturalismo, simbolismo ou idealismo e muitos mais “ismos” proliferam, e não podem ser mais encarados como distintos, separados e autónomos. Daqui até aos nossos dias, as influências estéticas, como o impressionismo, o expressionismo, o futurismo, o modernismo, o surrealismo, ou o absurdo, entre outras, intervêm na criação do teatro contemporâneo. Teatro este, segundo Maria João Brilhante, com uma liberdade de escolha no tipo de relação que pretende ter com o seu público. Daí, por exemplo, a utilização de salas polivalentes, muitas vezes com bancadas móveis e com cenários entendidos mais como exercício de dramaturgia do que decoração, notando-se a “possibilidade de inventar num espaço vazio qualquer lugar imaginável” (2008: 33).

### 3.2 - O teatro em Portugal

Quando falamos em teatro português, o primeiro nome de que nos lembramos é Gil Vicente, considerado o “pai” do teatro em Portugal. No entanto, existem dados que mostram que “houve teatro desde pelo menos o século I, ou ainda antes: o Teatro Romano de Lisboa está aí para o provar” (Cruz, 2001: 14).

Henrique da Mota (ou Anrique da Mota) é assinalado como o primeiro dramaturgo português, “poeta mordaz e trocista”, muito ligado ao *Cancioneiro Geral*. Mas, é a Gil Vicente que é dada a “convencional primazia histórica e estética”:

primazia *histórica*, pois apenas Henrique da Mota, aliás seu contemporâneo, legou obra concreta de recorte indiscutivelmente teatral; e primazia *estética* porque nem o referido Henrique da Mota, nem todos os que lhe seguiram, quase até nossos dias, conseguiram alcançar tão alta, tão extraordinária qualidade (*idem*: 33-34).

A obra vicentina anuncia o fim do teatro medieval português, logo a sua modernização e passagem para o teatro renascentista.

Já em pleno Renascimento destaca-se Sá de Miranda, autor que surge em oposição a Gil Vicente, uma vez que a sua importância é mais no plano teórico do que no plano da criação artística, assumindo “uma importância muito maior como reformador do que propriamente como criador” (Cruz, 2001: 52).

Um outro nome, que não é muito associado ao teatro mas sim à poesia épica ou épico-lírica portuguesa com *Os Lusíadas*, é Luís de Camões. No entanto, ele surge no teatro como uma conciliação entre Gil Vicente e Sá de Miranda, harmonizando “factores da tradição medieval portuguesa, que comodamente apelidamos de escolas vicentinas (...) e factores da renovação renascentista de linguagem e de concepção cénica, que Sá de Miranda introduziu em Portugal” (*idem*: 56).

António Ferreira é um outro nome que se destaca neste período, principalmente pela sua obra *A Castro*, tragédia considerada a obra-prima do teatro clássico português.

Por altura da segunda metade do século XVI o teatro escolar nas universidades tornou-se uma realidade. No entanto, apenas até à primeira metade do século XVIII. Durante este período, a Universidade tornou-se num grande “laboratório precursor de experiências teatrais”. O século XVII é marcado pela influência espanhola e pela “sistematização popular do espectáculo teatral português” (*idem*: 56, 72), onde os pátios, como o Pátio do Borratém ou da Mouraria, serviam de verdadeiros palcos para os espectáculos teatrais, enraizando, assim, o gosto pelo teatro.

Já em pleno século XVIII temos a Arcádia Lusitana, um movimento literário que se propôs restaurar a cena portuguesa “através da reaplicação dos cânones aristotélicos da criação poética, do carácter pedagógico e ético da obra de arte, da racionalização e intelectualização criacional, em suma, de um louvável incremento à produção genuinamente portuguesa” (*idem*: 105).

Contudo, este movimento não teve grande resistência ao tempo, nem muita influência na evolução do teatro português, talvez pelo seu carácter mais teórico ou ideológico do que propriamente de criação teatral.

É nesta altura também, que a ópera assume um papel mais importante em Portugal, mas claro, no seio dos aristocratas, “enquanto o povo preferia as farsas e os entremeses de cordel” (Solmer, 1999: 21).

Em finais do século XVIII e século XIX destaca-se uma das maiores figuras do romantismo português: Almeida Garrett. Este escritor e dramaturgo romântico foi um dos impulsionadores do teatro em Portugal, tendo sido encarregue da criação de um Teatro Nacional (que depois deu origem ao actual Teatro Nacional D. Maria II), da Inspecção-Geral dos Teatros e Espectáculos e do Conservatório Nacional de Arte Dramática. Segundo Duarte Ivo Cruz, Garrett “praticamente «reinventou» o Teatro português, sublimando e concretizando a estética romântica naquilo que tem de mais sábio” (2001: 133).

O século XX no teatro português é marcado por vários movimentos ou grupos, como o *Orpheu* ou a *Presença*, muitas vezes desligados de correntes ou escolas. Alguns nomes que podemos destacar são D. João da Câmara, Raul Brandão, Eugénio de Castro, Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Almada Negreiros, entre outros.

Segundo Vera Borges, nos anos 80, em Lisboa, “a dança, o teatro, a música e outros domínios artísticos funcionavam como elementos químicos de uma experiência física que ia sendo preparada em laboratório” (Borges, 2001: 102). Aliás, de acordo com Eugénia Vasques, 1987 foi o ano em que se redefiniu um “panorama artístico e teatral”, que se caracterizava pelo “entrecruzamento de três vectores dominantes: a «institucionalização» simbólica da geração de 40 anos; a afirmação da geração dos 30 anos; e o aparecimento da geração dos «novíssimos», mais no sentido de «jovem mentalidade teatral» do que de associação por critérios rigorosamente etários” (Vasques, 1998: 10).

Destaque-se também, segundo Antonino Solmer (1999), o Movimento Experimental e Independente, de onde proliferou o teatro profissional, amador e universitário. Daqui ressalta em 1939 o TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra) de onde, veremos, surgiram as pessoas que impulsionaram e fundaram A Escola da Noite, Companhia objecto de estudo nesta dissertação.

A partir da II Guerra Mundial até aos nossos dias, o teatro português define uma trajectória coerente em pontos matriciais, como nos mostra Duarte Ivo Cruz. Há uma “integração das fórmulas dramáticas do teatro épico e do teatro do absurdo”; concentração das temáticas em volta da análise e crítica social, revelando um empenhamento político; “renovação das expressões cénicas e do espectáculo”; “visão cultural do teatro como um todo”; irregularidade a nível do profissionalismo, com

ênfase no experimentalismo e na “descentralização por via profissional e amadora”; “irregularidade da frequência do público”, dada a passagem do teatro comercial para o teatro experimental, culturalmente mais exigente (2001: 303).

Actualmente, o teatro assume um papel um pouco periférico no quadro mais geral das artes e das actividades culturais. Aliás, existe uma certa analogia entre a periferia do próprio país e a periferia do teatro no país. Esta *perifericidade* apresenta-se, pelo menos, de duas formas. Uma refere-se à sua fraca representatividade no seio das formas culturais, que se verifica tanto a nível do consumo, como do financiamento público.

Se tivermos em conta as estatísticas do INE (2008)<sup>6</sup>, em 2006 o total de despesas correntes e de capital do Estado totalizaram 44 570 553 mil euros e apenas 188 994 mil euros se destinaram aos serviços culturais. Quanto aos Serviços e Fundos Autónomos da Administração Central, dos 20 496 259 mil euros de despesas correntes e de capital, foram somente 82 453 mil euros para os serviços culturais.

**Quadro I**  
**Despesas da administração local**  
(mil euros)

	Total	Cultura	Artes Cénicas	Espectáculos teatrais
2006	7 188 919	802 857	15 267	5 658
2007	7 541 147	789 466	19 662	5 318

Fonte: INE, *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio* (2006-2007).

Segundo Maria de Lourdes Lima dos Santos, regista-se uma evolução no que respeita ao investimento dos municípios na cultura, em que primeiramente eram apenas acções de apoio pontual, depois visavam a resolução dos problemas de cariz infra-estrutural e na década de 80 demonstravam já uma preocupação com o domínio simbólico (Santos, 1998: 344).

<sup>6</sup> Os valores aqui usados referem-se a todo o território português (Continente e Ilhas).

Mas, verifica-se também nas Câmaras Municipais a discrepância entre as despesas totais e as despesas em cultura. Como vemos no quadro acima, em 2006 apenas 11% das despesas foram para a área da cultura, baixando em 2007 para cerca de 10%.

No que respeita especificamente às artes cénicas, registou-se um ligeiro aumento das despesas por parte das autarquias, passando de uma despesa de 15 267 mil euros em 2006, para 19 662 mil euros em 2007. O que não se verificou no domínio dos espectáculos teatrais, apesar destes deterem no seio das artes cénicas<sup>7</sup> o maior investimento.

É de notar ainda que o domínio das artes cénicas ocupa somente uma fatia de cerca de 2% das despesas em cultura por parte da administração local, sendo aos jogos e desportos que se destina a maior parte do bolo, com 38% das despesas (INE, 2008).

Quanto ao consumo, dado o aumento da abrangência dos *mass media* e a domesticidade das práticas culturais, o cinema e a televisão assumem um papel de destaque. Em 2007 registaram-se 16 318 335 espectadores de cinema, seguindo-se as galerias de arte e os museus com 6 889 625 e 6 876 218 visitantes, respectivamente. No domínio dos espectáculos ao vivo, a música ligeira contou com 3 655 490 espectadores e no teatro registaram-se apenas 1 762 375 (INE, 2008).

A outra forma da *perifericidade* do teatro associa-se à questão da centralidade de Lisboa e Porto (mas mais de Lisboa) no que respeita à cultura. Esta centralidade tem sido amplamente constatada em vários estudos<sup>8</sup> e reflecte-se também no domínio do teatro.

Maria de Lourdes Lima dos Santos, na sua abordagem às políticas culturais em Portugal, destaca que “...somente após o 25 de Abril se iniciou um genuíno processo de descentralização, com a criação do poder local (municípios), das Regiões Autónomas e do princípio constitucional que consagra a existência das Regiões Administrativas” (1998: 339-349). No entanto, a descentralização teve vários avanços e recuos (tendo mais recuos no campo da cultura), e ainda hoje os municípios demonstram uma elevada dependência financeira e administrativa face ao poder central.

---

<sup>7</sup> Inclui-se aqui os espectáculos de teatro, os espectáculos de bailado, os festivais, os apoios a grupos cénicos e outras actividades, de acordo com a tipologia apresentada no INE.

<sup>8</sup> Destaque-se, por exemplo, o estudo feito em cinco cidades portuguesas (Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto), que dá conta das especificidades destas cidades no que respeita às práticas culturais (Santos *et al.*, 1999).

Contudo, as tentativas de descentralização que se verificaram após o 25 de Abril tiveram alguns frutos, nomeadamente no âmbito cultural, uma vez que até à altura, segundo Maria Helena Serôdio, só se conheciam duas Companhias de teatro fora de Lisboa e ambas estavam no Porto. Em Janeiro de 1997 contavam-se 17 Companhias com actividade regular fora de Lisboa, bem como alguns grupos alternativos (*Visões Úteis*, *As Boas Raparigas* e *Teatro Só* no Porto; *Acto* em Aveiro; *Morcego* em Coimbra e *O Olho* e *Teatro ao Largo* em Setúbal) e Companhias cujo trabalho se destinava exclusivamente às audiências mais jovens, como *Pé de Vento* e *Art'Imagem* no Porto e o *Teatrão* em Coimbra (Serôdio: 1998).

Porém, segundo Helena Santos (2007):

se é verdade que se registaram esforços de autonomização da cultura no plano institucional (de que se destacam, entre outros, a criação do Ministério da Cultura em 1995 e o desenvolvimento das escolas artísticas), não é menos verdade que o recuo das condições financeiras, desde 2002, não permitiu, em muitos casos, a consolidação dos processos de estruturação em curso, designadamente aqueles que não chegaram a atingir a maturidade suficiente para se confrontarem com as pressões da racionalização e do mercado (2007: 12).

Assim, continua a ser em Lisboa que se situa a maior oferta na cultura. Se tivermos em conta os números referentes aos recintos existentes para os espectáculos ao vivo, onde se inclui o teatro, vemos que em 2007, de um total de 435 espaços, 134 estão em Lisboa, 103 na região Centro e 84 no Norte (INE, 2008). Ou seja, cerca de 31% dos recintos estão em Lisboa, e se juntarmos aqui a região Centro e Norte, a percentagem sobe para os 74%. Mas há que destacar também a região do Alentejo, que segundo as mesmas estatísticas, conta com 81 recintos.

Olhando para a oferta de espectáculos, “a par do que ocorre com os equipamentos, verifica-se igualmente um acentuado crescimento da oferta de sessões quer no que se refere a exposições quer aos diversos domínios do espectáculos, com especial destaque, em termos regionais, para o sul do país” (Santos, 2005: 32). Ressalta também aqui a região do Alentejo, que regista uma clara evolução de oferta de sessões de espectáculos ao vivo de 1995 a 2003 (de 356,5 para 1616,4 sessões por milhão de habitantes, respectivamente), distinguindo-se na terceira posição ao lado de Lisboa e Vale do Tejo e do Algarve (Santos, 2005: 37).

De facto, o Alentejo, e particularmente Évora, como nos refere Carlos Porto, contou com “uma grande iniciativa de descentralização com o CENDREV” (2004: 5), que ainda hoje mantém actividade.

Para a descentralização importam, igualmente, as Companhias itinerantes, que pretendem levar o teatro aos locais mais isolados, como por exemplo o Teatro Regional da Serra de Montemuro, o Teatro Ao Largo em Vila Nova de Milfontes ou o Teatro Meridional. Estes dois últimos são grupos que surgiram da associação de pessoas de áreas profissionais ou académicas distintas e mesmo de países diferentes. Tratam-se, portanto, de grupos multiculturais que viajam em território nacional, mas também internacional (Vasques, 2004: 7).

Foi todo este “movimento de descentralização que, a partir de 1976, criou condições para profissionalismo um pouco por todo o lado, com maior estabilidade em Setúbal, Portalegre, Viana do Castelo, Braga, Nordeste Transmontano, Coimbra e Algarve” (Cruz, 2001: 326), afirmando-se “os grupos mais importantes do «teatro independente» português” (Vasques, 2004: 7). E, nesta lógica, grupos e Companhias independentes e experimentais transformaram-se em “projectos estáveis, sólidos e consistentes de profissionalismo de exigência cultural” (Cruz, 2001: 326).

Foi sustentado por esta liberdade de criação artística, com a abolição da censura, que vários grupos se formaram e se tornaram visíveis, havendo, contudo, divergência quanto à natureza das suas actividades. Começamos a dar conta de um cenário diverso, que ainda hoje tem grande peso na realidade do teatro em Portugal, onde existem Companhias profissionais e Companhias amadoras, campo onde, segundo Duarte Ivo Cruz (2001), se tem registado uma quebra, mas que tem sido compensado pelas Companhias semi-profissionais<sup>9</sup>.

Adicionalmente, podemos também distinguir, segundo a tipologia de Maria Helena Serôdio, cinco tipos de teatro em Portugal: o “Teatro Estatal”, que inclui Teatro D Maria II, o Teatro S. Carlos (utilizado para espectáculos de opera) e ainda no Porto, o Auditório Nacional Carlos Alberto e o Teatro S. João; o “Teatro Municipal”, como, por exemplo o de Loures, onde a Companhia municipal é administrada por quatro municípios vizinhos; o “teatro subsidiado”, que depende dos inconstantes fundos do Ministério da Cultura, tendo de os solicitar todos os anos ou, como vem a ser mais comum, de dois em dois anos; o “teatro comercial”, onde cabe o *boulevard*,

---

<sup>9</sup> Vera Borges (2007) faz também uma abordagem acerca do panorama das Companhias teatrais no nosso país, ensaiando, ainda, uma tipologia dos grupos teatrais.

caracterizado pela sua irregularidade, e o teatro de revista, que tem vindo a decair dada a falta de autores, artistas e audiência; e “outros teatros”, que incluem principalmente grupos experimentais, com actividades pouco regulares e subsídios também irregulares (Seródio: 1998).

No geral, apesar do crescente papel do teatro em Portugal, as “condições precárias e limitadas em que vivem as Companhias e grupos de teatro em Portugal”, bem como a “débil presença de repertórios teatrais globalizados assentes nas ideias, textos ou linhas estéticas de criadores e autores portugueses” (Correia, 2003: 83), como em França, Inglaterra ou Alemanha, onde o teatro está muito mais enraizado, faz com que ainda hoje o teatro fique em segundo plano, no que respeita à realidade cultural.

Isto, aliado a uma tradição teatral um pouco mais tardia do que, por exemplo, nos países atrás mencionados, faz com que a ida ao teatro seja encarada, na sua maioria, ainda como um acto de cultura e não um hábito social.

Exemplo desta realidade são os dados relativos aos espectadores de teatro. Apesar de se verificar uma evolução nos últimos 30 anos, os números ficam ainda aquém das expectativas, como vemos no seguinte quadro.

## Quadro 2

### Evolução da frequência no teatro (1979-2007)<sup>10</sup> (número de espectadores)

1979	1984	1989	1994	1999	2004	2007
1 084 000	547 000	285 000	411 000	407 000	1 706 372	1 762 375

Fonte: INE, *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio (1979-2007)*

Estamos perante uma realidade inconstante. Ou seja, não há um aumento progressivo e constante do número de espectadores desde 1979, que apresenta valores promissores, muito possivelmente devido ao ambiente de prosperidade do 25

<sup>10</sup> Os dados de 1979 até 1999 foram arredondados aos milhares, de forma a adequarem-se com os restantes. Os valores de 1979 e de 1984 resultam da junção dos valores apresentados pelo INE quanto à frequência no *teatro declamado* e no *teatro musicado*, agregando as sessões diurnas e as nocturnas, que reflectem também os valores dos anos seguintes. Os dados relativos a 2007 quebram a sequência de intervalo de cinco anos, dada a falta de dados mais recentes.

de Abril. A partir deste ano, há uma tendência para a diminuição do número dos espectadores no teatro, como é visível nos valores de 1984 e 1989, sendo este último o que apresenta menor frequência. O ano de 1994 assume uma direcção positiva, possivelmente devido às políticas culturais que começam a dar fruto, bem como ao evento de *Lisboa Capital Europeia da Cultura* de 1994.

Contudo, os valores referentes ao ano de 2007 não demonstram grande progresso, tanto no que respeita ao ano de 2004, em que a diferença é de apenas 56 003 espectadores, como ao ano de 1979, em que somente 678 375 espectadores separam este percurso de cerca de 30 anos.

A cultura funciona também hoje como factor de atracção turística e também como elemento de fixação das camadas médias mais qualificadas, sendo-lhe atribuída a capacidade de “dinamização da vida cultural local, a afirmação regional das cidades e o desenvolvimento do mercado turístico”, como argumentam Fortuna, Ferreira e Abreu (1999: 110). Assim, a descentralização é fulcral para a competitividade do país e das suas regiões.

Maria de Lourdes Lima dos Santos (2005) apresenta um conjunto de medidas para a descentralização, de forma a atingir alguns objectivos a nível da competitividade, da requalificação urbana e revitalização rural e da cidadania, no horizonte 2013. Estabelece assim, metas a atingir para o referido ano: “Crescimento das indústrias criativas”, representando “2,5% no total do emprego” e “3% no produto total gerado pelas empresas”; contar “em cada cidade um equipamento cultural de referência num edifício reabilitado”; e totalizar “20% dos tempos lectivos do ensino básico ocupados na aprendizagem de expressões artísticas diversas (performativas, plásticas, musicais e literárias)” (Santos, 2005: 137).

Deste modo, é necessário incrementar a qualificação dos agentes culturais e artísticos, o que tem consequências “sobre a qualidade dos equipamentos culturais, dos territórios e da vida das populações” (*idem*: 133). Por outro lado, incentivar a internacionalização, ou seja inter-colaboração entre Portugal e outros países na realização de projectos culturais e artísticos; assegurar a sustentabilidade para a manutenção e desenvolvimento de vários projectos; e o envolvimento da população em geral nos projectos e actividades culturais são algumas das várias medidas para atingir a verdadeira descentralização no campo cultural.

Em suma, a cultura funciona como um vector forte de qualificação e competitividade. No entanto, segundo Maria de Lourdes Santos (2005), é necessário que o sector cultural seja dinâmico, qualificado e bem estruturado. Isto é, entre outras características, deve ser um sector que tenha técnicos e artistas criativos e bem preparados e actividades culturais inovadoras e com bastante qualidade. Complementarmente, precisa de uma “envolvente social também ela culturalmente qualificada” (Santos: 2005: 101). Isto é, é necessário que haja uma relação com a população envolvente, tendo em conta as características da população em geral, permitindo um melhor acesso às actividades culturais.

A par destas medidas, é igualmente importante uma “recolha sistemática de dados relevantes sobre diversos domínios do sector da cultura” (Santos, 2005: 134), bem como, de acordo com Maria de Lourdes Santos (2005), encarar as políticas culturais como um “processo” sempre em construção e estabelecer parcerias e redes, de forma a “aproximar os agentes e rentabilizar as acções”. Isto é, “uma lógica integrada afirmar-se-á, geralmente, como vantajosa, concretizando-se através de instrumentos como as (...) redes de equipamentos e de programação ou as geminações de cidades” (Santos, 2005: 135).

### **3.3 - A Escola da Noite**

A Escola da Noite é uma Companhia de teatro profissional, fundada em 1992 na cidade de Coimbra. O nome, referem os elementos da equipa da Companhia<sup>11</sup>, possui duas origens: por um lado, surge como complementar à Coimbra universitária, porque era a “escola de dia”, mas também porque era deficitária ou inexistente no que respeita ao ensino das artes e do teatro. Por exemplo, o curso de Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra foi fundado, apenas, em 2002. Por outro lado, o nome surgiu por influência do período do teatro isabelino em Inglaterra, onde existia um grupo de intelectuais, escritores, poetas, homens das artes, das letras e do teatro, como Christopher Marlowe, George Chapman, Thomas Harriot, Richard Baines, entre outros, que se reuniam para “debaterem as coisas da arte e da vida”. Era o grupo “The

---

<sup>11</sup> Apoio-me aqui, em larga medida, em informação recolhida através das entrevistas realizadas aos membros da Companhia de teatro.

School of Night”, que inspirou, de certo modo, o nascer da Companhia coimbrã – *nós assumimos essa postura de preocupação, de questionar, portanto há também essa referência, esses ecos que vêm da “The school of Night (E1, linha 108-109)*<sup>12</sup>.

Como vemos, A Escola da Noite está muito ligada à Universidade, até porque os seus fundadores (alguns mantêm-se até aos dias de hoje) vieram do TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra), embora estivessem ligados a áreas de estudo distintas. Tendo ganho alguma maturidade dos seus conhecimentos teatrais, que o teatro universitário tinha permitido, este grupo entendeu que o passo seguinte em direcção à profissionalização teria de ser dado e fazer da prática teatral, uma prática a tempo inteiro – *todos achávamos que havia coisas a dizer que não eram ditas na altura, a prática teatral profissional o panorama dessa prática emocional não nos agradava completamente. Achávamos que faltava qualquer coisa em Coimbra (E5, linha 22-24).*

A Companhia foi também impulsionada por um evento que lhes favoreceu o estabelecimento profissional: a Capital Nacional do Teatro. Esta iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura, actual Ministério da Cultura que já se tinha estreado em Évora em 1991, fazia intervenções no domínio do teatro nessa cidade nomeada, seja na recuperação ou construção de edifícios ou equipamentos, seja no apoio a grupos que existissem nessas cidades.

Assim, a Companhia foi um dos objectos dos apoios no âmbito da Capital Nacional do Teatro, como também o Teatro Académico Gil Vicente e a sua recuperação, ou o Teatro Avenida, entre outros. À Escola da Noite, o apoio *andava à volta dos 60 mil contos ano, o que é um apoio a que só agora a Companhia conseguiu voltar em termos de montante (E1, linha 66-67):*

*Essa iniciativa foi muito importante para a história da Companhia, porque permitiu um apoio financeiro importante à Companhia por parte da Secretaria de Estado da Cultura que fez com que a Companhia pudesse manter um grupo profissional de pessoas, actores, técnicos, produtores, e pudessem entrar em funcionamento e apresentasse um programa de actividades para esse primeiro período. (E1, linha 57-62).*

No entanto, nos primeiros quatro anos A Escola da Noite não tinha um local próprio. Por conseguinte, circulou por diversas salas da cidade, como o Teatro

---

<sup>12</sup> As entrevistas de onde são retirados excertos aparecerão destacadas em *itálico* e serão identificadas através de siglas, podendo conferir-se a que entrevistados/as correspondem no anexo V.

Académico de Gil Vicente, o Teatro Avenida, o Cine-Teatro do Colégio S. Teotónio, bem como espaços onde se improvisaram condições para a representação teatral, como o Edifício das Caldeiras. Ou seja, para cada espectáculo procuravam salas disponíveis para o poderem apresentar. Devido a esta situação, mas também porque *estava na própria vocação do projecto* (E3), fizeram algumas digressões por Portugal e estrangeiro, nomeadamente países lusófonos como Brasil, Guiné-Bissau, Moçambique e Angola (A Escola da Noite, s.d.2), em que inclusivamente estreavam espectáculos, como por exemplo “Leôncio e Lena” que estreou em Braga, espectáculos em Montemor-o-Velho, ou mesmo Lisboa e Porto.

Além desta deambulação pelas salas de espectáculo, há também uma deambulação a nível administrativo, no sentido em que não tinham um escritório fixo. No início, além de terem saído do TEUC, havia colaboração entre eles, sendo-lhes cedida uma sala no edifício da AAC (Associação Académica de Coimbra). Posteriormente, e como referem, por não terem pessoas suficientes, tinham de convidar actores/atrizes ou criadores para alguns espectáculos. Assim, alugaram um apartamento, que funcionava como escritório e espaço para acolher os convidados.

Isto aconteceu principalmente, porque na altura A Escola da Noite não beneficiava do apoio da Câmara Municipal. Apenas em 1995 foi assinado um protocolo com a mesma, em que a Companhia passou a dispor de um espaço provisório no Pátio da Inquisição (uma garagem) e de um apoio financeiro anual.

Desta garagem, improvisada em teatro, no Pátio da Inquisição, onde estiveram de 1996 a 2002, seguiram para a Oficina Municipal do Teatro. Isto porque, com a ida d’A Escola da Noite para o Pátio da Inquisição, que coincidiu com os Encontros de Fotografia, este espaço da cidade, que estava esquecido, voltou a ter significado e foi alvo de projectos de recuperação e construção de um teatro municipal. Como era necessário prosseguir com as obras, a Câmara Municipal construiu um pré-fabricado, sendo uma solução rápida, num terreno disponível de sua propriedade, no Vale das Flores – a Oficina Municipal do Teatro, para onde foi A Escola da Noite, inicialmente por pouco tempo, mas que se prolongou de 2002 a 2008.

Foi, exactamente, em Setembro de 2008 que a Companhia voltou ao Pátio da Inquisição e se instalou no novo Teatro da Cerca de São Bernardo (TCSB), espaço construído para alojar a Companhia.

Durante esta constante mudança de locais, a Companhia também se foi formando e maturando. E se alguns elementos da equipa entrevistados afirmam que *essas indefinições espaciais não interferiram propriamente no (...) trabalho artístico* (E4, linha 167), também referem que a ida para o Pátio da Inquisição em 1996 foi uma etapa importante, na medida em que, pela primeira vez, passaram a dispor de um espaço próprio e pela primeira vez passaram a programar esse mesmo espaço, actividade central, hoje no TCSB. Além disso, sendo um espaço não convencional, sem palco e plateia muito distintos, passaram a explorar mais esta dimensão, que hoje caracteriza a Companhia, nomeadamente na sua relação de proximidade com o público, começando, igualmente, *a haver uma fidelização das pessoas, que vêm assistir à Escola da Noite* (E2, linha 205-206), dado que passaram a ter um espaço fixo onde se dirigir.

De uma forma geral, e de acordo com os seus membros, os projectos d'A Escola da Noite guiam-se pelo objectivo de criação artística e de experimentação:

*...queríamos experimentar coisas [e] Coimbra tinha os públicos que nós precisávamos para poder experimentar, para poder fazer coisas difíceis, arriscadas (...) e não tínhamos que estar preocupados apenas, em fazer coisas que fossem fáceis para o público entender* (E1, linha 115-118).

Um outro objectivo da Companhia relaciona-se com a abertura a outras Companhias:

*...queríamos uma Companhia permanentemente aberta a outras experiências, a outros criadores, à formação permanente, quer dizer achávamos que não nos podíamos deixar ficar pelo que já conhecíamos com o que sabíamos* (E5, linha 386-389).

Nesta linha, convidam pessoas e Companhias para conhecerem mutuamente o trabalho de cada um, o que resulta também num convite para mais tarde ser A Escola da Noite a se deslocar para apresentar espectáculos ou dar formação, como acontece actualmente. Ou seja, em formação mas também como formadores.

Além destas linhas de trabalho, *A Escola da Noite dá uma grande primazia ao texto teatral (...) mas isso não quer dizer que sejam só os autores clássicos. São os clássicos, os contemporâneos, são portugueses, são estrangeiros* (E4, linha 200-204). No entanto, o espectáculo seleccionado para a análise apresentada mais à frente

(“Atravessando as palavras há restos de luz”) não tem origem num texto teatral, mas antes literário, embora defendam que tem inerente *muita teatralidade*.

Gil Vicente é, no entanto, um autor que tem um espaço de destaque na Companhia, em resultado da influência da formação no TEUC. Referem que esta *nasceu com Gil Vicente, com os ensinamentos de Paulo Quintela*. O mesmo entrevistado acrescenta ainda que:

*não se fazia muito Gil Vicente e o que se fazia, fazia-se muito mal, quer dizer o Gil Vicente dava-se mal nas escolas, os professores não estavam preparados para abordar teatro, uns até estavam preparados ao nível literário, ao nível histórico, mas não estavam preparados para mostrar que aquilo não era uma peça literária, aquilo era uma peça teatral que tinha também uma peça literária dentro (...) e portanto nós achávamos que era importante refazer Gil Vicente e fazê-lo de uma forma contemporânea, com coisas contemporâneas, com investimento contemporâneo completo a todos os níveis, a nível da actuação, dos figurinos, da cenografia etc., de forma a apresentar aquilo como uma coisa que tivesse uma leitura hoje e achávamos que fazer isso era fundamental nas escolas desde logo para formarmos público (E5, linha 453-467).*

Neste sentido, “A Escola da Noite define-se como Companhia em formação, que pretende «fazer caminho caminhando»”(A Escola da Noite, s.d.). Assim, encontra-se no seu projecto “um equilíbrio do repertório entre autores clássicos e contemporâneos”; “uma atenção particular dada ao universo vicentino, enquanto matriz teatral primordial”; “um destaque especial para a itinerância e para a formação permanente no grupo”; e “um compromisso sério em prol do desenvolvimento do nosso público de teatro” (A Escola da Noite, 2001/2002).

Isto é, em termos práticos, existe a criação de espectáculos, em média três por ano; a recepção de criadores, encenadores e outras pessoas ligadas à produção teatral; a formação de públicos específicos, como grupos amadores da região de Coimbra<sup>13</sup>.

Mais recentemente têm também a seu cargo a leccionação da disciplina Oficina de Artes, da licenciatura de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

---

<sup>13</sup> Exemplo disto é o projecto “Tchéchov em um acto”, organizado pela Escola da Noite a convite da Direcção Regional da Cultura e que envolveu 5 grupos de teatro amador da região que iam desde a Sociedade Instrução Tavadense na Figueira da Foz, até ao Escola Velha de Gouveia (E1, linha 375-377), e também “Uma aula vicentina”, exemplo da formação de professores, onde se pretende *trabalhar as questões de Gil Vicente e a forma como se pode abordar Gil Vicente no teatro e na sala de aula* (E1, linha 390-391), existindo, aqui, uma certa colaboração com os professores e a criação de condições especiais, como preços reduzidos ou sessões especiais, para que o público escolar pudesse frequentar o teatro.

A acrescentar a este rol de actividades, é agora também da responsabilidade da Companhia a programação do Teatro da Cerca de São Bernardo, que engloba não só criações próprias, mas ainda a exibição de filmes, organização de palestras e conferências e o acolhimento de outras Companhias durante algum tempo (uma “programação de residência”), maximizando o *intercâmbio artístico*, respeitando o *tempo de criação* e proporcionando um melhor conhecimento por parte dos públicos, dos trabalhos desenvolvidos por tal Companhia de teatro, existindo uma tentativa de aproximação entre o público e os criadores, que além de assistir a um espectáculo, pode participar em debates ou em alguma oficina.

Isto está relacionado, também, com o envolvimento d’A Escola da Noite na Rede de Companhias Descentralizadas. Esta rede foi criada em 2004 por algumas Companhias de todo o país, desde a Companhia de Teatro de Braga, passando pelo Teatro das Beiras, A Escola da Noite, o Centro Dramático de Évora até à ACTA (A Companhia de Teatro do Algarve), entre outros. O seu propósito foi, sobretudo, fazer frente à centralização em Lisboa e Porto dos meios económicos e físicos disponíveis, e consequentemente da oferta teatral, que como vimos caracteriza a realidade cultural de Portugal.

Nas palavras dos seus responsáveis, esta centralização e o que dela advém, constitui das maiores dificuldades que a Companhia tem enfrentado. A falta de financiamento limita tanto a produção dos espectáculos como a sua divulgação, em que por exemplo ter uma referência da realização dos espectáculos da Companhia na televisão se torna algo inalcançável. A juntar a isto, referem também como uma desvantagem, mas aqui a nível do panorama geral português, a ausência de feedback crítico. Existem muito poucos jornais ou revistas que tenham uma crítica especializada em teatro e aqueles que ainda o mantêm não garantem regularidade nem tão pouco abrangência pelo país inteiro, focando-se, principalmente, em espectáculos de Lisboa.

No que respeita aos projectos desenvolvidos pel’A Escola da Noite, ressalta a influência clara da passagem de muitos dos seus elementos pelo TEUC, permanecendo ideias do que por lá fizeram e aprenderam; uma grande referência a Gil Vicente, que como vimos, também tem ligação ao TEUC; e uma grande identificação com o grupo “The School of Night”, como grupo de discussão e contestação, ligados ao espírito crítico da Universidade.

O financiamento disponível para desenvolverem os projectos advém do Ministério da Cultura, base do financiamento da Companhia, e da Câmara Municipal de Coimbra, que para além do apoio financeiro cede o espaço (o Teatro da Cerca de São Bernardo). Complementarmente, fazem parte as receitas próprias, que resultam da bilheteira dos espectáculos ou da venda de espectáculos e de materiais gráficos.

Há, também, *uma outra área que é a do mecenato, a de angariação de apoios, que também não é muito significativa* (E2, linha 339-341), tendo um carácter mais pontual como, por exemplo, da Fundação Calouste Gulbenkian ou da Universidade de Coimbra.

Quanto à relação que a Companhia estabelece com o público, constitui um dos elementos centrais do discurso que os seus membros produzem acerca de si e da sua estratégia cultural. Referem-se a ela como uma relação de proximidade, pelo estímulo à discussão entre público e equipa de criação. Por outro lado, afirmam que dirigem as suas produções, não para um público-alvo, mas sim para o público em geral – *nós queremos mesmo toda a gente e achamos que os nossos espectáculos podem ser lidos (...) por qualquer pessoa.* (E1, linha 689-691).

No entanto, este discurso contrasta com a criação, que dizem surgir sempre em primeiro lugar. Isto é, *os espectáculos surgem de facto de uma necessidade de criação e portanto não pensamos, à partida, no público.* (E4, linha 549-550):

*Nós não vamos escolher aquilo que vamos fazer por causa do público. Porque não é aqui que a coisa nasce. Em termos artísticos não pode ser aí que a coisa nasce. A coisa nasce porque (...) temos um projecto para fazer. Temos uma coisa que precisamos de fazer ali, no palco, ali...ali com actores, com técnicos, com um cenário e que se destina, como é evidente, a ser mostrado (...) quer dizer, determinados projectos se calhar vão funcionar melhor com um certo tipo de públicos.* (E3, linha 1188-1196).

*...aquilo que acontece é (silêncio), com o conhecimento de qual é o objecto artístico que está a ser criado, aí tenta-se perceber qual o público a que se destina, qual é o público preferencial desse espectáculo, para tratar isso ao nível da divulgação, de quais os contactos que têm de ser feitos, quais são as acções que podem ser feitas para sensibilizar o maior número de pessoas em relação aquilo que vai ser apresentado.* (E2, linha 487-493).

Portanto, se por um lado afirmam proximidade e “querer toda a gente”, por outro a ideia de que alguns espectáculos necessitam do domínio de algumas convenções ou códigos artísticos, relacionados com o carácter experimental com que

se caracterizam, bem como a publicidade dirigida a um determinado “público preferencial”, apontam para um público específico e não para o público em geral.

Tendo em conta o relatório do projecto “Conhecimento e desenvolvimento de Públicos”, de 2001, elaborado pela própria Companhia, confirma-se a predominância de um público particular: jovem, com elevadas qualificações e profissões ao nível dos quadros superiores, realidade que, como veremos, se mantém. Segundo este relatório de 2001, cerca de 46% do público tem idade inferior a 24 anos e 95% possui habilitações iguais ou superiores ao 12.º ano. Destacam-se, então, os estudantes, com 53,9%; os professores, com 14,5%; e os quadros médios e superiores, com 14,1% (A Escola da Noite, 2001/2002).

De uma forma geral, A Escola da Noite assume-se essencialmente como um grupo de pessoas – *a minha Companhia são as pessoas, é tão simples como isto* (E3) – que se juntou para desenvolver um projecto de criação artística, baseada na experimentação, formação e intercâmbio de ideias e conhecimentos, numa cidade com grande público potencial, devido à presença da universidade e organização económica em torno da área dos serviços, mas onde faltavam estruturas culturais, nomeadamente no teatro.

Hoje em dia, o panorama teatral coimbrão alterou-se significativamente, tanto a nível de estruturas físicas, como ideológicas. Na altura da fundação d’A Escola da Noite, Coimbra não tinha nenhuma Companhia de teatro profissional, sendo também este um dos motivos que impulsionou o grupo a criar a Companhia. Esta realidade alterou-se desde então. Coimbra acolhe, actualmente, algumas Companhias teatrais, como o *Teatrão*, *Cena Lusófona*, *Bonifrates*, *Loucomotiva* na freguesia de Taveiro, *Teatrar-Arzila*, na freguesia de Arzila, ao qual se junta *A Escola da Noite*, e os grupos ligados à Universidade, como o *TEUC*, *Camaleão – Associação Cultural para o Jardim Botânico da Universidade de Coimbra*, ou então, outras associações ligadas às artes como o *CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra* e *Ad Libitum – Companhia das Artes*.

A Escola da Noite contribuiu, de alguma forma, para este desenvolver da realidade do teatro na cidade. O seu aparecimento num momento em que o teatro e a cultura, de um modo geral, eram deficitários em Coimbra, despertou a atenção para a necessidade de investimento nesta área. Por conseguinte, recuperaram-se alguns edifícios, como o Teatro Académico Gil Vicente e o Teatro Avenida, que entretanto

deixou de funcionar como tal, e mais recentemente o Edifício das Caldeiras. A recuperação do Pátio da Inquisição deve, igualmente, muito à passagem d'A Escola da Noite por esse espaço, sendo agora um local em reabilitação, com o Centro de Artes Visuais, resultante da recuperação do antigo Colégio das Artes e o novo Teatro da Cerca de São Bernardo. Este último foi construído, como vimos, para alojar A Escola da Noite, e não podemos esquecer a construção da Oficina Municipal do Teatro, “casa” provisória da Companhia, mas que permanece activa, acolhendo actualmente a Companhia O Teatrão.

## CAPÍTULO 4 – “ATRAVESSANDO AS PALAVRAS HÁ RESTOS DE LUZ”: OS RESULTADOS

### 4.1 - “Atravessando as palavras há restos de luz” – Breve contextualização

Como se referiu no capítulo anterior, o espectáculo seleccionado para analisar os públicos e as formas de recepção foi a peça “Atravessando as palavras há restos de luz”<sup>14</sup>. Trata-se de um espectáculo construído a partir de textos de Franz Kafka, um dos maiores escritores de ficção de língua alemã. *A Metamorfose* e *O Processo* são duas das suas obras mais conhecidas.

Este espectáculo surgiu da vontade que a Companhia tinha vindo a desenvolver de trabalhar Kafka. Acrescentando a isto, está o trabalho desenvolvido no âmbito da Oficina das Artes, disciplina da Licenciatura em Estudos Artísticos leccionada pela Companhia, que criou a conjuntura ideal para se construir este espectáculo – *achamos que a coisa não podia ficar só por ali, que aquilo poderia eventualmente dar um espectáculo* (E4/2<sup>15</sup>, linha 14-15).

É um espectáculo que não se apresenta de uma forma convencional, principalmente por dois motivos. Primeiro, porque não se trata de um autor nem de um texto teatrais. No entanto, como referem os entrevistados, Kafka revela textos com grande “teatralidade”:

*...Kafka sempre se interessou muito sobre a questão do teatro. Sempre se interessou muito pelo teatro. Quer dizer, há muitas referências, nos diários, etc., a idas regulares ao teatro (...) o último capítulo do Amerika é uma coisa que se chama o “teatro ao ar livre”, “o teatro natural de Oklahoma”, às vezes também traduzido, “o teatro ao ar livre de Oklahoma” (...) É um teatro ao ar livre, que quer dizer que não tem limites* (E5/2, linha 39-57).

O capítulo referido é, inclusive, utilizado no espectáculo, iniciando a peça.

---

<sup>14</sup> Para uma informação mais detalhada acerca do Guião e da Ficha Técnica da peça, consultar a folha do espectáculo no Anexo VI.

<sup>15</sup> Os/as entrevistados/as E3, E4 e E5 foram adicionalmente questionados sobre o espectáculo em si (Tema 2: Espectáculo – “Atravessando as palavras há restos de luz”). Assim, as suas entrevistas foram divididas em duas partes. A referência /2 é alusiva, exactamente, à segunda parte dessas entrevistas.

Segundo, “Atravessando as palavras há restos de luz” tem um carácter experimental muito acentuado, uma vez que se baseia em pequenos textos ou frases de Kafka, não tendo propriamente um princípio, meio e fim.

A selecção dos textos foi feita tendo por objectivo perceber o gesto em Kafka, numa abordagem influenciada por Walter Benjamin:

*... seguindo uma pista do Walter Benjamin que diz que realmente, o que falta perceber bem no Kafka é a questão do gesto. O Kafka vai espalhando nas suas obras gestos, gestos que são pequenas acções, o homem em acção, a fazer determinadas coisas que são incompreensíveis à partida (E5/2, linha 85-89).*

É um trabalho que é *uma espécie de investigação teatral sobre o gesto em Kafka* (E3/2, linha 104).

Desta forma, a construção cénica envolveu um apelo visual e sensorial muito activos, com a valorização do movimento, do gesto, introduzindo vídeo, projecções e música feita ao vivo, através do “actor-músico”, não descurando, no entanto, a importância textual.

Assim, as cenas são construídas num “espaço amplo”, em volta da movimentação, do movimento dos actores e actrizes, gestos sequenciais para chegar a um significado. Há uma valorização extrema do trabalho dos/as actores/actrizes, que se revela exigente, dado que estão sempre em palco, quer estejam em cena ou não, actuando, muitas vezes, como espectadores dos/as outros actores/actrizes. “Os actores são verdadeiramente co-criadores deste espectáculo, já que todo o processo de construção se baseou em improvisos individuais e colectivos” (*in* folheto informativo do espectáculo):

*...temos um espaço amplo, há um espaço amplo, alguns objectos que encorpam esse espaço e mesas, cadeiras, umas bancadas, uma estrutura que nós chamamos «touro» que é uma estrutura de som, tudo o resto é o trabalho e o movimento dos actores, portanto no fundo (...) são sequências ou de movimento, ou de movimento com texto, ou só de texto, portanto quer sequências com movimentos colectivos, movimentos compostos entre os actores, isso implica mexer permanentemente nos objectos (E3/2, linha 156-163).*

Dada a peculiaridade do espectáculo, a reacção do público ficava um pouco em aberto por parte da equipa, uma vez que não tendo uma “estória” ou uma “história”, a

compreensão poderia tornar-se um pouco difícil, comprometendo o melhor proveito por parte dos espectadores, como de resto acabou por acontecer com alguns:

*...talvez possa ser um bocadinho difícil não em termos visuais nada disso porque acho que é um espectáculo apelativo e muito interessante pela diversidade de aspectos que tem mas se alguém quiser vir tentar perceber o que eles querem dizer com isto eventualmente aí sim pode ser difícil (E4/2, linha 110-113).*

*...a cozedura final, a dramaturgia final vai ter de ficar na cabeça do espectador, quem conhece Kafka vai ter mais facilidade, não há uma leitura para aquilo mas cada um vai fazer a sua certamente, quem conhece Kafka e o universo de Kafka ou alguns textos de Kafka eventualmente vai ter mais facilidade. Temos grandes receios que muita gente não perceba nada do que vai ver (E3/2, linha 168-173).*

No entanto, além destas preocupações, o que se pretendia com este espectáculo era causar reflexão, informar e dar a conhecer Kafka, ou um outro lado de Kafka:

*Se nós formos capazes de ir seguir, de ir pescar esses gestos, transformá-los num código, começamos a perceber, começamos a entrar na obra. E foi isso a que nos propusemos, sem qualquer pretensão de que encontramos a solução, é uma tentativa.” (E5/2, linha 105-108).*

O objectivo central foi, portanto, “celebrar” Kafka, combater a ideia feita sobre o autor pessimista e escuro, tentando mostrar, exactamente, um outro Kafka, bem-humorado e com palavras de “luz” e esperança, contrapondo “Há esperanças, só não para nós”, com “Atravessando as palavras há restos de luz”. Daí o título do espectáculo, uma citação do próprio Franz Kafka:

*...há uma ideia que o Kafka é pessimista, soturno, não o Kafka põe nos seus escritos põe o homem em situações muito difíceis desde todo o jogo que há entre o homem e o animal na Metamorfose, mas de facto tudo aquilo é metafórico, simbólico e há portanto por detrás disso (...) há uma luz extraordinária naquilo que ele tinha de crença no homem na sua capacidade (E3/2, linha 256-263).*

Desta forma, a expectativa dos criadores era *que o público esteja atento mais do que goste ou não goste. Que esteja atento, esteja connosco a vivenciar aquele momento em que estamos a trabalhar para ele (E4/2, linha 242-244).*

## 4.2 - “Atravessando as palavras há restos de luz” – O espectáculo

O carácter não tradicional e experimental sobressai, de facto, neste espectáculo. Em toda a peça, do início ao fim, transpareceu uma estranheza, mas também curiosidade e atenção pelo que se estava a passar.

A chamada nos megafones, em jeito de anúncio de emprego – “Aproximem-se, amigos! Hoje contrata-se pessoal para o Grande Teatro Natural de Oklahoma!...” – deixou no ar a surpresa e o inesperado. E eis que se abrem as portas.

Lá dentro, uma rapariga vestida de anjo no cimo de uma escada, tapada pelo seu vestido, empunhava uma trombeta, que ia tocando à medida que os espectadores iam entrando e sentando-se, apenas na ala do meio, uma vez que as alas laterais estavam ocupadas por pessoas com expressões estranhas e olhar fixo (os/as actores/actrizes), aumentando a estranheza.

O cenário escuro e apenas a rapariga e uma luz que ia rodando, passando por toda a sala, mostrando umas marcas no chão, que lembram Dogville, acentuava ainda mais a surpresa, o inesperado.

De repente, e quando todos os espectadores se encontram sentados, levanta-se um burburinho e agitação: os actores levantam-se apressados e dirigem-se para o palco.

Este burburinho e esta agitação ora aumentam, suscitando, em algumas cenas, uma sensação de incómodo, agitação e desconforto, ora diminuem, aliviando a sala da tensão que se criara.

Cenas como “Chaplin” provocam uma estranheza, é certo, mas uma contaminação de boa-disposição, que precede e antecede outros momentos mais agonizantes.

Toda a peça é um alvoroço. Um alvoroço nas cenas e um alvoroço nas emoções, um alvoroço nos sentidos.

Verem-se os/as actores/actrizes e o seu movimento, uns atrás, outros à frente, mas ao mesmo tempo as projecções que passam, a música emanada pela torre de som, os sons feitos pelos/as actores/actrizes, as vozes, as mãos, os pés, tudo é utilizado para fazer brotar alguma melodia ou ruído.

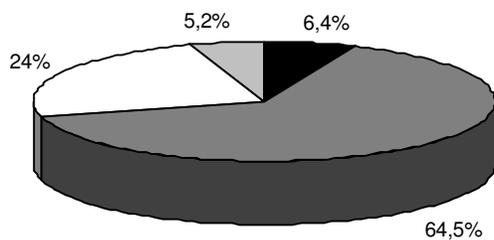
No final, fica a serenidade, mas não desaparece a estranheza, tal qual no início. O giz no chão, a escrita de letra a letra por todos os actores e actrizes, faz interrogar sobre o que se está a passar. Juntam-se as letras – “E voltam-se os lilases para o sol”.

### 4.3 – Os públicos da peça: uma caracterização extensiva

Vimos atrás que entre os públicos da cultura predominam determinados perfis. São aqueles que têm habilitações ao nível do ensino superior, os quadros superiores e profissões intelectuais e científicas, os jovens e os solteiros que têm as práticas mais frequentes.

De acordo com o inquérito realizado aos espectadores da peça “Atravessando as palavras há restos de luz”, os públicos deste espectáculo não fogem a estas tendências. É sobretudo um público feminino, jovem, solteiro, com ensino superior, empregado, nomeadamente em profissões qualificadas, residindo na cidade e imediações.

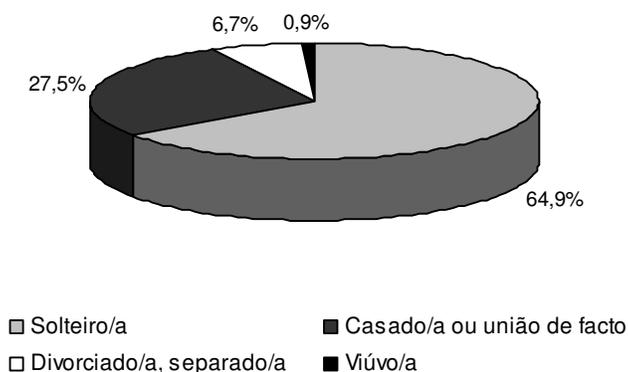
**Gráfico I: Grupos Etários (%)**



■ Inferior a 19 ■ 20-39 □ 40-59 □ Mais de 60

Fonte: Inquérito realizado aos espectadores do espectáculo “Atravessando as palavras há restos de luz”.

**Gráfico 2: Estado Civil (%)**



Fonte: Inquérito realizado aos espectadores do espectáculo “Atravessando as palavras há restos de luz”.

Tal como o estudo feito aos públicos do Teatro Nacional de São João (Santos, 2001) mostrou que o seu público era maioritariamente feminino e jovem, também aqui acontece o mesmo, embora com maior peso. Isto é, das pessoas inquiridas, 61,6% são do sexo feminino, contra 38,4% do sexo masculino, sendo que no Teatro Nacional de São João a diferença não é tão acentuada: 59,8% dos inquiridos é do sexo feminino e 37,9% do sexo masculino (Santos, 2001: 26).

No que respeita à idade, como podemos observar, é o grupo etário entre os 20 e os 39 anos que detém a maioria, com 64,5% dos inquiridos, seguindo-se a faixa dos 40 aos 59, com 24%. No entanto, há que destacar a grande proximidade entre os grupos etários com menos de 19 anos e mais de 60, com 6,4% e 5,2% respectivamente.

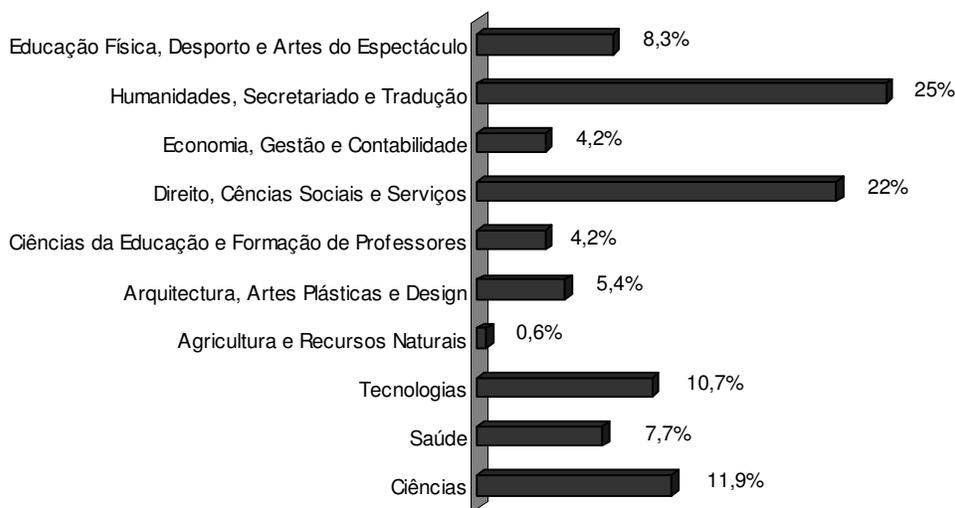
Assim, tendo em conta os dados sobre a idade e dadas as características da sociedade portuguesa, em que se casa cada vez menos e cada vez mais tarde, 64,9% do público são solteiros/as e 27,5% casados/as ou em união de facto.

Quanto à escolaridade, mais uma vez podemos estabelecer relação com os públicos do Teatro Nacional de São João: ambos são constituídos na sua maioria por indivíduos com formação “pós-secundária” (Santos, 2001: 51).

Assim, n’A Escola da Noite 66,6% dos inquiridos têm o ensino superior completo, seja licenciatura, mestrado ou doutoramento; 16,3% frequentam o ensino superior ou possuem um bacharelato; e 11,3% completaram o 12.º ano, perfazendo 94,2% do total dos inquiridos.

Daqueles que frequentam o ensino superior, 36,6% são da área de “Direito, Ciências Sociais e Serviços”<sup>16</sup>. Dos que completaram o ensino superior, como podemos verificar, 25% tiraram a licenciatura na área das “Humanidades, Secretariado e Tradução” e 22% na área de “Direito, Ciências Sociais e Serviços”. Há que notar, ainda, as áreas das “Ciências”, das “Tecnologias” e da “Saúde”, com 11,9%, 10,7% e, 7,7%, respectivamente.

**Gráfico 3: Áreas de estudo: licenciatura completa (%)**



Fonte: Inquérito realizado aos espectadores do espectáculo “Atravessando as palavras há restos de luz”.

Revela-se, ainda, um público trabalhador, em que 61,6% exerce uma actividade profissional, sendo 80,6% por conta de outrem. Destacam-se 15,9% que trabalham por conta própria.

Uma outra especificidade, mas esta relacionada com a cidade, é a percentagem do público estudantil, que representa 26,4% dos inquiridos. Este valor, quando comparado com o Teatro Nacional de São João, revela-se cerca de 9% mais baixo, onde peso dos estudantes é de 35,7% (Santos, 2001: 30).

<sup>16</sup> As áreas de estudo foram definidas tendo em conta a tipologia utilizada para o acesso ao ensino superior.

Sendo Coimbra uma “cidade universitária”, e sendo os jovens com formação superior um grupo, à partida, com maior pré-disposição para as práticas culturais, seria de esperar que o seu peso fosse maior. No entanto, estes processos não são assim tão lineares, dependendo de outras variáveis, como o preço dos bilhetes do teatro, por exemplo, em que as pessoas que exercem uma profissão têm mais capacidade económica que os estudantes para poderem suportar estes custos, tal como é visível no estudo de Luísa Schmidt (1993). Por outro lado, os bares e cafés são fortes concorrentes, no sentido em que permitem a sociabilidade, objectivo que percorre, em geral, todas as práticas culturais.

**Tabela 1: Profissões: CNP a 2 dígitos**

	Frequência (n)	%
1.2 Directores de Empresa	12	6,0
1.3 Directores e Gerentes de Pequenas Empresas	3	1,5
2.1 Especialistas das Ciências Físicas, Matemáticas e Engenharia	10	5,0
2.2 Especialistas das Ciências da Vida e Profissionais da Saúde	22	11,1
2.3 Docentes do Ensino Secundário, Superior e Profissões Similares	67	33,7
2.4 Outros Especialistas das Profissões Intelectuais e Científicas	34	17,1
3.1 Técnicos e profissionais de Nível Intermédio das Ciências Físicas e Químicas, da Engenharia e Trabalhadores Similares	3	1,5
3.3 Profissionais de Nível Intermédio do Ensino	5	2,5
3.4 Outros Técnicos e Profissionais de Nível Intermédio	18	9,0
4.1 Empregados de Escritório	3	1,5
4.2 Empregados de Recepção, Caixas, Bilheteiros e Similares	5	2,5
5.1 Pessoal dos Serviços Directos e Particulares, de Protecção e Segurança	6	3,0
5.2 Manequins, Vendedores e Demonstradores	8	4,0
7.5 Outros operários, artífices e trabalhadores similares (categoria minha)	1	0,5
8.1 Operadores de Instalações Fixas e Similares	1	0,5
9.1 Trabalhadores Não Qualificados dos Serviços e Comércio	1	0,5

Fonte: Inquérito realizado aos espectadores do espectáculo “Atravessando as palavras há restos de luz”.

Como seria de esperar, dadas as características apontadas até agora, as profissões dos inquiridos situam-se principalmente no grupo 2 da Classificação Nacional das Profissões (CNP), nomeadamente: o grupo 2.3 – *Docentes do Ensino Secundário, Superior e Profissões Similares*, com 33,7%; o grupo 2.4 – *Outros Especialistas das Profissões Intelectuais e Científicas*, com 17,1%, englobando, principalmente, investigadores/as ou bolsiros/as de investigação; o grupo 2.2 – *Especialistas das Ciências da Vida e Profissionais da Saúde*, com 11,1%, dizendo respeito a médicos/as e enfermeiros/as; e o grupo 2.1 – *Especialistas das Ciências Físicas, Matemáticas e Engenharia*, com 5% dos inquiridos. Estas categorias em conjunto representam cerca de 66,9%. Ou seja, o grupo 2 da CNP refere-se a mais de metade das profissões dos inquiridos.

Outros grupos a destacar são o grupo 1, respectivamente o 1.2 – *Directores de Empresa*, com 6%, e o grupo 3, nomeadamente o 3.4 – *Outros Técnicos e Profissionais de Nível Intermédio*, com 9% das respostas dos inquiridos.

Como podemos constatar na tabela 1, e como seria de prever, os quadros menos qualificados são aqueles que detêm menos peso neste cenário.

Quanto à residência, 68,6% dos inquiridos moram no concelho de Coimbra, sendo que 28,8% residem na freguesia de Santo António dos Olivais, 7,1% na Sé Nova, 6% em Eiras, 5% em Santa Clara e 4,6% em São Martinho do Bispo. A grande discrepância entre a freguesia de Santo António dos Olivais e as restantes poderá dever-se, entre outros factores, a ser a maior freguesia do concelho com 39 518 habitantes, de acordo com os censos de 2001 (Câmara Municipal de Coimbra, s.d.).

A residência dos outros inquiridos estende-se ao longo de quase todo o território português, mas os que têm valores significativos são os concelhos limítrofes, como a Figueira da Foz e a Lousã, com 2,4%; Pombal e Montemor-o-Velho com 2,1%; Condeixa-a-Nova e Leiria com 1,5% e Aveiro com 1,2%. O Porto também aparece neste grupo, com 1,5% dos inquiridos.

Abordando agora a relação dos espectadores com a Companhia, no que respeita à regularidade ou não dos inquiridos, vemos que para 69% não é a primeira vez que assiste a um espectáculo d’A Escola da Noite. Destes, 47,7% afirmam ter assistido a “alguns espectáculos” e 21,7% assistiram a “quase todos os espectáculos”. Ou seja, trata-se de um público que acompanha a actividade da Companhia, fazendo face ao slogan da mesma: “Faça-nos companhia”.

Esta é uma realidade um pouco diferente dos públicos do Teatro Nacional de São João, uma vez que, se por um lado, “quase  $\frac{3}{4}$  dos inquiridos confirmam uma deslocação prévia”, por outro têm uma fraca regularidade e fidelização – “...uma sólida familiaridade não dá por si um padrão de frequência intensa” (Santos, 2001: 85, 90).

Observando esta regularidade dos públicos d’A Escola da Noite com referência ao sexo e à idade, observamos que 32,3% dos homens assistiram a primeira vez a um espectáculo da Companhia, contra 30,2% das mulheres. Ou seja, apesar de não se evidenciar grandes diferenças, podemos inferir que as mulheres têm sido um público mais “fiel”, que tem acompanhado mais a actividade da Companhia do que os homens. Quanto à idade, vemos que entre os inquiridos do grupo com mais de 60 anos 88,9% não era a primeira vez que assistia a um espectáculo da Companhia. De forma semelhante, no grupo dos 40 aos 59 anos, o valor é de 84,1%. Confirma-se, assim, a “fidelidade” dos públicos da Companhia, indivíduos que, como relataram os elementos da equipa d’A Escola da Noite, assistiram a espectáculos do seu início de actividade e continuam a assistir.

Na avaliação da importância de alguns aspectos na escolha do espectáculo “Atravessando as palavras há restos de luz” é visível a ideia da sociabilidade e do conhecimento. Numa escala de 1 a 5, em que 1 significa “nenhuma importância” e 5 “a máxima importância”, 30,6% dos inquiridos classificaram o item “por ser uma forma de sair e de se divertir”, como tendo uma *importância alta* (4) na escolha do espectáculo; e 39,7% classificaram na *máxima importância* (5) o facto de “ser uma forma de descobrir coisas novas”.

Confirmando a importância do carácter da sociabilidade que é atribuído ao espectáculo teatral, apenas 10,8% dos inquiridos referem ter ido sozinhos a esta peça, ou seja, 89,2% foram acompanhados. Dos espectadores que foram acompanhados, 55,6% foram com amigos/as ou colegas, seguindo-se do/a marido/esposa ou namorado/a, que acompanharam 36% dos mesmos.

Ou seja, tal como refere Maria de Lourdes Lima dos Santos em relação ao estudo feito do Teatro Nacional de São João:

...a frequência de espectáculo teatral é também, norma quase universal, um episódio de sociabilidade e convivalidade (...) De facto, encontrar amigos e conhecidos estará não só no horizonte de expectativas como de aspiração. (Santos, 2001: 170-171).

Contudo, a influência dos amigos na escolha desta peça é um pouco posta em causa, dado que 26,2% classifica com *nenhuma importância* (1) a influência dos amigos. Ou seja, os/as amigos/as parecem não ter tido muita influência na escolha deste espectáculo por parte dos inquiridos, mas foram, sem dúvida, os acompanhantes da maioria deles. Da mesma forma, as influências do/a marido/esposa ou namorado/a, como de outros familiares, obtiveram 59,1% e 64,1%, respectivamente, na categoria de *nenhuma importância*.

Quanto ao “acompanhar a actividade da Companhia”, 39,3% dos inquiridos apontam-na como tendo muita importância (4 e 5) na escolha desta peça, mas 34,6% refere o contrário (categoria 1 e 2). Ou seja, a diferença entre estes valores não é muita acentuada, embora como vimos, trata-se de um público “fiel” e que tem vindo a assistir a alguns espectáculos d’A Escola da Noite.

Um aspecto que parece consensual na escolha desta peça é o facto de “gostar de teatro”: 86,3% dos inquiridos atribuem muita importância a este aspecto (56,2% na dimensão 5 e 30,1% na dimensão 4).

De destacar é a pouca importância que os inquiridos dão às referências da crítica: 60,8% referem que não tem importância alguma (40,2% na dimensão 1 e 20,6% na dimensão 2). Aqui, poderá estar inerente a falta de crítica no que respeita ao teatro que, como foi dito no capítulo anterior, caracteriza a realidade teatral portuguesa nos dias de hoje.

No que respeita às práticas culturais dos inquiridos, naquelas consideradas como formas de cultura mais erudita, o teatro e a música contemporânea lideram, na medida em que 76% dos inquiridos referem ter assistido a um espectáculo teatral mais que uma vez no último ano, assim como 71,6% na música contemporânea. Seguem-se a ida a uma exposição de pintura ou escultura, com 67,9% e a ida a um museu com 67,5%.

No lado inverso destaca-se a música clássica e o jazz, em que 49,7% e 44,7% dos inquiridos, respectivamente, afirmam nunca terem ido a tais espectáculos, possivelmente devido a uma oferta mais limitada destas formas culturais na realidade cultural portuguesa.

Nas práticas de leitura, tanto a nível de jornais semanários como livros, 89,3% dos inquiridos afirmam ter lido no último mês quer um quer outro.

Trata-se, portanto, de um público com um perfil muito particular, revelando um intenso padrão de prática cultural. Este é um padrão que não é muito característico das práticas culturais dos portugueses, consideradas escassas, principalmente no que respeita às práticas mais eruditas<sup>17</sup>.

Contudo, dadas as características do público d'A Escola da Noite (jovem, solteiro, com habilitações ao nível do ensino superior e com profissões dos quadros intelectuais e científicos), podemos classificá-lo como pertencente ao segmento dos públicos *habituais* de que fala João Teixeira Lopes (2004) ou dos públicos *cultivados* de Rui Telmo Gomes (2004).

Portanto, este tipo de públicos, com “disposições estéticas fortemente interiorizadas, fruto de um capital cultural consolidado” (Lopes, 2004: 47-48), é igualmente caracterizado pelo seu eclectismo, com práticas cumulativas e diversificadas. Ou seja, são públicos com práticas culturais consideradas mais cultivadas, mas também mais lúdicas e de entretenimento e convívio, como nos é possível constatar nos resultados do inquérito realizado n'A Escola da Noite.

Em práticas de cariz mais social, destaca-se a ida a um café ou esplanada, em que 92,7% dos inquiridos afirmam ter ido mais que uma vez no último mês; jantar ou almoçar fora acompanhado/a, com 82,6%; ir a casa de familiares, com 78,7%; e ir a casa de amigos, com 78,4%. Nesta lógica, destaca-se ainda passear no centro da cidade ou num parque verde, em que 78,1% e 76%, respectivamente, afirmam ter ido mais que uma vez no último mês, concorrendo com o passear num centro comercial, que reúne 63,2% dos inquiridos. Aqui, o facto de a cidade de Coimbra ter um parque verde disponível, com parque de estacionamento e bem situado, perto do centro, facilita o maior fluxo para estes espaços.

O cinema, que pensaríamos ser uma das práticas mais regulares, apresenta-se quase em último: 44,4% dos inquiridos afirmam ter ido mais que uma vez no último mês, mas 29,7% afirmam não terem ido nem uma vez. Apenas a ida a uma discoteca ultrapassa estes dados, na medida em que 62,1% dos inquiridos referem não terem lá ido no último mês, e 27,2% que afirmam terem ido mais que uma vez.

Nas práticas diárias ou habituais, são a televisão e a rádio que se destacam. No entanto, e contrariamente ao que se esperava, é a rádio que lidera, na medida em que

---

<sup>17</sup> Acerca das práticas culturais dos portugueses veja-se por exemplo, Santos *et al.*, 1999, onde se dá conta do panorama português no que respeita às práticas culturais.

56,2% dos inquiridos referem que ouvem rádio todos os dias, contra 45,1% dos inquiridos que vêem televisão diariamente.

Mas se tivermos em atenção o lado contrário, 4,6% dos inquiridos dizem que nunca ouvem rádio, mas apenas cerca de metade, 2,9%, refere que nunca vê televisão. Ou seja, no que respeita às práticas diárias, é a rádio que tem mais adeptos, assim como, também, no que se refere à ausência dessa prática.

#### **4.4 - A relação dos espectadores com a peça – Modos de recepção**

A análise dos modos de recepção assentou fundamentalmente na realização de entrevistas aos espectadores da peça “Atravessando as palavras há restos de luz”. A relação dos entrevistados partiu de uma distinção fulcral nesta pesquisa entre espectadores regulares e espectadores irregulares da Companhia. Por outro lado, foram também importantes os factores idade, sexo, escolaridade e profissão.

Com a realização das entrevistas pretendia-se explorar os modos de recepção e a forma de relacionamento dos diferentes espectadores com os espectáculos teatrais. Assim, as entrevistas e a sua análise discorreram por temas que permitem uma abordagem sobre os vários critérios e processos de relação com o teatro e com o espectáculo analisado, procurando sempre detectar a diferença existente (ou não) entre espectadores regulares e irregulares.

Os temas que passaremos a deslindar irão compreender aspectos relativos ao antes, ao durante e ao depois do espectáculo. Ou seja, os motivos para a escolha do espectáculo; as funções da peça de teatro; os modos de avaliação e apreciação da peça; o prolongamento do espectáculo; e a existência de influências na estrutura do discurso sobre a peça.

Numa primeira análise mais genérica, observam-se de imediato algumas divergências entre espectadores regulares e irregulares. Por exemplo, para os espectadores regulares destaca-se a importância da Companhia, de conhecer a Companhia; para os irregulares importa mais o convite de amigos ou colegas, na decisão de ver “Atravessando as palavras há restos de luz”.

Um outro aspecto relevante é o facto de todos os espectadores regulares manterem ou terem tido experiências no teatro, como actrizes ou actores, seja no

âmbito profissional, amador ou em contexto escolar, o que não acontece nos espectadores irregulares, que não têm nem tiveram qualquer experiência em fazer teatro.

Contudo, também se observam alguns paralelismos entre os dois tipos de espectadores, como o facto de todos eles, regulares ou irregulares, irem ao teatro acompanhados por amigos e colegas, ou pela esposa ou marido, ou pelo/a namorado/a. Isto denota mais uma vez, a importância da sociabilidade com que as práticas culturais, como neste caso a ida ao teatro, são encaradas. De destacar é que é também com aqueles que os acompanham que os espectadores falam de imediato sobre os espectáculos a que assistem.

Há ainda em ambos os tipos de espectadores uma recorrente associação da peça à realidade, ao quotidiano, embora seja mais visível nos espectadores irregulares. Existe uma forte relação entre a ficção do palco e a realidade do dia-a-dia, sendo mesmo esta uma linha de preferência na escolha de temas em espectáculos teatrais.<sup>18</sup>

### **A escolha do espectáculo: motivos da preferência**

No que respeita à razão da escolha deste espectáculo d'A Escola da Noite, é visível nos espectadores regulares a importância da Companhia – *Foi por ser um espectáculo d'A Escola da Noite* (R1, linha 65). Nas entrevistas está muito presente esta ideia de ir ver um espectáculo por ser de tal Companhia que se conhece e de quem se tem vindo a acompanhar o trabalho, como de resto é o caso de todos os espectadores regulares entrevistados. Todos eles conhecem e têm acompanhado o trabalho da Companhia e tal facto sobrepõe-se aos outros enumerados, na escolha de assistir à peça, como a curiosidade pelo texto, por ser um trabalho sobre os textos de Kafka, ou a influência dos amigos e colegas.

Esta última razão é a que mais pesa nos espectadores irregulares. A influência ou o convite de amigos ou colegas aparece como determinante para terem assistido a esta peça – *foi um convite de uma pessoa amiga que costuma assistir aos espectáculos d'A Escola da Noite* (I4, linha 31-32). Aqui, se por um lado está presente a ideia da

---

<sup>18</sup> Os espectadores referem os temas sociais como sendo aqueles que preferem ver tratados em representações teatrais, mas também em filmes, no cinema. Os exemplos dados apontam para dimensões mais negativas, como o preconceito, a xenofobia, o racismo, a violência, não tendo sido enumerada nenhuma dimensão positiva.

sociabilidade nas práticas culturais, salienta-se também a importância de saber o que se vai ver.

Aqui está presente a problemática da reacção em grupo, identificada, como vimos, por Anne Ubersfeld (1981), em que a recepção e o julgamento que se faz dos espectáculos são influenciados pelos juízos dos acompanhantes. Por um lado, a informação que se reúne antes do espectáculo, como a que é transmitida pelos acompanhantes, condiciona a forma de recepção do mesmo, na medida em que se desenvolvem expectativas em relação ao que se irá assistir. Por outro lado, uma vez no espectáculo, existe uma tendência para adoptar as reacções dos “vizinhos” e não para “nadar contra a corrente”. Isto porque, e de acordo com Wilfried Passow (1981), o espectador desenvolve várias formas de interacção, nomeadamente com o resto da audiência, existindo uma propensão para a integração.

Quanto aos restantes elementos valorizados na escolha de uma peça de teatro, concorrem com a Companhia, nos espectadores regulares, o autor, o encenador, o tema, o texto e também o convite de amigos.

Nos irregulares, além da grande importância do convite dos amigos ou colegas, o tema e a Companhia também são valorizados, bem como a publicidade feita ao espectáculo e actores, sendo que uma peça conhecida, com actores conhecidos, é tida como um espectáculo com qualidade, logo com mais poder de atracção. Outro factor referido é a oportunidade de fazer algo diferente. Isto é, os espectadores irregulares denotam pouca frequência de ida ao teatro, logo, quando aparece a possibilidade de o fazer, normalmente por convite de alguém, há que *aproveitar – não tenho muito contacto e às vezes tenho de aproveitar, porque é uma vertente que eu tenho de explorar* (II, linha 19-20).

### **As funções do espectáculo: expectativas dos espectadores**

Quando questionados sobre o que procuram numa peça de teatro, o factor conhecimento está presente em ambos os tipos de espectadores, tanto regulares, como irregulares. Esta dimensão do conhecimento aparece associada à aprendizagem e ao aperfeiçoamento de técnicas e modos de fazer teatro, no caso dos espectadores regulares com actividade teatral. Por outro lado, o conhecimento está relacionado com uma abordagem mais singela: obter mais experiências e aprofundar e aumentar

conhecimentos culturais – *Enriquecer-me culturalmente, e não só, a nível de experiências de vida* (I1, linha 39).

A procura de uma mensagem, de algo que está para ser transmitido aos que vão assistir a uma peça, é um outro elemento referido pelos espectadores. Esta mensagem tanto pode ser uma fonte de reflexão<sup>19</sup>, associada muito fortemente ao real, ao humano, à sociedade, ao indivíduo, o *pensar na minha vida* (I1), ou como poderá ser também fonte de distração e evasão, de *ficar inebriado* (RI), ou de fazer o *corte com a nossa realidade* (I2), funcionando como um escape. Os resultados da pesquisa vão ao encontro da constatação já feita ao respeito dos públicos do Teatro Nacional de São João:

há um considerável número de espectadores que expectativarão sobretudo uma suspensão do quotidiano que no fundamental não o perturbe (na linguagem corriqueira mas muito esclarecedora quanto aos processos em causa: uma distração), há também um outro segmento que esperará (ansiará) um efeito de retorno substantivo e, no limite, inquietação (Santos, 2001: 169).

No entanto, enquanto que nos públicos do Teatro Nacional de São João estas duas dimensões aparecem à primeira vista como opostas, nos públicos d'A Escola da Noite tal não se verifica.

Os espectadores RI e I4 salientam o lado reflexivo da experiência, como sendo o que esperam de uma peça de teatro. No entanto, para o primeiro é um *momento* de *ficar inebriado*, de *beleza*, e para o segundo é um *momento* de obter *prazer* e de se *distrair*, considerando mesmo que a *mensagem é fundamental* numa peça.

Assim, existem duas lógicas que parecem, à partida, antagónicas: Reflexão/Distração e Reflexão/Sentimento. O primeiro conjunto opõe a “propensão intelectual e reflexiva” à “pura fruição” e o segundo opõe a razão ao sentimento.

No entanto, digo à partida porque se é verdade que para alguns espectadores são dimensões despoletadas em momentos diferentes do espectáculo ou mesmo em espectáculos diferentes, também é verdade que para outros se relacionam e interligam no mesmo espectáculo. Isto é, a reflexão funciona tanto como um veículo de distração, como de paixão e de prazer:

---

<sup>19</sup> Note-se que nas entrevistas foi colocada uma questão sobre a reflexão e a distração – *Quando vai assistir a uma peça, procura mais reflexão ou distração?*

*...a gente vai ver uma mensagem e o modo como a mensagem nos é transmitida. É claro que a gente procura um momento de beleza, não é. (R1, linha 125-127);*

*Captar uma mensagem. Mensagem depois que nos pode provocar várias reflexões (I4, linha 74-75).*

*...também é uma forma de me distrair. É como se eu estiver a conversar no café com os meus amigos sobre um tema qualquer que suscite reflexão, isso para mim também me dá prazer (I4, linha 68-70).*

É de notar ainda que nos espectadores regulares, o espectáculo pode ser apenas uma forma de *lazer*:

*É da mesma maneira que as pessoas vão ao cinema, eu gosto de ir ao teatro, é igual. Não vou dizer que é divertimento, mas é lazer, gosto de ver, porque gosto (R4, linha 54-55).*

Por outro lado, naqueles que mantêm uma experiência no teatro, a peça poderá funcionar como uma confirmação ou confronto com a forma de encenar, de estruturar o espectáculo:

*...ver se a ideia do texto, ou a minha ideia do texto está lá representada de alguma maneira (...) vou mais à procura de ver se vai ao encontro daquilo que eu também faria (R3, linha 42-45).*

Nos espectadores irregulares é muito significativa a dimensão da surpresa, no sentido de querer ver algo novo, tanto a nível dos actores e das suas competências de representação, como a nível do espectáculo no seu todo e a sua capacidade de gerar espanto, admiração ou mesmo estranheza.

*...estou sempre à procura de ver grandes talentos (I1, linha 41).*

*...que me afecte, basicamente é isso, pela novidade, pela emoção, novidade aqui está relacionada com a emoção (I2, linha 82-83).*

Em suma, existem várias formas de apropriação do espectáculo teatral. Para uns espectadores é apenas uma forma privilegiada de reflexão. Isto é, a peça de teatro funciona como o interruptor de pensamentos ligados a questões da vida quotidiana ou a problemas e preocupações relacionadas com a humanidade, ou seja, questões políticas, sociais e filosóficas.

Por outro lado, mas não opostamente, os espectadores procuram assistir a um espectáculo no qual se possam distrair e divertir. Ou seja, ver uma peça que permita uma certa evasão e escape do dia a dia, da sua realidade.

Contudo, não existe uma diferenciação tão linear nos modos de apropriação do espectáculo entre os espectadores. Independentemente de serem espectadores regulares ou irregulares, as duas dimensões que poderiam ser consideradas como opostas, interligam-se. Por exemplo, para alguns espectadores a reflexão funciona como uma forma de distração, na medida em que a peça de teatro poderá despoletar pensamentos que, mesmo tendo que ver com a realidade, permitem uma evasão à realidade.

Aqui, está ainda presente a questão da dimensão fictícia própria do espectáculo teatral, que ao tratar de questões do real, transforma-o. Isto permite que o espectador tenha uma visão mais aprazível da realidade do quotidiano e dos seus problemas.

No entanto, para ter o máximo de aproveitamento da experiência teatral, a ideia da necessidade de perceber a peça está muito presente.

Quando o sentido da peça não é claro e é necessário um *esforço* de *compreensão* e de *captação das coisas*, desencadeia-se todo um conjunto de sensações que impedem o pleno gozo do espectáculo. Por exemplo, o espectador R1 referiu que a dada altura se sentiu *cansado, enervado, irritado, tenso e incómodo*, dado exactamente o esforço para perceber o sentido da peça.

Esta necessidade de compreensão do que se está a passar no palco parece ser importante para usufruir plenamente do espectáculo, havendo uma valorização do que é simples e não requer muito esforço. Ou seja, como vimos atrás em Ubersfeld (1981), o prazer que o espectador retira de um espectáculo de teatro deriva do seu envolvimento na interpretação da multiplicidade dos signos.

A ideia da compreensão está também presente no discurso da espectadora R3. Neste caso, surge mais ligada às questões técnicas, como as opções de encenação, o que resulta em boa medida da experiência da própria espectadora como actriz. Para esta, um espectáculo de teatro tem três dimensões: uma ligada ao *conhecimento*, ao *aprender*, à *curiosidade*, onde refere, é necessário *perceber, comparar, ver tudo e que o teatro estimule a criatividade do público* (R3, linha 50); outra dimensão ligada ao *sentimento* que se alcança na *mensagem* e na forma como é transmitida pelos actores; e outra ainda relacionada com a *diversão*, que remete para cenas com mais *acção* ou

cenar de *clímax*, mas também para a *harmonia no conjunto* ou uma história mais simples – *gosto quando saio e me diverti, lá está, porque me contaram uma história muito bonita* (R3, linha 157-158).

Estas três dimensões não aparecem como contraditórias, mas antes como complementares. Aqui, como a aprendizagem aparece mais ligada a questões técnicas, é perfeitamente compatível com a diversão e o sentimento. E estes dois últimos estão igualmente relacionados, dado que o sentimento retirado de um espectáculo teatral supõe uma satisfação. Logo, está inerente a diversão, o gostar, o agradar. O que significa que quando isto falha e ressaltam mais as partes *monótonas* e aquelas que a espectadora diz *não percebi*, há um *cansaço* e *desilusão*.

Estes dois espectadores (R1 e R3), talvez pela percepção do espectáculo como monótono ou pelo esforço de compreensão feito, ou por simplesmente não gostarem deste *tipo de teatro*, não usufruíram plenamente da peça:

*Percebi que eram quadros diferenciados, mas fiquei sem poder perceber, digamos, o que unia esse conjunto de quadros... Mas de uma maneira geral, para ser sincero, eu devo dizer que não é o tipo de teatro que mais me agrada. Acho um teatro, digamos, muito impessoal... Pronto, bastante mais abstracto do que aquilo que eu normalmente gosto no teatro* (R1, linha 7-14).

*Achei, faltou-me ali uma coisa que é, achei o espectáculo, em geral, muito plano, acho que devia ter mais picos de acção, não é, porque geralmente em qualquer história, no teatro conta-se uma história não é, tem um clímax, por assim dizer, e aqui faltou-me esse clímax, não é, e julgo que as partes mais monótonas (...) deixou para o fim, o que faz com que a peça venha a, em vez de ir a subir, vem a decrescer* (R3, linha 66-71).

*Estava à espera de uma coisa mais, nem sei, não sei dizer do que estava à espera, mas não o que vi (...)* Fiquei um bocadinho desiludida, para ser franca (R3, linha 213-216).

Uma outra espectadora para quem o *aprender*, principalmente numa dimensão técnica, está também muito latente nos espectáculos que vai ver, é a espectadora R2, que para isso é *regular*, *observadora* e *crítica* e nesta peça valoriza o facto de ser *diferente*. Um outro lado que também associa ao aprender é o *divertir*, que aparece como uma forma de *descontracção*, de *desanuviar um bocadinho a cabeça*, de apenas *ver*. Mas também não descarta a reflexão, o *pensar*, principalmente se forem peças com *temas engraçados da actualidade*.

Neste espectáculo a espectadora realça apenas as dimensões do divertimento e da aprendizagem, sendo que o facto do espectáculo ter sido *engraçado* e *apelativo*, como a espectadora o adjectivou, facilitou essas experiências, assim mesmo como por ser diferente – *Gostei, gostei por ser diferente* (R2, linha 111).

Dentro desta lógica de diversão e da valorização do *diverso*, do *diferente*, encaixa também a espectadora R4, para quem a ida ao teatro é uma forma de *lazer* – *É da mesma forma que as pessoas vão ao cinema, eu gosto de ir ao teatro, é igual* (R4, linha 54-55). E o facto de ter sido uma peça diferente, com grande *variabilidade*, tanto nas *expressões diferentes de corpo e de voz* dos actores, como na *interacção da música com os actores*, ou na utilização de vídeo ou slide, ou mesmo por ter pessoas novas, faz com que o espectáculo seja *mais emocionante*. Tudo isto levou a que a espectadora tivesse mais *atenção* e que ficasse *admirada* e *surpreendida*.

Mas, se por um lado, o que impulsiona a ida ao teatro é simplesmente o lazer, por outro, quando está a assistir ao espectáculo é uma espectadora *exigente* e observadora por forma, também, a poder *criticar* – *não consigo sair de lá e não falar com alguém do que vi* (R4, linha 140).

Uma outra forma de abordar a dimensão do divertimento é-nos apresentada pelo espectador II, em que a ida ao teatro, como aconteceu no caso específico desta peça, é uma forma de *conviver* e *socializar*, de *distrair* e *entreter* – *Eu fui em busca de entretenimento e entreti-me* (II, linha 228). O entreter, para este espectador, depende em grande parte da capacidade de todo o conjunto o fazer *focar na peça* e *estar mesmo a sentir e a viver aquilo*, bem como a capacidade dos actores de *dar sentido* e *mudar o estado de espírito*.

Mais uma vez, a falta de compreensão está na origem da fruição incompleta do espectáculo, bem como a falta de conhecimento que leva o espectador a questionar-se sobre o que está a ver:

*...nunca tinha ouvido falar dele, sobre o senhor [Kafka], e então é aquela cena, não consegui tirar o máximo proveito da peça (...) gostava de ter saído de lá e ter apanhado um bocadinho mais* (II, linha 134-136).

No lado oposto aparece aqui a reflexão, existindo numa *peça que tenha uma moral, que tenha um sentido que me faça pensar na minha vida* (II, linha 57-58). Assim, a reflexão tanto pode aparecer como associada à distração, como vimos

anteriormente em alguns espectadores ou, como vemos aqui, oposta a ela não só em momentos diferentes, mas também em peças diferentes.

De destacar também, é a forma de encarar os espectáculos teatrais como *experiências* de obtenção de conhecimento, não conhecimentos técnicos, mas sim como forma de *enriquecer-me culturalmente*, nas palavras do espectador I1. Um outro aspecto é o da surpresa, de algo que *surpreenda*, com no caso do *improviso* que caracteriza o teatro, levando à sensação do *não estava à espera*, ou do *foi a primeira vez que eu vi isso*.

Esta valorização do *ao vivo*, da *surpresa*, da *novidade* é também referida pela espectadora I2. Tal como para a espectadora R3, para esta entrevistada uma peça tem de estimular a *criatividade* e a *imaginação*, permitindo *ver para além do óbvio*.

No caso da espectadora I3, o *imaginar* está associado a três dimensões: à obtenção de *conhecimentos*, nomeadamente nesta peça, por ser *fora do vulgar*; ao *distrair*; e à *reflexão na vida* e *valorização de nós próprios*.

No entanto, a dimensão da novidade é entendida também como uma fonte de *emoção*, que aliás está na base da percepção da espectadora I2. Este *sentimento* que se pretende que *afecte*, está ligado às *sensações sonoras*, ao *prazer*; à *beleza*, à *sintonia*. Nesta espectadora, a dimensão da reflexão do espectáculo teatral tem muito que ver com o *humano*, com a *identidade* e a *história de vida*.

Como vemos, existem várias formas de encarar um espectáculo de teatro. Uma peça assume diferentes funções e significados, de acordo com as expectativas, as experiências e as aspirações de cada um.

Através dos dados apresentados são claras as diferenças, mesmo no que respeita ao modo de avaliação. Enquanto alguns espectadores valorizam e avaliam a peça em si, como as espectadoras R2 e R3, em que o espectáculo de teatro é analisado com atenção, de forma a aprenderem e melhorarem as suas técnicas<sup>20</sup>, outros avaliam a experiência mais genérica da ida ao teatro, como acontece nos espectadores irregulares. Aqui, o que é verdadeiramente valorizado é a experiência de ida ao espectáculo teatral, que funciona como uma experiência nova ou diferente, permitindo o enriquecimento cultural; ou funciona como um escape; ou então como uma prática de sociabilidade, uma forma de *conviver*:

---

<sup>20</sup>Veja-se o que dizem as espectadoras a este respeito: *...nós a vemos os outros também aprendemos* (R2, linha 87); *...geralmente eu gosto de ir ver peças de teatro, e não só, não é, mas para aprender* (R3, linha 38-39).

*Enriquecer-me culturalmente, e não só, a nível de experiências de vida é sempre uma coisa boa (...) foi mesmo conviver, socializar (...) foi conhecer a peça, foi o objectivo, uma noite diferente (11, linha 39-40 e 46).*

*...leva-nos para aquela coisa meio onírica (...) com toda a azáfama da sociedade é o que tu queres (12, linha 88-89).*

*A senhora com quem fui (...) vive aqui na rua de trás, é que me convidou (...) até almoçamos fora e aproveitamos e a seguir fomos lá para baixo (13, linha 57-61).*

Outros espectadores, ainda, conciliam as duas dimensões. Avaliam a peça, valorizando vários aspectos técnicos de representação, luz ou som, mas também não descaram a experiência da ida ao teatro. Esta experiência pode ser uma forma de ter um momento de reflexão sobre a mensagem transmitida, assumindo ainda um carácter de escape, sendo que quanto melhor esta mensagem for transmitida pelos actores, mais “prazer” ou mais divertimento terão:

*...eu vou lá porque me querem dizer qualquer coisa, é uma mensagem que me querem transmitir e eu vou, vou ouvir a mensagem (R1, linha 114-115).*

*Eu vou ao teatro, vou para encontrar um momento, de estar lá num momento e que possa ficar inebriado (R1, linha 127-128).*

*Mas para mim também é uma forma de me distrair. É como se eu estiver a conversar no café com os meus amigos sobre um tema qualquer que suscite reflexão, isso para mim também dá-me prazer (14, linha 68-70).*

*Captar uma mensagem. Mensagem depois que nos pode provocar várias reflexões (14, linha 74-75).*

Percebe-se então, que as questões da percepção e recepção culturais, neste caso do teatro, não são nada lineares, nem obedecem a regras absolutas e estabelecidas.

### **O espectáculo de teatro: modos de apreciação e avaliação**

No que respeita à razão de gostar de teatro, nesta pesquisa não podemos fazer a distinção entre espectadores regulares e irregulares. Ambos os/as entrevistados/as enumeram várias razões para gostarem de teatro: pela possibilidade de uma peça conduzir a uma *reflexão sobre um problema humano*; por terem experiência a fazer

teatro; por influência de um professor; por a peça *transmitir uma mensagem* que conduz ao *sentimento*, à emoção; por causar diversão; pela *variabilidade* e *expressões* dos actores e atrizes; pelo *improviso* dos actores e a forma como conseguem *dar sentido* a algo; por ser *ao vivo*; por contribuir *para nos cultivar*; e também pelo lado *lúdico*.

Durante o espectáculo, os actores ocupam o lugar central das atenções dos espectadores, o que não é novidade, uma vez que sem eles o teatro não seria teatro. Este aspecto também é o mais apreciado nos públicos do Teatro Nacional de São João.

As disparidades estão no que valorizam nos actores: ora é a sua representação, o seu desempenho no geral; ora a sua movimentação, os seus gestos, as suas expressões; ora o que dizem e a forma como dizem; ora o seu profissionalismo. Estes foram os elementos apontados pelos espectadores d'A Escola da Noite.

Outros elementos valorizados são, nos espectadores regulares, a construção da peça, ou seja, a encenação e todo o conjunto que constitui o espectáculo e, no caso especial desta peça, a interacção da música com os actores. O cenário, a luz, a música e os figurinos são identificados por ambos os tipos de espectadores como de grande importância quando assistem a uma peça. Nos espectadores irregulares apenas a espectadora I3 refere os figurinos, reportando-se a um espectáculo de género musical. As condições da sala também foram apontadas como importantes por uma espectadora irregular (I2), na medida em que se *estás confortável, absorves mais* (I2, linha 54).

Vários aspectos são então enunciados, actuando “umas vezes como contrários, outras em conjugação, mesclando-se, inclusive, em sistemas hierárquicos singulares” (Santos, 2001: 165).

Nos inquiridos, a informação recolhida a este respeito aponta para uma grande valorização do texto em espectáculos de teatro. Numa escala de 1 a 5 (em que 1 significa “nenhuma importância” e 5 “a máxima importância”), 84,3% dos inquiridos classificaram o texto como tendo muita importância (51,7% na dimensão 5 e 32,6% na dimensão 4). De seguida, é enumerada a encenação como sendo muito valorizada por 81,1% dos inquiridos (43,9% na dimensão 4 e 33% na dimensão 5). A música e o som obtêm uma grande importância para 77,8% dos inquiridos (39,2% na dimensão 4 e 38,6% na dimensão 5). Apenas depois é que surgem os actores ou atrizes, com 77,3% das respostas (42,7% na dimensão 5 e 34,6% na 4).

Assim, se nos inquéritos é o texto da peça que aparece como o elemento mais valorizado nos espectáculos de teatro, nas entrevistas são os actores/actrizes e o seu desempenho que têm uma maior valorização.

No entanto, é de assinalar que os elementos mais referidos nos inquéritos coincidem com a informação retirada das entrevistas, sendo que a diferença entre eles não é muito acentuada.

De notar, pelo lado negativo, é a ausência de valorização do vídeo para 4,2% dos inquiridos e dos figurinos para 1,2%.

Uma outra questão que está intimamente ligada à recepção do espectáculo por parte dos públicos é saber se gostaram ou não do que viram.

Os inquéritos permitiram ver que na apreciação geral do espectáculo, 45,2% dos inquiridos avaliaram-no “muito positivamente” e 44,9% “positivamente”.

Tendo em conta a avaliação geral e a regularidade em assistir a espectáculos d’A Escola da Noite, vemos que 41,3% daqueles que foram a primeira vez à Escola da Noite avaliaram o espectáculo “muito positivamente” e 51,9% “positivamente”. Ou seja, 93,2% dos inquiridos irregulares fizeram uma avaliação positiva do espectáculo.

Quanto aos espectadores que não assistiram pela primeira vez a um espectáculo da Companhia, 46,5% avaliaram este espectáculo “muito positivamente” e 41,9% “positivamente”, totalizando 88,4% dos inquiridos.

Contudo, são também estes que têm uma maior taxa de avaliação negativa, embora nenhum tenha feito uma avaliação ao nível do “muito negativamente”: 4,1% dos inquiridos regulares avaliaram esta peça “negativamente”.

A ideia do peso das expectativas na avaliação do espectáculo poderá estar aqui presente. Ou seja, conhecendo-se a Companhia de teatro e o seu modo de produção e apresentação dos espectáculos, cria-se um certo hábito em ver determinados espectáculos e determinadas formas de representação, característicos, à partida, de tal Companhia.

E será que uma avaliação negativa poderá levar a uma recusa de regressar a espectáculos da Companhia? Segundo os dados dos inquéritos, 99% dos inquiridos pensa em assistir aos próximos espectáculos d’A Escola da Noite, o que coincide com a regularidade dos espectadores, bem como o relevo da avaliação positiva do espectáculo. Assim, e embora haja uma relação directa entre a intenção de voltar a assistir aos espectáculos d’A Escola da Noite e a avaliação feita, dos inquiridos que

avaliaram negativamente esta peça, 83,3% pensam em voltar a assistir aos espectáculos da Companhia.

Nas entrevistas, os espectadores irregulares não se exprimiram contra a peça. Disseram que gostaram ou gostaram muito, ou, no caso do espectador I4, que não desgostou. Entre os que gostaram, alguns salientam os pormenores ou o aproveitamento do cenário, que foi considerado minimalista:

*...tinham uns pormenorzinhos interessantes. Tinham um cenário limitado e apesar disso conseguiram estudar bem aquilo e conseguiram aproveitar o máximo daquilo (11, linha 127-129).*

Outros espectadores realçam a imaginação e criatividade incutida na audiência:

*...ligação perfeita entre o mínimo possível e conseguirem incutir no espectador a criatividade que te permite ver para além do óbvio (12, linha 109-110).*

*...aquilo também leva cada um de nós (...) a imaginar o que é que se pode enquadrar dentro de cada cena daquela (13, linha 97-98).*

Outro elemento distinguido foi o facto de ser um espectáculo diferente:

*Gostei, gostei muito. Achei fora do vulgar, para aquilo que eu estou habituada a ver (13, linha 95).*

O espectador I4 é um pouco mais reticente, em grande parte devido à falta de compreensão de alguns textos. Refere que uns *agradaram mais do que outros* e continua dizendo: *Mas no geral, não desgostei'* (14, linha 86-87).

O espectador II, apesar de ter referido que gostou, também não ficou totalmente satisfeito:

*...não consegui tirar o máximo proveito da peça (...) gostava de ter saído de lá e ter apanhado um bocadinho mais (11, linha 134-136).*

Nesta linha de avaliação estão também os espectadores R1 e R3, na medida em que não gostaram do que viram, embora não o tenham dito directamente. Tal como nos espectadores anteriores, para o espectador R1 o espectáculo ficou um pouco aquém do esperado, dada a incompreensão do sentido de alguns *quadros*. Refere ainda:

*...não é o tipo de teatro que mais me agrada. Acho um teatro, digamos, muito impessoal (R1, linha 12-13).*

A espectadora R3, além de não ter percebido algumas opções de encenação, designa o espectáculo como monótono:

*...achei o espectáculo, em geral, muito plano, acho que devia ter mais picos de acção (...) aqui falhou-me esse clímax (R3, linha 66-69).*

Os inquiridos regulares, através dos dados dos inquiridos mas também das entrevistas, parecem ter uma opinião mais crítica em relação ao espectáculo, talvez por conhecerem trabalhos anteriores d'A Escola da Noite e pelas consequentes expectativas desenvolvidas. Desta forma, depressa concluímos que existe uma forte ligação entre o facto de se gostar ou não de uma peça e as expectativas criadas antecipadamente. Aqueles que não ficaram satisfeitos, como é o caso dos espectadores R1 e R3, dizem que o espectáculo não foi de encontro ao que esperavam, o que resultou em desilusão. Por exemplo, o espectador R1 esperava ver uma peça *menos simbólica* e baseada num só texto de Kafka, enquanto que a espectadora R3 diz que:

*...não sei dizer do que estava à espera, mas não o que vi (...) Fiquei um bocadinho desiludida, para ser franca (R3, linha 214-216).*

A espectadora R2 enuncia que não esperava nada, que *era um trabalho deles que ia ver*, mas que estava de acordo com o que costuma ver n'A Escola da Noite.

A espectadora R4, que tinha dito que gostou muito, refere que excedeu as expectativas, nomeadamente por ter *tantos actores*.

*Era mais do que eu estava à espera (...) Estava à espera de uma coisa em grande, mas acho que ainda foi muito mais do que eu estava à espera (R4, linha 252-255).*

Se passarmos para outro nível de análise e tivermos em conta o que é que gostaram mais durante o espectáculo, depressa damos conta que os elementos mais apreciados são os mesmos, ou estão intimamente ligados, àqueles que apontaram como os que dão mais atenção e mais valorizam ao assistir a uma peça de teatro. Por exemplo: os actores e a sua representação, movimentação e expressão corporal e verbal – *dizerem as mesmas coisas* de maneira diferente; o jogo de luzes enunciado

nos espectadores regulares; nos irregulares, o som emitido pela banda sonora ao vivo, mas mais ainda aquele emitido pelos próprios actores, despoletando várias *sensações sonoras* e que dava *vida ao cenário; e a mistura da imagem, dos sons*.

Uma parte específica da peça que foi referida pelos espectadores regulares e irregulares, foi o início do espectáculo, adjectivado de *apelativo e interessante*.

De facto, na observação que tive oportunidade de fazer, era latente a surpresa dos espectadores, que olhavam para um lado e para o outro, sussurravam sem saberem muito bem o que se passava quando soava a chamada nos megafones, ao som de uma corneta: “Aproximem-se, amigos! Hoje contrata-se pessoal para o Grande Teatro Natural de Oklahoma!...”

Quando as portas se abriam e a chamada continuava dentro da sala, e à medida que iam entrando e se sentavam, a surpresa e o espanto continuavam, por conseguirem ver de onde vinha o som da trombeta (uma rapariga, com asas de anjo, com uma saia colorida comprida que escondia porque estava tão alta). Mas a surpresa continuava, também, por verem os lugares laterais da plateia ocupados por pessoas com expressões estranhas e com olhares fixos (os actores e atrizes).

Nos inquiridos, vemos que são, realmente, os actores/atrizes, a encenação, a música/som e a luz que detêm uma avaliação mais positiva. Ora, numa escala de “muito mau” a “muito bom”, 50,2% dos inquiridos avaliaram o desempenho dos actores/atrizes como *muito bom* e 51,7% avaliaram da mesma forma a encenação; a música/som registou 48,4% dos inquiridos com uma avaliação também ao nível de *muito bom*, assim como o desenho de luz, que registou 46,9% dos inquiridos a fazerem a mesma avaliação.

O facto de se gostar ou não daquilo que se está a ver tem influência nos sentimentos e reacções que se vão despertando (ou não) ao longo do espectáculo.

O espectador I4 refere que *as reacções não surgem assim de forma abrupta*, uma vez que, para ele, os textos não proporcionavam *assim emoções fortes e espontâneas*. Da mesma forma, a espectadora R2 diz: *deixei-me levar, senti-me bem a ver, essencialmente*.

À parte estes dois espectadores, várias reacções foram apontadas aquando do espectáculo. Por exemplo, os espectadores R1, R3 e II a dada altura sentiram-se cansados, devido ao esforço de compreensão que estavam a fazer, ou pela monotonia com que se depararam.

O espectador R1 acrescenta, dizendo que se sentiu *enervado, irritado, tenso e incómodo*:

*Talvez pelo esforço que eu estava a fazer de compreensão e de captação das coisas* (R1, linha 235-236).

Alguma *confusão* também foi enunciada pelo espectador II, exactamente por falta de total compreensão.

Juntamente a estas sensações de cariz mais negativo, foi apontado algum *desinteresse* nas cenas com mais texto, nomeadamente pela espectadora R4, que privilegia mais a movimentação e expressão dos actores/atrizes do que o próprio texto.

No entanto, foram também registadas sensações de *alegria, bem-estar e riso*, mesmo por espectadores que disseram sentir-se cansados, confusos ou com algum desinteresse.

*Surpresa* ou admiração, *sensação de beleza* e de *prazer, interesse*, ou uma certa empatia com algumas cenas, foram elementos focados pelos espectadores quando se reportavam às reacções ou sentimentos que tiveram durante o espectáculo. Mas também *emoção* (nomeadamente no espectador II, que refere: *Senti alguma emoção quando me lembrei desse meu colega*, II, linha 247), e tristeza ou nostalgia (designadamente na espectadora I3 referindo-se a determinada cena com a qual se compara e se identifica: *Quando as pessoas estão isoladas e vivem sós, não é. Lembrou-me isso*, I3, linha 244).

De facto, a comparação e a identificação do espectador com a peça, ou de acordo com Jauss (1978), a identificação com “as personagens e suas paixões”, está presente nos espectáculos de teatro. Nesta peça em particular, quando questionados sobre se fizeram alguma comparação ou se se identificaram com algum aspecto do espectáculo, as espectadoras R2, R3 e R4 responderam negativamente, ou porque o espectáculo era apenas para *descontrair*, ou porque houve mais a tentativa de *perceber*, ou porque não houve tanta *atenção ao texto*:

*Não, por acaso não. Acho que, é assim, deixei-me levar pela peça e pronto, naquela mesmo de descontrair e pronto, estava a gostar do que estava a ver* (R2, linha 127-128).

*...neste espectáculo em particular não, porque estive mais à procura de perceber as opções [do encenador] (R3, linha 109-110).*

*Não, não. Eu também não prestei muita atenção ao texto (R4, linha 209).*

Quanto ao espectador regular R1, refere que fez alguma *relação com o real*, com a *vida quotidiana*:

*Algumas coisas que eu vi, aquilo tinha uma relação com o real (R1, linha 230-231).*

Recorde-se que, para as espectadoras R2, R3 e R4, os espectáculos de teatro, e este em particular, são um meio de aprendizagem e também uma forma de *lazer*, enquanto que o espectador R1 procura um *momento* de *reflexão* e de *autenticidade*. Logo, poderemos fazer a relação entre aquilo que se pretende de um espectáculo e a nossa interacção e recepção do mesmo. Ou seja, o conjunto de expectativas iniciais dos espectadores sobre dada peça de teatro condiciona a forma como o irão receber e perceber.

No que respeita aos espectadores irregulares, demonstraram um discurso diferente dos anteriores. Referem que a identificação com alguma cena ou com algum personagem *se faz sempre*.

O espectador II refere que fez uma comparação com o *povo português*, numa cena em especial, e com um amigo numa outra cena:

*...fez-me transpor um bocado a peça para o povo português (II, linha 171-172).*

*...houve um dos actores parecidos com um colega meu (...) já não o via à bué e emocionei-me (II, linha 244-247).*

A espectadora I2 diz que se estabelece uma relação com a identidade, com a história de vida de cada um:

*...é sempre tão subjectivo que tem a ver com a tua identidade, com a tua história de vida... (I2, linha 209).*

O mesmo acontece com os espectadores I3 e I4, em que a relação com a *vida* ou a identificação com reflexões sobre *situações do dia-a-dia* são despoletadas a ver tal ou tal cena:

*Isto é tudo na vida, não é. Eu acho que é tudo, as situações todas elas se enquadram (13, linha 106-107).*

*Mas identificação ao nível de reflexões que suscitam e que têm a haver com práticas do nosso dia-a-dia aparecem sempre e no meio daqueles textos, aparece sempre momentos que nós nos identificamos (14, linha 121-123).*

Apoiados em Bennett (1997), poderíamos dizer que um dos motivos para que estes espectadores retirem comparações e reflexões com as quais se identificam e nas quais por vezes se revêem, poderá ser o facto de não terem muito contacto com o teatro. Logo, se o conhecimento das convenções não é tão aprofundado, remete-se o espectáculo teatral para um nível mais subjectivo e com o qual nos sentimos mais confortáveis e incluídos. Daí, possivelmente, a não identificação ou comparação por parte das espectadoras R2, R3 e R4, uma vez que são as que têm experiência no teatro como actrizes, em contexto amador, profissional e escolar, respectivamente. Sendo assim, estarão atentas a aspectos mais técnicos, deixando mais de parte a “experiência teatral” subjectiva e emotiva.

### **O pós-espectáculo e o prolongamento da recepção**

A recepção não se esgota no momento de espectáculo. Vimos as condições pré-receptivas, ou seja, as expectativas dos espectadores e o que pretendiam da peça. É importante ter em conta, também, o que se passa depois do espectáculo.

Todos os espectadores entrevistados disseram que falavam sempre sobre os espectáculos, principalmente com os acompanhantes.

Os inquiridos também confirmam esta constatação, na medida em que 96% dos inquiridos referem que falam no final dos espectáculos, sendo que 88,4% falam com as pessoas que os/as acompanham e 70,2% com amigos/as ou colegas (que podem fazer parte dos acompanhantes ou não).

O mesmo se pode confirmar durante a observação feita. Em todas as sessões, a maioria dos espectadores concentrava-se no edifício após a peça, a preencherem o questionário, mas também à espera da realização do sorteio de um livro de Kafka, que se realizava todos os dias. Assim, à porta do edifício (principalmente os fumadores), ou nos corredores, ou no bar, ou mesmo ainda dentro da sala de espectáculos, iam fazendo comentários uns com os outros dizendo:

- *É mais difícil de entender.*
- *Gostaste? – De algumas partes.*
- *E as máscaras?! Davam um efeito engraçado.*
- *Não percebi nada!* [referindo-se à cena “Os Botas”] *Mas o resto dava para perceber, aquela simbologia.*

Curioso é ver, por exemplo, o caso do espectador I1, que neste espectáculo, além da conversa que teve no final, enquanto foi *beber um café*, ia também fazendo comentários no decorrer da peça com os amigos que estavam sentados imediatamente ao seu lado.

As conversas são, então, *inevitáveis*, como as apelida o espectador I4, referindo-se especificamente àquelas que se realizam imediatamente depois do espectáculo, na ida para casa, ou para um bar ou café a que se vai de seguida.

Por outro lado, de acordo com o espectador R1 quanto mais se gostar de uma peça, leva-se *mais tempo a falar sobre ela*.

Foram referidas também outras conversas, não no imediato do espectáculo, com pessoas que foram ver a mesma peça e no caso das que não foram, no sentido de recomendar e aconselhar o espectáculo, mas apenas se gostaram.

A espectadora R4 refere que fala com a *mãe e outras pessoas* em forma de comentário.

No caso das espectadoras R2 e I3, são os filhos os maiores alvos dessas conversas. No que respeita à espectadora R2, o filho frequenta um curso de teatro e é uma referência com quem pode tirar dúvidas, assim como quando vai com o grupo de teatro e falam no final com os actores. Quanto à espectadora I3, sendo viúva, é com a filha que tem mais proximidade.

Neste espectáculo, apenas o espectador I4 não falou sobre o que viu: *No caso concreto não sabe porquê, porque separamo-nos* (I4, linha 195). Mas o espectador R1 refere que também não conversaram muito porque, exactamente, não saiu totalmente satisfeito da peça.

E o que falaram os/as entrevistados/as sobre esta peça? Comentários sobre se gostaram ou não e o que gostaram mais; se perceberam tudo; o facto de ser uma peça que *não foi tanto texto, a conjugação dos sons com a imagem e com os textos*; o

*cenário; a música; e os actores. Ou seja, basicamente falam sobre os aspectos que mais gostaram.*

Referindo-se a outros espectáculos de teatro em geral, o espectador R1 diz que valoriza *mais a capacidade de expressão dos actores*. Já o espectador I4 refere que fala *essencialmente sobre a mensagem (...) sobre aquilo que a peça de teatro ou o filme queria transmitir* (I4, linha 191-193).

O que é certo é que há uma clara distinção entre o que se fala com as pessoas que foram ver o espectáculo e as que não foram:

*As pessoas que forem comigo, falo sempre sobre os actores. As outras pessoas que nunca foram é mais sobre a história* (R4, linha 219-220).

Nos inquéritos, na escala de 1 a 5, no que respeita à valorização dos vários elementos de um espectáculo de teatro nas conversas dos espectadores, 50,2% atribuem a *valorização máxima* (5) ao desempenho dos/as actores/actrizes; 46,4% a *valorização máxima* ao texto, bem como 44,2% à encenação.

Os figurinos e o desenho de luz, apesar deste último ter sido um elemento do espectáculo bem avaliado pelos espectadores, não ocupam grande destaque nas conversas dos inquiridos. Ou seja, 2,3% dos inquiridos referem que *não valorizam nada* (1) nas suas conversas o elemento dos figurinos, e 2,9% não valorizam (1) o desenho de luz.

Quanto à procura de informações, nos itens enumerados no inquérito (texto, autor do texto e Companhia), a grande maioria refere que costuma procurar informações sobre todos os aspectos. Isto é, 81,2% dos inquiridos afirmam procurar informações sobre o texto; 82,5% sobre o autor do texto; e 71,2% sobre a Companhia.

A diferença nestes valores poderá dever-se ao maior ou menor conhecimento dos elementos referidos, na medida em que quanto menos se conhece, mais tendência haverá para recolher informações.

Nos espectadores entrevistados acontece o oposto do que se verifica nos inquéritos: nenhum afirma ter procurado informação acerca deste espectáculo.

No entanto, referem que acontece por exemplo *com Companhias estrangeiras* ou encenadores, ou quando *é um autor que eu não conhecia*, como é o caso da espectadora R2, mas usualmente antes de ver o espectáculo.

Há outras situações em que os espectadores assumem poderem procurar algum tipo de informação após o espectáculo: se *tiver alguma dúvida ou quiser saber quem são, ou quem fez, ou alguma dúvida sobre o texto*, ou sobre *quem é o encenador, ou quem é que é aquele actor ou actriz*, como nos diz a espectadora R4.

Os espectadores R1 e R2 dizem que não é usual procurarem informações – *de uma maneira geral não* (R1, linha 333); *não costumo, sou sincera* (R2, linha 216).

Quanto aos espectadores irregulares, dizem que procuram ver as críticas, que pode influenciar a ida à peça, quando se lê antes do espectáculo; quando se procura depois, como refere a espectadora I3, pode complementar e *chamar a atenção para determinados pontos que a gente deixou passar* (I3, linha 211).

Outro tipo de informação procurada antes do espectáculo é relativa ao texto, nomeadamente pelo espectador I4, que refere que *normalmente, já tenho de conhecer a Companhia* (I4, linha 213).

O espectador II refere que sai da peça com a intenção de saber mais e procurar informações, mas nunca o faz:

*...eu saio de lá e eu digo, «ya, tenho que ir ver», mas eu nunca vejo. Passa-me sempre* (linha 219-220).

Portanto, existe alguma curiosidade e vontade de saber mais, quando não se conhece, mas dificilmente esta vontade se mantém e se concretiza após o espectáculo, como de resto pudemos constatar pelo facto de nenhum dos entrevistados ter procurado informações acerca do espectáculo “Atravessando as palavras há restos de luz”.

No entanto, isto não quer dizer que o processo de recepção termine quando termina o espectáculo. Já vimos que existem conversas dos espectadores sobre o espectáculo, em que:

*...num momento qualquer, que estamos a conversar com uma pessoa qualquer, sobre um tema qualquer, encaixa essa mensagem na discussão que possamos estar a ter, aí pode «vir à baila»* (I4, linha 205-207).

Da mesma forma, os assuntos abordados no espectáculo de teatro provocam reflexões interiores que perduram:

*Não nasce e morre. Portanto, nós, passada uma hora ou duas horas ainda podemos estar a pensar nisso, reflectir sobre o que assistimos, ou passado um dia ou dois, e nunca chegar a conclusão nenhuma (14, linha 237-239).*

*...começa, lá está, naquela reflexão, e tu até fazes isso no momento da peça, mas também fazes isso à posteriori, não é, depois, quando saís, ficas a pensar nisso (11, linha 58-59).*

### **O discurso sobre o espectáculo: redes e repertórios de referência**

Não podemos descurar outros aspectos envolventes ao espectador, que influenciam a sua recepção do espectáculo teatral, nomeadamente a rede relacional e os repertórios de referência. Em quê ou em quem os espectadores se apoiam para organizar o seu discurso sobre o que vêem?

Os amigos, marido, esposa, ou namorado/a fazem parte da rede relacional mais próxima de todos os espectadores entrevistados, sendo com eles que vão aos espectáculos e com quem falam e partilham opiniões, moldando, de alguma forma, as suas próprias opiniões.

No caso da espectadora R2, junta-se o filho, referência no que respeita ao esclarecimento de algumas dúvidas que possa ter, e o grupo de teatro amador, do qual faz parte. A espectadora R3 também conta com amigos profissionais de teatro, com quem fala principalmente sobre aspectos técnicos.

Os amigos, no espectador 11, partilham com ele outras formas de arte, além do teatro, como o graffiti. Os pais, para este espectador, têm um papel importante na frequência de espectáculos de teatro (foi com eles que teve as experiências teatrais anteriores), bem como o cultivo do gosto pela pintura e escultura, dada a presença destes elementos em casa.

A espectadora 13, sendo viúva, relaciona-se culturalmente com os vizinhos e o grupo dos passeios ou excursões, com quem assiste a espectáculos teatrais, principalmente fora da zona de Coimbra; e com a filha, pessoa com quem fala sobre os espectáculos que vê.

Por conseguinte, como todos têm percursos de vida distintos, os seus repertórios de referência também serão distintos.

O espectador R1 recorre à sua própria experiência no teatro amador quando jovem, para estruturar o seu discurso, bem como aos actores e actrizes que já viu actuar, como Eunice Munoz, Ruy de Carvalho e Maria do Céu Guerra, com quem

estabelece comparações. Estas comparações e associações são feitas, também, tendo em conta outras formas de cultura, nomeadamente a pintura, a música e literatura e autores como Fernando Pessoa e Bach. Os outros espectáculos d'A Escola da Noite que viu funcionam, igualmente, como meios de comparação para os seguintes espectáculos que vê.

As espectadoras R2, R3 e R4 também se guiam pelas suas experiências no teatro amador, profissional e em contexto escolar, respectivamente, e por espectáculos anteriores d'A Escola da Noite que viram.

Na espectadora R2 acrescenta-se o filho, uma vez que frequentando o curso de teatro e sendo responsável pelos ensaios do grupo amador do qual a mãe faz parte, é encarado como uma fonte de conhecimento a quem recorre. Por outro lado, autores e dramaturgos clássicos que admira, como Gil Vicente, são também uma fonte de referência para esta espectadora.

Quanto à espectadora R3, a sua experiência enquanto actriz profissional tem grande influência, à qual se acrescentam os amigos e o marido, profissionais na área teatral, com quem tira dúvidas e em quem se apoia.

No caso da espectadora R4, os professores e os amigos do grupo de teatro são também as grandes referências.

Os espectadores irregulares não contam com experiências no teatro, mas antes com espectáculos que viram anteriormente, principalmente de outras Companhias, como por exemplo os musicais do La Féria no caso da espectadora I3. Esta espectadora recorre ainda à experiência das netas que *andaram no Teatrão* e com quem se familiarizou com algumas técnicas de representação. As críticas de revistas ou jornais funcionam também como auxílio na formação das suas opiniões.

No caso do espectador I4, alguns espectáculos d'A Escola da Noite a que assistiu *já há bastante tempo* e que o fizeram ter *boa impressão* da Companhia, funcionam como imagem a ter em conta. A profissão tem também neste espectador grande impacto nos seus gostos e na sua visão dos espectáculos, caracterizando-se como *pragmático*, referindo que prefere *debates sobre temas da actualidade* e conferências.

No espectador II, adicionado aos pais e aos amigos e experiências culturais que desenvolvem em conjunto, o contexto escolar é uma referência, dado que foi na escola que teve os primeiros contactos com o teatro.

Como vemos, existem diferentes modos de recepção e de apropriação do espectáculo teatral. Esta diferença de relacionamento verifica-se tanto a nível da regularidade nos espectáculos d'A Escola da Noite, ou seja, espectadores regulares ou irregulares, como a um nível mais individualizado, consoante as características de cada espectador.

As expectativas, as experiências sociais e culturais e as redes familiares e de amizade são algumas das características individuais que influenciam todo o processo receptivo do espectáculo de teatro.

## CONCLUSÃO

A informação que foi apresentada e discutida resulta de uma pesquisa, cujo objectivo era a análise de um tipo particular de actividade cultural: os espectáculos de teatro.

Para isto, foi seleccionada uma Companhia de teatro, A Escola da Noite, de forma a poder compreender as características dos seus públicos e a sua mútua relação, sendo este um nível de análise. O outro centra-se na apropriação e recepção do espectáculo teatral, mais propriamente da peça “Atravessando as palavras há restos de luz”. Isto é, procurou-se associar uma visão quantitativa dos públicos com um lado mais qualitativo das práticas culturais: os modos de recepção e os sentidos que os praticantes culturais atribuem à sua relação com a cultura.

Da análise da informação recolhida, confirma-se que os públicos d’A Escola da Noite correspondem à tipologia daqueles com maior pré-disposição para práticas culturais frequentes, característico dos públicos da considerada cultura erudita. São públicos caracterizados pelo eclectismo das suas práticas, com diversidade e regularidade das mesmas. São características que não vão muito de encontro ao padrão das práticas dos portugueses, tratando-se por isso, de um público com um perfil muito particular.

É um público maioritariamente feminino (61,6% dos inquiridos), com 64,5% dos inquiridos em idade compreendida entre os 20 e 39 anos; 61,6% exercem uma actividade profissional, seguindo-se o grupo dos estudantes, que representam 26,4% dos espectadores desta peça. Este é um valor inferior aos dados do estudo feito no Teatro Nacional de São João, em que, como vimos, o peso do público dos estudantes é de 35,7% (Santos, 2001: 30). Seria de esperar que a percentagem fosse um pouco mais alta, dada a existência da universidade em Coimbra. No entanto, este cenário respeita o grupo etário do seu público, que se encontra em idade activa.

Quanto à escolaridade, trata-se de um público altamente qualificado, em que 66,6% dos inquiridos tem o ensino superior completo. Desta forma, as profissões dos espectadores situam-se também nos segmentos mais qualificados.

No âmbito da recepção, uma primeira conclusão que podemos retirar é que este não é um processo que seja de fácil generalização. Depende de diversas variáveis

relacionadas com as características sócio-biográficas de cada um; com as redes de sociabilidade; com variáveis situacionais; com a distinta familiaridade com as formas de cultura, o teatro e a Companhia; com as expectativas desenvolvidas sobre o objecto teatral; e com os repertórios de referência, entre outras.

Por conseguinte, cada espectador é único e seria demasiada avidez pretender estabelecer conclusões absolutas.

No entanto, dados os resultados das técnicas aplicadas, constatamos que existem variadas formas de apropriação do espectáculo, que em alguns casos divergem entre espectadores regulares e irregulares. Noutros casos, não se salienta esta diferença entre grupos, mas sim entre indivíduos com percursos de vida diferentes.

Por exemplo, a importância de conhecer a Companhia foi, para os espectadores regulares, a força maior para a escolha deste espectáculo. Para os espectadores irregulares foi a influência dos amigos o grande vector. De facto, os amigos constituem a rede primária de circulação de informação e são os principais impulsionadores da ida ao teatro, pelos seus juízos, as suas opções e os conselhos que dão.

De acordo com isto, foi possível concluir que a maioria dos espectadores inquiridos foram acompanhados ao espectáculo. Quanto aos entrevistados, todos eles foram acompanhados ou por amigos/colegas ou namorado/a ou marido/esposa, indo de encontro aos dados retirados do inquérito. Isto denota a importância do cariz de sociabilidade que é atribuído à experiência teatral, em que “encontrar amigos e conhecidos estará não só no horizonte de expectativas como de aspiração” (Santos, 2001: 171)

Contudo, enquanto que factores como conhecer a Companhia e a influência de amigos se destacam nas entrevistas, o mesmo não acontece nos inquéritos, onde se destaca a importância de “gostar de teatro”, seguido do facto de “ser uma forma de descobrir coisas novas” como os elementos mais apontados na escolha deste espectáculo.

Estes elementos remetem-nos para uma outra dimensão da análise, a das expectativas e das funções da peça para o espectador. Existem quatro dimensões distintas, mas não opostas, que foram enunciadas como forma de encarar o espectáculo. Uma dimensão de propensão mais intelectual e de reflexão; uma ligada à

distracção, ao lazer, à “pura fruição”; uma outra com tendência para o sentimento, a emoção; e por fim uma relacionada com o conhecimento.

Estas quatro dimensões estão presentes em diferentes espectadores numa lógica antagónica, bem como em outros de forma articulada.

Um elemento que aparece comum às dimensões reflexiva e emotiva é a *mensagem*, isto é, a capacidade que o texto tem, por um lado, de suscitar pensamentos de ordem social, política ou filosófica e, por outro, de sensibilizar, afectar e comover.

Aliás, estas duas dimensões estão em grande parte associadas: “...impele a questionar a vulgar oposição entre razão (...) e paixão (...) – no que toca às culturas artísticas tratar-se-ão, com efeito, de dois operadores de gosto cultural frequentemente justapostos” (Santos, 2001: 175).

A dimensão do conhecimento, como vimos na informação do inquirido, está também muito presente nos espectadores deste espectáculo, aparecendo associada, no caso dos espectadores regulares com actividade teatral, à aprendizagem e aperfeiçoamento de técnicas e modos de fazer teatro. Por outro lado, o conhecimento está relacionado, também, com uma abordagem mais singela: obter mais experiências e aprofundar e aumentar conhecimentos culturais.

Por fim, a dimensão da distracção ou do lazer aparece, numa espectadora regular, em oposição ao texto. Para esta espectadora o texto é subvalorizado, sendo o espectáculo teatral encarado com uma grande fonte de *lazer*.

É igualmente notório, mais nos espectadores irregulares do que nos regulares, uma recorrente associação da peça à realidade, ao quotidiano. Existe uma forte relação entre a ficção do palco e a realidade do dia-a-dia. Isto é, todos os espectadores irregulares referiram que houve algum tipo de identificação ou comparação da peça com a realidade, referindo que isso *se faz sempre*.

No caso dos espectadores regulares, apenas um diz que a peça que assistiu *tinha uma relação com o real*. Os restantes espectadores não vão de encontro a esta dimensão, talvez porque para eles os espectáculos de teatro, e este em particular, são um meio de aprendizagem de técnicas e também uma forma de *lazer*. Assim, ou porque o espectáculo era apenas para *descontrair*, ou porque houve mais a tentativa de *perceber*, ou porque não houve tanta *atenção ao texto*, a identificação com a peça não foi referida por estes espectadores. Estas declarações põem em causa a perspectiva de Jauss (1978), que defende que a identificação com “as personagens e

suas paixões”, está presente nos espectáculos de teatro. Poderá estar, mas à luz dos resultados das entrevistas, não será em todos os espectadores.

Uma outra questão intimamente relacionada com a recepção é a avaliação que os públicos fazem do espectáculo a que assistiram. Isto é, saber se gostaram ou não do que viram.

Na generalidade, os/as espectadores/as avaliaram positivamente a peça. Quase metade (45,2% dos inquiridos) avaliaram-na no nível máximo (“muito positivamente”).

Quanto às diferenças entre espectadores regulares e irregulares, além de não ser muito acentuada, constatamos que os espectadores que já frequentaram a Companhia avaliaram mais positivamente o espectáculo do que os espectadores que assistiram pela primeira vez a um espectáculo d’A Escola da Noite. No entanto, são também os espectadores regulares que têm a maior taxa de avaliação negativa.

Nas entrevistas também é constatado este facto. Os espectadores regulares parecem ter uma opinião mais crítica em relação ao espectáculo, talvez por conhecerem trabalhos anteriores d’A Escola da Noite e pelas consequentes expectativas desenvolvidas.

Os espectadores irregulares não se colocaram numa posição negativa para com a peça. Mesmo aqueles que não ficaram totalmente satisfeitos não disseram que não gostaram, nem avaliaram o espectáculo negativamente.

E será que uma “má experiência” resulta numa recusa de regressar?

Segundo os dados deste estudo, a resposta a esta questão é negativa. Isto é, 99% dos inquiridos pensa em assistir aos próximos espectáculos d’A Escola da Noite. Desta forma, embora haja uma relação entre a intenção de voltar a assistir aos espectáculos d’A Escola da Noite e a avaliação positiva que foi feita, dos inquiridos que avaliaram negativamente esta peça, 83,3% pensam em voltar a assistir aos espectáculos da Companhia.

Por fim, terminado o espectáculo não termina o processo de recepção. Como foi possível apurar, os espectadores prolongam a recepção após “as cortinas fecharem”. Todos os entrevistados falam das peças assistidas, bem como quase a totalidade dos inquiridos: 96% referem que falam após os espectáculos.

As conversas são estabelecidas com os acompanhantes, que como vimos são maioritariamente os amigos, mas também com as pessoas que não assistiram aos espectáculos. Segundo as entrevistas, anunciam-se distinções nos aspectos abordados

nas conversas, consoante forem com pessoas que viram o espectáculo ou não viram. Com as pessoas que viram o mesmo espectáculo, sejam acompanhantes ou não, fala-se sobretudo sobre aquilo de que se gostou mais, prevalecendo os actores/atrizes e o texto, a *mensagem*. Com aqueles que não viram o espectáculo, as conversas orientam-se mais num sentido de contextualização, falando *sobre a história*, ou numa forma de conselho ou incentivo a ir ver, ou pelo contrário de dissuasão.

De assinalar é ainda o facto de os espectáculos que tenham avaliação mais positiva, ou seja, que os espectadores tenham gostado mais, merecerem mais atenção nas conversas.

Quanto à procura ou não de informação, apesar de nos inquiridos 81,2% dos inquiridos afirmar que procura informações sobre o texto; 82,5% sobre o autor do texto; e 71,2% sobre a Companhia, nas entrevistas este não é um aspecto tão linear. No que diz respeito a esta peça, nenhum entrevistado afirmou ter procurado informações sobre ela, nem antes nem depois.

A procura de informações está, aqui, muito associada ao desconhecimento de determinado aspecto. Portanto, nota-se um certo interesse e vontade de saber mais, quando não se conhece, mas dificilmente esta vontade se mantém e se concretiza após o espectáculo.

Mas isto não significa, como vimos, que o processo receptivo termina aquando do espectáculo:

*Não nasce e morre. Portanto, nós, passada uma hora ou duas horas ainda podemos estar a pensar nisso, reflectir sobre o que assistimos, ou passado um dia ou dois, e nunca chegar a conclusão nenhuma (14, linha 237-239).*

## BIBLIOGRAFIA

A Escola da Noite (2001/2002), *Projecto de Conhecimento e Desenvolvimento de Públicos*. Projecto para a candidatura ao Programa de Apoio a Projectos de Gestão/Administração Teatral da Fundação Calouste Gulbenkian.

A Escola da Noite (s.d.), “Quem Somos – história breve”. Página consultada a 2 de Dezembro de 2008, < <http://www.aescoladanoite.pt/paginas/030.010-Historiabreve.html>>.

A Escola da Noite (s.d.2), “Itinerância”. Página consultada a 2 de Dezembro de 2008, <http://www.aescoladanoite.pt/paginas/090-ITINERANCIA.html>.

A Escola da Noite (s.d.3), “Espectáculos”. Página consultada a 16 de Agosto de 2009, <<http://www.aescoladanoite.pt/paginas/040.espectaculos/040.470-AAP.html>>.

ABERCROMBIE, Nicholas e LONGHURST, Brian (1998), *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*. London: SAGE Publications.

ABREU, Paula e FERREIRA, Claudino (2003), “Apresentação: a cidade, as artes e a cultura”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, 3-6.

BAUMAN, Zygmunt (2001), *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BENNETT, Susan (1997), *Theatre Audiences: a theory of production and reception*. Segunda edição. London: Routledge.

BERGÉ, Armelle e GRANJON, Fabien (2005), “Réseaux relationnels et éclectisme culturel”. *La Revue LISA*. Pesquisado a 20 de Novembro de 2008, <<http://www.unicaen.fr/mrsh/lisa/publications/enCours/granjonBerge01.pdf>>.

BORGES, Vera (2001), *Todos ao palco! Estudos sociológicos sobre o teatro em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.

BORGES, Vera (2007), *O mundo do teatro em Portugal: profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais.

BOURDIEU, Pierre (1985), *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.

BRILHANTE, Maria João (2008), “Programa Território Artes. O que é o Teatro?”. *Guia da Exposição da Direcção-Geral das Artes*. Lisboa.

Câmara Municipal de Coimbra (s.d.), “Junta de Freguesia de Santo António dos Olivais”. Página consultada a 13 de Junho de 2009, <[http://www.cm-coimbra.pt/index.php?option=com\\_content&task=view&id=346&Itemid=299](http://www.cm-coimbra.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=346&Itemid=299)>.

CARPEAUX, Otto Maria (1990), “Teatro e estado do barroco”. *Estudos Avançados*, 10. Consultado em 30 de Abril de 2009, <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141990000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141990000300002&script=sci_arttext)>.

CONDE, Idalina (1992), “Percepção Estética e Públicos da Cultura: Perplexidade e Redundância” *in idem* (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 143-164.

CONDE, Idalina (1997), “Cenários culturais de práticas culturais em Portugal (1979-1995)”. *Sociologia – Problemas e Práticas*, 23, 117-188.

CORREIA, André Brito (2003), *Arte como vida e vida como arte. Sociabilidades num contexto de criação artística*. Porto: Edições Afrontamento.

COSTA, António Firmino da (2004), “Dos Públicos da Cultura aos Modos de Relação com a Cultura: Algumas Questões Teóricas e Metodológicas para uma Agenda de Investigação”, in Rui Telmo Gomes (coord. técnico), *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

CRUZ, Duarte Ivo (2001), *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo.

DONNAT, Olivier (2007), *Regards Croisés sur les pratiques culturelles*. Paris: Documentation Française.

DONNAT, Olivier e COGNEAU, Denis (1990), *Les pratiques culturelles des Français 1973-1989*. Paris : La Découverte/ La Documentation Française.

ECO, Umberto (1977), “Semiotics of Theatrical Performance”. *The Drama Review*, 21, 17-107.

ETHIS, Emmanuel e FABIANI, Jean-Louis (2002), “Pour une sociologie des publics de la culture «reterritorialisée»”, in Emmanuel Ethis (org.), *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris : La Documentation Française.

FABIANI, Jean-Louis (2002), “Le public et sa légende”, in Emmanuel Ethis (org.), *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*. Paris : La Documentation Française.

FORTUNA, Carlos e ABREU, Paula (2001), “Consumos e práticas culturais: Coimbra e outras paragens”, in *OBS*, n.º9.

FORTUNA, Carlos; FERREIRA, Claudino e ABREU, Paula (1998/1999), “Espaço Público urbano e cultura em Portugal”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52/53, 85-117.

GOMES, Rui Telmo (2004), “A Distinção Banalizada? Perfis Sociais dos Públicos da Cultura”, *in idem* (coord. técnico), *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

GOMES, Rui Telmo; LOURENÇO, Vanda e NEVES, João Gaspar (2000), *Públicos do Festival de Almada*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

GUY, Jean-Michel (1992), “Publics de la Danse et Perception Esthetique” *in* Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*. ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 87-95.

HALL, Stuart (1980), “Encoding/Decoding” *in* Stuart Hall *et al.*, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London: Routledge, 107-116.

Instituto Nacional de Estatística (2005), *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio 2004*. Lisboa: INE.

Instituto Nacional de Estatística (2007), *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio 2006*. Lisboa: INE.

Instituto Nacional de Estatística (2008), *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio 2007*. Lisboa: INE.

Instituto Nacional de Estatística (s.d.), “Estatísticas da cultura, desporto e recreio – 1979”. Página consultada em 13 de Junho de 2009, <http://inenetw02.ine.pt:8080/biblioteca/showSelection.do?key%5B7%5D=supcod%3D1%26sercodg%3D1%26iddoc%3D2249%26pagini%3D61%26pags%3D1%26pos%3D1>.

Instituto Nacional de Estatística (s.d.), “Estatísticas da cultura, desporto e recreio – 1984”. Página consultada em 13 de Junho de 2009, <http://inenetw02.ine.pt:8080/biblioteca/showSelection.do?key%5B0%5D=supcod%3D1%26sercodg%3D1%26iddoc%3D2252%26pagini%3D49%26pags%3D1%26pos%3D1>.

Instituto Nacional de Estatística (s.d.), “Estatísticas da cultura, desporto e recreio – 1989”. Página consultada em 13 de Junho de 2009, <http://inenetw02.ine.pt:8080/biblioteca/showSelection.do?key%5B5%5D=supcod%3D1%26sercodg%3D1%26iddoc%3D2257%26pagini%3D103%26pags%3D1%26pos%3D1>.

Instituto Nacional de Estatística (s.d.), “Estatísticas da cultura, desporto e recreio – 1994”. Página consultada em 13 de Junho de 2009, <http://inenetw02.ine.pt:8080/biblioteca/showSelection.do?key%5B3%5D=supcod%3D1%26sercodg%3D1%26iddoc%3D2260%26pagini%3D84%26pags%3D1%26pos%3D1>.

Instituto Nacional de Estatística (s.d.), “Estatísticas da cultura, desporto e recreio – 1999”. Página consultada em 13 de Junho de 2009, <http://inenetw02.ine.pt:8080/biblioteca/showSelection.do?key%5B5%5D=supcod%3D1%26sercodg%3D1%26iddoc%3D2265%26pagini%3D67%26pags%3D1%26pos%3D1>.

JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, tradução de Claude Maillard. Paris : Éditions Gallimard.

LAHIRE, Bernard (2003), *O homem plural: as molas da acção*, trad. José Godinho. Lisboa: Instituto Piaget.

LAHIRE, Bernard (2004), *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris: Éditions La Découverte.

LOPES, João Teixeira (2004), “Experiência Estética e Formação de Públicos”, in Rui Telmo Gomes (coord. técnico), *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

PAIS, José Machado *et al.* (1994), *Práticas Culturais dos Lisboaetas: Resultados do Inquérito Realizado em 1994 aos Habitantes da Grande Lisboa*. Lisboa: Edições do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

PARK-FULLER, Linda M. (2003), "Audiencing the Audience: Playback Theatre, Performative Writing, and Social Activism". *Text and Performance Quarterly*, vol. 23, n.º 3. Pesquisado a 14 de Novembro de 2008. Disponível em Informaworld.

PASSOW, Wilfried (1981), "The Analysis of Theatrical Performance: The State of the Art". *Poetics Today*, vol.2, n.º3, 54-217.

PAVIS, Patrice (2003), *A Análise dos Espectáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva.

PETERSON, Richard A. (2004), "Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives". *Sociologie et sociétés*, 36, 145-164.

PHILO, Greg (2008), "Active audiences and the construction of public knowledge". *Journalism Studies*, vol. 9, n.º 4. Pesquisado a 14 de Novembro de 2008. Disponível em Informaworld.

PORTO, Carlos (2004), "Petites histoires", in "Scènes portugaises/Portuguese stages". *UBU- Scènes d'Europe/ European satges. Revue Théâtrale Européenne/ European Theatre Review*, 33, 4-6.

SANTOS, Helena (2003), "A propósito dos públicos culturais: uma reflexão ilustrada para um caso português". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, 75-97.

SANTOS, Helena (2004), "Labirintos: alguns contextos actuais dos públicos da cultura, com ilustração empírica portuguesa", in Rui Telmo Gomes (coord. técnico), *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

SANTOS, Helena (2007), *A cultura, o teatro e a cidade: dilemas e (in)visibilidades*. Barcelona: IX Congresso Espanhol de Sociologia (Grupo de trabalho: Sociologia das Artes).

SANTOS, Helena *et al.* (1999), “Consumos culturais em cinco cidades: Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto”. *Oficina do CES*, 146. Coimbra: CES/FEUC.

SANTOS, Helena; FARIA, Margarida Lima de e ABREU, Paula (1998), *Hábitos Culturais e Práticas de Lazer da População do Concelho de Aveiro*. Centro de Estudos Sociais/Faculdade de Economia de Coimbra/Faculdade de Economia do Porto.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (1998), *As Políticas Culturais em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (2004), “Apresentação”, *in* Rui Telmo Gomes (coord. técnico), *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (2005), *Contribuições para a formulação de políticas públicas no horizonte 2013 relativas ao tema Cultura, Identidade e Património. Relatório final*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa / Observatório das Actividades Culturais. Página consultada a 14 de Novembro de 2008, <<http://www.oac.pt/pdfs/Horizonte%202013.pdf>>.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) *et al.* (2001), *Público(s) do Teatro Nacional S. João*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) *et al.* (2002), *Públicos do Porto 2001*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

SCHECHNER, Richard (2005), *Performance Theory*. London and New York: Routledge, reimp.

SCHMIDT, Luísa (1993), *A procura e oferta cultural e os jovens*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa/Instituto da Juventude.

SCOLLEN, Rebecca (2008), “Regional voices talk theatre: audience development for the performing arts”. *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, vol. 13. Consultado a 14 de Novembro de 2008. Disponível em Wiley InterScience.

SERÔDIO, Maria Helena (1998), *Theatre as a social system – Portugal*. Centro de Estudos Teatro. Página consultada a 2 de Fevereiro de 2009, [http://www.fl.ul.pt/centros\\_invt/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm](http://www.fl.ul.pt/centros_invt/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm).

SILVA, Augusto Santos (1994), “O jogo indeciso entre símbolos, práticas e políticas culturais”, in Vários, *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local. Actas do Encontro de Vila do Conde*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia.

SILVA, Augusto Santos e SANTOS, Helena (1995), *Prática e Representação das Culturas. Um inquérito na Área Metropolitana do Porto*. Porto: Centro Regional de Artes Tradicionais.

SILVA, Carla Pollake da (2006), “Estudos de Audiência e Recepção: mais do que números do Ibope – aspectos históricos”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

SOLMER, Antonino (org.), (1999), *Manual de Teatro*. Lisboa: Cadernos Contra Cena.

UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur: Lire le théâtre 2*. Paris : Éditions Sociales.

VASQUES, Eugénia (1998), *9 Considerações em Torno do teatro em Portugal nos Anos 90*. Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto Português das Artes do Espectáculo.

VASQUES, Eugénia (2004), “Quelques sites d’une géographie théâtrale sui generis au Portugal”, in “Scènes portugaises/Portuguese stages”. *UBU- Scènes d’Europe/ European satges. Revue Théâtrale Européenne/ European Theatre Review*, 33, 7-10.

WHITE, Robert A. (1998), “Tendências dos Estudos de Recepção”. *Comunicação e Educação*, 13, 41-66.

WOLFF, Janet (1981), *The Social Production of Art*. London: Macmillan.

**ANEXO I:**

**Inquérito aplicado**



Inquérito aos públicos d'A Escola da Noite  
Teatro da Cerca de São Bernardo

**A ESCOLA DA NOITE**

Este inquérito serve um estudo no âmbito do mestrado em Cidades e Culturas Urbanas da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, que analisa a recepção do teatro pelos públicos d'A Escola da Noite. A sua opinião é indispensável, pelo que lhe solicitamos que responda a este pequeno questionário, cujas respostas são confidenciais e anónimas, destinando-se apenas a tratamento estatístico.

No final, pedimos que coloque o inquérito no recipiente à saída, na recepção/bilheteira. Contamos com a sua colaboração, que desde já agradecemos.

1. É a primeira vez que assiste a um espectáculo no Teatro da Cerca de São Bernardo?  
Sim  1 Não  2

2. É a primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite?  
Sim  1 → passe para a questão 4 Não  2

3. Com que regularidade tem assistido aos espectáculos apresentados pel'A Escola da Noite em Coimbra?  
Assistiu a todos os espectáculos da Companhia  1  
Assistiu a quase todos os espectáculos da Companhia  2  
Assistiu a alguns espectáculos da Companhia  3  
Assistiu a um ou outro espectáculo da Companhia  4  
Não sabe  1

4. Como teve conhecimento da realização deste espectáculo?  
(pode assinalar várias respostas)

Pelos jornais locais (ex. Diário de Coimbra,...)  1  
Pelos jornais nacionais (ex. Público, Jornal de Notícias,...)  2  
Através das rádios locais (ex. RUC,...)  3  
Através das rádios nacionais (ex. TSF, Antena 1,...)  4  
Pela televisão  5  
Através de cartazes/informação de rua  6  
Através da agenda/newsletter d'A Escola da Noite  7  
No sítio d'A Escola da Noite, na Internet  8  
Na Internet (noutros sítios)  9  
Através de amigos/as ou colegas  10  
Através de familiares  11  
Outro meio  12 Qual? \_\_\_\_\_

5. No quadro abaixo, assinale a importância que cada um dos aspectos referidos teve na sua decisão de vir assistir a este espectáculo.  
Utilize uma escala de 1 a 5, em que 1 significa "nenhuma importância" e 5 "a máxima importância"

	Nenhuma importância	1	2	3	4	5	A máxima importância	Não sabe
Gostar de teatro	<input type="checkbox"/>							
Conhecer o/a autor/a ou a obra	<input type="checkbox"/>							
Ser admirador dos/das artistas (actores/actrizes, encenador/a,...)	<input type="checkbox"/>							
Acompanhar a actividade da Companhia	<input type="checkbox"/>							
Publicidade ao espectáculo	<input type="checkbox"/>							
Referências da crítica sobre o espectáculo	<input type="checkbox"/>							
Influência de amigos/as	<input type="checkbox"/>							
Influência do marido/esposa, do namorado/namorada	<input type="checkbox"/>							
Influência de outros familiares	<input type="checkbox"/>							
Por ser uma forma de sair e de se divertir	<input type="checkbox"/>							
Por ser uma forma de sair e estar com os amigos	<input type="checkbox"/>							
Por ser uma forma de descobrir coisas novas	<input type="checkbox"/>							

6. Com quem veio a este espectáculo  
(pode assinalar várias respostas)

Sozinho(a)  1 Com os pais ou outros familiares  4  
Com o marido/esposa ou namorado/namorada  2 Com amigos/as ou colegas  5  
Com o(a) filho(a) ou filhos(as)  3 Outros(s)  6  
Quem? \_\_\_\_\_

7. Como obteve o bilhete?  
À hora do espectáculo: Sem reserva prévia  1  
Com reserva prévia  2  
Antecipadamente  3

8. Que tipo de bilhete utilizou?  
Normal  1  
Com desconto  2 Qual? \_\_\_\_\_  
Convite  3 → passe para a pergunta n.º 10

9. Como avalia o preço do bilhete?
- Muito Barato .....  1 Caro .....  4  
 Barato .....  2 Muito Caro .....  5  
 Com o preço adequado .....  3

10. Como avalia cada um dos seguintes aspectos deste espectáculo? (assinale apenas uma das opções)

	Muito mau	Mau	Nem bom nem mau	Bom	Muito bom	Não Sabe
Actores/actrizes	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Figurinos	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Texto	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Encenação	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Genografia	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Desenho de luz	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Música/Som	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Vídeo	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1

11. Em termos gerais, como avalia o espectáculo que assistiu?

- Muito positivamente .....  1  
 Positivamente .....  2  
 Nem positivamente, nem negativamente .....  3  
 Negativamente .....  4  
 Muito negativamente .....  5  
 Não sabe .....  1

12. Pensa em assistir aos próximos espectáculos do Teatro da Cerca de São Bernardo/ Escola da Noite?

- Sim .....  1 Não sei .....  1  
 Não .....  2

13. Dos seguintes espectáculos apresentados nos últimos dois anos pe' a Escola da Noite assinale aqueles a que assistiu.

2009	2008	2007
Auto da Índia: aula prática	700 Máscaras à procura...	Tshékhov e a arte menor
Materia de Poesia	Bonecos & Farellos	A Boda
Bonecos & Farellos	TNT - Tumulto no Teatro	Na Estrada Real
700 Máscaras à procura...		Auto da Índia: aula prática

3

14. Como avalia os seguintes aspectos da organização do Teatro da Cerca de São Bernardo/ Escola da Noite?

Informação disponibilizada:	Insufi- cliente	Sufi- cliente	Não Sabe			
Sobre a programação do TCSB	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 1			
No teatro, sobre o espectáculo	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 1			
Serviços prestados:	Muito mau	Mau	Nem bom Nem mau Bom	Muito bom	Não Sabe	
Atendimento na bilheteira	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Serviço de reservas	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Acompanhamento dos assistentes de sala	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Funcionamento do bar	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Condições físicas:	Muito mau	Mau	Nem bom nem mau Bom	Muito bom	Não Sabe	
Localização do teatro	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Estacionamento disponível	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Conforto da sala	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1

Pedimos-lhe, nesta parte, que responda a algumas questões sobre os seus hábitos culturais e de lazer.

15. Para cada um dos espaços culturais existentes na cidade de Coimbra, escolha a opção que mais se adequa ao seu caso.

	Não conhece	Conhece mas não frequenta	Frequenta esporadicamente	Frequenta regularmente
Casa Municipal da Cultura	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4
Centro de Artes Visuais	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4
Círculo de Artes Plásticas	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4
Edifício Chiado	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4
Oficina Municipal de Teatro	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4
Museu Machado Castro	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4
Pavilhão Centro de Portugal	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4
Teatro Académico Gil Vicente	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4
Teatro-Estúdio Bonifrates	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4
TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra)	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4
CITAC (Centro de Iniciação Teatral e Académica de Coimbra)	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4

4

**16. Durante o último ano (2008) com que regularidade foi:**

	Foi mais			Não sabe
	Nunca foi	Foi uma vez	do que uma vez	
A um museu de arte	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A uma exposição de pintura/escultura	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A um espectáculo de teatro	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A um concerto de música contemporânea (rock, pop, ...)	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A um espectáculo de música ligeira (fado, canções, ...)	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A um concerto de música clássica	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A um concerto de jazz	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1

**17. No último mês:**

	Sim	Não
Leu algum semanário (ex. Expresso, Semanário, Visão...)	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2
Leu algum livro	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2

**18. No último mês, com que regularidade foi:**

	Não foi nenhuma vez	Foi uma vez	Foi mais do que uma vez	Não sabe
Ao cinema	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A uma discoteca	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A um bar	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A um café/esplanada	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
Passar num centro comercial	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
Passar no centro da cidade	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
Passar num parque verde	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
Passar no campo	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
Jantar ou almoçar fora acompanhado/a	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A casa de familiares	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1
A casa de amigos	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 1

**19. Habitualmente:**

	Todos os dias			Um ou dois dias por semana			Menos que dois dias por semana			Nunca
Vê televisão	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Ouve rádio	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Lê jornais diários locais (ex. Diário de Coimbra...)	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Lê jornais diários nacionais (ex. Público, Jornal de Notícias...)	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

**Pedimos-lhe, agora, que responda a algumas questões sobre os seus hábitos de ida ao Teatro e sobre o modo como aprecia as peças a que assiste.**

**20. Indique, por favor, qual a importância que atribui a cada um dos seguintes aspectos de um espectáculo de Teatro.**

Utilize uma escala de 1 a 5, em que 1 significa que "não atribui nenhuma importância" e 5 que atribui a máxima importância.

	Nenhuma importância					A máxima importância				
Texto	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Autor/a do texto	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Actores/actrizes	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Encenação	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Cenografia	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Desenho de luz	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Musical/Som	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Vídeo	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Figurinos	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Outro. Qual?	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

**21. No final dos espectáculos de teatro a que assiste, costuma conversar sobre eles com outras pessoas?**

Sim .....  1      Não .....  2 → passe para a questão 24

**22. Com quem fala sobre os espectáculos a que assiste?**

- Com as pessoas que o/a acompanham ao espectáculo: .....  1  
 Com o marido ou esposa/amorado ou namorada .....  2  
 Com o/a filho/a ou filhos/as .....  3  
 Com outros familiares: .....  4  
 Com amigos/as ou colegas .....  5  
 Outros(s): .....  6 Quem? \_\_\_\_\_

**23. O que mais valoriza nessas conversas?**

Utilize, por favor, uma escala de 1 a 5, em que 1 significa que "não valoriza nada" e 5 a "valorização máxima".

	Não valoriza nada	Valorização máxima	Não sabe
Texto	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Figurinos	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Actores/actrizes	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Encenação	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Cenografia	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Desenho de luz	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Música/Som	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1
Outro. Qual?	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5	<input type="checkbox"/> 1

**24. Após assistir a um espectáculo de teatro costuma procurar mais informação sobre os seguintes aspectos?**

	Sim	Não
Texto representado	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2
Autor/a do texto	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2
Companhia que o apresentou	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2
Outro. Qual?	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2

Para finalizar, pedimos-lhe algumas informações de âmbito pessoal, essenciais para o tratamento estatístico dos dados recolhidos.

25. Sexo: Masculino: .....  1 Feminino: .....  2  
 26. Idade: \_\_\_\_\_ anos  
 27. Estado civil: Solteiro/a .....  1 Divorciado/a, separado/a .....  3  
 Casado/a ou união de facto: .....  2 Viúvo/a .....  4  
 28. Residência: Freguesia \_\_\_\_\_ Concelho \_\_\_\_\_

**29. Qual o nível de escolaridade que completou?**

- Não completou qualquer nível de escolaridade: .....  1  
 1.º ciclo do Ensino Básico (antigo ensino primário) .....  2  
 2.º ciclo do Ensino Básico (antigo ciclo preparatório) .....  3  
 3.º ciclo (9.º ano, antigo curso geral ou 5.º ano) .....  4  
 12.º ano (antigo propedéutico) .....  5  
 Bacharelato ou frequência do ensino superior .....  6  
 Curso \_\_\_\_\_  
 Ensino Superior (Licenciatura, Mestrado, Doutoramento) .....  7  
 Indique por favor curso de licenciatura \_\_\_\_\_

**30. Qual é a sua situação profissional?**

- Exerce uma actividade profissional .....  1  
 Está desempregado/a .....  2  
 Está reformado/a .....  3  
 Está à procura do 1.º emprego .....  4 → terminou aqui o seu inquérito  
 É estudante .....  5 → terminou aqui o seu inquérito  
 É doméstico/a .....  6 → terminou aqui o seu inquérito  
 Outra situação: .....  7 Qual? \_\_\_\_\_

**31. Qual é ou era a sua situação na profissão?**

- Patrão/Patroa (empresa com menos de 10 empregados) .....  1  
 Patrão/Patroa (empresa com mais de 10 empregados) .....  2  
 Trabalhador(a) por conta própria: .....  3  
 Assalariado(a)/Trabalhador(a) por conta de outrem: .....  4  
 Outra: .....  5 Qual? \_\_\_\_\_

**32. Diga-nos, por favor, qual é a sua profissão, escrevendo uma breve descrição da mesma. (Se actualmente não tem actividade profissional, mas já trabalhou anteriormente, responda referindo-se à última profissão que exerceu.)**

Se desejar fazer qualquer comentário, convidamo-lo a utilizar este espaço:

---



---



---

Muito Obrigado pela sua colaboração!

## ANEXO II:

### Anexo estatístico:

Resultados do inquérito aplicado aos espectadores da peça  
“Atravessando as palavras há restos de luz”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Todos os dados apresentados nas tabelas seguintes referem-se ao resultado da análise feita em SPSS. Note-se que não estão incluídos os dados omissos.

**Quadro 1**  
**Sexo**

	Frequência (n)	%
Masculino	133	38,4
Feminino	213	61,6
Total	346	100,0

**Quadro 2**  
**Grupos etários**

	Frequência (n)	%
Inferior a 19	22	6,4
20-39	223	64,5
40-59	83	24,0
Mais de 60	18	5,2
Total	346	100,0

**Quadro 3**  
**Estado Civil**

	Frequência (n)	%
Solteiro/a	222	64,9
Casado/a ou união de facto	94	27,5
Divorciado/a, separado/a	23	6,7
Viúvo/a	3	0,9
Total	342	100,0

**Quadro 4**  
**Nível de escolaridade completo**

	Frequência (n)	%
1.º Ciclo do Ensino Básico (antigo ensino primário)	1	0,3
3.º Ciclo (9.º ano, antigo curso geral ou 5.º ano)	19	5,5
12.º Ano (antigo propedêutico)	39	11,3
Bacharelato ou frequência do ensino superior	56	16,3
Ensino Superior (Licenciatura; Mestrado; Doutoramento)	229	66,6
Total	344	100,0

**Quadro 5**  
**Inquiridos que frequentam o ensino superior, por área de estudo**

	Frequência (n)	%
Ciências	2	4,9
Saúde	3	7,3
Tecnologias	6	14,6
Agricultura e Recursos Naturais	1	2,4
Arquitectura, Artes Plásticas e Design	3	7,3
Ciências da Educação e Formação de Professores	1	2,4
Direito, Ciências Sociais e Serviços	15	36,6
Economia, Gestão e Contabilidade	2	4,9
Humanidades, Secretariado e Tradução	4	9,8
Educação Física, Desporto e Artes do Espectáculo	4	9,8
Total	41	100,0

**Quadro 6**

**Inquiridos com licenciatura completa, por área de estudo**

	<b>Frequência (n)</b>	<b>%</b>
Ciências	20	11,9
Saúde	13	7,7
Tecnologias	18	10,7
Agricultura e Recursos Naturais	1	0,6
Arquitectura, Artes Plásticas e Design	9	5,4
Ciências da Educação e Formação de Professores	7	4,2
Direito, Ciências Sociais e Serviços	37	22,0
Economia, Gestão e Contabilidade	7	4,2
Humanidades, Secretariado e Tradução	42	25,0
Educação Física, Desporto e Artes do Espectáculo	14	8,3
<b>Total</b>	<b>168</b>	<b>100,0</b>

**Quadro 7**  
**Situação profissional dos inquiridos**

	Frequência (n)	%
Exerce uma actividade profissional	210	61,6
Está desempregado/a	8	2,3
Está reformado/a	16	4,7
Está à procura do 1.º emprego	7	2,1
É estudante	90	26,4
Outra situação	10	2,9
Total	341	100,0

**Quadro 8**  
**Situação na profissão (actual ou passada)**

	Frequência (n)	%
Patrão/patroa (empresa com menos de 10 empregados)	4	1,7
Patrão/patroa (empresa com mais de 10 empregados)	4	1,7
Trabalhador/a por conta própria	37	15,9
Assalariado/a ou trabalhador/a por conta de outrem	187	80,6
Total	232	100,0

**Quadro 9**  
**Profissão dos inquiridos, segundo a CNP a dois dígitos**

	Frequência (n)	%
1.2 Directores de Empresa	12	6,0
1.3 Directores e Gerentes de Pequenas Empresas	3	1,5
2.1 Especialistas das Ciências Físicas, Matemáticas e Engenharia	10	5,0
2.2 Especialistas das Ciências da Vida e Profissionais da Saúde	22	11,1
2.3 Docentes do Ensino Secundário, Superior e Profissões Similares	67	33,7
2.4 Outros Especialistas das Profissões Intelectuais e Científicas	34	17,1
3.1 Técnicos e profissionais de Nível Intermédio das Ciências Físicas e Químicas, da Engenharia e Trabalhadores Similares	3	1,5
3.3 Profissionais de Nível Intermédio do Ensino	5	2,5
3.4 Outros Técnicos e Profissionais de Nível Intermédio	18	9,0
4.1 Empregados de Escritório	3	1,5
4.2 Empregados de Recepção, Caixas, Bilheteiros e Similares	5	2,5
5.1 Pessoal dos Serviços Directos e Particulares, de Protecção e Segurança	6	3,0
5.2 Manequins, Vendedores e Demonstradores	8	4,0
7.5 Outros operários, artífices e trabalhadores similares (categoria minha)	1	0,5
8.1 Operadores de Instalações Fixas e Similares	1	0,5
9.1 Trabalhadores Não Qualificados dos Serviços e Comércio	1	0,5
<b>Total</b>	<b>199</b>	<b>100,0</b>

**Quadro 10**  
**Concelho de residência**

	Frequência (n)	%
Figueiró dos Vinhos	1	0,3
Coimbra	229	68,6
Porto	5	1,5
Amadora	1	0,3
Alijó	1	0,3
Montemor-o-Velho	7	2,1
Vila Nova de Gaia	2	0,6
Pombal	7	2,1
Póvoa de Varzim	1	0,3
Figueira da Foz	8	2,4
Lousã	8	2,4
Évora	2	0,6
Miranda do Corvo	2	0,6
Oliveira de Azeméis	3	0,9
Paredes	1	0,3
Abrantes	2	0,6
Aveiro	4	1,2
Mortágua	1	0,3
Soure	3	0,9
Anadia	1	0,3
Fornos de Algodres	1	0,3
Amarante	1	0,3
Tondela	3	0,9
Santarém	1	0,3
Viana do Castelo	1	0,3
Matosinhos	1	0,3
Leiria	5	1,5
Câmara de Lobos	1	0,3
Montemor-o-Novo	2	0,6
Ourém	1	0,3
<b>Total</b>	<b>334</b>	<b>100,0</b>

### Quadro 10 (continuação)

#### Concelho de residência (continuação)

	Frequência (n)	%
Condeixa-a-Nova	5	1,5
Vila Nova de Famalicão	1	0,3
Baião	1	0,3
Arouca	1	0,3
Viseu	1	0,3
Ansião	1	0,3
Golegã	1	0,3
Cantanhede	1	0,3
Olhão	1	0,3
Sertão	1	0,3
Sintra	1	0,3
Lisboa	2	0,6
Nelas	2	0,6
Penacova	1	0,3
Braga	1	0,3
Tomar	1	0,3
Avis	1	0,3
Guimarães	1	0,3
Vila Real	1	0,3
Águeda	1	0,3
Mealhada	2	0,6
Total	334	100,0

Quadro II

Inquiridos residentes em Coimbra, por freguesia de residência

	Frequência (n)	%
Almalaguês	3	1,1
Almedina	4	1,4
Antanhol	1	0,4
Antuzede	1	0,4
Assafarge	7	2,5
Brasfemes	3	1,1
Ceira	4	1,4
Cernache	2	0,7
Eiras	17	6,0
Santa Clara	14	5,0
Santa Cruz	8	2,8
Santo António dos Olivais	81	28,8
São João do Campo	1	0,4
São Martinho do Bispo	13	4,6
São Paulo de Frades	3	1,1
Sé Nova	20	7,1
Souselas	1	0,4
Torre de Vilela	1	0,4
Torres do Mondego	1	0,4
Freguesias fora do concelho de Coimbra	96	34,2
Total	281	100,0

**Quadro 12**  
**Práticas culturais por ano**  
**(Durante o último ano [2009] com que regularidade foi: )**

	Mesou de arte		Exposição de pinura/cultura		Espetáculo de teatro		Concerto de música contemporânea		Espetáculo de música ligera		Concerto de música clássica		Concerto de jazz	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Nunca foi	45	13,3	35	10,4	24	7,2	32	9,6	73	22,3	167	49,7	149	44,7
Foi uma vez	65	19,2	73	21,7	56	16,8	63	18,9	84	25,7	72	21,4	83	24,9
Foi mais do que uma vez	228	67,5	228	67,9	254	76,0	239	71,6	170	52,0	97	28,9	101	30,3
Total	338	100,0	336	100,0	334	100,0	334	100,0	327	100,0	336	100,0	333	100,0

**Quadro 13**  
**Práticas culturais por mês**  
**(No último mês, com que regularidade foi: )**

	Ao cinema		A uma discoteca		A um bar		A um café/splenda		Passear num centro comercial		Passear no centro da cidade		Passear num parque verde		Passear no campo		Jantar ou almoçar fora acompanhada		A casa de familiares		A casa de amigos	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Não foi nenhuma vez	101	29,7	208	62,1	49	14,5	8	2,3	70	20,8	31	9,2	26	7,7	75	22,2	19	5,6	24	7,0	26	7,6
Foi uma vez	88	25,9	36	10,7	51	15,1	17	5,0	54	16,0	43	12,7	55	16,3	65	19,2	40	11,8	49	14,3	48	14,0
Foi mais do que uma vez	151	44,4	91	27,2	237	70,3	318	92,7	213	63,2	264	78,1	256	76,0	198	58,6	281	82,6	269	78,7	268	78,4
Total	340	100,0	335	100,0	337	100,0	343	100,0	337	100,0	338	100,0	337	100,0	338	100,0	340	100,0	342	100,0	342	100,0

**Quadro 14**  
**Práticas mensais de leitura**  
**(No último mês: )**

	Leu algum semanário		Leu algum livro	
	n	%	n	%
Sim	300	89,3	301	89,3
Não	36	10,7	36	10,7
Total	336	100,0	337	100,0

**Quadro 15**  
**Práticas culturais habituais**  
**(Habitualmente: )**

	Vê televisão		Ouve rádio		Lê jornais diários locais		Lê jornais diários nacionais	
	n	%	n	%	n	%	n	%
Todos os dias	155	45,1	194	56,2	107	30,9	80	23,1
Quase todos os dias	104	30,2	77	22,3	95	27,5	113	32,7
Um ou dois dias por semana	40	11,6	29	8,4	63	18,2	78	22,5
Menos que dois dias por semana	35	10,2	29	8,4	51	14,7	57	16,5
Nunca	10	2,9	16	4,6	30	8,7	18	5,2
Total	344	100,0	345	100,0	346	100,0	346	100,0

**Quadro 16**

**Frequência em espectáculos d'A Escola da Noite**

**(É a primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite?)**

	<b>Frequência (n)</b>	<b>%</b>
Sim	107	31,0
Não	238	69,0
Total	345	100,0

**Quadro 17**

**Regularidade dos espectadores d'A Escola da Noite**

**(Com que regularidade tem assistido aos espectáculos apresentados pel'A Escola da Noite em Coimbra)**

	<b>Frequência (n)</b>	<b>%</b>
Assistiu a todos os espectáculos da Companhia	2	0,9
Assistiu a quase todos os espectáculos da Companhia	51	21,7
Assistiu a alguns espectáculos da Companhia	112	47,7
Assistiu a um ou outro espectáculo da Companhia	70	29,8
Total	235	100,0

**Quadro 18**  
**Importância de vários aspectos na escolha do espetáculo**

	Costar de teatro	Carreio de ópera ou outra ópera	Ser ator ou atriz	Assistir a uma peça de Companhia	Participar do espetáculo	Referências a outra peça ou espetáculo	Ir a uma de antigas	Ir a uma de modernas	Ir a uma de outras	Por ser uma forma de sair e de se divertir	Por ser uma forma de estar com os amigos	Por ser uma forma de desobedecer												
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%												
1 (percentagem Importância)	1	0,3	25	7,9	56	17,8	51	15,9	66	20,8	121	40,2	84	26,2	178	59,1	195	64,1	37	11,7	68	21,6	18	5,5
2	5	1,5	25	7,9	40	12,7	60	18,7	56	17,6	62	20,6	39	12,2	39	11,0	35	11,5	39	10,4	39	10,5	6	1,8
3	40	11,9	106	33,7	79	25,1	84	26,2	109	32,4	64	21,3	69	21,6	41	13,6	41	13,5	97	30,6	82	26,0	49	15,1
4	101	30,1	87	27,6	89	26,3	69	21,5	64	20,1	34	11,3	77	24,1	25	8,3	19	6,2	97	30,6	75	23,8	123	37,8
5 (máxima Importância)	189	56,2	72	22,9	57	18,1	57	17,8	29	9,1	20	6,6	51	15,9	24	8,0	14	4,6	59	16,7	57	18,1	129	39,7
Total	396	100,0	315	100,0	315	100,0	321	100,0	318	100,0	301	100,0	320	100,0	301	100,0	304	100,0	317	100,0	315	100,0	325	100,0

**Quadro 19**  
**Avaliação dos elementos do espetáculo**

	Atores/Atorizes		Figurinos		Texto		Encenação		Cenografia		Desenho de luz		Música/Som		Vídeo	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Muito mau	0	0	1	0,3	1	0,3	3	0,9	2	0,6	1	0,3	1	0,3	2	0,6
Mau	3	0,9	5	1,7	4	1,3	5	1,6	2	0,6	3	0,9	0	0	5	1,6
Nem bom nem mau	14	4,3	53	17,6	52	16,4	26	8,2	33	10,4	20	6,3	21	6,5	48	15,4
Bom	144	44,6	164	54,5	154	48,6	119	37,5	145	45,6	145	45,6	144	44,7	163	52,2
Muito Bom	162	50,2	78	25,9	106	33,4	164	51,7	136	42,8	149	46,9	156	48,4	94	30,1
Total	323	100,0	301	100,0	317	100,0	317	100,0	318	100,0	318	100,0	322	100,0	312	100,0

**Quadro 20**  
**Avaliação geral do espectáculo**

	Frequência (n)	%
Muito positivamente	144	44,9
Positivamente	145	45,2
Nem positivamente, nem negativamente	20	6,2
Negativamente	10	3,1
Muito negativamente	2	0,6
<b>Total</b>	<b>321</b>	<b>100,0</b>

**Quadro 21**

**Intenção de assistir a outros espectáculos da Companhia**  
(Pensa em assistir aos próximos espectáculos do Teatro da Cerca de São Bernardo/A Escola da Noite?)

	Frequência (n)	%
Sim	296	99,0
Não	3	1,0
<b>Total</b>	<b>299</b>	<b>100,0</b>

**Quadro 22**

**Modos de acompanhamento**

	Sozinho/a		Com o marido/esposa ou namorado/namorada		Com o/a filho/a ou filhos/as		Com os pais ou outros familiares		Com amigos/as ou colegas	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Sim	37	10,8	123	36,0	14	4,1	20	5,8	190	55,6
Não	305	89,2	219	64,0	328	95,9	322	94,2	152	44,4
<b>Total</b>	<b>342</b>	<b>100,0</b>	<b>342</b>	<b>100,0</b>	<b>342</b>	<b>100,0</b>	<b>342</b>	<b>100,0</b>	<b>342</b>	<b>100,0</b>

### Quadro 23

#### Conversas após o espectáculo

(No final dos espectáculos de teatro a que assiste, costuma conversar sobre eles com outras pessoas?)

	Frequência (n)	%
Sim	332	96,0
Não	14	4,0
Total	346	100,0

### Quadro 24

#### Pessoas com quem os inquiridos falam

(Com quem fala sobre os espectáculos a que assiste?)

	Acompanhantes		Marido/esposa ou namorado/namorada		Filho/a ou filhos/as		Outros familiares		Amigos/as ou colegas	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Sim	291	88,4	124	37,7	41	12,5	96	29,2	231	70,2
Não	38	11,6	205	62,3	288	87,5	233	70,8	98	29,8
Total	329	100,0	329	100,0	329	100,0	329	100,0	329	100,0

### Quadro 25

#### Procura de informação após um espectáculo de teatro

(Após assistir a um espectáculo de teatro costuma procurar mais informação sobre os seguintes aspectos?)

	Texto representado		Autor/a do texto		Companhia que o apresentou	
	n	%	n	%	n	%
Sim	267	81,2	274	82,5	227	71,2
Não	62	18,8	58	17,5	92	28,8
Total	329	100,0	332	100,0	319	100,0

Quadro 26  
 Importância dada aos diferentes elementos de um espectáculo teatral

	Texto		Autoria do texto		Atores/actrizes		Encenação		Cenografia		Desenho de luz		Música/Som		Vídeo		Figurinos	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
1 (nenhuma importância)	0	0	10	2,9	3	0,9	1	0,3	2	0,6	2	0,6	0	0	14	4,2	4	1,2
2	6	1,7	34	9,9	11	3,2	9	2,6	11	3,2	14	4,1	10	2,9	36	10,7	23	6,8
3	48	14,0	101	29,4	64	18,6	55	16,0	66	19,3	94	27,6	66	19,3	139	41,2	105	31,2
4	112	32,6	122	35,5	119	34,6	136	39,5	150	43,9	140	41,1	134	39,2	101	30,0	130	38,6
5 (a máxima importância)	178	51,7	77	22,4	147	42,7	143	41,6	113	33,0	91	26,7	132	38,6	47	13,9	75	22,3
Total	344	100,0	344	100,0	344	100,0	344	100,0	342	100,0	341	100,0	342	100,0	337	100,0	337	100,0

**Quadro 27**

**Assuntos abordados nas conversas**

(O que mais valoriza nessas conversas)

	Texto		Figurinos		Atores/actrizes		Encenação		Cenografia		Desenho de luz		Música/Som	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
1 (rdo valoriza nada)	2	0,6	7	2,3	0	0	1	0,3	3	1,0	9	2,9	3	1,0
2	6	1,9	42	13,8	6	1,9	4	1,2	5	4,8	27	8,7	15	4,8
3	48	15,1	104	34,2	33	10,3	59	18,4	83	26,6	107	34,5	75	23,8
4	14	36,0	89	29,3	120	37,6	115	35,8	17	37,5	97	31,3	118	37,5
5 (valorização máxima)	47	46,4	62	20,4	160	50,2	142	44,2	94	30,	70	22,6	104	33,0
Total	317	100,0	304	100,0	319	100,0	321	100,0	32	100,0	310	100,0	315	100,0

Quadro 28

Frequência em espectáculos d'A Escola da Noite segundo o sexo  
(valores em coluna)

			Sexo	
			Masculino	Feminino
Primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite	Sim	Frequência	43	64
		% Sexo	32,3%	30,2%
		% Total	12,5%	18,6%
	Não	Frequência	90	148
		% Sexo	67,7%	69,8%
		% Total	26,1%	42,9%
	Total	Frequência	133	212
		% Sexo	100,0%	100,0%
		% Total	38,6%	61,4%

Quadro 29

Frequência em espectáculos d'A Escola da Noite, segundo os grupos etários  
(valores em coluna)

			Grupos etários			
			Inferior a 19	20-39	40-59	Mais de 60
Primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite	Sim	Frequência	6	86	13	2
		% Grupos etários	27,3%	38,6%	15,9%	11,1%
		% Total	1,7%	24,9%	3,8%	,6%
	Não	Frequência	16	137	69	16
		% Grupos etários	72,7%	61,4%	84,1%	88,9%
		% Total	4,6%	39,7%	20,0%	4,6%
	Total	Frequência	22	223	82	18
		% Grupos etários	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
		% Total	6,4%	64,6%	23,8%	5,2%

Quadro 30

Intenção de assistir aos próximos espectáculos d'A Escola da Noite, segundo a avaliação do espectáculo  
(valores em linha)

			Pensa em assistir aos próximos espectáculos do Teatro da Cerca de São Bernardo/A Escola da Noite		
			Sim	Não	Total
Avaliação do espectáculo em termos gerais	Muito positivamente	Frequência	135	1	136
		% Avaliação do espectáculo	99,3%	0,7%	100,0%
		% Total	47,9%	0,4%	48,2%
	Positivamente	Frequência	122	0	122
		% Avaliação do espectáculo	100,0%	0,0%	100,0%
		% Total	43,3%	0,0%	43,3%
	Nem positivamente, nem negativamente	Frequência	17	0	17
		% Avaliação do espectáculo	100,0%	0,0%	100,0%
		% Total	6,0%	0,0%	6,0%
	Negativamente	Frequência	5	1	6
		% Avaliação do espectáculo	83,3%	16,7%	100,0%
		% Total	1,8%	0,4%	2,1%
	Muito negativamente	Frequência	0	1	1
		% Avaliação do espectáculo	0,0%	100,0%	100,0%
		% Total	0,0%	0,4%	0,4%

Quadro 31

Avaliação do espectáculo, segundo a frequência em espectáculos d'A Escola da Noite

			Primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite	
			Sim	Não
<b>Avaliação do espectáculo em termos gerais</b>	Muito positivamente	Frequência	43	101
		% Primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite	41,3%	46,5%
		% Total	13,4%	31,5%
	Positivamente	Frequência	54	91
		% Primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite	51,9%	41,9%
		% Total	16,8%	28,3%
	Nem positivamente, nem negativamente	Frequência	4	16
		% Primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite	3,8%	7,4%
		% Total	1,2%	5,0%
	Negativamente	Frequência	1	9
		% Primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite	1,0%	4,1%
		% Total	0,3%	2,8%
Muito negativamente	Frequência	2	0	
	% Primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite	1,9%	0,0%	
	% Total	0,6%	0,0%	
Total	Frequência	104	217	
	% Primeira vez que assiste a um espectáculo d'A Escola da Noite	100,0%	100,0%	
	% Total	32,4%	67,6%	

## **ANEXO III:**

**Guião da entrevista aplicada à equipa d'A Escola da Noite**

## Guião das entrevistas – equipa d’A Escola da Noite

### **Tema 1: Percurso e objectivos de acção d’A Escola da Noite**

#### Relação da Companhia com os públicos

#### **Aparecimento/História da Companhia**

Qual o motivo para iniciar A Escola da Noite?

Qual a razão do nome?

#### **Percurso físico**

Em que lugares se instalaram?

Qual a razão da mudança de local?

#### **Evolução dos projectos segundo as várias fases**

Qual a posição pessoal em relação aos mesmos?

#### **De onde advêm os apoios para desenvolver os projectos?**

#### **Estratégia de programação**

Quais os objectivos perseguidos? (Formação? Captar novos públicos? Manter os existentes?)

Privilégio da inovação? Em que medida?

Qual a posição pessoal em relação à estratégia tomada?

#### **Que influências os inspiram?**

#### **Que tipo de públicos privilegiam?**

Que públicos-alvo imaginam?

O que pretendem dos públicos?

#### **Participação na Rede de Companhias Descentralizadas**

Em que meio se insere a Companhia?

#### **Problemas e dificuldades que a Companhia tem enfrentado**

#### **Vantagens e desvantagens de estar em Coimbra**

Qual a missão pública/utilidade para a cidade e para o teatro em geral?

Como se definem, como se vêem a si próprios?

**Tema 2: Espectáculo – “Atravessando as palavras há restos de luz”**

**Porquê esta peça nesta altura?**

Qual a importância para a Companhia, para a cidade e para o teatro?

Objectivos? Significado?

**Como se produz esta peça inspirada em Kafka?**

Encenação; Dramaturgia; Representação; Som; Luz; ...

**Razão do título?**

**Que reacções esperam do público?**

## **ANEXO IV:**

### **Guião da entrevista aplicada aos espectadores**

## Guião das entrevistas – espectadores d’A Escola da Noite

**Tema:** Formas de recepção da peça assistida, tendo em atenção as diferentes variáveis que influenciam neste processo (variáveis sócio-profissionais; variáveis contextuais; variáveis situacionais; redes sociais; interesses culturais).

### Quais os aspectos que o/a levam a escolher assistir a uma peça de teatro?

#### Qual a razão para escolher esta peça?

Autor; equipa; Companhia; ...

Condições materiais – localização do teatro; local que o espectador ocupa; visibilidade; conforto; ...

### Que tipo de elementos valoriza numa peça de teatro?

Qualidade do texto; encenação; desempenho dos/as actores/atrizes; cenografia; luz; som; ...

### O que procura/almeja numa peça de teatro?

Qualidade? Harmonia? Beleza? - Em que sentido, o que é ter qualidade/harmonia/beleza?

Reflexão? - Sobre a sociedade? Sobre si mesmo?

Distracção/Distanciamento?

### Competências artísticas/Conhecimento dos códigos do espectáculo

Tem interesse pelo teatro ou outras áreas? Porquê?

Tem alguma experiência no mundo do teatro? E amigos e familiares?

Que tipo de espectador pensa ser?

### O que achou da peça a que assistiu?

Gostou, não gostou? Porquê?

O que gostou mais e gostou menos? Porquê?

Mudaria algo? Porquê?

Identificou-se com a peça/personagem? Em que sentido? (admiração; compreensão; compaixão...)

Fez alguma comparação com a realidade/o seu próprio mundo?

Que reacções, sensações ou sentimentos teve durante a peça?

**No final dos espectáculos de teatro a que assiste costuma falar sobre os mesmos, com alguém?**

Com quem?

Sobre o que fala?

E no final deste espectáculo, falou com alguém?

Com quem?

Sobre o que falou?

**Após assistir aos espectáculos de teatro procura informações novas?**

Acerca do teatro em geral?; sobre o texto representado?; sobre o autor do texto?; sobre a Companhia que o apresentou?; ...

**No geral, era o que estava à espera?**

**Temas sugeridos para futuras encenações**

## **ANEXO V:**

### **Caracterização dos/as entrevistados/as**

## **Elementos da equipa d'A Escola da Noite**

### **E1**

- Entrevistado do sexo masculino;
- Faz parte da Companhia desde o ano 2000;
- Exerce funções ao nível da Administração, Itinerância e Projecto Públicos.

### **E2**

- Entrevistada do sexo feminino;
- Faz parte da Companhia desde o ano de 1994;
- Exerce funções ao nível do Mecenato, Comunicação Social, Divulgação e Projecto Públicos.

### **E3**

- Entrevistada do sexo feminino;
- Faz parte da Companhia desde 1992;
- É actriz e encenadora e acumula funções ao nível da formação permanente, investigação e documentação.

### **E4**

- Entrevistada do sexo feminino;
- É membro fundador da Companhia;
- É actriz e acumula as funções de contabilidade e investigação e documentação.

### **E5**

- Entrevistado do sexo masculino;
- É membro fundador da Companhia;
- É encenador e director d'A Escola da Noite, acumulando funções ao nível da investigação e documentação.

## **Espectadores que assistiram à peça**

### **Espectadores regulares:**

#### **R1**

- Entrevistado do sexo masculino
- Idade por volta dos 70 anos
- Habilitações ao nível do ensino superior
- Professor reformado

#### **R2**

- Entrevistada do sexo feminino
- Idade por volta dos 45 anos
- Habilitações ao nível do ensino secundário
- Exerce actividade profissional: administrativa

#### **R3**

- Entrevistada do sexo feminino
- Idade por volta dos 30 anos
- Habilitações ao nível do ensino superior
- Exerce actividade profissional: actriz

#### **R4**

- Entrevistada do sexo feminino
- Idade por volta dos 19 anos
- Habilitações ao nível do ensino secundário
- Estudante (12.º ano)

## **Espectadores irregulares**

### **I1**

- Entrevistado do sexo masculino
- Idade por volta dos 19 anos
- Habilitações ao nível do ensino superior
- Estudante (universidade)

### **I2**

- Entrevistada do sexo feminino
- Idade por volta dos 30 anos
- Habilitações ao nível do ensino superior
- Exerce actividade profissional: enfermeira

### **I3**

- Entrevistada do sexo feminino
- Idade por volta dos 75 anos
- Habilitações ao nível do 3.º ciclo
- Gestora de escola reformada

### **I4**

- Entrevistado do sexo masculino
- Idade por volta dos 45 anos
- Habilitações ao nível do ensino superior
- Exerce actividade profissional: advogado

## **ANEXO VI:**

### **Folha do espectáculo**

trinta e cinco movimentos cénicos inspirados em Kafka

Tudo começou na Oficina que realizámos no ano passado com os alunos de Estudos Artísticos da Faculdade de Letras, à volta de Kafka, onde surgiram pistas de trabalho que nos pareceram merecedoras de aprofundamento. Ficámos com água na boca... Agora, nesta fase de um verdadeiro *work in progress*, seguimos e ampliamos os propósitos da Oficina, associando incursões pelas teorias interpretativas, cruzadas com observações ou desenhos do autor, excertos de cartas e de obras maiores, mas, em especial, os seus pequenos textos de ficção, as suas parábolas.

Ensaíamos tratar a teoria como ficção teatral, a ficção ou o pormenor biográfico como partes de valor igual na narrativa cénica, sem hierarquia nem fronteiras.

Na raiz do projecto dramaturgico uma pista de leitura extraída de Walter Benjamin: "Para Kafka algo havia só captável pelo gesto. E este gesto, ininteligível, é o ponto obscuro e nebuloso das parábolas, o ponto de onde emana a obra de Kafka." Uma pista inspiradora que serviu de mote à organização do projecto dramaturgico.

Os actores são verdadeiramente co-criadores deste espectáculo, já que todo o processo de construção se baseou em improvisos individuais e colectivos cujos resultados foram sendo cerzidos de forma a construir um guião. Eles organizam poeticamente todo esse material em ritmo de colagem (segundo Adorno, W. Benjamin queria "renunciar a qualquer forma de interpretação manifesta e deixar que as significações viessem à luz através da montagem chocante do material"), com fragmentos que se interpenetram à procura de sentido, interrogando, brincando por cima da morte.

Para continuar:  
aab



#### [ficha técnica]

textos Franz Kafka  
traduções Ana Maria Freire Damião, João Barrento, José Maria Vieira Mendes, Sofia Lobo  
encenação e dramaturgia António Augusto Barros  
assistência de dramaturgia, e encenação Sílvia Brito, Sofia Lobo

actores Ana Mota Ferreira, António Jorge, Heloisa Simões, Igor Lebreaud, Maria João Robalo, Miguel Magalhães, Ricardo Kalash, Sílvia Brito, Sofia Lobo

espaço cénico António Jorge, António Augusto Barros adereços e máscaras António Jorge figurinos Ana Rosa Assunção vídeo Fátima Ribeiro espaço sonoro Eduardo Gama desenho de luz Danilo Pinto grafismo Ana Rosa Assunção fotografia Augusto Baptista

excertos musicais Erik Satie (Le Picadilly), Meredith Monk (Skeleton Lines)

operação de luz Danilo Pinto operação de vídeo Danilo Pinto operação de vídeo Rui Valente direcção de montagem Rui Valente montagem Alfredo Santos, Carlos Figueiredo, Danilo Pinto, Rui Valente cabelos Carlos Gago / Ilídio Design Cabeleireiros execução de figurinos Maria do Céu Simões, Mário da Silva Oliveira comunicação Isabel Campante produção A Escola da Noite

M/12 > duração de cerca de 1h45 sem intervalo

## GUIÃO

- |   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| 1. O GRANDE TEATRO NATURAL DE OKLAHOMA      | 19. OUVIR-ESCREVER / OUVIR O LIVRO    |
| 2. O GRANDE TEATRO NATURAL DE OKLAHOMA      | 20. UM PEDAÇO DO MEU CORAÇÃO          |
| 3. PENAS DE ANJO                            | 21. JANELA                            |
| 4. TRIBUNAL DAS MÁSCARAS                    | 22. CASAMENTO                         |
| 5. A CABEÇA JUNTO AO CORPO / SOM LONGÍNQUO  | 23. DESEJO DE SE TORNAR ÍNDIO         |
| 6. DEAMBULAÇÃO                              | 24. A JANELA PARA A RUA               |
| 7. PEQUENO CÍRCULO                          | 25. O ESPINHEIRO                      |
| 8. RETRATOS                                 | 26. O CAVALheiro DA SELHA             |
| 9. GRANDE BARULHO                           | 27. JANELA 3                          |
| 10. A FOLHA DE PAPEL                        | 28. A PONTE                           |
| 11. "QUEM DORME COM CÃES ACORDA COM PULGAS" | 29. A MESA                            |
| 12. A CEIFA                                 | 30. OS BOTAS                          |
| 13. DESISTE!                                | 31. TRIBUNAL DAS MÁSCARAS             |
| 14. CHAPLIN                                 | 32. ESTAFETA                          |
| 15. BENGALAS                                | 33. ORAÇÃO                            |
| 16. DANÇA DOS CARRASCOS                     | 34. O PIÃO                            |
| 17. TRIBUNAL DAS MÁSCARAS                   | 35. E VOLTAM-SE OS LILASES PARA O SOL |
| 18. NATAÇÃO                                 |                                       |

Pode encontrar referências para cada um destes movimentos no **Livro de Gestos** e no **Livro das Citações**, que integram o programa do espectáculo

#### agradecimentos:

Brigada de Intervenção / Exército Português, Cena Lusófona, Centre de Cultura Contemporânea de Barcelona, União dos Sindicatos de Coimbra, Teatro Nacional de São João, milímo - Museu da Imagem em Movimento / Câmara Municipal de Leiria, INATEL, Secção de Xadrez da Associação Académica de Coimbra, SMTUC, João Belo, Ricardo Mendes, Toni Fortuna, Tô Rui, Silvio Santos, Aurélio Vasques, Health Club Tivoli, Câmara Municipal de Montemor-o-Velho, Câmara Municipal de Tábua

estrutura financiada por  
**MC**  
Município da Cultura

**dgARTES**  
DIRECÇÃO GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL



apoios  
**IH** International House

**Diário de Coimbra**  
líder de audiências

www.R...pt

antena 3

CISSION

biotinteiro



## **ANEXO VII:**

### **Produções d'A Escola da Noite**

## Lista de produções d'A Escola da Noite:

---

---

<i>Amado Monstro</i> , de Javier Tomeo, encenação de António Jorge e José Neves (1992)
<i>O Triunfo do Amor</i> , de Marivaix, encenação de Rogério de Carvalho (1992)
<i>Ella</i> , de Herbert Achternbusch, encenação de Fernando Mora Ramos (1993)
<i>Susn</i> , de Herbert Achternbusch, encenação de António Augusto Barros (1993)
<i>Auto da Índia</i> , de Gil Vicente, encenação de Rogério de Carvalho (1993)
<i>Mandrágora</i> , de Nicolau Maquiavel, encenação de Ricardo Pais (1993)
<i>Comédia Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra</i> , de Gil Vicente, encenação de Nuno Carinhas (1993)
<i>Farsa de Inês Pereira</i> , de Gil Vicente, encenação de Sílvia Brito (1994)
<i>Bonhard</i> , a partir do conto "O Boné", de Thomas Bernhard, direcção de António Augusto Barros e Sílvia Brito (1994)
<i>Leôncio e Lena</i> , de Georg Büchner, encenação de Konrad Zschiedrich (1994)
<i>Uma Visitação</i> , a Gil Vicente, encenação de António Augusto Barros e José Vaz Simão (1995)
<i>A Birra do Morto</i> , de Vicente Sanches, encenação de António Augusto Barros (1995)
<i>Amores</i> , a partir de textos de Federico García Lorca, encenação de António Augusto Barros e José Vaz Simão (1996)
<i>Beckett - Primeira Jornada</i> , texto de Samuel Beckett, encenação de António Augusto Barros (1996)
<i>Lenz</i> , de Georg Büchner, encenação de José Abreu Fonseca (1997)
<i>As Troianas</i> , de Eurípidés, encenação de Konrad Zschiedrich (1997)
<i>A Serpente</i> , de Nelson Rodrigues, encenação de José Caldas (1998)
<i>Pranto</i> , a partir de "O Pranto de Maria Parda", de Gil Vicente, encenação de António Augusto Barros (1998)
<i>Os Persas</i> , de Ésquilo, encenação de Pierre Voltz (1999)
<i>Jacques e o seu Amo</i> , de Milan Kundera, encenação de Sílvia Brito (1999)
<i>Além as Estrelas são a Nossa Casa</i> , textos de Abel Neves, encenação de António Augusto Barros e Sílvia Brito (2000)
<i>Quem Come Quem</i> , de vários autores, encenação de Stephan Stroux (2000)
<i>Um Gosto de Mel</i> , de Shelagh Delaney, encenação de António Mercado (2001)
<i>Acto Cultural</i> , de José Ignacio Cabrujas, encenação de António Augusto Barros (2001)
<i>Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín</i> , de Federico García Lorca, encenação de António Augusto Barros (2002)
<i>Auto da Visitação e outras cousas que por cá se fizeram</i> , textos de Gil Vicente, encenação de António Augusto Barros (2002)

---

---

<i>Almocreves e outras cousas que em Coimbra se fizeram em 1527</i> , textos de Gil Vicente, encenação de Sílvia Brito (2003)
<i>O Juiz da Beira</i> , de Gil Vicente, encenação de António Augusto Barros (2003)
<i>O Horácio</i> , de Heiner Müller, encenação de Pierre Voltz (2003)
<i>Além do Infinito</i> , de Abel Neves, direcção artística de António Augusto Barros, António Jorge, Ana Rosa Assunção e Sílvia Brito (2004)
<i>O Cerejal</i> , de Anton Tchékhev, encenação de Rogério de Carvalho (2004)
<i>2 Perdidos numa Noite Suja</i> , de Plínio Marcos, encenação de Sílvia Brito (2004)
<i>Noivas</i> , de Cleise Mendes, encenação de António Jorge (2005)
<i>Ao Partir Palavras</i> , a partir de textos de Ruy Duarte de Carvalho, encenação de António Augusto Barros (2005)
<i>Ensalada</i> , textos de Gil Vicente, encenação de António Augusto Barros (2005)
<i>Profundo</i> , de José Ignacio Cabrujas, encenação de Sílvia Brito (2005)
<i>Play</i> , textos de Samuel Beckett, encenação de Sofia Lobo (2006)
<i>Prometeu 06</i> , textos de Ésquilo, Kafka e Heiner Müller, encenação de António Jorge (2006)
<i>Matéria de Poesia</i> , poemas de Adélia Prado, Manoel de Barros, Carlos de Oliveira e Alexandre O'Neill, direcção artística de António Augusto Barros (2006)
<i>Tchékhov e a Arte Menor</i> , seis peças em um acto de Anton Tchékhev, encenação de António Augusto Barros (2007)
<i>A Boda</i> , de Anton Tchékhev, direcção artística de António Augusto Barros (2007)
<i>Na Estrada Real</i> , de Anton Tchékhev, encenação de António Augusto Barros (2007)
<i>Auto da Índia - aula prática</i> , de Gil Vicente, direcção artística de António Augusto Barros, António Jorge, Sílvia Brito e Sofia Lobo (2007)
<i>Bonecos e Farelos</i> , texto integral de "Quem tem Farelos?", de Gil Vicente, encenação de António Jorge (2008)
<i>TNT - Tumulto no Teatro</i> , textos de Raúl Brandão, encenação de Sílvia Brito (2008)
<i>700 Máscaras à Procura de um Rosto</i> , texto de Franz Kafka, encenação de António Jorge (2008)
<i>Atravessando as Palavras Há Restos de Luz</i> , textos de Franz Kafka, encenação de António Augusto Barros (2009)
<i>Este Oeste Éden</i> , de Abel Neves, encenação de Sílvia Brito (2009)

---