

«Uma casa com janelas para dentro»: metonímia biográfica numa trajectória fásica

Costa Ferreira, *Uma Casa com Janelas para dentro (Memórias)*, Lisboa, co-edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Sociedade Portuguesa de Autores, colecção «Arte e Artistas», 1985, 527 páginas, com prefácio de Luiz Francisco Rebello. Inclui reproduções fotográficas de espectáculos e de documentos pessoais, incluindo também uma listagem da obra literária de Costa Ferreira, assim como de traduções e adaptações de textos.

Testemunhos que lemos à procura de uma dada factualidade histórica, e que lemos sobretudo à procura da versão dessa história pessoalmente vivida, a leitura de memórias ou autobiografias de artistas, intelectuais e personalidades ligadas aos meios culturais constitui, para além disso, um exercício incontornável para o sociólogo interessado na *singularidade* representada por cada caso, assim como interessado no trabalho de auto-representação desse caso, nos termos em que decorre a *autotematização* biográfica.

É, pois, nesse conjunto diverso de sentidos que se sugere aqui a leitura da autobiografia do actor e dramaturgo Costa Ferreira, publicada aos 63 anos, em 1985. Autobiografia que percorre com a sua visão e participação pessoal cerca de seis décadas da vida teatral portuguesa — primeiro como espectador precoce, depois como protagonista directo —, nela pode encontrar o leitor o caso de uma *trajectória fásica* com diferentes etapas na entrada do indivíduo na actividade teatral — primeiro, entrada parcial, depois, pertença integral —, encontrando ainda um testemunho emblemático do uso da *metonímia biográfica*. Neste caso, tal como acontece de forma típica nos relatos de vida dos artistas, a metonímia aparece associada ao episódio revelador e narrativamente recorrente da vocação artística, verdadeiro *pull* numa narração que usa, assim, uma espécie de «memória condensada» (o que o episódio conta condensa desde logo em si o *sentido* essencial da vida seguinte). A metonímia das memórias de Costa Ferreira, no entanto, é extraordinariamente sugestiva por servir ainda outros propósitos.

* ISCTE — Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa.

Filho único de um general que em 1929 chegou a ser ministro da Instrução Pública de Salazar, mas cujo temperado «progressismo» liberal o implicara numa tentativa frustrada de levantamento militar, demitindo-se depois de uma breve passagem pelo governo (após o 25 de Abril haveria de ser lembrado com outros militares antifascistas, embora não tenha deixado de trabalhar nas estruturas do regime), Costa Ferreira nasce em 1918, num lar burguês e cultivado (vê-se como «burguês, filho de burgueses»), graças ao qual terá sempre convívio assíduo e «culto» tanto com a alta burguesia como com as franjas da melhor aristocracia. É este lar que lhe proporciona o conforto material e espiritual, as viagens que lhe abrem horizontes, e sobretudo a calorosa cumplicidade afectiva do «trio», como chama a esse triângulo íntimo e coeso: ele, o pai e a mãe.

Menino bem nascido, protegido e muito «amado», é esta infância para a qual nos reenvia sempre, infância «boa, quente, luminosa», de que parte e com que chega às páginas finais das suas memórias, onde o elogio à personalidade do pai e a homenagem ao companheirismo da mãe (com quem sempre viveu, mesmo depois da morte do pai) pontuam sistematicamente a narração. E, abrindo-a com a infância para retornar à infância, a autobiografia gira, toda ela, em torno dessa imagem metonímica extraordinária que é *Uma Casa com Janelas para dentro* e que, imagem condensada, justamente serve de título à autobiografia, tanto por falar do que fala a autobiografia como falar da própria autobiografia.

Realmente, toda a autobiografia é isso: o espectáculo que se dá de um indivíduo abrindo-se sobre si próprio para o revelar aos outros: uma «casa» com «janelas» de dupla abertura, janelas que se abrem «para fora» por se abrirem «para dentro» num mesmo lance que faz das «paisagens interiores» a paisagem a contemplar do «exterior». E, «casa com janelas para dentro», como toda a autobiografia, esta autobiografia, *em particular*, surge para falar sempre, literal e simbolicamente, do que aconteceu numa «casa com janelas para dentro», porque autobiografia de um homem de teatro destinada a falar de uma vida comandada pelo «amor ao teatro», ela tem por núcleo fundador e remanescente esse momento original e revelador da vocação em que Costa Ferreira diz ter começado «a sofrer o amor ao teatro».

Tudo começa no Teatro de S. Carlos aos 5 anos de idade, quando, ao colo dos pais e com a avó, assiste pela primeira vez a um espectáculo, *A Casa da Boneca* de Ibsen, com Lucília Simões, famosa vedeta da altura, sua primeira e duradoura fixação. E é então que as frisas e camarotes do S. Carlos o levam a exclamar fascinado: «Isto é uma casa com janelas para dentro!» (Pp. 13-21.) A expressão evoca o nascimento da vocação. Mas não só: a arquitectura interna do S. Carlos *simboliza fisicamente* o próprio teatro como expressão artística; constitui para Costa Ferreira a corporeidade do símbolo condensado e total do mundo que tão precocemente o «chama». Por isso, compreende-se que, num balanço posterior da sua produção como dramaturgo, actor e encenador, relevando o princípio da «claridade» que diz sempre

ter governado o seu trabalho como intenção estética e criadora, Costa Ferreira regressa à imagem de «uma casa com janelas para dentro»:

[...] a tal janela aberta para dentro, por onde deve entrar toda a luz necessária para que as personagens se aproximem de nós e os conceitos se distanciem em noções concretas, objectivas, úteis [...] a tal claridade que faz do teatro uma ideia luminosa. [Pp. 458-459.]

«Uma casa com janelas para dentro» significa aqui o teatro no seu duplo exercício de exteriorização da subjectividade e interiorização da objectividade que dá vida ao texto pela mão do encenador e sobretudo dos actores. Actores que são figuras de duplos, por excelência, exteriorizando a sua subjectividade na interiorização da objectividade das personagens no espectáculo frente a frente com o público. E tudo isto se passa nessa «casa» com «as janelas para dentro», abertas e voltadas para o palco, que é a sala de teatro.

Raramente, pois, se encontrará uma imagem metonímica simbolicamente tão densa, e por isso narrativamente tão multifuncional, como esta que aqui serve a um homem de teatro para falar do teatro em geral falando ao mesmo tempo da sua experiência artística no teatro, e falar naturalmente sempre no horizonte do episódio fundador que começa por levá-lo para o teatro para viver toda a sua vida no teatro. Imagem metonímica que ainda lhe serve para se referir à própria natureza da autobiografia como género de testemunho pessoal: neste caso, autobiografia que vive dos efeitos de engendramento devidos ao episódio fundador e, conseqüentemente, obedece ao modelo de *exposição/inteligibilidade arqueológica*, porque o episódio é verdadeiro «biografema», ou «figura temporal da causalidade», onde repousa o princípio da causalidade dominante¹.

Na evocação retrospectiva das brincadeiras de infância, sempre à volta do teatro, vemos então Costa Ferreira a concluir que já aos 8 anos de idade sentia por esta arte «qualquer coisa de sagrado», assim como já eram «valores fundamentais da sua preocupação» os valores ligados à problemática da realidade/ficção, verdade/verosimilhança postos pela *representação* («Porque é que tanta gente importante vai ao teatro ver os actores a mentir?», perguntava ao pai quando este lhe dizia que não devia mentir), sendo também aos 8 anos que, depois de aprender a dividir um texto em actos, cenas e falas com a leitura de *Frei Luís de Sousa* de Garrett, escreveu um drama em cinco actos intitulado *Um soldado que abandona o lar* (pp. 45 e segs. e 49-50).

Segue-se o capítulo a que chama «O primeiro encontro com a brutalidade», onde discorre sobre a experiência de vida no liceu: uma experiência dolorosa e dolorosamente recordada porque este é o primeiro encontro entre o menino

¹ Frédéric de Coninck e Francis Godard, «L'approche biographique à l'épreuve de l'interprétation. Les formes temporelles de la causalité», in *Revue française de sociologie*, xxxi, 1989, pp. 31-34.

burguês, «menino bem vestido», com os meninos pequeno-burgueses, «meninos mal vestidos», que mais tarde lembra com desprezo não contido, mesmo quando se tiver convertido a Marx e aos ideais socialistas, assim como é o encontro com os primeiros acusadores sociais da sua homossexualidade:

[...] É costume contar as lutas escolares com um sorriso de superior compreensão, como pequenas loucuras que se olham com ternura e que não passaram de tempestades em copos de água. Eu não farei isso. Eu recordarei, com todo o respeito que me merece, a criança mártir que fui [...] Mas como sentir fúria se, por ter um fato completo de bom corte, comprado no Damião do Chiado, as unhas limpas, de mudar de roupa todos os dias, de cheirar a sabonete, de bambolear inconscientemente umas nádegas até pouco salientes, mereci logo de entrada, de grande parte dos colegas malcheirosos, o epíteto de «maricas»? [Pp. 59 e 60.]

Realmente, quer a inconvivialidade com os outros miúdos da sua idade (também tem poucos amigos «ricos»), quer a intelectualização prematura de Costa Ferreira, deixam-nos desde muito cedo com um *pequeno adulto* cultivando uma *solidão cultivada*: com tempos de lazer ocupados com as idas ao teatro e invasão do tempo de estudo escolar pela leitura da «grande literatura», onde se contam referências da dramaturgia clássica. Solidão que dá a medida de uma identidade pessoal construída por *auto-exclusão* sobranceira mas inseparavelmente também auto-exclusão ressentida do *excluído* que devolve os efeitos da exclusão excluindo, para essa solidão tanto concorre um «mal de vivre», com as clivagens sociais e o culto pessoal precoce da *distância social*, como concorre a percepção aparentemente precoce também da sua homossexualidade (no primeiro ano do liceu), trazendo-lhe à consciência o sentimento de ser portador de uma *diferença pessoal* vulnerável ao estigma social.

Adolescente, vêmo-lo a consultar às escondidas *A Vida Sexual* de Egas Moniz, um dos livros «para adultos» da biblioteca familiar, onde o caso lhe é apresentado como «doença incurável» ou «vício de uranista». Na projecção retrospectiva, porém, Costa Ferreira procede a uma restituição interpretativa do passado à luz do modo como no presente assume a sua «diferença» (só esperou pela morte da mãe para a assumir publicamente) porque os termos em que se põe na pele do miúdo a folhear o livro são, de facto, os termos do homossexual adulto a rever-se explicativamente na infância:

[...] rejeitei com toda a força a ideia de ser um *doente*, mas o que eu já sabia é que era um elemento *diferente*, portanto estranho naquela sociedade brutal em que tinha de viver. Em todo o liceu não havia ninguém igual a mim! Pobre ingénuo que eu era! Quantos anos mais tarde eu havia de descobrir... Com que orgulho o digo agora: o que não havia era nenhum tão puro e altivo como eu. [P. 64.]

E, seguindo de novo o modelo da inteligibilidade arqueológica, este constitui o episódio fundador para um percurso pessoal; a reparação que a autobiografia garante face às injúrias ou estigmas do passado serve para fundamentar a *conversão* posterior à defesa dos oprimidos, minorias e maiorias, cujo último acto oficial será a adesão tardia, em 1977, ao Partido Comunista Português (p. 480). Conversão ambígua, no entanto, porque mais devedora da sua diferença pessoal, justificando a identificação com as minorias, ela convive mal com a distância social incorporada e praticada por este indivíduo, um indivíduo dificilmente identificado com as maiorias dos de condição mais baixa que teve por acusadores no liceu. Estes, porém, serão os «pequeno-burgueses» que contrastam com as «classes populares». E, embora nunca Costa Ferreira se insira no universo popular, a única oportunidade para se redimir do seu elitismo burguês tem-na no contacto íntimo da criada, que, depois de servir a mãe, o acompanha ao longo da vida — uma criada idealizada, com todas as virtudes da generosidade, franqueza e labor popular:

Naquela altura tive vontade de matar! Como mais tarde eu havia de compreender as revoltas das raças oprimidas, dos negros, dos judeus! Como ali, naquele dia, me preparei para odiar o imperialismo, o colonialismo, o fascismo, que despontava na figura deselegante e provinciana de Salazar! Como aquele dia me marcou para a vida toda! [Pp. 64-65.]

Face à conjunção de todas estas condições pessoais, o gosto pelo teatro atinge uma fixação inesperada em indivíduos da sua idade, gosto confirmado e reforçado pela possibilidade que, jovem e depois ao longo da sua vida, teve em viajar e frequentar as melhores salas de Paris, entre outras das capitais europeias. Em síntese, possibilidade de ganhar intimamente uma mundividência e cosmopolitismo que o informam sobre a cultura teatral numa escala inaproximável da dos seus próximos e mais modestos colegas de profissão, face aos quais Costa Ferreira se sentirá sempre, percebe-se isso na sua exposição autobiográfica, intelectual e socialmente superior.

Tal gosto, no entanto, iria ser travado «docemente» pelos pais quando passar à opção pela carreira de actor. Justamente por causa dos pais, a partir deste momento a sua trajectória abre-se a duas fases no acesso à profissão. São fases que se sucedem ao período de uma adolescência centrada na leitura e escrita de peças sob o olhar complacente dos pais, a quem agrada esta manifestação de talento artístico num filho particularmente dotado, mas que para ele não esperam o teatro como profissão.

Continuando «a escrever e a rasgar» para «apurar o estilo» enquanto que as leituras escolares vão sendo preteridas em favor da literatura voltada para o teatro, quase a terminar o liceu redige a peça num acto *Uma mulher de todos os tempos*, que a mãe, sem lhe dizer, dá a ler ao pai e este, por seu turno, sugere mostrá-la a Júlio Dantas. Júlio Dantas é então a *bête noire*

dos modernistas portugueses deliciosamente ridicularizada no *Manifesto Anti-Dantas* de Almada Negreiros, mas para a «sociedade cortesanesca» de referência e mesmo frequentada pelos pais é o maior autor português de maior êxito, ao agrado do «melhor» gosto burguês, de cuja aprovação dependia o lançamento de qualquer um com pretensões na dramaturgia nacional. É também a personalidade institucional politicamente influente: foi presidente da Academia das Ciências, antigo ministro dos Negócios Estrangeiros da 1.^a República e regular representante cultural do governo no estrangeiro.

Assim, do encontro que graças ao conhecimento pessoal do pai pôde ter com este senhor «todo-poderoso» resultaria uma carta enviada por Júlio Dantas em Janeiro de 1935 ao Prof. Eduardo Costa Ferreira certificando as «apreciáveis qualidades literárias» do filho porque «quem assim escreve aos 16 anos deve ter um brilhante futuro nas letras», subscrevendo o «estímulo a um talento que tanto promete» (pp. 142-143). Ora, para esta família ser escritor e dramaturgo era «um diletantismo perfeitamente aceitável».

Já «o Parque Mayer não é profissão para ninguém». A alegria com o talento literário do filho logo seria esfriada perante a vontade deste em ser actor: «Também eu tive a mania de ser maquinista de caminho de ferro porque vi passar muitas locomotivas diante da minha casa», respondeu-lhe o pai, julgando-o «endoidecido», quando o filho pede apoio para ir para Paris, aí arranjar um emprego e estudar teatro (p. 144). Com a interferência da mãe chega-se a um *pacto*, e com ele à entrada na fase do consentimento face às directivas familiares, durante a qual Costa Ferreira irá fazendo a sua iniciação parcial à actividade: tiraria primeiro um curso superior, garantindo aos pais «velhice tranquila e uma morte de consciência tranquila». Depois, com o diploma na mão para uma profissão digna, logo se veria, caso mantivesse esse entusiasmo pelo teatro.

Pacto feito, Costa Ferreira entra na faculdade, cursa Direito e estagia no escritório de bons advogados, enquanto que, paralelamente, continua a escrever, afirmando-se como dramaturgo, analista e crítico. Em 1948, cumprida a palavra e firmada a primeira etapa de entrada no campo do teatro pela *pena*, surge o momento do «grande salto», em que à *pena* junta o uso do corpo em *palco*: é a fase da carreira como actor conjuntamente com a dramaturgia e também encenação, fase do *profissional integral* depois do período de actividade parcial. Antes de requerer o exame de acesso ao Conservatório, que lhe daria a carteira profissional, anuncia-o ao pai:

[...] ele olhou para mim em silêncio durante algum tempo e depois, cumprindo a sua palavra sem a menor hesitação, como sempre fez na vida, limitou-se a responder: «Então atiras a toga às urtigas?» «Não, penduro-a no guarda-fato.» E foi tudo [...] o salto mais importante da minha vida estava dado. [P. 250.]

Ia acabar a fase em que face aos espectáculos de teatro era «ver e sofrer» por não estar em palco. A partir de então a sua carreira de actor com a de dramaturgo (103 peças escritas, na maioria radiofónicas, mais 50 traduções e adaptações) e pontualmente actividades de encenador levam-no a ingressar na Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, sediada no Teatro Nacional D. Maria II (lembre-se que a concessão a esta companhia privada para a exploração comercial do teatro havia sido consentida pelo próprio pai de Costa Ferreira aquando ministro da Instrução Pública de Salazar), da qual virá a sair por causa de um conflito (queixa-se de que não lhe davam papéis e oportunidades prometidos); levam-no também a passar por diversos teatros, com *tournées* pelo país e idas profissionais ao estrangeiro, assim como por grupos mais ou menos ocasionais; levam-no a trabalhar na rádio, televisão, cinema; e, finalmente, para além das conferências que deu, levam-no a ensinar no Conservatório e ainda a assumir cargos titulares depois do 25 de Abril no Sindicato de Actores e no Teatro D. Maria II, reingressando agora como membro da direcção. Com uma carreira densa e diversa como esta, as memórias de Costa Ferreira são, de facto, um relato precioso por falarem extensamente do campo teatral em vários dos seus estádios num período longo, que percorre tempos anteriores ao 25 de Abril, a conjuntura de viragem e os começos de uma nova era anunciada com a revolução. Mas para essa reconstituição histórica do campo o relato é particularmente precioso por nos mergulhar no modo de vida específico do meio teatral, com os seus desempenhos e valores, sociabilidades e concorrências, experiências, rotinas e evoluções sentidas no curso de décadas.

Liberal e progressista que herda a «abertura» do pai, com o acentuar desta tendência de esquerda sobre boa parte do percurso artístico de Costa Ferreira, particularmente como dramaturgo, recaiu o silêncio obrigatório da censura, que lhe barrou muitas partes das peças. Contudo, num balanço final sobre a sua produção, «com êxitos e fracassos, de tudo teve um pouco», sente-se que mais pesado e naturalmente menos heróico foi o silêncio deliberado de uma crítica a que chama *snoob*, não falando das peças escritas por ele, embora falando dele como actor. A pele de injustiçado, no entanto, se se pode usar este termo, excessivamente forte para um homem de teatro com ampla actividade e reconhecimento, veste-a com o comedimento de um estilo intelectualmente sobranceiro face ao meio teatral, sempre visto na sua «pequenez», provincianismo, mediocridade.

Aliás, homem do teatro, mas inseparavelmente homem de letras, na dupla figura de actor e dramaturgo, a condição na qual se revê para se elevar face aos outros é esta de *intelectual*: posição *singular* num meio teatral escassamente intelectualizado sem pruridos de trabalhar para o «burguês» ou «pequeno-burguês» (Costa Ferreira também trabalhou para estes públicos e para a grande burguesia, que frequentava o Teatro Nacional D. Maria II, assim como passou brevemente pelo teatro de revista, o que admite com alguma vergonha), meio onde o acesso e exercício da profissão repousam essencialmente num saber prático adquirido por aprendizagem de «tarimba»

lado a lado com os «mestres» na realização dos espectáculos e corpo a corpo com os papéis desempenhados pelo actor em cada espectáculo. Ora, por pertença social e por condição intelectual, uma dobrando a outra e nem sempre só implicitamente, porque o autor chama frequentemente a sua boa origem como marcador distintivo de si no meio do teatro, tanto a estratégia narrativa como a colocação do narrador (mais explicitamente ou mais nas entrelinhas de uma enunciação velada) denunciam o ponto de vista do *doutor*.

Contudo — e este é um dos aspectos sociologicamente interessantes desta autobiografia —, a chegada deste advogado «iluminado» aos palcos, de resto publicitada como caso singular e publicitada também por ser filho de quem era, não deixou de cair na suspeita, entre as gentes do teatro, de ser uma *transferência ilegítima de capitais*, a acreditar nos episódios que evocam ironias, sarcasmos, censuras e chamadas de atenção, mostrando que ser doutor e ser até um *bom doutor* não dá direitos automáticos à competência de *actor*, pouco ou nada representava para *representar bem*.

Será certamente menos problemática a continuidade entre o advogado literariamente informado e o homem de letras que escreve para o teatro; todavia, isso já não se passa no plano das competências práticas e específicas requeridas para a actuação nos termos de uma definição interna ao campo do teatro, competências conformes com as regras «corporativamente» comandadas pelos «práticos» do teatro. Estas contrariam tanto o ponto de vista intelectual do doutor como a pressuposta superioridade social que lhe é inerente, sujeitando-o aos moldes de uma aprendizagem que, *igual a todos os outros*, dele requer *provas de competência*.

Por diversas vezes na leitura da autobiografia de Costa Ferreira ocorre a imagem do indivíduo como *contradição estruturada* de que fala Francis Godard, por exemplo, a propósito do uso do método biográfico nas ciências sociais: lugar de leitura para a retradução das relações sociais, a biografia permite ver como elas «trabalham ideologicamente no indivíduo» e, por conseguinte, como decorre a «individuação das relações sociais», onde não interesse observar apenas as contradições que assaltam o indivíduo, mas sobretudo o modo como ele actua, reduzindo-as, deslocando-as, recompondo-as, em suma, resolvendo-as². O que não quer dizer, evidentemente, que as resolva da mesma maneira em todos os planos da vida e identidade pessoal.

Nesta perspectiva, e no plano da sua identidade artístico-profissional, Costa Ferreira aparece-nos com a resolução por *dupla inserção*: *dramaturgo* que usa a *pena*, pode investir-se na figura do intelectual criador na base dos recursos literários ganhos por socialização familiar e trabalho pessoal de acumulação cultural prévio à entrada em campo e em cena no palco, recursos paralela e continuamente desenvolvidos ao longo de todo um percurso de escrita

² Francis Godard, in *AAVV, Approches sociologiques des modes de vie*, 1.º vol., Paris, CSU — Centre de Sociologie Urbaine, 1981, pp. 29-30.

que também pode usar no sentido socialmente distintivo do termo; *actor* com o corpo em *palco*, submete-se, respeita e elogia as regras internas do campo com os seus próprios princípios de legitimidade e consentimento, que servem a consagração do actor, sujeitando-se agora aos rigores de uma aprendizagem colectivamente partilhada e à estrutura de posições hierarquizadas entre actores no curso da sua carreira. Num balançar de colocações pessoais de que a autobiografia dá claramente testemunho, superioridade e sobrançeria convivem com contenção e modéstia porque a pena está lado a lado com o palco. Fora e dentro do palco, mas sempre no e para o teatro, eis a fórmula de síntese encontrada por este profissional no sentido integral do termo; e fórmula que é síntese, não por dissolver, mas justamente por manter uma *dualidade estrutural* sentida igualmente noutros planos da sua vida e da sua identidade.

Esses outros planos, no entanto, podem não formular a síntese pela dupla referência explícita com a correlativa dupla inserção. Na posição política, por exemplo, a resolução da dualidade aparece na figura da *abstenção relativa* que significa esse «meio termo digno». Certo, a consciência política do homem de esquerda vai amadurecendo numa lenta aproximação aos escritos de Marx, pelo que pagou o preço também relativo com os cortes da censura. Na verdade, porém, os ideários socialistas nunca alimentaram um projecto radical de vida nem alteraram ou inflectiram práticas e disposições que norteiam essa vida: a dualidade transparece de novo na implícita divisão pessoal entre um aristocratismo cultivado de extracção burguesa e a adesão ao «populismo» implicado nesses ideários. A tal abstenção relativa só passará a decisão com a entrada no Partido Comunista Português. Mas quando? Já no imediato pós-25 de Abril, quando, em boa verdade, a decisão perdeu o carácter radical da decisão:

[...] quero afirmar que o meu maior orgulho é, dentro da minha confortável modéstia, nunca ter pactuado em qualquer colaboração activa com o fascismo. Entre o herói contestatário que nunca fui e o consciente bato-teiro do jogo cínico que sempre desprezei fique num *meio termo digno*. [P. 485.]

Em síntese, autobiografia franca que expõe sem muitos encobrimentos a duplicidade do caso, a sua leitura é seguramente interessante não só para a sociologia da (auto)biografia, como obviamente interessante para a sociologia do teatro. Note-se também ter sido escrita por quem parece dominar a apreensão sociológica (leccionou Sociologia do Teatros no Conservatório e cita, inclusive, Pierre Bourdieu a certo passo a propósito dos públicos da cultura) sem realmente a usar sobre si próprio. Assim, é certo que Costa Ferreira não procede a uma objectivação de si tal como a fazemos nós. Mas também é certo ter deixado uma autobiografia com todas as pistas que convidam a esse tipo de objectivação.