



A. Estado, Poderes e Sociedade

B. Estruturas Produtivas, Trabalho e Profissões

C. Educação e Desenvolvimento

D. Território, Ambiente e Dinâmicas Regionais e Locais

E. Cultura, Comunicação e Transformação dos Saberes

F. Família, Género e Afectos

G. Teorias, Modelos e Metodologias

Sessões Plenárias

A CONSTRUÇÃO DA MENTIRA LEGITIMADA SOBRE O PALCO

Vera Borges, Cláudia Madeira

O teatro revestindo-se de um carácter cerimonial marcadamente simbólico, é uma representação das representações sociais e emocionais de uma sociedade. Trata-se de uma “arte viva” que possui um poder de sedução e envolvimento enunciado num jogo de interacções entre a parte detrás do palco (encenadores) e a parte detrás da plateia (público). É precisamente esse jogo que pretendemos aqui descodificar.

Neste estudo procurámos desenvolver uma abordagem sociológica sobre o panorama teatral lisboeta durante os anos 1985-95, nos Teatros Nacional, Cornucópia, Comuna e Chiado de modo a proceder à separação entre Teatro do Estado, Teatro Independente subsidiado e Teatro Independente não subsidiado.

Estiveram subjacentes a este estudo três preocupações basilares: a descoberta das linhas que orientam as formas de actuação (maior ou menor grau de autonomia/dependência) dos encenadores face ao meio de produção teatral e à lógica económica e política; as políticas culturais do Estado em relação ao meio teatral; e o(s) público(s) de teatro.

Desta forma, através de uma análise estrutural dos discursos dos encenadores/directores dos respectivos teatros procurou-se conhecer as suas posições sobre as políticas teatrais e situação cultural da sociedade portuguesa em geral.

Por outro lado, sendo o teatro uma arte que exige um público imediato, procurámos também desenvolver uma caracterização sociodemográfica do(s) público(s) de teatro, tentando definir os perfis em que se situam as suas práticas culturais. Para tal optámos por desenvolver uma amostra

não representativa do universo^[1], na medida em que não nos foi possível aplicar o critério nº total anual

de espectadores para todos os teatros em estudo.^[2] Com este método apurámos 365 inquéritos que serviram de amostra total, sendo recolhidos e tratados 138 no Teatro Nacional, 87 no Teatro da Comuna, 122 no Teatro da Cornucópia e 18 no Teatro do Chiado.

Como pano de fundo desta problemática esteve presente uma análise sociológica das políticas teatrais, elemento estruturador da produção teatral.

I Acto: Plateia

Questões na Plateia

Existirá um público particular a cada companhia? Quais as suas características? Será que podemos falar de um público culturalmente homogéneo, isto é, um público de teatro? Existirá no seu interior uma pluralidade de posições sociais? Subjacente a estas questões construímos uma base teórica onde procurámos através de vários enquadramentos paradigmáticos encontrar os conceitos e indicadores mais pertinentes para dar resposta a estas questões.

Frente a uma posição defendida por Bourdieu, e que assenta numa homologia classista entre o campo de produção e o campo da recepção, alguns autores, decorrente das transformações socioculturais verificadas na sociedade a partir dos anos 70, detectaram sinais de “desregramento” desse modelo: “a um público mais restrito, mais adulto e necessariamente mais especializado substituiu-se um público mais amplo, mais jovem, diferenciado nas atitudes: crescentemente heterogéneo na

sua composição social e nos níveis de interesses e competência relativamente ao teatro”. [3]

Estas transformações dão lugar ao que Niklas Luhman chama “sociedades da diferenciação social” -- onde não existem modelos previamente definidos e socialmente aprovados, surgindo “pessoas com networks mais abrangentes que desenvolvem gostos pelas mais vastas variedades de

formas culturais”. [4]

Torna-se então necessário desconstruir o conceito de gosto. Segundo Bourdieu o gosto é desenvolvido no âmbito das classes sociais, obedecendo a critérios económicos, sociais e culturais, enquanto para Dorfles este é desenvolvido no interior de agrupamentos culturais, explicados através de uma presumível dissociação entre a arte e o quotidiano, que se traduziria num certo absentismo estético por parte do cidadão comum, só ultrapassável através da atribuição de um papel que não puramente secundário à arte. A este propósito, e ao contrário do que Dorfles preconizava, outros autores constataam a existência de uma esteticização generalizada da vida quotidiana, que se

deve à penetração do capital na difusão e produção dos objectos de arte. [5]

Alexandre Melo construiu uma tipologia de zonas de gosto, definidas em termos dos níveis de rendimento, de estratificação socioprofissional e de nível de instrução e de informação: *zona tradicional* -- com predomínio da classe alta em termos económicos e educacionais, identificação com valores conservadores e alheamento em relação à arte contemporânea; *zona mundana* -- predomínio da classe alta em termos económicos, que privilegiam a notoriedade social, sucesso e o impacto decorativo da arte como valores fundamentais; *zona especializada* -- interclassista com predomínio da classe médias em termos económicos e da classe alta em termos de formação, identifica-se com o sistema da arte contemporânea; *zona mediana* -- interclassista com predomínio da classe média, identificação com um número limitado de artistas com maior grau de notoriedade na opinião pública; *zona popular* -- predomínio da classe pequeno-burguesa sem qualquer relação com a arte contemporânea.

Bruce Watson, na sua análise sobre públicos de arte, desenvolve também uma matriz de valores e atitudes perante a obra de arte, surgindo assim: o *público de arte pela arte* (atitude positiva, valor intrínseco) -- arte criada por uma minoria para uma minoria (artistas); *público de atitude*

pseudocrítica (atit. negat., v. intrín.) -- denunciam-se todas as formas experimentais de arte; *público de "arte considerada como meio de distração"* (atit. posit., v. extrín.) -- carácter aleatório da escolha; *público "ávido de prestígio social"* (atit. posit., v. extrín.) -- procura de sucesso mundano, falta de interesse profundo pela arte; *público de arte considerada como meio de educação* (atit. posit., v. intrín./extrín.) -- ex. universitários ligados às artes; *público "didáctico"* (atit. neg., v. intrín./extrín.) -- consideram a arte como um meio de elevar a moralidade.

A utilização concertada destas duas tipologias permitiu-nos construir perfis de públicos de teatro, que apresentaremos adiante.

Caracterização sociodemográfica dos públicos

Na fase da construção do inquérito para além de elementos de enquadramento como o sexo e a idade estiveram presentes os conceitos trajectória social -- onde analisámos as dimensões nível cultural do próprio, rede de relações sociais ligadas ao mundo do espectáculo --, competência artística -- onde explorámos a familiarização com esta e outras actividades culturais --, estratégias -- de prestígio social, educacionais, culturais, de intervenção social, lúdicas.

O universo da presente amostra surge mais representado entre os 19 e os 25 anos, sendo a percentagem de mulheres (60%) superior à dos homens, embora pela observação directa se verifique um relativo equilíbrio entre os sexos. Quanto à residência, a região da Grande Lisboa é a mais representada, com mais de 70% de indivíduos, aparecendo Setúbal em 2º lugar com uma percentagem muito baixa (7%). A conjugação entre o distrito de origem e o de residência permite-nos confirmar o carácter polarizador exercido pela região da Grande Lisboa como local de residência e de difusão cultural face às restantes regiões.

No campo das *trajectórias sociais* os dados apontam para um público com características relativamente homogéneas, surgindo o nível de instrução como um factor discriminante desta prática cultural, na medida em que surge quase exclusivamente delimitado pelas licenciaturas. Aqui tem evidência o grupo das Ciências Sociais e Humanas, seguindo-se-lhe as Línguas e Literaturas, predominantes no Teatro Nacional (11,6%), as licenciaturas ligadas às artes na Cornucópia, as Ciências Científico-Naturais no Teatro do Chiado (16,7%) e as Ciências e Tecnologias na Comuna (8%). Estas diferenças ao nível das licenciaturas encontram uma justificação no tipo de peça, que provoca frequentemente oscilações nestes dados.

Verificámos ainda que a instrução dos pais não é factor explicativo da frequência desta actividade cultural, isto porque os próprios têm quase sempre um nível de instrução mais elevado, à excepção da Cornucópia que apresenta o maior índice de reprodução educacional. No entanto apurámos que quando os pais e familiares acompanham os filhos nas suas primeiras idas ao teatro (o que acontece a maior parte das vezes), o seu nível de instrução é frequentemente superior (licenciatura).

As profissões mais representadas nos quatro teatros são os professores e os estudantes, o que

confirma as conclusões tiradas por Altieri e DiMarinis num inquérito semelhante realizado em Itália. ^[6]

Considerámos que o indicador que melhor traduz a *familiarização* com esta forma de arte é a frequência anual de teatro. Factor que está frequentemente ligado ao facto de se fazer ou não teatro, pois quando a frequência anual de teatro é elevada, maior é a probabilidade de se fazer teatro. Neste caso encontramos-nos perante o público de arte pela arte que situado entre os 19-25 anos tem maior representação nas profissões artísticas, assim como entre os professores e estudantes.

Não ficava pois concluída uma caracterização do público de teatro sem uma apreciação da frequência das restantes práticas culturais. O cinema e a leitura são duas práticas que não interferem na explicação ou variação da frequência anual de teatro, ao contrário do que acontece com a frequência de espectáculos de dança e concertos, que é mais elevada quanto maior é a frequência anual de teatro. Quanto à audição de programas de rádio e tv não nos foi possível tirar uma conclusão cabal, pois não foi controlado o tipo de programas, no entanto, os dados apontam para uma menor frequência destas e outras actividades culturais (frequência de bares, discotecas, exposições e museus, prática de desporto) quanto mais vezes os inquiridos forem ao teatro.

Porque razão se escolhe uma peça ou uma sala de espectáculo? Quais são as *estratégias* que lhe estão implícitas? Os bilhetes oferecidos, o conhecimento pessoal de algum dos intervenientes da peça ou da produção ou o facto do teatro ter a peça que queria ver, apresentam-se como factores importantes nas frequências de teatro mais elevadas. Mas para uma frequência anual de teatro baixa, a apresentação da sala e o seu prestígio tornam-se razões decisivas para uma escolha desta actividade cultural.

Analisando a variável prestígio como uma das razões possíveis para a escolha de uma sala de espectáculo aparecem Teatro Nacional, com as percentagens mais elevadas opondo-se-lhe o Teatro da Cornucópia que secundariza esse critério.

Perfis de Públicos

A escolha de teatro como actividade cultural pressupõe diferentes tipos de atitudes que se consubstanciam em trajectórias distintas face à arte. A utilização de variáveis como ter feito ou fazer teatro permitiram-nos distinguir dois grandes vectores dentro do público de teatro. Por um lado, temos um público que nunca tendo feito teatro ou tendo feito teatro apenas na escola não prolongou essa prática, nem esse factor parece ter tido efeito discriminante em relação às razões que os levaram a ver determinada peça. Por outro lado, constatámos a existência de um público que fazendo actualmente teatro ou mantendo uma profissão a ele ligado apresenta atitudes específicas que o demarcam do anterior.

Desta forma, no primeiro caso, temos um público muito mais heterogéneo onde dominam características diferenciadas, a partir das quais se podem esboçar *perfis* como:

Público de teatro como meio de distração aparece ligado a um público casual que procura no teatro o seu aspecto lúdico (atitude extrínseca), sendo que as categorias mais representadas são jovens estudantes com menos de 18 anos e reformados; *Público de teatro como meio de educação* que desenvolve a sua formação escolar-cultural, sendo influenciado pela escola/universidade e licenciatura que frequenta (atitude intrínseca/extrínseca). Encontra-se na faixa etária dos 19-25 anos a mais representada da amostra; *Público mundano* procura visibilidade e prestígio social, marcando a sua presença em acontecimentos sociais (atitude extrínseca). As categorias socioprofissionais mais representadas são profissões liberais, técnicas e administrativas na faixa etária entre os 35 e os 50 anos; *Público didáctico* encara o teatro como uma forma de difusão de normas tradicionais de gosto, (atitude intrínseca-conformista). É constituído essencialmente por professores (Preparatório e Secundário) na faixa etária dos 35-50 anos; *Público de crítica social* que utiliza o teatro como forma de expressar uma dada visão crítica da sociedade (atitude simultaneamente intrínseca e extrínseca). Inscreve-se na faixa dos 25-45 anos e está ligado a profissões liberais e administrativas. Frente a estes perfis destaca-se um outro, com características mais homogéneas, que se traduz

num público que podemos denominar *Público de teatro pelo teatro*, encontrando-se muito próximo do *actor criador*, possui um forte interconhecimento com os intervenientes das peças (atitude intrínseca). Apresenta uma certa fluidez em relação às características etárias, incluindo estudantes das Escolas Profissionais de Teatro, actores, encenadores, dramaturgos, críticos.

Da adequação desta tipologia com as características inerentes a cada teatro resultou a construção dos seguintes perfis de teatro:

O Teatro Nacional permanece ainda com as bases de um teatro à Italiana, onde somente uma parte dos espectadores tem uma percepção visual e auditiva satisfatória, devido à própria configuração da sala. Em termos de perfil de público é o que apresenta maior heterogeneidade e características que o inscrevem dentro do *modelo didáctico*: percentagem alta de professores e preferência do género de teatro clássico; do *modelo educativo*: género teatral infantil-juvenil, preferido por um público mais jovem (com menos de 18 anos); e do *modelo mundano*, pois apresenta o índice de prestígio social mais alto. Em termos de estratégias, o público do Teatro Nacional inscreve-se no *modelo lúdico*, cuja frequência anual é casual, sendo privilegiada a frequência de outras actividades culturais (bares, discotecas, desporto). O Teatro Nacional apresenta maior dispersão geográfica e residencial, o que atesta a sua importância como espelho do Teatro Português para o turista nacional ou estrangeiro, ou para quem tenha dificuldade numa escolha que lhe garanta o mínimo de qualidade.

Num dos locais mais recatados da Praça de Espanha, o Teatro da Comuna apresenta um espaço cénico flexível. Em termos de perfil apresenta igualmente um público heterogéneo, identificando-se com o público de perfil de *crítica social*, aparecendo no entanto um público de perfil *lúdico*, que pensamos dever-se às características inerentes à própria peça. No que diz respeito às práticas culturais, a Comuna apresenta uma frequência de teatro média (5-6 vezes por ano) que é paralela à prática de outras actividades, tais como o cinema ou a leitura (3-4 vezes por ano).

O Teatro da Cornucópia, entre o Príncipe Real e o Rato, surgiu na década de 70, com um espaço cénico sem disposição rígida. Dos teatros estudados é o que apresenta maior proximidade com o perfil de público de *teatro pelo teatro* tanto em termos de profissão, pois é aquele que apresenta um maior número de artistas, como em termos de formação: licenciaturas no domínio das artes.

Apresenta também uma forte componente de público estudantil de diversos níveis de ensino, o que lhe permite inscrever-se tanto no modelo *educativo* como no modelo de *crítica social*. Este é o Teatro cujo público apresenta uma maior continuidade nas práticas culturais: o teatro, cuja frequência anual é alta, surge como uma actividade entre outras, o que não deixa de lhe conferir um estatuto de prática ritual.

O Teatro do Chiado apresenta uma maior homogeneidade em termos de perfil de público. É visivelmente um público de *crítica social*. As profissões mais representadas são: liberais, técnicos e estudantes, ligados ao ensino superior e a uma apetência para o género teatral interventivo. Neste teatro, apesar da frequência anual média ser de 7-14 vezes, quanto mais baixa é essa frequência, maior a prática de actividades culturais socialmente valorizadas (exposições, museus e espectáculos de dança).

II Acto: Os Criadores do Espectáculo

Questões no Campo de Criação

Numa análise do campo da criação teatral enunciam-se questões como: Será que face às directrizes concebidas pelos representantes da instância estatal existem diferentes graus de autonomia

por parte dos encenadores? Como é que isto se traduz em termos de estratégias de produção de espectáculos teatrais?

Pretende-se aqui analisar o espaço da direcção e encenação, de forma a apreender sob os discursos dos criadores, as suas estratégias face à política cultural e face ao público. Neste campo surgem, segundo Alexandre Melo, estratégias de promoção “voltadas para o mercado”, “voltadas para a crítica” ou “voltadas para o aparelho de Estado”. Neste sentido o teatro não se faz todo segundo os mesmos objectivos explícitos, “há pois uma lógica de espaço de produção que faz com que os

produtores, quer eles o queiram ou não produzam bens diferentes”.^[7]

Desta forma a posição do artista é resultado de estratégias próprias e dos objectivos das entidades que o subsidiam, isto é, se por um lado, “quando o artista procura financiamento é para poder produzir aquilo que quer e é ele próprio quem fixa a margem de negociação”, por outro lado, “importa igualmente relativizar esta imagem de autonomia do artista, especificando que ela se aplica tanto

mais facilmente quanto maior é o reconhecimento público do artista”.^[8]

Impõe-se assim questionar o “modus operandi” inerente a cada um dos criadores. O modo de produção de cada um dos encenadores possui à partida duas lógicas diferenciadas. A arte pura, que se traduz na produção da arte pela arte, vive acima de tudo para a criação e inovação teatral. Os códigos utilizados estabelecem um fechamento a um público restrito, sendo que o critério mais determinante

para “o reconhecimento profissional do artista (...) reside no julgamento feito pelos seus pares”^[9],

através daquilo a que Bourdieu denomina uma *hierarquização interna*.^[10] Na arte comercial domina

“uma mensagem indiferente para um público indiferenciado”^[11] e processa-se à desmistificação “do criador livre e acima das constricções do tempo ordinário”, existindo uma *hierarquização externa*.

^[12] Estas duas lógicas que à partida aparecem como antagónicas, apresentam no entanto pontos de contacto, na medida em que não existe na realidade uma “arte pura”. Na verdade, e relacionando esta problemática com o binómio reprodutibilidade/raridade da produção cultural defendido por Maria de Lourdes Lima dos Santos, no campo do teatro, qualquer criação é efémera e única, surgindo a ideia de reprodutibilidade como uma exigência decorrente de uma ideologia que tem por base a

difusão alargada da cultura^[13] Assim é a própria produção que potencializa por vezes uma “ambiguidade estrutural” da posição dos criadores.

Autonomia ou Dependência?

O processo de “entrada” no mundo teatral, desenvolve-se em dois tempos. Numa primeira fase é na instância família que se polarizam relações de força positivas ou negativas que estão na base da formação de um “*ethos*” artístico. Depois de iniciada a sua vida como “actor” o agente sofre influências de agentes reconhecidos no campo (encenadores, escolas, etc.) capazes de mobilizar as suas potencialidades enquanto artista. Assim, embora a competência artística seja muitas vezes camuflada sobre a forma de um dom ou vocação inata, ela tem como referente a experiência cumulativa do agente.

De forma a apreender os sistemas de representação face à política teatral e o *modus operandi* que o encenador vai projectar no campo de produção artística, desenvolvemos uma análise que visou

esboçar os modelos que enunciavam as diferentes posições no campo teatral. Surgiram-nos assim dois grandes sistemas analíticos que agrupámos da seguinte forma: 1º- Encenadores do Teatro Independente; 2º- Encenador do Teatro Nacional, onde foram analisadas categorias como: contexto societal e cultural, dever cultural do estado, financiamento teatral e seus condicionantes, critérios para a escolha das peças, público, crítica de teatro e tipo de teatro produzido. No *primeiro sistema*, apresenta-se uma concepção crítica da actual democracia face ao contexto societal e cultural, que tendo como referente o período revolucionário de Abril de 74, momento político-social forte, efervescente de novas tendências em todas as esferas da sociedade, consolidou a construção de personalidades artísticas. A retradução desta dinâmica materializa-se na formação de grupos de teatro que, num processo de desbloqueamento estético e ideológico, polarizaram certos ideais, certos projectos enunciados sob determinadas estratégias de produção artística e capazes de fazer erigir uma dada posição no campo.

Esta concepção crítica é caracterizada pela oposição a sistemas autoritários e perversões democráticas, surgindo assim nos discursos um conceito de *democracia errada*, qualificada por uma *intolerância* generalizada a todas as esferas da sociedade portuguesa. Inscreve-se num sistema global caracterizado por um *gosto comum* da sociedade capitalista que *manipula*, na medida em que actua *sem regras definidas*, promove *padrões* (nº de espectáculos, nº de espectadores) e *periodizações* limitadoras sem atentar à especificidade e necessidades dos grupos de teatro, *censurando camufladamente* a produção artística teatral.

Neste sentido, o espaço cultural aparece definido em função da existência de um *vazio cultural* identificado com a *espectacularidade*, *popularidade*, *imitação*. Face a este *vazio cultural* considera-se necessário aumentar a *responsabilização* do Estado no domínio cultural.

A produção teatral aparece assim condicionada, obrigando as companhias de teatro a um *sacrifício económico* consubstanciado na impossibilidade de especialização de tarefas e, em última consequência, a uma *instrumentalização dos artistas*.

Paralelamente ao condicionamento da produção teatral, enunciam-se políticas culturais por parte do Estado, em relação ao público, que privilegiam a *numerologia* (o maior número possível de espectadores) e o *lucro*, visando um público de massas. Apesar disso, os encenadores consideram existir actualmente um público mais activo e criterioso nas suas escolhas, sendo notada uma maior participação de público jovem e de um público mais velho que tinha deixado de ir ao teatro na década de 80.

Os critérios para a escolha das peças resultam de uma articulação entre o *gosto pessoal*, a *intervenção social* e a *actualidade* dos temas, assim como o público potencial, apresentando-se como objectivos da produção teatral, as vertentes didáctico, provocatório, reflectivo e convivial, invocando um modelo de teatro em profundidade com importantes consequências culturais no sistema societal.

Do discurso dos encenadores ressalta uma tentativa de denegação da importância da Crítica, simultaneamente *parcela do público* e *parcela da classe teatral*, como veículo difusor, formador e orientador de opinião em relação ao público, ou até mobilizador de determinadas tendências de produção artística, o que é comum ao segundo sistema, com a excepção da importância que lhe é atribuída após a estreia do espectáculo.

No *segundo sistema* (Teatro do Estado), surge a representação da forma como o financiamento ao Teatro Independente se deve processar: necessidade de *nivelamento* (regras iguais) e da *criação de condições* que facultem ao grupo de teatro *segurança* e promovam a *qualidade*. Quanto às

condições de atribuição de subsídios às companhias Independentes consideram-se necessários os seguintes requisitos: *estrutura oficial, projecto, um passado, uma figura carismática*.

Ao Teatro Nacional, enquanto organismo estatal, exige-se a definição de um *reportório formal* contínuo, que atente à especificidade das salas (sala Garrett com clássicos e a sala Amélia Rey Colaço com Teatro Experimental), à actualidade dos temas das peças, celebridade das obras e autores e produção estrangeira.

Em conclusão, verificou-se ao longo da presente análise um carácter de continuidade na trajetória social dos encenadores, dos grupos de teatro e da própria evolução da sociedade, que se consubstanciou numa consolidação ou mudança de posições sociais. Desta forma, temos que a par da institucionalização de certos grupos como a Cornucópia e a Comuna e da projecção das suas “figuras impulsionadoras” (L. Miguel Cintra, João Mota), existem processos recentes de formação grupal, como é o caso do Teatro do Chiado. Quanto ao Teatro Nacional, o seu director, Carlos Áviliez, formou igualmente um grupo de teatro independente e acumula actualmente estas duas funções. Não nos foi possível medir precisamente o grau de autonomia de cada encenador, no entanto, surgiram-nos dois tipos de dependência face ao financiamento: o primeiro de dependência total do Estado, de que é exemplo o Teatro Nacional; o segundo de dependência relativa de que são exemplo os teatros Comuna e Cornucópia, designados de Independentes Subsidiados (necessidade de um número mínimo de espectadores e espectáculos). Dentro deste último grupo, o Teatro do Chiado devido à sua posição particular, não participação nos concursos públicos de atribuição de subsídios, aparece-nos como um submodelo que possui um grau de autonomia maior.

III Acto: Políticas Culturais do Estado

Pretendemos neste acto estudar como é que se processa em Lisboa a política teatral. Os critérios que estiveram por detrás da escolha dos teatros Comuna, Cornucópia, Chiado e Nacional prendem-se com o percurso histórico e político-cultural destas companhias.

Assim encontramos-nos perante três tipos de teatro: *Independente, Independente Subsidiado e Totalmente Financiado*. O teatro surge-nos assim “não como uma entidade homogénea ou unitária

mas sim como um terreno lascado, diversificado, em constante reequilíbrio de forças”.^[14] Importa desde logo definir o que se entende por teatro independente, expressão não inteiramente correcta, pois essa independência não se concretiza tanto em termos económicos mas antes em termos estéticos

e ideológicos, o que tem por base uma nova denominação -- teatro subsidiado.^[15]

A criação de um espectáculo implica uma interacção criativa que se enuncia num contexto específico de produção que não é independente da importância atribuída à Cultura por parte do Estado. Este último dispendo “dos meios de impor e de inculcar os princípios duráveis da visão e da divisão, conformes às suas próprias estruturas (...) é o lugar por excelência da concentração e do exercício

do poder simbólico”.^[16]

A intervenção do Estado numa sociedade democrática vai justificar o desenvolvimento de políticas culturais que têm por base promover o acesso à educação e à cultura, segundo uma lógica de igualdade de oportunidades, o que pode no entanto ser restringido ou limitado através da sua mercantilização.

Alexandre Melo, a este propósito conclui “que as relações entre o mundo da arte e a política cultural dependem da conjuntura político-ideológica e do tipo de efeitos e imagem cultural que o estado prioritariamente quer produzir junto da opinião pública nacional ou internacional”. [17]

Ainda segundo o autor, de acordo com a conjuntura, a cultura pode desenvolver-se como “um pólo

de investimento público com vista à promoção de uma imagem próspera e progressiva” [18] -- conjuntura ascensional; ou traduzir-se num mero resíduo da vida social, sendo secundarizada em relação a valores como a economia, a defesa e a família, como diz Hélder Costa (Barraca) “o teatro é

a primeira arte a ser atacada sempre que se está em repressão”. [19]

Particularizando o apoio público ao campo do teatro, verificámos que este tem sido desenvolvido por diferentes instâncias estatais, desde a Direcção-Geral da Cultura Popular e Espectáculos (antes de 86), à Direcção-Geral de Acção Cultural até 1992, onde passou para o domínio da Direcção-Geral de Espectáculos e das Artes, que por sua vez deu origem em 1994 ao Instituto das Artes Cénicas. As formas de apoio estatal à criação teatral são desenvolvidas anual ou bienalmente e ainda sob a forma de outros apoios (por ex. para a produção de uma peça específica, para infra-estruturas, etc.). A atribuição dos subsídios exige uma avaliação, por parte das entidades competentes, da projecção que cada companhia possui face ao meio teatral português, que se apresenta segundo os seguintes escalões (art. 10): 1º entidades artísticas de *âmbito nacional* -- apoio exclusivo da DGEA; 2º entidades artísticas de âmbito regional -- para além do apoio da DGEA o das autarquias; 3º entidades artísticas de *âmbito local* -- unicamente com subsídios destinados ao equipamento e de infra-estruturas.

A Cornucópia e a Comuna são exemplos de participação neste tipo de concursos públicos desenvolvidos pela SEC. Numa perspectiva diacrónica verifica-se uma evolução positiva, que quando analisada mais detalhadamente apresenta variações: no período de 89 houve uma variação negativa, passando a positiva nos anos de 90 e 91, para novamente ser negativa em 92-93. Em 94 a situação difere nos teatros pois a Cornucópia apresenta uma variação positiva e a Comuna mantém uma variação negativa.

Montante total de subsídios anuais atribuídos às companhias subsidiadas pela SEC e montante global atribuído às companhias Cornucópia e Comuna desde 1985 a 1995

ANOS	CORNUCÓPIA		COMUNA
	MONTANTE TOTAL DE SUBSÍDIOS (em contos)	MONTANTE GLOBAL DE SUBSÍDIOS (em contos)	MONTANTE GLOBAL DE SUBSÍDIOS (em contos)
1984/1985	163.488	8.000	6.500
1985/1986	217.078	16.000	9.000
1987	217.119	18.000	12.000
1988	232.610	22.000	14.000
1989	297.332	26.000	17.000
1990	331.148	30.000	20.000

1991	498.537	55.000	40.000
1992	613.795	44.400	44.400
1993	694.365	45.000	45.000
1994	709.000	47.000	40.000
1995 ^[20]	?	?	?

Fonte: Direcção Geral de Espectáculos

Média percentual de subsídio atribuído às companhias da Cornucópia e da Comuna e sua variação desde 1985 a 1995

ANOS	CORNUCÓPIA		COMUNA	
	%	variação	%	variação
1984/85	4,89%	—	3,98%	—
1985/86	7,37%	+2,48%	4,15%	+0,17%
1987	8,29%	+0,92%	5,53%	+1,38%
1988	9,46%	+1,17%	6,02%	+0,49%
1989	8,74%	-0,72%	5,72%	-0,3%
1990	9,06%	+0,32%	6,04%	+0,32%
1991	11,03%	+1,97%	8,02%	+1,98%
1992	7,23%	-3,8%	7,23%	-0,79%
1993	6,48%	-0,75%	6,48%	-0,75%
1994	6,70%	+0,22%	5,64%	-0,84%
1995	?	?	?	?

Fonte: Direcção Geral de Espectáculos

Em relação ao T. Chiado, não nos foi possível fazer qualquer apreciação sobre o nº de espectadores e espectáculos, devido ao facto de estes não estarem incluídos nos serviços de informação estatística da DGESP (na medida em que não se trata de uma companhia subsidiada) e, de estes não nos terem sido cedidos pela própria companhia. O director desta companhia entende que deveria ser a SEC a dirigir-se aos teatros para efeitos de subsídio e não o contrário.

No caso do Teatro Nacional D.^a Maria II, o seu financiamento é total tendo sempre possibilidade de ajustamento face ao orçamento inicial de cada ano. Não sendo ainda do domínio público o valor total do financiamento para 1995, ficou orçado para a peça Ricardo II cerca de 70 mil contos, o que desde logo inviabiliza uma relação comparativa com os Teatros Independentes. Dos dados disponibilizados pela SEC foi-nos possível verificar que, em 1985, a dotação orçamental para o Teatro Nacional foi 125.310 mil contos, o que correspondeu a 3,22% no orçamento da SEC, passando em 1990 a ter uma dotação orçamental de 297.571 mil contos, ou seja, 4,96% no orçamento da SEC.

As companhias candidatas ao subsídio têm obrigação de uma média de audiência anual, que vai desde os 50% de audiência em salas até 100 lugares de lotação e os 25% em salas com mais de 500 lugares, a que está subjacente uma determinada representação da cultura que procura justificar a criação

teatral, fazendo equivaler a qualidade à maior ocorrência de público. Quanto aos casos concretos da Cornucópia e da Comuna, a evolução dos subsídios reflecte, pelo menos em parte, o decréscimo dos factores nº de espectáculos e nº de espectadores (critérios essenciais para a atribuição de subsídios). Entre os anos de 1991 e 1993 assistiu-se a um decréscimo de ambos os vectores na Comuna, que em 94 apresenta uma pequena variação positiva. Na Cornucópia o decréscimo mais acentuado de espectáculos verifica-se entre 93-94, enquanto que, o nº de espectadores se apresenta com uma variação negativa desde 1991 a 1994.

O Teatro Nacional, no período de 91-92, apresenta uma variação do nº de espectadores francamente positiva em relação aos anos anteriores e seguintes (onde a variação retoma valores mais baixos), o que pode ser explicado pelo carácter popular da peça “Passa por mim no Rossio”. Esta situação é diferenciada do que acontece para os

Nº de espectáculos e nº de espectadores para as companhias Cornucópia, Comuna e Nacional, desde 1985 a 1995

ANOS			Cornucópia		Comuna		Nacional	
	Nº total de espectáculos para as companhias subsidiadas	Nº total de espectadores para as companhias subsidiadas	Nº espectáculos	Nº espectadores	Nº espectáculos	Nº espectadores	Nº espectáculos	Nº espectadores
1984/85* ^[21]	4.518	370.744	136	8.289	199	18.750	489	56.152
1986/87* ^[22]	4.270	454.926	132	14.641	257	20.294	297	45.227
1988	3.177	298.906	135	12.781	157	15.751	277	48.502
1989	2.421	207.357	138	8.611	128	13.575	137	23.293
1990	2.340	231.295	139	13.509	215	19.069	123	14.429
1991	2.804	318.944	139	13.278	159	19.156	191	97.190
1992	3.011	301.571	191	11.328	169	14.649	275	141.990
1993	3.517	387.993	153	12.731	131	10.034	358	121.543
1994	4.060	444.397	100	13.202	153	14.921	361	62.037
1995 ^[23]	2.865	373.133	109	11.556	87	7.995	203	29.429

Fonte: Direcção Geral de Espectáculos

Média percentual de espectáculos para as companhias Cornucópia, Comuna e Nacional e sua variação desde 1985 a 1995

ANOS	CORNUCÓPIA		COMUNA		NACIONAL	
	%	variação	%	variação	%	variação
1984/85	3,01%	—	4,40%	—	10,82%	—
1986/87	3,64%	0,63%	6,02%	1,62%	6,96%	-3,86%

1988	3,16%	-0,48%	4,94%	-1,08%	8,72%	1,76%
1989	4,34%	1,18%	5,29%	0,35%	5,66%	-3,06%
1990	5,74%	1,4%	9,19%	3,9%	5,26%	-0,4%
1991	5,94%	0,2%	5,67%	-3,52%	6,81%	1,55%
1992	6,34%	0,4%	5,61%	-0,06%	9,13%	2,32%
1993	4,35%	-1,99%	3,72%	-1,89%	10,18%	1,05%
1994	2,46%	-1,89%	3,77%	0,05%	8,89%	-1,29%
1995	?	?	?	?	?	?

Fonte: Direcção Geral de Espectáculos

Média percentual de espectadores para as companhias Cornucópia, Comuna e Nacional e sua variação desde 1985 a 1995

ANOS	CORNUCÓPIA		COMUNA		NACIONAL	
	%	variação	%	variação	%	variação
1984/85	2,25%	—	5,06%	—	15,15%	—
1986/87	3,22%	+1%	4,46%	-0,6%	14,45%	-0,7%
1988	4,28%	+1,06%	5,27%	+0,81%	16,23%	1,78%
1989	4,15%	-0,13%	6,56%	+1,29%	11,23%	-5,00%
1990	5,84%	+1,69%	8,24%	+1,68%	6,24%	-4,99%
1991	4,16%	-1,68%	6,1%	-2,14%	30,47%	24,23%
1992	3,76%	-0,4%	4,86%	-1,24%	47,08%	16,61%
1993	3,28%	-0,48%	2,59%	-2,27%	31,33%	-15,75%
1994	2,72%	-0,56%	3,07%	0,48%	13,96%	-17,37%
1995	3,10%	0,38%	2,14%	-0,93%	7,89%	-6,07%

Fonte: Direcção Geral de Espectáculos

restantes teatros em análise. Em relação ao nº de espectáculos são os anos de 1984/85 que apresentam o valor mais significativo, valor este que só volta a ser atingido de forma aproximada em 1993, ano a partir do qual se verifica uma tendência para o seu aumento.

Numa análise diacrónica da legislação teatral constatou-se que, desde 1971 para cá, aumentou o grau de exigência para a concessão e fixação de subsídios. Verificou-se desde 1985 uma preocupação de cariz globalizante com o desenvolvimento cultural-regional equilibrado, que em 1990 é substituída por um plano de reestruturação do apoio estatal ao Teatro com características mais criteriosas do que nos anos 70/80, denunciadoras no entanto de uma política cultural economicista e quantitativa, que nos aparece descrita pelos encenadores, como uma política de padronização legislativa com margem para manipulações várias.

Procurando Respostas...

...no campo de produção e criação teatral, encontramos uma possível articulação dos vários momentos de análise. Surge-nos assim, um campo teatral sujeito à lógica economicista de uma *sociedade dual*, onde se processa um *jogo*, entre os encenadores dos diferentes Teatros e o Estado, que reflecte a *luta de opostos* entre “um nivelamento cultural por cima” e um “nivelamento cultural por baixo”. Deste *jogo* resulta que nenhum dos conceitos -- autonomia/dependência -- alcança uma concretização “real” (total) face ao domínio da criação e difusão no campo teatral. Nesta relação Teatro-Estado está também presente o público. Considerado como uma “parte” do próprio espectáculo, o público, pode ser um indicador de uma dada situação cultural, mais concretamente das práticas culturais, desenvolvidas numa sociedade que começa na família, se expande à escola e se enraíza nas próprias directrizes difundidas pelo Estado. O público “multiplica-se” em públicos diversos com denominadores comuns. O campo teatral, ao nível microscópico, aparece-nos assim como uma justaposição de relações sociais, que espelham a sociedade macro. Desmultiplica-se desta forma em palcos vários, onde se controem a todo o momento mentiras legitimadas pelas várias plateias.

Referências Bibliográficas

- ALTIERI, L. e de Marinis, Marco; *IL Lavoro dello spettatore nella costruzione del evento teatral*, Sociologia del Lavoro, nº 25
- Artaud, Antonin; *O Teatro e o Seu Duplo*, tradução de Fiana H. P. Brandão, Lx, Fenda, 1989
- BAPTISTA, Ana Salgueiro, *Os anos oitenta no teatro*, in Actas do 2º Congresso de Sociologia, 1989
- BAPTISTA, Ana Salgueiro, *Arte e artistas: dos obstáculos à percepção sociológica*, in Provas de Aptidão, 1987
- BAPTISTA, Ana Salgueiro, *Transformações no campo de teatro na década de 80*, in Provas de Aptidão, s.d.
- BAUDRILLARD, J.; *A Sociedade de Consumo*, Lx., Ed. 70, 1991
- Becker, Howard; *Distributing and Works*, in Arte e Dinheiro, Lx, Assírio e Alvim, 1994
- Berezin, Mabel; *Culturel form and political meaning: state-subsidized theater, ideology and the language of style in Fascist Italy* in American Journal of Sociology, vol. 99, nº 5, Março, 1994
- BRITES, João; *O barro e o cimento armado* in O Teatro e a Interpelação do Real, Lx., Gulbenkian, 1990
- BOURDIEU, P., DARBEL, A., *L'Amour de l'art*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969
- BOURDIEU, P., *La production de la croyance- contribution à une économie des biens symboliques* in Actes de la Recherche en Sciences Sociales, nº13, Fev., 1977
- BOURDIEU, Pierre; *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979
- BOURDIEU, Pierre; *Les Règles de l'art, Genèse et Structure du champ Littéraire*, Éditions du Seuil, 1992
- BOURDIEU, Pierre; *O Poder Simbólico*, Lx., Difel, 1989
- BOURDIEU, Pierre; *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992
- BOURDIEU, Pierre; *Questions de Sociologie-La métamorphose des goûts*, Paris, Minuit, s.d.
- BOURDIEU, Pierre, *Raisons Pratiques sur la théorie de l'action*, Paris, Editions du Seuil, 1994
- Cascais, Fernando; *Sentido e Comunicação: A Estética de Hans Robert Jauss*, Revista Comunicação e Linguagem, nº 2, 1985

- Cascais, Fernando; *The anti-aesthetic. Essays on Postmodern Culture* in Revista Comunicação e Linguagens, vol. 12/13, Jan./91
- COELHO, Filomena; *O Tempo dos Comediantes*, Publicações Alfa, Lx., 1990
- Percepção Estética e Públicos da Cultura - Acarte/F.C. Gulbenkian*, 1992
- Conde, Idalina; *A Obra e o Valor. A questão de relevância* in Arte e Dinheiro, Lx., Assírio e Alvin, 1994
- Cruz, Maria Teresa; *Au Nom de l'Art. Pour une Archéologie de la Mdernité, Thierry de duve* in Revista Comunicação e Linguagem, nº 19, 1993
- DAWSON, S. N., *O Drama e o Dramático*, Lx., Lysia, 1975
- DEMARCY, Richard; *Éléments d'une Sociologie du Spectacle*, UGE, Paris, 1975
- DIMAGGIO, Paul, *Classification in Art* in American Sociological Review, vol.52, nº4, Agosto/87
- DORFLES, G.; *As Oscilações do Gosto*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989
- DUMAZEDIER, Joffre; *Vers une Civilization du loisir?* Éditions du Seuil, 1962
- DURAND, Jean Pierre e WELL, Robert; *Sociologie Contemporaine*, Editions Vigot, 1989
- DUVIGNAUD, Jean, VEINSTEIN, André; *Le théâtre*, Encyclopoche Larousse, 1976
- ECO, Humberto; *Estética*, Lx., Ed. Perspectiva., 1987
- ELIAS, Norbert; *Mozart, Sociologia de um Génio*, Lx., Ed. Asa, 1993
- Elias, Norbert; *O Processo Civilizacional*, Publicações Dom Quixote, Lx., 1990
- Esteves, João Pissara; *A persuasão na ordem da interação-Paixão e Mistérios do Quotidiano na Sociologia de Erving Goffman* in Revista Comunicação e Linguagens, vol. 14, 1991
- Featherstone, Mike; *Moderno e Pós-Moderno - Definições e Interpretações Sociológicas*, Sociologia-Problemas e Práticas, nº 8, 1990
- Gane, Mike; *Baudrillard Critical and Fatal Thuory*, Ed. Roufledge, 1943
- GIDDENS, A.; *Sociologia - Uma breve porém crítica introdução*, Hahar Editores, Rio de Janeiro, 1982
- GIDDENS, A. ; *As Consequências da Modernidade*, Celta Editora, Oeiras, 1992
- Giddens, A.; *A Constituição da Sociedade*, São Paulo, Martins Fontes, 1989
- GHIGLIONE, R. e MATALON, B.; *Les Enquêtes Sociologiques*, Oeiras, Celta Editora, 1992
- GOFFMAN, Erwin; *Frame Analyssis, an essay on the organisation of experience*, Northeastern University Press, Boston, 1986
- GOLDMAN, Lucien; *A criação cultural na sociedade moderna*, Lx., Editorial Presença, 1976
- Habermas, Jürgen; *Sociologia*, Ed. Átia, Lx, 1990
- Hall, Edward T.; *A Dimensão Oculta*, Lx., Relógio D'Água, s. d.
- HIERNAUX, Jean-Pierre; *Éléments de compréhension et aplication de la méthode de description structurale*, 1993
- HENNION, A.; *Une Sociologie de l'intermédiaire* in Sociologie du Travail, nº4, 1983
- HOWARD Becker, *Mondes de l'art et types sociaux*, in Sociologie du Travail, nº4, 1983
- HOWARD Becker, *Arte como acção colectiva*, in American Sociological Review, vol.39, nº 6, 1974
- LIPOVETSKY, Gilles; *A Era do Vazio, Relógio d'Água*, Lisboa, 1990
- LIPOVETSKY, Gilles; *L'Empire de l'éphémère* in Revista Comunicação e Linguagens, vol.6/7, 1990

- Lucien, Goldman; *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*, Lx., Editorial Presença, 1976
- LUHMAN,N; *The differentiation of Society*, New York, Columbia University, Press, 1982
- Melo, Alexandre; *Obsessão e Circunstância*, Revista Comunicação e Linguagens, vol. 11, 1993
- Melo, Alexandre; *Arte e Dinheiro*, Assírio e Alvim, Lx., 1994
- Melo, Alexandre; *O que é a Arte*, Lx., Difusão Cultural, 1994
- MONTEIRO, Paulo; *Os Públicos dos Teatros em Lisboa: Primeiras Hipóteses*, Análise Social, em prêlo
- MONTEIRO, Paulo, *Os usos da arte na era da difusão social: críticas e alternativas a Pierre Bourdieu* in Revista de Comunicação e Linguagens, nº 12-13, Jan.1991
- Moreira, Isabel M. Martins; *Galerias de Arte e Seu Público*, Instituição Portuguesa de Ensino à Dist., Lx, 1985
- MOULIN, Raymonde; *Do artesanão ao profissional: o artista in Sociologie du Travail*, nº 4, 1983
- PAIS, José Machado e outros; *Práticas culturais dos Lisboaetas - resultados do Inquérito realizado em 1994 aos habitantes da Grande Lisboa*, Lisboa, Edições I.C.S. da U.L.1994
- Pita, António Pedro; *A Modernidade "A Contradição Pós-Mderna*, Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 24, Março 1988
- PORTO, Carlos e Menezes Salvato Teles de; *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal*, Lx., Ed. Caminho, 1985
- Rabot, Jean Martin; *Sociologia e Estética em "Le Temps des Tribus"* (de M. Maffesoli)in Revista Comunicação e Linguagem, vol.12/13, Jan./91
- Rebello, Luís F; *História do Teatro Português*, Lx., Publicações Europa América, s.d.
- REBELLO, Luís Francisco; *O Texto e o Acto*, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Belas Artes , Lisboa, 1984
- Régio, José; *Três Ensaios sobre Arte*, Brasília Editora, 1980
- Ribeiro, António Sousa; *Modernismo e Pós-Modernismo - O Ponto da Situação*, Crítica de C. Sociais nº 24, Março/88
- Rodrigues, A. Duarte; *A comunicação Não Verbal e o Discurso*, Brotéria, vol. 138, Maio/Junho/94
- Rodrigues, A. Duarte; *Os Caminhos da Cultura* in Vértice, nº 42, Set., 1991
- Rodrigues, A. Duarte; *Legitimidade e Comunicação* in Revista Comunicação e Linguagem, vol. 15/16, 1992
- SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos, *Reprodutibilidade/Raridade: O jogo dos contrários na produção cultural*, Actas do I Cngresso Português de Sociologia, A sociologia e a sociedade portuguesa na viragem do século, vol. 2, Editora Fragmentos, Lisboa, 1990
- SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos, *Cultura, Aura e Mercado* in Arte e Dinheiro, Lx., Assírio e Alvim, 1994
- Santos, Maria de Lurdes Lima, *Políticas Culturais e Juventude*, Análise Social, vol. 26, 1991
- Santos, Maria de Lurdes Lima dos; *Questionamento à volta de três noções* (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas), Análise Social, vol. 24 (101-102), 1988
- Santos, Maria de Lurdes Lima; *Arte e Média: Indústria ou Cultura?* in Sociologia, Problemas e Práticas, nº8, 1990
- SERÓDIO, M. H.; *O Teatro em Portugal Hoje: Breve caracterização* in Vértice, nº59, Março, 1990
- STYAN,J. L., *Drama, Stage and Audience*; Cambridge, Cambridge UniversityPress, 1979
- TOFFLER, Alvin; *A Terceira Vaga*, Lx, Ed. Livros do Brasil, 1984
- Turner, Bryan S.; *Status*, Lx., Editorial Estampa, 1989
- Vattimo, Gianni; *O Fim da Modernidade*, Ed. Presença, Lx. 1987
- Virmaux, Odete; *Profil d'une oeuvre-Le Théâtre et son double*, Paris, Hatier, 1975

WATSON, Bruce; *Les Publics d'art*, Review Actes de la Recherche, 1990

WEBER, Max; *O Político e o Cientista*, Lx. Ed. Presença, 1979

WOLF, Mairo; *Teorias da Comunicação*, Ed. Presença, 1982

ZOLBERE; Vera; *Constructing a Sociology of the Arts in Contemporary Sociology*, Cambridge U. Press, 1990

[1] O universo total da amostra, não se estabeleceu portanto à priori, na medida em que, verificámos nos questionários exploratórios que as recolhas obtidas eram sempre inferiores a 50% das entregas. Procedemos desta forma à entrega dos questionários a todos os espectadores que foram ver o espectáculo, durante duas semanas, onde efectuamos três idas aos teatros D^a M^a II, Cornucópia e Comuna em dias diferentes, de forma a captar possíveis oscilações na afluência do público; e a uma ida ao teatro do Chiado à 2^a feira (único dia da semana em que foi apresentada). Com este método pretendemos assim obter o maior número possível de respostas nos subcampos em análise.

[2] Inviabilização dos dados por parte do T. do Chiado, não existindo portanto quaisquer estatísticas, mesmo nos organismos ligados à SEC, sobre o n^o de espectadores deste teatro, que a existir, nos possibilitaria equacionar através de uma relação proporcional o n^o aproximado de espectadores destes teatros, ressaltando existentes oscilações possíveis inerentes às características próprias de cada espectáculo que não poderiam ser tidas em conta.

[3] ALTIERI e DE MARINIS, Il Lavoro dello spettatore nella produzione dell'evento teatrale. Un'indagine sul pubblico di teatro in Sociologia del Lavoro, n^o 25, 1985, p. 204.

[4] MONTEIRO, Paulo Filipe; Os usos da arte na era da diferenciação social: críticas e alternativas a Pierre Bourdieu, Revista de Comunicação e Linguagens, n^o12-13, Jan.1991, p.139.

[5] Colóquios Cultura e Economia, realizados na CulturGest durante os dias 9, 10, 11 de Nov. 94 organizados pelo ICS.

[6] ALTIERI, Leonardo e DE Marinis, Marco, Il Lavoro dello spettatore nella costruzione del evento teatrale, Sociologia del Lavoro, n^o25, p.207.

[7] BOURDIEU P.; Questions de Sociologie - La métamorphose des goûts, Paris, Minuit, 1980, p. 166.

[8] MELO, Alexandre; O que é a arte?, Lisboa, Difusão Cultural, 1994, p. 37.

[9] MOULIN, Raymonde; Do artesão ao profissional: o artista in Sociologie du Travail, n^o4, 1983, p. 398.

[10] BOURDIEU, Pierre; A Economia das Trocas Simbólicas, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1992, p. 192.

[11] DURAND, Jean Pierre e WEIL, Robert; Sociologie Contemporaine, Editions Vigot, 1989, p. 534.

[12] SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos, Reprodutibilidade/ Raridade: O jogo dos contrários na produção cultural, Actas do I Congresso Português de Sociologia, A sociologia e a sociedade portuguesa na viragem do século, vol.II, Editora Fragmentos, Lisboa, 1990, p. 373.

[13] SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos; Reprodutibilidade/ Raridade: O jogo dos contrários na produção cultural, Actas do I Congresso Português de Sociologia, A sociologia e a sociedade portuguesa na viragem do século, vol.II, Editora Fragmentos, Lisboa, 1990, p. 369.

[14] BAPTISTA, Ana Salgueiro, Transformações no campo do teatro na década de 80, in Provas de Aptidão.

[15] acepção que começa a ser utilizada no início dos anos 70, tal como é referido por Carlos Porto em 10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal, Lx., Ed. Caminho, 1985, p. 19.

[16] BOURDIEU, Pierre, Raisons Pratiques sur la théorie de l'action, Paris, Editions du Seuil, 1994, p. 107.

- [17] MELO, Alexandre; O que é a Arte ?, Lx., Difusão Cultural,1994, p. 29.
- [18] MELO, A., O que é a arte ?, Difusão cultural, 1994, p. 29.
- [19] Conferência - Debate inseridas nas Comemorações dos 25 anos do grupo de teatro 1º Acto, Out./Nov. 94.
- [20] Montante ainda a definir, aquando da abertura do concurso para 1996.
- [21] * De Set. 1984/Agosto 1985.
- [22] * De Set. 1986/Dez. 1987.
- [23] Registos de folhas de bilheteiras de Jan. a Jun. de 1995.