



SARA JOANA DIAS

JOÃO TEIXEIRA LOPES

Quando os “públicos do Porto”
vão a Lisboa: anatomia de uma
performance

Análise Social, 213, XLIX (4.º), 2014

ISSN ONLINE 2182-2999

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Av. Professor Aníbal de Bettencourt, 9
1600-189 Lisboa Portugal — analise.social@ics.ul.pt



Análise Social, 213, XLIX (4.º), 2014, 884-905

Quando os “públicos do Porto” vão a Lisboa: anatomia de uma *performance*. Subvertendo a relutante aproximação entre artes e academia, propomos, enquanto sociólogos, analisar a criação artística, nela participando, de modo a enfrentar desafios de exterioridade e desconfiança ainda existentes. Invulgarmente, o convite para esse escrutínio partiu da companhia Teatro Meia Volta e do projeto “O público vai ao teatro”, o qual procura estabelecer um diálogo ativo entre *performance*, formação de públicos e investigação-ação. Experiência simultaneamente artística/investigativa que coloca no centro de discussão o “público do Porto” (arbitrariamente constituído) e a sua relação com o teatro, questionando o papel desempenhado por atores, instituições e públicos e refletindo sobre a colaboração da sociologia num processo criativo.

PALAVRAS-CHAVE: teatro; públicos; investigação-ação.

When the “Oporto public” goes to Lisbon: anatomy of a performance. Subverting the reluctant approximation of arts and academia, we propose, as social scientists, to analyze artistic creation, participating in its process and facing still existing challenges of exteriority and distrust. Unusually, the invitation to this scrutiny arises from the arts world, through the theatrical company Teatro Meia Volta and the project “The public goes to the theater”, a proposal that seeks to establish an active dialog between performance, public formation, and action research. Experience, which is simultaneously artistic/investigative, bringing to the core discussion Oporto public (arbitrarily constituted) and its relationship with theater, questions the role of actors, institutions, and the publics. In this article we reflect on the sociological monitoring carried out in this multidisciplinary study and respective creative process.

KEYWORDS: theater; publics; action research.

SARA JOANA DIAS
JOÃO TEIXEIRA LOPES

Quando os “públicos do Porto” vão a Lisboa: anatomia de uma *performance*

“O PÚBLICO VAI AO TEATRO” – CONTEXTUALIZAÇÃO

A sociologia tem já uma longa tradição de estudos no domínio da arte, mas as relações existentes entre os dois mundos não deixaram de ser marcadas pela exterioridade, estranheza, e até alguma resiliente desconfiança. Assim, mereceu-nos algum espanto, logo seguido de entusiasmo, o convite lançado em jeito de desafio por um grupo de jovens atores, tendo em vista a nossa colaboração enquanto *académicos* num projeto artístico de intervenção social.

O projeto intitulava-se “O público vai ao teatro”¹ (PVT) e foi idealizado pela companhia Teatro Meia Volta e Depois à Esquerda Quando eu Disser² (TMV), inserindo-se num controverso ciclo dedicado ao teatro do Porto promovido pelo São Luiz Teatro Municipal, em Lisboa. O “ciclo de teatro do Porto?”, inicialmente elaborado por Isabel Alves Costa, adquire a sua forma última mediante alçada de João Pedro Vaz, comissário do evento. Na sua planificação, assume-se a preponderância dos projetos teatrais na cidade e, como tal, é incentivada a participação de propostas independentes ou emergentes (como o TMV) desprovidas da presumida centralidade inerente ao Teatro Nacional São João (TNSJ), espécie de “retrato de família” (Alfredo Martins, TMV) da atividade teatral neste território.³

1 PVT, coprodução TMV e São Luiz Teatro Municipal.

2 Companhia de teatro criada em 2005 pelos atores Alfredo Martins e Sílvia Silva. Estruturalmente este grupo aproxima-se do que Vera Borges (2002) define como “artistas micro-organizações” (Borges, 2002, pp. 95-96), “profissionais em rede” que “aprendem a gerir a diversidade de experiências e as incertezas de uma profissão sem rede” (Borges, 2002, p. 87).

3 Para alcançar uma panorâmica geral do teatro feito no Porto foram convidadas 16 companhias que iriam apresentar-se a Lisboa entre fevereiro/março 2011: Teatro Experimental do Porto, Teatro de Marionetas do Porto, Assédio, Ensemble, Circolando, Visões Úteis, →

Mas, no cerne da celebração, surgem algumas interrogações. Desde logo, os motivos subjacentes à realização de um ciclo de teatro *do Porto em Lisboa*. Na opinião da companhia, trata-se de uma solução “paternalista” e “arrogante”, circunscrita numa difícil relação em termos de programação cultural. Evidente crítica à incorporação, por vezes inadequada e descontínua, do trabalho nacional no cartaz cultural da capital. Outra incerteza sobressai no repertório que tencionava celebrar o teatro do Porto, dez anos decorridos sobre a Capital Europeia da Cultura. Pelo menos no que concerne ao critério de seleção dos *emergentes*, que terá partido do relacionamento (in)formal com a “incubadora” artística *Fábrica da Rua da Alegria*, porventura limitando o espetro de escolha. Não obstante, o desafio é aceite e durante a Tarde Mundial do Teatro⁴, dia dedicado às companhias *emergentes*, públicos das duas cidades reúnem-se no Teatro São Luiz. Num misto de ironia e algum senso de responsabilidade no papel de formação de públicos, a jovem companhia TMV assume que, ao procurar traçar um esboço territorializado da realidade teatral, seria negligente desligar a *criação* dos seus *públicos* e organiza uma *performance* etnográfica em que o “público do Porto” se “mostra” em Lisboa:

Quando nos fizemos a proposta [...] para participarmos no *Ciclo de Teatro do Porto?* No dia dos *emergentes* decidimos propor fazer um arraial de São João [...] no Teatro de São Luiz.

Decidimos que queríamos levar as pessoas que vivem mesmo nas imediações do edifício do TNSJ... levá-las a Lisboa, perceber também qual é a relação delas com o teatro e com o edifício já que vivem ali. E levá-las a Lisboa a ver o que se faz de teatro no Porto mas em Lisboa.

Para nós isto tem muito a ver com perceber também a dinâmica [...] do que se passa no Porto a nível de teatro. Qual é o público? O que é que as pessoas procuram? Para quem é que se programa teatro?

[Sílvia Silva – TMV, in *Inculca TV*, 2011]

[...] Já que as outras companhias levam os espetáculos então (risos) levaremos nós o “público do Porto” já que é para... (risos) fazer um retrato de família do que se faz aqui.

Há um grupo da população do Porto que se calhar mais do que um público é um *não público*, não é? Porque não têm, não têm hábitos regulares de teatro. Mesmo o hábito de ir ao teatro, a realidade da produção teatral é uma coisa que não faz parte da vida deles.

[Alfredo Martins – TMV, in *Inculca TV*, 2011].

→ As Boas Raparigas..., Teatro do Bolhão, Teatro de Ferro, Teatro Meia Volta..., Teatro do Frio, Palmilha Dentada, Erva Daninha, Radar 360°, Tenda de Saias e Pele, às quais acrescia os Noise'R'Us responsáveis pela festa de encerramento.

4 A referida Tarde Mundial do Teatro decorreu a 27 de março de 2011.

Distintamente dos objetivos satíricos inerentes à *performance* final que pretendia abordar desigualdades territoriais (Lisboa *versus* Porto), associadas a programações e políticas culturais destituídas de descentralização, o TMV estrutura num complexo programa de atividades todo um trabalho com a comunidade local, que intenta conhecer a conexão entre a população do Porto e o meio teatral, debatendo motivações individuais de frequência, fatores de afastamento, condicionantes financeiros no acesso ao teatro, preconceitos quanto à oferta teatral, relação entre público e instituições teatrais e o papel das organizações da sociedade civil na divulgação desta arte.

Compreendendo as dificuldades do estudo em causa, a companhia enfatiza uma colaboração plural no processo criativo, estimulando a comunicação entre disciplinas e novos olhares sobre o objeto. Nesse sentido, recruta uma equipa multidisciplinar distribuída por áreas de conhecimento tão multifacetadas como o teatro, a produção cultural, o vídeo, a sociologia, o serviço social e a animação sociocultural, intercâmbio facilitado pelo (parco) financiamento do São Luiz Teatro Municipal. Não menos importante, terá sido o apoio informal disponibilizado por entidades como TNSJ, Junta de Freguesia da Sé (JFS) e Associação de Solidariedade da Zona das Fontainhas (ASZF), que assim contribuíram para um processo que se ambicionava *bottom-up*.

A proliferação de objetos híbridos deste tipo acompanha uma nova abordagem ao teatro mais próxima do conceito wagneriano de obra de arte total, ressaltando, ainda, a procura de um novo papel para o público numa utilização não-convencional de espaço e comunidade. Excelente condição para os sociólogos, habituados a estudar práticas e políticas culturais, desempenharem uma tripla tarefa: (1) um melhor conhecimento dos instáveis públicos do teatro; (2) um acompanhamento em termos de animação/mediação sociocultural do processo, ou seja, o aconselhamento e, de alguma maneira, auxílio, na sua execução; (3) uma avaliação *on going* e *ex post* do projeto. De certa forma, um convite para aplicação de uma *etnografia dos públicos em ação* (Lopes, 2007), alicerçada em metodologias participativas. Um trabalho de pesquisa estruturado pela observação participante enquanto método, articulando no terreno simultaneamente estratégias qualitativas (conversas informais, entrevistas semidiretivas e métodos visuais – quer a observação direta, nas suas versões deambulantes, quer a recolha de imagem, em articulação com a equipa de cinema documental), com dispositivos mais sistemáticos de recolha de informação, como fichas de caracterização sociológica e inquéritos de satisfação. Tentou-se, ainda, concretizar a articulação entre fenómenos estruturais (pertencas de classe e de género, idade, etc.) e as singularidades/subjetividades dos participantes focando-nos nos *quadros de interação* como unidade de análise facilitadora do contínuo *vai-vém* macro-micro, especialmente adequados à análise dos “modos de relação

entre as pessoas e os seus contextos de ação”, neste caso quer os modos de relação “com as artes e a cultura enquanto esferas institucionais especializadas”, quer “os modos de relação concretos, em situação, das pessoas singulares com os seus contextos imediatos de ação, no domínio das práticas culturais” (Costa, 2004, pp. 134-135). Vários foram esses quadros de interação: o enquadramento da JFS, do TNSJ ou do Teatro Carlos Alberto (teCA), nas sessões de conhecimento dos *bastidores*, dos equipamentos, ou durante o antes, o agora e o depois dos espetáculos teatrais a que os participantes foram assistir; as preparações da viagem em contexto associativo e, é claro, o apogeu da própria deslocação a Lisboa.

“PÚBLICO DO PORTO” - IMPORTÂNCIA DA MEDIAÇÃO INSTITUCIONAL

O “público do Porto” seria selecionado seguindo um ironicamente arbitrário, mas rigoroso critério de proximidade com o TNSJ, encerrando-se no perímetro de 1km desse equipamento: 3460 residentes da freguesia da Sé (INE, Censos 2011). Ainda assim, um número extremamente elevado para as cinquenta pessoas que deliberaram “levar” de excursão até Lisboa, soma determinada pelos lugares disponíveis num autocarro. A solução consistiria em contactar entidades que conseguissem intermediar o acesso à população. Assim, foi possível evidenciar que estes organismos locais representavam cruciais elos de ligação entre comunidade, teatro e outras atividades de lazer, desempenhando um papel fundamental no bem-estar social e cultural das suas populações, principalmente no combate à solidão e à exclusão social. Em relação ao público sénior aqui analisado, identificámos como principal mediador a Junta de Freguesia. Quanto à população mais jovem, observámos dois mediadores centrais: a escola e a associação.

Abstraindo da equação inicial critérios de amostragem sistematizados, tão caros aos sociólogos, a territorialidade e intermediação da seleção do público determinariam as particularidades sociodemográficas dos participantes. Tal acarretaria um certo enviesamento das características inerentes à população residente na freguesia da Sé e condicionaria uma série de outros componentes. Inevitavelmente, constituiu-se um público predominantemente idoso e reformado (42%), com reduzidas habilitações académicas, – proveniente dos contactos com a JFS –, contraposto a um outro de jovens estudantes (29%) recrutado pela ASZF. No seu conjunto, as idades oscilaram entre os 10 e os 84 anos.⁵ Por outro lado, a centralização da seleção do “público do Porto” numa

5 Participaram no projeto 48 pessoas, e embora só se tenham registado 21% de desistências (15% antes do último encontro), observa-se alguma variabilidade na assiduidade. →

das freguesias históricas desta cidade, assinalada por processos de exclusão social, poderia potenciar a análise de uma hipotética relação distante com a produção teatral e, em particular, com a dramaturgia contemporânea, trabalhando-se assim com a ausência de disposições e hábitos regulares de frequência teatral:

Mas será que há uma coincidência real entre o público teatral do Porto e “o nosso público do Porto”? Será que a população que vive nas imediações da Praça da Batalha vai ao teatro? Alguma vez entrou no seu vizinho teatro nacional? (sic) Será que alguma vez viu algum espetáculo de teatro que se produziu no Porto? Se não viu, vai ver.

[Projeto PVT, 2011]

(DES)ENCONTROS COM O TEATRO – ETAPAS DO PROJETO⁶

Nesta proposta, o “público do Porto” não é entendido como mera abstração estatística ou recetor passivo da criação artística, mas antes como elemento central do objeto criativo, agente ativo e reflexivo. Nos debates organizados ou nas pequenas conversas informais, estes agentes partilham histórias de vida, memórias e representações sobre o teatro, equipamentos culturais, obras dramáticas e atores, por vezes até mesmo alguns desabafos. Abraçando tal proposição, o projeto adquire contornos inovadores que, de certa forma, rompem com conceções tradicionalistas de estudos de público nas ciências sociais, numa tentativa de (re)aproximar física e simbolicamente o público do teatro e tendo como pretexto um programa composto por uma série de encontros prévios à *performance* final em Lisboa (cf. Quadro 1). Os preparativos para este último momento, cerca de quatro encontros distribuídos no mês que antecedia o evento, procuravam preservar a multidimensionalidade do grupo constituído, acautelando possíveis sequelas inerentes a iniciativas deste género, particularmente o risco de reprodução das discriminações existentes.

Antoine Hennion (2007) vem sublinhando que os públicos são ativos produtores de sentidos, de dispositivos e métodos de fruição. Se o gosto é uma

De salientar que 21% da população total participou em apenas um encontro. Registraram-se 15% de desistências efetivas, considerando que as ocorridas na sessão final tenham sido sobretudo devido a questões de saúde.

6 Neste artigo opta-se por abordar a primeira fase deste projeto que decorre em 2011. Em 2012 ocorreu uma segunda fase, que reúne vários dos participantes anteriores e inclui novos destinatários, desta vez em torno da peça *Casas Pardas*, uma encenação de Nuno Carinhas a partir do texto de Maria Velho da Costa, com dramaturgia de Luísa Costa Gomes. A equipa sofre algumas alterações, nomeadamente a participação do jornalista Tiago Bartolomeu Costa, e recolha/edição de imagem de Beatriz Tomaz.

QUADRO 1
Caracterização sumária dos Encontros PVT

Encontros	Data	Local	Descrição	Objetivos
Encontro 1	13.02.11	ASZF	Exposição do projeto ao “público”; Breve apresentação de cada um dos participantes; Debate aberto sobre a temática inerente ao projeto.	Levantamento da relação e representações de cada participante com o teatro.
Encontro 2	20.02.11	TeCA	Ida ao Teatro Carlos Alberto visionamento do espetáculo "Bela Adormecida" (pela Companhia Maior) e posterior conversa com a equipa.	Colocar grupo em contacto com propostas dramaturgias alternativas; Fomentar um contacto direto com agentes teatrais.
Encontro 3	05.03.11	TNSJ	Visita guiada ao Teatro Nacional São João.	Possibilitar o acesso ao interior do teatro e a áreas normalmente fechadas ao público; Familiarizar participantes com universo da produção teatral; Aproximar o grupo de habitantes da Sé do seu vizinho Teatro Nacional.
Encontro 4	20.03.11	ASZF	Reflexão / debate sobre encontros anteriores; Preparação viagem a Lisboa.	Apreciação do grau de satisfação do “público”; Avaliação de possível mudança representacional acerca do teatro e/ou preconceitos anteriores.
Encontro 5	27.03.11	TNSJ	Viagem a Lisboa (São Luiz Teatro Municipal)	Apresentação final do projeto; Avaliação do grau de satisfação dos participantes.

Fonte: Adaptado, cf. Dias e Lopes (2012).

atividade reflexiva (embora não necessariamente calculada e instrumental), importa conhecer os meandros dessa fabricação/experimentação, através dos usos pragmáticos e performativos da cultura. Diz o autor francês que, para esse fim, é incontornável mergulhar na configuração da teia de relações entre práticas culturais e praticantes, para além da enunciação das regularidades estatísticas. Ora, não era objetivo escamotear os indivíduos e suas significações, mas perceber motivações, dispositivos, contextos e *habitus* incorporados

(Bourdieu, 1989). Aliás, a própria noção de formação de públicos poderia suscitar alguma controvérsia. Nas palavras de Jacques Rancière (2010), a educação do espectador parte da presunção de um abismo radical entre quem forma e quem é formado, ensinando a estes últimos o lugar da sua própria incapacidade (Rancière, 2010). Contrariamente, o TMV planeia implementar um estudo multidimensional, com os ingredientes de quem não tenciona fazer tábua-rasa das experiências anteriores dos sujeitos, nem impor um determinado bom gosto cultural. A *performance* que se inicia desde o primeiro encontro procura resgatar possibilidades de *criação de disposições* ou de *ativação de disposições* adormecidas e/ou enfraquecidas (Lahire, 2013) através do programa de trabalho e da sua dignificação enquanto agentes que “observam, selecionam, comparam, interpretam” (Rancière, 2010, p.19) em quadros de interação delimitados e territorialmente contextualizados.

ENCONTROS INICIAIS

Uma tarde chuvosa do mês de fevereiro inaugura o calendário de reuniões com o núcleo de habitantes da Sé, população que entusiasticamente se transformou no “público do Porto” do PVT. Na primeira sessão os participantes foram convidados a fazer uma breve apresentação individual (idade, profissão...), iniciando-se depois um debate informal. A gravação em vídeo do encontro não parece ter causado grande transtorno, pois a maioria sente-se à-vontade perante as câmaras. Porém, os mais novos ficam um pouco intimidados com o efeito câmara ou a atenção direta. Verificou-se que o lanche oferecido e o local acolhedor (ASZF) proporcionaram um ambiente descontraído que se manteve ao longo de toda a iniciativa, permitindo um entrosamento entre a equipa e o grupo, fator crucial para o sucesso deste processo.

Na maioria dos casos, a participação era motivada pela oportunidade de sair, conviver e ir ao teatro a preços acessíveis. Rapidamente ficou claro o diversificado preenchimento dos tempos livres do “público do Porto”, evidente até mesmo na dificuldade em reunir os participantes em todos os eventos promovidos. Possivelmente, a “escolha” destes indivíduos poderá ter condicionado esse universo de gostos e práticas. Na verdade, quem se disponibilizou a participar encontrava-se à partida numa relação privilegiada de acesso a iniciativas deste tipo, precisamente pela sua pertença institucional. Logo, em muitos casos, a predisposição para uma procura ativa de atividades de lazer e de ocupação dos tempos livres já se encontrava acionada. Ainda assim, é invulgar agregar em tantas ocasiões um conjunto de pessoas portadoras de um visível sentimento de comunidade, forte identificação com o lugar onde habitam, aliando a esta afeição redes de vizinhança ativas.

FIGURA 1
Primeiro encontro



Créditos fotográficos: Sara Joana Dias e João Teixeira Lopes.

Durante os vários encontros, o grupo vai demonstrando a sua apetência em relação ao teatro, utilizando com relativa frequência palavras como “adoro” e “gosto muito” para exprimir o seu apreço. O género predileto varia entre comédia e revista, mesmo que, em algumas situações, sejam referidos outros como o teatro de marionetas, que apelidam de “teatro de trapos”. O “público do Porto” estudado, principalmente o mais envelhecido, prefere grandes produções de teatro, em particular as obras de Filipe La Féria (provavelmente devido ao papel que teve na urbe portuense com os trabalhos realizados no Teatro Rivoli). Talvez aqui resida a génese da representação de que o ingresso para um espetáculo é algo exorbitantemente oneroso. Por outro lado, um olhar desatento acharia enigmática a consonância deste grupo a propósito do interesse demonstrado pelo teatro, considerando que se procurava estudar um possível distanciamento. No entanto, tal gosto não determinaria necessariamente uma frequência elevada de espetáculos. Observou-se, ainda, que esta atividade se encontrava intrinsecamente afeta a questões geracionais, mas não somente dependente destas.

A fraca participação dos mais jovens nos debates dinamizados não nos permite retirar conclusões assertivas sobre o relacionamento que mantêm com

o teatro e a oferta cultural da cidade. No entanto, fica claro que mesmo contactando com esta forma artística, demonstram recordações e laços de afetividade mais débeis, indicador que poderá porventura associar-se a um certo distanciamento da prática teatral e seus espaços.

No caso dos adultos e dos participantes mais velhos, as memórias do teatro e das salas de espetáculo da cidade continuam ativas, ainda que fortemente relacionadas com fases de vida específicas. Alguns recordam perfeitamente os espetáculos que viram enquanto jovens, mesmo que estes se tenham reconfigurado num hábito que foram perdendo. Outros há que, ainda hoje, mantêm vivo o gosto, mas dificilmente a frequência que desejariam.

Vários condicionantes impediram o desenvolvimento desse gosto e outros tantos determinam que não o possam cultivar atualmente. Os reformados identificam a azáfama diária das suas juventudes como um desses fatores. Mesmo tendo acesso a bilhetes gratuitos, os horários de trabalho, a acumulação de empregos e a ausência de férias desmotivavam a prática de lazer, cenário muito similar ao das famílias recentes. Mas não só encargos diários limitam a ida ao teatro. Mais do que desinteresse, constrangimentos financeiros influenciam uma saída cultural, sobretudo devido ao preço dos bilhetes e de outros eventuais gastos associados, principalmente se organizada no seio familiar. Nesse sentido, a constituição e o alargamento familiar acarretam encargos que estabelecem escolhas de consumo, mas situações de redução familiar e velhice encerram igualmente restrições. As baixas reformas, o sentimento de insegurança, e o défice de redes relacionais podem contribuir para uma certa anomia doméstica. Quando esta população efetivamente frequenta o teatro, opta por recorrer a grupos organizados e/ou bilhetes gratuitos. Entre as diversas gerações, sobressai ainda a densa concorrência de outras práticas culturais, entre as quais o visionamento de televisão. Acresce a esta listagem uma representação negativa face à divulgação da programação organizada pelos espaços culturais da cidade. A incompreensão do *marketing* utilizado e a insuficiente informação são apontadas como lacunas que, por vezes, os distanciam da receção cultural.

Felizmente, nenhum destes fatores afastou quem participou neste projeto, nem tão pouco diminuiu a intensa curiosidade e a expectativa face à possibilidade de uma renovada fruição teatral.

A segunda sessão estrutura-se numa ida ao teatro. Agradável convite para um público relativamente familiarizado com esta atividade, mas um pouco arredado de propostas dramáticas mais recentes. Melhor ainda quando se propunha um contacto direto com os agentes teatrais no final da peça. Assim, não é de estranhar que tenham comparecido ao encontro 32 elementos do nosso “público”, tornando-o num dos encontros mais procurados (cf. Quadro 2).

QUADRO 2
Grau de participação do “público” no PVT

Encontros	População > Continuidade (n = 38)				População Total (n = 48)			
	Participaram		Não Participaram		Participaram		Não Participaram	
	(n.º)	(%)	(n.º)	(%)	(n.º)	(%)	(n.º)	(%)
Sessão 1	26	68	12	32	28	58	20	42
Sessão 2	28	74	10	26	32	67	16	33
Sessão 3	26	68	12	32	27	56	21	44
Sessão 4	28	74	10	26	28	58	20	42
Sessão 5	34	89	4	11	38	79	10	21

Fonte: Adaptado, cf. Dias e Lopes (2012).

A escolha do espetáculo não poderia ter sido mais adequada, até mesmo pelas características da companhia em causa. Com um conceito inovador no nosso país, a Companhia Maior, para além da sua qualidade técnica, distingue-se pelos elementos que compõem este grupo e a sua particular faixa etária: atores, músicos, bailarinos, que ultrapassaram os 60 anos e se encontravam afastados dos palcos, dos ecrãs, dos microfones. O enredo do espetáculo abordava dilemas existenciais retratados em assuntos como a passagem do tempo, o valor da experiência, o dom da memória e as segundas oportunidades. Tiago Rodrigues (escritor/encenador) reinterpreta de forma tocante o clássico *Bela Adormecida*, aqui conto desencantado, onde o tempo decorrido permanece ausente das memórias mas envelhece o corpo. Considerando o teor da peça e as características do grupo que assistiu a esta obra (composto maioritariamente por idosos e jovens), o encontro representou uma magnífica ocasião para questionar a atualidade e as suas inquietações. Uma oportunidade única de repensar a contemporaneidade, dialogando com os atores que representaram este conto de fadas atualizado. Curiosamente, a presença de atores e personagens facilmente reconhecíveis dos *media* não intimidaram o “público do Porto”. Num ambiente bastante informal, com proximidade entre elenco e público, foram abordados temas como os percursos profissionais dos atores, a importância das suas idades e algumas dúvidas existenciais, sobretudo as que se relacionam com a vida num tempo que pertence à juventude:

Eu gostei por isto: porque aquilo foi eh, os 100 anos que esteve adormecida e depois ficaram todos admirados como é que estiveram tantos anos a dormir! Portanto, aquilo foi já vida contada daquilo, daquela cena que se deu. Eu gostei de ver e achei muito bem

e gostei muito das pessoas que trabalharam foram espetaculares. Eu gostei, gostei muito!
[reformada, 75 anos]

O terceiro encontro reflete prenoções, não muito infundadas, da equipa criadora em relação ao “público” deste projeto. Baseando-se na premissa de que o grupo constituído se encontraria desligado dos equipamentos culturais existentes na cidade, a companhia entendeu como imprescindível a criação de uma sessão que permitisse a familiarização com o universo da produção teatral portuense, aproximando os habitantes da Sé do seu vizinho TNSJ. O objetivo seria facultar, através de uma visita guiada ao interior deste monumento nacional, o acesso a áreas funcionais do teatro normalmente inacessíveis ao público. Entre as várias sessões, a visita ao TNSJ destaca-se por ter “encantado” os participantes, conclusão mesurável pelo elevado grau de satisfação relatado, mas também pela utilização de uma emocionada descrição referente à decoração e estrutura do edifício:

[...] aquilo está com um amor, com uma perfeição [reformada, 67 anos].

Eu gostei da visita, da visita guiada ao Teatro de São João! Gostei de ver a parte de baixo, gostei de ver aquilo tudo! E de ver aquelas grandes obras que está uma maravilha! [...] Parece um... um Teatro só para ópera. Tá muito lindo! [reformada, 75 anos].

Nunca pensei que estivesse assim tão bonito... [desempregada, 62 anos].

A proximidade física, que por vezes passa despercebida devido à convivência quotidiana, não corresponde obrigatoriamente a uma proximidade social ou funcional com o espaço. Apesar da contiguidade do edifício marcar as rotinas dos residentes da Sé, não raro foi relatado um profundo desconhecimento referente ao interior do atual TNSJ. Constatamos que o “público do Porto” se encontrava apartado do usufruto deste equipamento cultural, e que em muitos casos este distanciamento ocorria há mais de vinte anos:

[...] Acho que me ficou na memória eu tinha p'raí uns 13 anos/12 anos, eu acho que foi até a última vez que eu entrei no São João. Eu já há 30 anos que não entrava no São João, aqui tão perto moro a 200 metros do São João!... [presidente ASZF/vigilante, 45 anos].

Como explicar esta situação? Tal como Rennes (1994), consideramos que os indivíduos se relacionam com o espaço de variadíssimas formas, podendo a mesma realidade ser processada através: (1) das *representações cognitivas* que lhe estão associadas, (2) das *reações afetivas* que estimula e (3) dos

comportamentos que suscita (Rennes, 1994, p.19). Neste sentido, o espaço social é também definido por coordenadas da memória, sistema de significações em função do imaginário coletivo (Fernandes, 1992, pp. 73-74). A memória é simultaneamente sincrónica e diacrónica, evento permanentemente relido com base em novas vivências, novos conhecimentos adquiridos e novas representações (Halbwachs, 2006). Desta forma, constitui-se não apenas como mero resgate de informações do passado, mas enquanto ressignificação de histórias já vividas a partir da experiência presente.

Num primeiro momento, provavelmente fruto das diversas funções incorporadas por este espaço, os entrevistados não reconhecem o TNSJ como a “Casa de Teatro do Porto”, mas antes como sala de cinema. Como vimos, a história da cidade confunde-se com as múltiplas narrativas dos seus habitantes, e será por esse mesmo motivo que a identificação de um equipamento cultural como Teatro ou Cinema provenha das funções desempenhadas em determinado ciclo, mas também das representações e comportamentos continuamente construídos sobre o espaço. Logo, não parece surpreendente que existam confusões quanto aos nomes dos ícones culturais portuenses e principais atividades, uma vez que se foram moldando temporalmente mediante a relação que com eles mantinham. Lembremos que o espaço é sempre relacional, intrinsecamente marcado pela “possibilidade de coexistências” (Fernandes, 1992, p. 63).

Talvez seja plausível encontrar a origem destas representações revendo o historial das salas de espetáculo identificadas nas memórias do “público do Porto”. Começemos a análise pela instituição/edifício que acreditam estar *atualmente* mais relacionada com o teatro na cidade do Porto, o TNSJ. Durante um longo período, manteve a designação de São João Cine, sendo reclassificado apenas no início dos anos 90 após aquisição do Estado. O programa de espetáculos estabelecido em 1992 pelo diretor Eduardo Paz Barroso honrou a sua nova denominação, sendo preenchido por espetáculos musicais e produções teatrais externas. Findas as obras de restauro (1993-1995), reabre sobre a marcante direção de Ricardo Pais (1995-2000), uma função que retornaria a exercer em 2002, após um breve interregno assegurado pelo trabalho do ator/encenador José Wallenstein. Mais recentemente, a direção artística encontra-se a cargo do encenador Nuno Carinhas, que tem vindo a desenvolver um esforço no desenvolvimento da produção teatral da cidade do Porto e na aproximação do TNSJ a públicos heterogéneos. Contudo, a oferta cultural deste equipamento não é tópico consensual nesta pequena amostra da população do Porto. Enquanto alguns dos nossos entrevistados reconhecem o trabalho de Ricardo Pais, outros há que consideram a programação cultural disponibilizada inacessível, ou melhor, de difícil interpretação, criando um certo hiato entre o possível público que reside nas imediações do teatro e o próprio TNSJ.

As razões deste distanciamento são variadas, mas entrelaçam-se com uma representação quanto às classes sociais que frequentam este local, “gente mais chique”, “mais moderna”, com maior capital cultural e financeiro, em suma. Assim, uma insinuante vergonha social impede uma ligação mais íntima entre os equipamentos culturais e a população local.

O Coliseu do Porto é outro palco abordado pelos participantes adultos e idosos do “público do Porto” (como vimos as memórias dos mais jovens são ténues no que concerne a estas temáticas). A maioria dos intervenientes conhece bem o espaço e a sua polémica história. Recordam que, nos anos 90, a empresa proprietária do Coliseu solicitara à Câmara Municipal do Porto (CMP) uma extensão de atividades, visando incentivar a exploração por parte de entidades como a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). Este procedimento gerou uma acesa contestação entre os habitantes da cidade, chegando a originar uma onda de manifestações pela proteção do equipamento cultural, protesto esse em que muitos dos nossos intervenientes participaram. Mas, apesar da agitação popular, a situação só seria normalizada em 2001 durante a iniciativa Porto Capital Europeia da Cultura.

Nesta ronda de equipamentos controversos existentes na cidade, relembram ainda o Teatro Municipal Rivoli (1913), ilustre herdeiro do Teatro Nacional, que, nos anos 70, se deteriorou devido a questões financeiras. A visível degradação do imóvel obrigou à aquisição e intervenção da CMP, uma atitude bem aceite pela população, que se revela menos tolerante quando, em 2006, a gestão financeira/cultural é entregue a entidades privadas e, mais tarde, ao produtor/encenador Filipe La Féria. Deste modo, é compreensível que os entrevistados evoquem acontecimentos envolvendo o teatro e se mantenham a par dos desenvolvimentos sobre o caso, até porque o visitaram mais frequentemente devido às grandes produções que este lugar acolheu. O Teatro Sá da Bandeira, por seu turno, revela-se um caso peculiar por ter conservado a denominação “teatro”:

Cá no Porto, cá no Porto o que foi sempre teatro era o Sá da Bandeira, o resto era tudo cinemas [reformada, 75 anos].

Acreditam que a mudança de proprietário deste espaço tenha lesado a sua programação (em especial através das sessões de “cinema para adultos”), diminuindo a oferta teatral, substituída progressivamente por “bailaricos” e concertos temáticos ditados por condicionamentos da lógica da procura. Relativamente ao TECA, foi possível identificar um certo distanciamento, ou até desconhecimento, do atual uso do edifício. Averiguamos que este equipamento cultural era percecionado como cinema, o antigo Auditório Carlos

Alberto. Representação mais que compreensível, uma vez que, até à década de 70, se dedicava quase exclusivamente à exibição cinematográfica, sendo apenas “devolvido à cidade” como sala de teatro a partir de 2003, após a sua aquisição pela Sociedade Porto 2001. Com alguma propriedade podemos concluir que, contrastando o vínculo memorial e afetivo com equipamentos culturais mais antigos na cidade, o “público do Porto” se encontra profundamente desligado de espaços mais recentes como o Teatro Campo Alegre, Helena Sá e Costa, Teatro da Vilarinha, ou o Teatro de Belomonte – Teatro de Marionetas do Porto ou mesmo o próprio TECA. Face a esse afastamento, advogam a criação de uma “Casa do Teatro” no Porto como instrumento para quebrar o “elitismo” cultural existente na capital, embora tenham presente os encargos orçamentais que tal acarretaria:

Este senhor falou, falou muito bem! Foram, fizeram a Casa da Música faziam a Casa do Teatro também! Lisboa se tem nós também podíamos ter! Não é assim? Lá está a tal diferença em que há sempre Porto e Lisboa! É Benfica e Porto! É sempre assim! [reformada, 75 anos].

Assinalam, ainda, o carismático Teatro Experimental do Porto – TEP (1953) como a verdadeira “Casa de Teatro do Porto”. Não ousamos assumir esta noção, mas é notório que a produção teatral existente no Porto se correlaciona intimamente com o surgimento do TEP (anos 50), o incentivo à formação profissional do espetáculo (anos 90): Balletteatro Escola Profissional, Academia Contemporânea do Espetáculo, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e dos projetos que daí germinam. Anteriormente o Porto seria: “[...] espetador entusiasta de obras não só de Teatro, mas também de Ópera e Opereta, vindas de fora (quer de Lisboa quer do estrangeiro) e apresentadas sempre com enorme êxito nos espaços teatrais da época: o Teatro Sá da Bandeira, o Teatro Nacional S. João e o Teatro Rivoli” (Costa, s/d). Esta situação esclarece, em parte, o posicionamento do grupo quanto aos espaços referidos e até mesmo no que respeita à produção teatral recente da urbe.

Conforme projetado pela companhia, a quarta e última sessão antes da *performance* final ocorreu na ASZF. Este encontro encerrava alguma complexidade nos objetivos que se propunha alcançar, em boa medida por ser o último momento planeado de interação direta e diálogo com os participantes. Por um lado, pretendiam instruir o “público” sobre os contornos da *performance* que tencionavam apresentar no Teatro Municipal de São Luiz. Por outro, a preparação e apresentação do itinerário de viagem obrigavam a muito mais do que apenas informar pormenorizadamente sobre o horário estabelecido para as várias etapas do dia dedicado ao teatro, uma vez que se pretendia esclarecer

sobre o papel que iriam desempenhar e sobre os adereços que deveriam transportar na derradeira encenação. De ressaltar que, ao longo das reuniões, não existia a pretensão de ensinar um texto para o evento. A *performance* estruturava-se a partir dos encontros dinamizados anteriormente e sobre os modos como o “público do Porto” interpretaria esta vivência, escrevendo e construindo o seu próprio enredo na “*mise en scène*” da vida quotidiana (Goffman, 2005; Alexander, 2006):

[...] então já nasci ator... entende? Eu tenho todos os dias uma maneira de estar na vida. Eu vou na rua vou a viver uma personagem, embora às vezes eu não sei qual é, mas vou assim... a minha esposa bem (risos) sabe que é verdade. Chego a casa diz ela assim... não sabe quem é que eu sou hoje! [reformado, 65 anos].

Porém, nesta sessão aventurava-se um pouco mais, através de uma reflexão final sobre o percurso do programa estabelecido. Para aceder a esse *feedback* recorre-se ao visionamento de imagens editadas alusivas ao primeiro debate. Os *teasers* produzidos serviriam dois propósitos, funcionando quer como instrumentos de divulgação do projeto à comunidade artística, quer como mecanismos de discussão e confrontação representacional do “público do Porto”. Após o visionamento das gravações, inicia-se um momento de discussão no qual se recuperam dimensões anteriormente abordadas. No fundo, uma tentativa de apreender se as representações precedentes se haviam modificado, ou se, pelo contrário, a série de encontros havia perpetuado ou até mesmo reforçado as suas perspetivas iniciais. Embora de difícil determinação sem um acompanhamento diacrónico, é possível considerar que este estudo poderá ter facilitado alguns efeitos (re)socializadores no público em questão.

De um modo geral, concordam que a participação nos encontros constituiu uma vantagem para as suas vidas, ao permitir estimular a procura de lazer fora do espaço doméstico, o convívio, e mesmo uma procura ativa da oferta teatral disponível na cidade. A informação e as dicas úteis disponibilizadas foram encaradas como componentes que motivaram um interesse acrescido. A oportunidade de socialização entre os diversos intervenientes foi intensamente acolhida, sendo a troca intergeracional destacada como ponto forte do programa de trabalhos. Refere o presidente da ASZF que, nos quase 40 anos da associação, este tipo de convívio nunca foi impulsionado entre as organizações locais, concluindo que a “mensagem” principal deste projeto passava, precisamente, pela necessidade de dinamizar encontros que permitam a interação entre as diversas gerações e as instituições locais, mas também um maior contacto com a realidade teatral portuense.

FIGURA 2
Excerto do Diário de Campo

Ainda na entrada do SLTM, os “arrumadores de pessoas” conseguem cativar a atenção do “público do Porto”. A improvisação e a constante interação parecem ser chaves-mestras para o “gosto” deste público. O mesmo parece acontecer com as “deambulações” do Teatro do Frio, que foram “enquadrando” as suas interações e improvisações com o nosso “público”. Foi possível verificar diversos comentários positivos sobre estas propostas. Muitas fotografias tiradas pelos participantes! [Sinto alguma agitação por parte da companhia Meia Volta, talvez pelas propostas das outras companhias terem interagido tanto com o “público do Porto”?].

Aventuro-me a conhecer as propostas dramáticas dos emergentes do Porto na companhia do grupo liderado pelo Alfredo (grupo A). Noto que o atraso da programação tem vindo a afetar os criadores, mas o “público do Porto” segue com grande entusiasmo o guarda-chuva que marca o tempo de partir para outro espetáculo.

Começamos com a crucificação de “Dimas e Gestas”, um café concerto muito apreciado, mas creio que não estaria a ser injusta se pensasse que esse apreço em muito se deve ao vocabulário vernacular utilizado na peça. Ainda assim, muito comentado pelo “público do Porto”, e muito aplaudido por entre risadas maldosas.

Atraso e troca de plano de visionamento de peças programado pelo TMV, devido a limitações internas de número máximo de participantes na sala e atrasos da programação SLTM. Em substituição do planeado fomos ver o “Silêncio (de diz que diz)” do Teatro do Frio (grupo B não assiste a este espetáculo). A entrada de uma motorizada no Teatro São Luiz e o estendal de roupa que tinham a decorar todo o auditório pareceu ter agradado ao “público”, que prontamente se identifica com as imagens e situações retratadas. Chegam a comentar que em casa, na Sé, “também estendemos a roupa assim!”.

O cansaço acumulado ao longo do dia e o peso da viagem começam a atingir elementos mais idosos. Algum desânimo por parte dos criadores, talvez pelo que estavam a assistir de outras companhias, talvez algum desalento (não assumido) do próprio projeto ou cansaço e desmotivação face a problemas de horários. A desmotivação alastra-se a participantes mais jovens, dado o longo período no Largo do Picadeiro onde estava “Meto a colher?!”, proposta interessantíssima que muitos nem chegaram a ver. Os que “espreitaram” gostaram, principalmente os mais novos, isto após ter sido explicado, pelos membros do TMV, todo o trabalho envolvido nesta obra.

Terminamos com as exposições da Companhia Erva Daninha. Uma proposta de teatro que trabalhava o movimento do corpo em sintonia com a construção civil. Infelizmente, esta intenção não parece ter sido decifrada pelo “público” nem mesmo pelos mais jovens.

Período de espera pelo outro grupo. Novamente momentos de interação do “público do Porto” com os “arrumadores de pessoas” que iam indicando os locais e a programação aos visitantes. Chegada de batedores da polícia para escoltar grupo. Após alguma demora, despedida dos criadores em Lisboa e partida para o Porto.

Administração de inquérito de satisfação do visionamento das peças no caminho de regresso.

Por outro lado, a formação de públicos passa a ser percebida como fundamental para uma maior aproximação ao teatro, uma vez que, devido a limitações na divulgação das obras ou à incompreensão na decifração das mensagens, eles se encontram alheados da atual oferta existente. Entendem, pois, que a aposta neste tipo de encontros de *formação de públicos*, contribuiria para um maior discernimento acerca da qualidade artística dos atores e das propostas dramatúrgicas, incentivando uma maior predisposição para a ida ao teatro.

Testemunhámos, ainda, uma ligeira mudança no relacionamento com o teatro, ou, mais prudentemente, com as representações que lhe estão subjacentes. O “público do Porto”, que no início dos encontros achava que ir ao teatro era algo para pessoas “granfinas”, conclui, no final do processo, que este estereótipo é acima de tudo um sistema de autoexclusão, que em muito se (e os) afasta da realidade.

PERFORMANCE FINAL

A chegada “apoteótica” do “público do Porto” ao Teatro Municipal São Luiz, solenemente acompanhada por batedores da GNR, culminaria após a receção num ambiente de verdadeiro arraial São Joanino. Este espetáculo vernacular, a *performance* proposta pelo TMV, concentrava toda uma complexidade metafórica e conceptual. Teatro “dentro” do teatro, onde “públicos do Porto” deambulavam orquestradamente no Teatro São Luiz para “espreitar” outras *performances*. Simultaneamente teatro “dentro” da vida, assumindo os “públicos do Porto” uma *personae* em que realidade e representação se confundiam. Terminada a “sardinhada”, é tempo do público vindo do Porto se imiscuir entre os visitantes e descobrir o que raramente vê no seu próprio território, teatro feito no Porto por companhias emergentes desta cidade. Os “públicos do Porto”, criteriosamente conduzidos pelos atores do TMV, passeiam-se pelo Teatro Municipal São Luiz com uma t-shirt alusiva à *performance* e assistem a várias peças: “Arrumadores de pessoas” (Radar 360°, 2011), “Meto a colher?!” (Pele, 2008), “Dimas e Gestas. Um espetáculo de café-teatro para crucificados” (Palmilha Dentada, 2011), “Fio de prumo” (Erva Daninha, 2011), “Deambulações (de utópolis)” e “Silêncio (de diz que diz)” (Teatro do Frio, 2011).

Sobre a satisfação em relação às peças a que assistiu, o “público” inquirido⁷ revela um forte grau de satisfação e uma clara superação das expectativas. Mas, neste caso, o cansaço provocado pela viagem e pela corrida pelos espetáculos,

7 Durante a *performance* final foi aplicado a uma amostra da população (n = 32) um inquérito de satisfação alusivo às sessões do programa desenvolvido pela companhia e aos espetáculos assistidos no Teatro São Luiz.

certamente terá dificultado uma fruição com qualidade daquilo que observavam, sobretudo nas últimas visitas, o que por certo terá influenciado a sua percepção. Não obstante, é de realçar o ativo interesse do “público do Porto” na oferta teatral do programa do “Ciclo de Teatro do Porto” (cf. Figura 2).

Em suma, presenciámos uma reação positiva referente ao programa de trabalho idealizado, principalmente em relação à viagem (100%), ao visionamento da peça de teatro “Bela Adormecida” (81%) e à visita ao TNSJ (78%), superando, na maioria dos casos, as expectativas iniciais sobre os encontros.

Analisando estes dados, conseguimos concluir que a fruição das peças propriamente dita é o que mais mobiliza este conjunto de pessoas, o que indicia uma franca abertura para um trabalho de formação de públicos. Mas um olhar mais profundo dar-nos-á novas pistas. Apesar do registo de valores sempre acima dos 70%, nos indivíduos com ligações à JFS, é verificável a preferência pelos últimos dois encontros (87% sessão quatro e 100% sessão cinco). Estes números poderão indicar uma maior fidelização ao projeto com o avançar do processo. De certa forma, podemos considerar que não só o visionamento de teatro cativa este grupo, mas também a própria experiência, a troca intergeracional, e o convívio proporcionado nestes encontros:

[...] Eu gostei imenso. Eu gostei muito. Gostei, eu gostei de tudo... gostei sim senhora. E assim como gosto destas reuniões que a gente tem tido. Em tudo por tudo. Fazemos convívio uns com os outros. [...] Fazemos convívio com os jovens, saímos de casa, e puxa-se uns aos outros! Vamos embora, vamos embora!; Ah hoje não vou!; Vamos sim senhora, vamos embora! É muito bom [Laurinda, reformada].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num sincero elogio à imprevisibilidade criativa do campo artístico, o conceito de *performance* adquire nesta proposta uma nova roupagem, mantendo, no entanto, algumas das principais linhas orientadoras que caracterizam esta tipologia desde finais dos anos 60, sobretudo a crítica ao sistema estabelecido, atributo que tem transformado a arte performativa numa espécie de “arte fronteira” ou “arte viva”, irreverente, em contínua rutura com a “arte-estabelecida” (convencional), mas permanentemente em diálogo com os “ténues limites que separam vida e arte” (Cohen, 2002, p.38). Como destaca o sociólogo alemão Bernhard Giesen (2006): “não é nem a intenção criadora do artista nem a qualidade substancial da peça de arte ou o simbolismo convencional, que constitui a arte, mas, em vez disso, a perspetiva do espetador ou o público sobre ela que transforma algo em arte” (Giesen, 2006, p. 316). Também neste projeto híbrido e multidisciplinar se desenvolve um profundo questionamento do

papel desempenhado por atores, instituições e públicos no teatro contemporâneo. Aqui, o “público” é retratado como elemento central do objeto criativo ou, se preferirmos, a *mise en scène* da vida quotidiana (Goffman, 2005) de um público que, não sendo *habitué* do espaço teatral, “se pretende que entre nele não como o *outro lado*, o que observa, mas como o que participa” (Madeira, 2012, p. 7). Por outras palavras, assistimos ao reposicionamento do papel de espetador no processo de criação do teatro moderno (ou pós-moderno), um fenómeno que o filósofo francês Jacques Rancière (2010) aponta como a inadiável “emancipação do espetador”. Explica-nos o autor ser iminente um teatro sem espetadores “no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante ativo, em vez de ser um *voyeur* passivo” (Rancière, 2010, p. 10). Ideia partilhada por Denis Guénoun (2004) quando nos indica ser necessário “chamar o homem comum à cena”: “não sua imagem, mas suas singularidades e seus grupos, efetivamente, vivos. É preciso abrir as cenas à vinda daqueles que foram deles banidos: os ditos não-atores, os não-artistas” (Guénoun, 2004, pp. 156-157). O grupo de habitantes da Freguesia da Sé, – prudentemente selecionado através de mediação institucional –, transforma-se, então, em agente ativo e reflexivo que discorre sobre o que anteriormente aproximava esta população do teatro e os condicionalismos que hoje determinam o desencontro. Mas o papel do “público” prolonga-se para além do debate, uma vez que estes *atores sociais* (Goffman, 2005; Alexander, 2006) são convidados a participar numa série de eventos e de encontros com vista a reavivar um relacionamento adormecido.

Projetos híbridos como o aqui analisado (designados por vezes de *performance* social) reivindicam novos espaços de discussão, novas tipologias de participação artística e de intervenção na sociedade. Ao elegerem comunidades específicas, grupos ou concretas situações de exclusão social, criam oportunidades de integração, convívio e aprendizagem para atores sociais em situações mais ou menos fragilizadas. Fazendo jus ao entendimento do teatro como forma privilegiada de interpelação do real, a companhia TMV desempenha neste projeto um importantíssimo papel de formação de públicos. Ainda que informalmente, no decorrer dos encontros foram trabalhadas representações referentes ao mundo teatral. Este processo de desconstrução e reconstrução conceptual consubstancia-se pela introdução a realidades tão distintas como: (1) funcionamento lato do teatro e suas especificidades; (2) papel das estruturas de produção e divulgação; (3) contrariedades que companhias de teatro independentes padecem; (4) aproximação corpórea e simbólica do “público” aos equipamentos culturais e sua oferta cultural. Assim, a necessária recolha de informação sobre o “público do Porto” foi sendo intimamente articulada com o *empowerment* da população através do manejo de códigos interpretativos.

No fundo, um reforço do conhecimento sobre o teatro e suas particularidades, acompanhado de estratégias práticas para uma reconciliação com a frequência teatral. Pese embora de enorme interesse, se desprovido de processos de acompanhamento sistematizados por parte de instituições, plataformas associativas, ou entidades como companhias teatrais, este tipo de intervenção isolada resume-se a um conjunto de momentos de convívio. Considerando o nosso “público do Porto”, tais iniciativas dificilmente cumprirão a função estrita de formação de públicos, talvez antes de inclusão ou integração social. Não seremos inexatos se, conjuntamente com um plausível reencontro com o teatro, reconhecermos como aspetos positivos deste projeto a partilha intergeracional gerada pela pertença associativa, o intercâmbio de experiências e a socialização entre habitantes do mesmo território que raramente se cruzam.

Em suma, trata-se de qualificar uma dinâmica recente que reivindica novos espaços de discussão e novas tipologias de participação artística, em íntima articulação com intervenção *na* e *com* a sociedade. De igual modo, valoriza-se o contexto de abertura à multidisciplinariedade exaltado no âmbito desta estratégia artística, bem como a amplitude das consequências concretas que pode desencadear numa população.

Enfim, é de todo o interesse que se estimule uma maior cumplicidade entre universos artísticos e académicos. Ainda que respeitando a liberdade criadora do artista, torna-se fundamental uma vigilância epistemológica, dentro de um trabalho em parceria de diferentes valências, que permita resguardar os interesses do elo mais importante e sempre mais fraco, o próprio público e a sua intrínseca pluralidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, J. C. (2006), “Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy”. In J. C. Alexander (ed.), *Social Performance – Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 20-90.
- BORGES, V. (2002), “Artistas em rede ou artistas sem rede? Reflexões sobre o teatro em Portugal”. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 40, pp. 87-106.
- BOURDIEU, P. (1989), *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.
- COSTA, A. F. da (2004), “Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: algumas questões teóricas para uma agenda de investigação”. In M. de L. Lima dos Santos (org.), *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Atividades Culturais, pp. 121-140.
- COHEN, R. (2002), *Performance como Linguagem*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- COSTA, I. A., CARVALHO, P. E. (s/d), “Brevíssimo historial do teatro no Porto no século xx”. Disponível em <http://quartaparede.wordpress.com/> [consultado em 26-04-2013].

- COSTA, P. (2004), “Públicos da cultura, redes e território: algumas reflexões sobre a sustentabilidade de um bairro cultural”. In M. de L. Lima dos Santos (org.), *Públicos da Cultura*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, pp. 93-120.
- DIAS, S. J., LOPES, J. T. (2012), *O Público Vai Ao Teatro – Relatório Final (Parte 1)*. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id07id1419&sum=sim> [consultado em 26-04-2013].
- FERNANDES, A. T. (1992), “Espaço social e as suas representações”. In *vi Colóquio Ibérico de Geografia*, Porto, pp. 61-99.
- GIESEN, B. (2006), “Performance art”. In J. C. Alexander (ed.), *Social Performance – Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press pp. 315-324.
- GOFFMAN, E. (2005), *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, 13.ª ed., Petrópolis, RJ, Vozes.
- GUÉNOUN, D. (2004), *O Teatro é Necessário?*, São Paulo, Perspectiva.
- HALBWACHS, M. (2006), *A Memória Coletiva*, São Paulo, Centauro.
- HENNION, A. (2007), *La Passion musicale*, Paris, Métailié.
- LAHIRE, B. (2013), *Dans les plis singuliers du social. Individus, institutions, socialisation*, Paris, La Découverte.
- LOPES, J. T. (2007), *Da Democratização à Democracia Cultural*, Porto, Profedições.
- MADEIRA, C. (2012), “Espectáculos com ‘gente real’”. *VII Congresso Português de Sociologia*. Disponível em http://www.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP1044_ed.pdf [consultado em 26-04-2013].
- RANCIÈRE, J. (2010), *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro.
- RENNES, J.-M. (coord.) (1994), *La Ville*, Paris, CNRS.

Recebido a 14-05-2013. Aceite para publicação a 05-10-2014.

DIAS, S. J., LOPES, J. T. (2014), “Quando os ‘públicos do Porto’ vão a Lisboa: anatomia de uma performance”. *Análise Social*, 213, XLIX (4.º), pp. 884-905.

Sara Joana Dias » sarajoanadias@hotmail.com » Faculdade de Letras, Universidade do Porto » Via Panorâmica Edgar Cardoso — 4150-564 Porto, Portugal.

João Teixeira Lopes » jmteixeiralopes@gmail.com » Instituto de Sociologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto » Via Panorâmica Edgar Cardoso — 4150-564 Porto, Portugal.
