



**O TEATRO COMO LUGAR DE REINVENÇÃO DE PÚBLICOS:
Conceções sobre a formação do espectador**

Ana Rita Nabais

Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação de Lisboa
para obtenção de grau de mestre em Educação Artística,
na especialização de Teatro na Educação

2015



**O TEATRO COMO LUGAR DE REINVENÇÃO DE PÚBLICOS:
Conceções sobre a formação do espectador**

Ana Rita Nabais

Orientador: Professor Doutor Miguel Falcão

Dissertação apresentada à Escola Superior de Educação de Lisboa
para obtenção de grau de mestre em Educação Artística,
na especialização de Teatro na Educação

2015

Ever tried. Ever failed. No matter.
Try Again. Fail again. Fail better.

– Samuel Beckett –

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Miguel Falcão, meu orientador neste estudo, por todas as palavras de incentivo, pela confiança e por me ter ajudado sempre a falhar melhor.

A todos os professores que me acompanharam no Mestrado em Educação Artística – Teatro na Educação, pelos ensinamentos que levo para o caminho.

Aos meus colegas, por serem tão especiais, em particular ao João Duarte Victor, pela amizade, pelo apoio e incentivo.

Ao Teatro Maria Matos e ao Teatro Aberto, por me terem recebido de forma tão atenciosa.

Aos meus pais e ao meu irmão, por estarem sempre ao meu lado, por acreditarem em mim e me apoiarem em todos os meus sonhos.

À Teresa, ao Guilherme e à Leonor, por me receberem sempre com um abraço.

Aos amigos e à família.

À Vida, pela oportunidade, pelo encontro com tantas pessoas bonitas, pela aprendizagem e por tantos momentos felizes.

A todos, um Grande Sorriso!

RESUMO

A educação artística na formação do espectador e os modos como esta é perspectivada é a temática – ainda pouco comum em trabalhos académicos – em que este estudo incide. Esta dissertação, realizada no âmbito do Mestrado em Educação Artística – especialização em Teatro na Educação, da Escola Superior de Educação de Lisboa, decorre de uma investigação assente numa metodologia mista, com predomínio da componente qualitativa, tendo sido norteadada por quatro objetivos gerais: (1) Perceber as perceções que os espectadores têm sobre a influência da educação artística nas suas motivações para o teatro e nas formas como assumem esse papel; (2) Reconhecer as conceções do público sobre “formação do espectador”; (3) Conhecer o trabalho desenvolvido pelas companhias/estruturas de teatro na ligação com os espectadores; (4) Perceber de que forma o trabalho desenvolvido pelas companhias/estruturas de teatro promove a formação do espectador.

O estudo realizou-se em duas fases distintas, com uma amostra que integrou dois grupos distintos: na primeira fase, oito estruturas municipais com criação ou programação teatral e cinco companhias de teatro apoiadas pela DgArtes (2013-2016); na segunda fase, 33 espectadores de uma estrutura e 30 espectadores de uma companhia. Em ambas as fases, os dados foram recolhidos através de inquérito por questionário. Os resultados da análise de conteúdo e do tratamento estatístico foram interpretados e triangulados com o quadro teórico definido, no qual foram mobilizados autores de referência neste âmbito (Aníbal, 2013; Desgranges, 2003; Dubatti, 2009; Silva, 2000).

Este estudo mostra que as entidades culturais participantes têm, na maioria, uma ligação próxima com o público e promovem a formação do espectador. As conclusões mostram também que o público, por um lado, revela ter conceções sobre a formação do espectador relacionadas, sobretudo, com a aquisição de conhecimentos relativos à linguagem teatral e que, por outro lado, reconhece que o acesso a educação artística teve influência nas suas motivações para o teatro, despertando o interesse para a arte e a sensibilidade artística.

Palavras-chave: Educação artística; formação do espectador; cultura; teatro

ABSTRACT

The subject – yet uncommon in academic essays – this study focuses is the artistic education in the spectator's development and the way said education is perceived. Made in the following of a Masters in Artistic Education – specialization in Theatre in Education, at Escola Superior de Educação de Lisboa – this dissertation runs through an investigation built in a mix methodology, with a predominating qualitative component, having been guided by four general objectives: (1) To understand the perception spectators have on the influence of artistic education on their motivations for theatre and the way they take on that role; (2) To realize the publics' conceptions on "spectator development"; (3) To acknowledge the work developed by theatre companies/structures on connecting with spectators; (4) To understand in what way the work developed by theatre companies/structures promotes a spectator's development.

This study was made in two distinct phases, with a sample that integrated two distinct groups: on the first phase, eight municipal structures with theatrical creation or programming and five theatre companies supported by DgArtes (2013-2016); on the second phase, 33 spectators of a municipal structure and 30 spectators of a theatre company. Data was collected in both phases through a question type inquiry. The results of the content's analysis and the statistics' treatment were interpreted and triangulated with the defined theoretical frame, in which were drawn sounding authors on the subject (Aníbal, 2013; Desgranges, 2003; Dubatti, 2009; Silva, 2000).

This study reveals that participant cultural entities have, in their majority, a close connection with the audience and promote the spectator's development. Conclusions also show that, on one hand, the public seems to have some conceptions regarding spectator's development mainly through the acquiring of knowledge connected to theatrical language, and that on the other hand acknowledges that the access to artistic education had an influence on its motivations for theatre, unveiling an interest towards art and artistic sensitivity.

Keywords: Artistic education; spectator's development; culture; theatre.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	4
1. Setor cultural e criativo	4
2. Educação artística na formação do espectador	8
2.1. Cultura e educação	8
2.2. Aprendizagem ao longo da vida.....	9
3. Formação do espectador.....	12
3.1. A pedagogia do espectador	12
3.2. Receção teatral	16
3.3. Mediação cultural: Práticas e estratégias de formação do espectador.....	18
PARTE II – PROBLEMÁTICA DE INVESTIGAÇÃO	22
1. Definição do problema.....	22
2. Questões orientadoras e objetivos de estudo.....	23
PARTE III – METODOLOGIA.....	25
1. Plano de estudo	26
2. Amostra e processo de amostragem	28
3. Processos e técnicas de recolha de dados.....	30
3.1 Inquérito por questionário	30
4. Processos e técnicas de análise de dados.....	32
4.1 Análise estatística.....	32
4.2 Análise de conteúdo	33
PARTE IV – APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS	35
1. Relação com os espectadores: As estruturas	35
1.1. Caracterização dos participantes/respondentes	35

1.2. Caracterização dos públicos da estrutura	36
1.3. Formação do espectador na ótica dos responsáveis pelas estruturas.....	40
2. Relação com os espectadores: As companhias.....	47
2.1. Caracterização dos participantes/respondentes	48
2.2. Caracterização dos públicos das companhias.....	49
2.3. Formação do espectador na ótica dos responsáveis pelas companhias	52
3. Os espectadores da estrutura	57
3.1. Caracterização dos participantes/respondentes	57
3.2. A ida ao teatro na ótica dos espectadores da estrutura	58
3.3. Formação do espectador na ótica dos espectadores da estrutura.....	59
4. Os espectadores da companhia.....	65
4.1. Caracterização dos participantes/respondentes	65
4.2. A ida ao teatro na ótica dos espectadores da companhia.....	66
4.3. Formação do espectador na ótica dos espectadores da companhia	67
PARTE V – DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	73
1. As concepções sobre o conceito de formação dos espectadores	73
2. As estruturas/companhias na ligação com os espectadores.....	75
3. O teatro e a educação artística: O papel do espectador	80
CONCLUSÕES.....	83
REFERÊNCIAS	88
ANEXOS.....	92

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.	Nível de formação do público das estruturas.	37
Figura 2.	Frequência do público aos espetáculos das estruturas.	37
Figura 3.	Motivações do público para assistirem aos espetáculos das estruturas.	37
Figura 4.	Canais de divulgação considerados mais relevantes para os responsáveis das estruturas.	40
Figura 5.	Atividades de formação do espectador realizadas pelas estruturas.	43
Figura 6.	Periodicidade com que as estruturas realizam atividades de formação do espectador.	44
Figura 7.	Nível de formação do público das companhias.	49
Figura 8.	Frequência do público aos espetáculos das companhias.	49
Figura 9.	Motivações do público para assistirem aos espetáculos das companhias.	50
Figura 10.	Canais de divulgação considerados mais relevantes para os responsáveis das companhias.	52
Figura 11.	Periodicidade com que as companhias realizam atividades de formação do espectador.	54
Figura 12.	Atividades de formação do espectador realizadas pelas companhias.	54
Figura 13.	Canais de divulgação considerados mais relevantes para os espectadores da estrutura.	58
Figura 14.	Práticas realizadas pelos espectadores da estrutura antes de assistirem a um espetáculo.	59
Figura 15.	Atividades de formação do espectador em que participam os espectadores da estrutura.	62
Figura 16.	Canais de divulgação considerados mais relevantes para os espectadores da companhia.	66
Figura 17.	Práticas realizadas pelos espectadores da companhia antes de assistirem a um espetáculo.	67
Figura 18.	Atividades de formação do espectador em que participam os espectadores da companhia.	70

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1.	Síntese da AC: Utilização de estratégias de fidelização nas estruturas	38
Tabela 2.	Síntese da AC: Estratégias de fidelização utilizadas nas estruturas	39
Tabela 3.	Síntese da AC: Desenvolvimento do “pensamento crítico” na ótica dos responsáveis pelas estruturas	41
Tabela 4.	Síntese da AC: Entendimento do conceito de “formação do espectador” na ótica dos responsáveis pelas estruturas	42
Tabela 5.	Síntese da AC: Papel a desempenhar pelas estruturas na formação do espectador	43
Tabela 6.	Síntese da AC: Prática de experiências realizadas pelas estruturas no âmbito da formação do espectador	44
Tabela 7.	Síntese da AC: Identificação de interesses/necessidades dos espectadores pelas estruturas	45
Tabela 8.	Síntese da AC: Utilidade dos estudos sobre a formação dos espectadores na ótica dos responsáveis pelas estruturas	46
Tabela 9.	Síntese da AC: Concordância dos responsáveis pelas estruturas com conceito de “formação do espectador”	47
Tabela 10.	Síntese da AC: Utilização de estratégias de fidelização nas companhias	50
Tabela 11.	Síntese da AC: Estratégias de fidelização utilizadas nas companhias	51
Tabela 12.	Síntese da AC: Desenvolvimento do “pensamento crítico” na ótica dos responsáveis pelas companhias	52
Tabela 13.	Síntese da AC: Entendimento do conceito de “formação do espectador” na ótica dos responsáveis pelas companhias	53
Tabela 14.	Síntese da AC: Papel a desempenhar pelas companhias na formação do espectador	54
Tabela 15.	Síntese da AC: Prática de experiências realizadas pelas companhias no âmbito da formação do espectador	55
Tabela 16.	Síntese da AC: Identificação de interesses/necessidades dos espectadores pelas companhias	56
Tabela 17.	Síntese da AC: Utilidade dos estudos sobre a formação dos espectadores na ótica dos responsáveis pelas companhias	56
Tabela 18.	Síntese da AC: Concordância dos responsáveis pelas companhias	57

	com conceito de “formação do espectador”	
Tabela 19.	Síntese da AC: Desenvolvimento do “pensamento crítico” na ótica dos espectadores da estrutura	60
Tabela 20.	Síntese da AC: Entendimento do Conceito de “formação do espectador” na ótica dos espectadores da estrutura	61
Tabela 21.	Síntese da AC: Relevância da educação artística na motivação dos espectadores da estrutura	63
Tabela 22.	Síntese da AC: Concordância dos espectadores da estrutura com o conceito de “formação do espectador”	64
Tabela 23.	Síntese da AC: Desenvolvimento do “pensamento crítico” na ótica dos espectadores da companhia	68
Tabela 24.	Síntese da AC: Entendimento do Conceito de “formação do espectador” na ótica dos espectadores da companhia	69
Tabela 25.	Síntese da AC: Relevância da educação artística na motivação dos espectadores da companhia	71
Tabela 26.	Síntese da AC: Concordância dos espectadores da companhia com o conceito de “formação do espectador”	71

LISTA DE ABREVIATURAS

AC	Análise de Conteúdo
AML	Área metropolitana de Lisboa
CFC	Cultura, formação e cidadania
DgArtes	Direção-Geral das Artes
F/UC	Frequência da Unidade de Contexto
F/UR	Frequência da Unidade de Registo
INE	Instituto Nacional de Estatística
REA	Roteiro para a educação artística
UNESCO	<i>United Nations for Education, Science and Culture Organization</i>
UR	Unidade de Registo

INTRODUÇÃO

Este estudo foi realizado no âmbito do Mestrado em Educação Artística – especialização em Teatro na Educação, na Escola Superior de Educação de Lisboa, e integra-se na linha de investigação “educação artística em contextos não formais e informais”.

O estudo visa, por um lado, conhecer as conceções dos espectadores e de responsáveis por companhias de teatro e por equipamentos de acolhimento e/ou produção de responsabilidade municipal com programação em teatro, neste caso designados por estruturas culturais, sobre o conceito de formação do espectador e, por outro lado, perceber que ligações, recíprocas, se estabelecem entre o público e aquelas entidades.

O estudo parte de uma pergunta axial: Que conceções têm os diversos intervenientes no processo teatral sobre a formação do espectador? Esta pergunta desencadeou outras questões orientadoras do estudo que, conseqüentemente, fundamentaram os objetivos desta investigação.

A primeira fase desta investigação contemplou a revisão de literatura sobre a temática em estudo com o objetivo de constituir um quadro teórico de referências, que sistematizo no primeiro capítulo deste trabalho. O enquadramento teórico está dividido em três subcapítulos sobre (i) o setor cultural e criativo, (ii) a educação artística na formação do espectador e (iii) a formação do espectador. O primeiro subcapítulo, sustentado em autores de referência (Bento, 2003; Mateus, 2010) e em dados do Instituto Nacional de Estatística (INE, 2014), contextualiza o teatro no sector cultural e criativo, permite conhecer as políticas culturais no plano nacional e os níveis de participação cultural dos portugueses. No segundo subcapítulo, a educação artística é abordada no contexto do desenvolvimento cultural do indivíduo e da sua formação ao longo da vida, tendo por base pressupostos defendidos no *Roteiro para a educação artística* (CN-UNESCO, 2006) e no relatório *Cultura, formação e Cidadania* (Governo de Portugal, 2014). O terceiro subcapítulo sistematiza o conceito de formação do

espectador, definido por autores como Silva (2000), Desgranges (2003, 2012) e Ubersfeld (1996, 2010), e apresenta alguns exemplos de como esta se concretiza.

O segundo capítulo diz respeito à problemática da investigação, na qual apresento a definição do problema em estudo, as questões orientadoras e os objetivos do estudo. O teatro necessita do público, que também integra o processo criativo e artístico. Brook (2011) afirma “a questão do público parece ser a mais importante e a mais difícil de enfrentar” (p. 193). Esta questão, da importância do público e, ao mesmo tempo, das dificuldades a ele associadas, levou-me a querer estudá-lo, a conhecer as suas motivações para o teatro e de que forma a educação artística, na vertente da formação do espectador, pode ser impulsionadora e promotora de hábitos e conhecimentos teatrais. A sociedade está em constante mudança e reinvenção. O mesmo tem acontecido no teatro, que se tem mostrado capaz de se reinventar, de mudar, de encontrar novos e diferentes caminhos, tanto no seu enquadramento cultural como nos seus processos artísticos e criativos. A “reinvenção do público” acontece nessa proximidade com o teatro (Markusen citado por Borges, Ferreira & Lima, 2014). Há, no entanto, uma influência recíproca entre sociedade, teatro e indivíduo, formando uma tríade que se reinventa numa ligação de estreita cumplicidade.

No capítulo III, metodologia, fundamentando o plano de estudo em autores de referência (Bogdan & Biklen, 1994; Coutinho, 2011; Léssard-Hébert, Goyette & Boutin, 2005), descrevo todas as etapas do processo de investigação, assente numa abordagem eminentemente qualitativa, que, todavia, integra uma componente quantitativa. Nesta parte, também apresento uma caracterização da amostra e explico o processo de amostragem, bem como sistematizo, fundamentadamente, os processos e as técnicas de recolha e de análise de dados.

No capítulo IV, apresento os resultados obtidos, apresentados em quatro subcapítulos: 1) Relação com os espectadores: As estruturas; 2) Relação com os espectadores; As companhias; 3) Os espectadores das estruturas; e 4) Os espectadores das companhias. No primeiro e no segundo subcapítulos desta parte, são caracterizados os representantes das estruturas e das companhias e apresentados os dados recolhidos sobre a ligação que estabelecem com os espectadores e as suas conceções sobre o conceito de formação do espectador. Nos dois subcapítulos seguintes, são caracterizados

os espectadores das estruturas e das companhias e apresentados os resultados obtidos acerca das suas motivações para o teatro e as suas conceções sobre o conceito de formação do espectador.

No quinto capítulo, apresento a discussão dos resultados, na qual são triangulados os dados recolhidos através de análise de conteúdo e tratamento estatístico dos inquéritos por questionário, entre si e com o quadro teórico inicialmente definido. Esta triangulação permite discutir as conceções dos espectadores e dos responsáveis pelas entidades culturais à luz dos pressupostos defendidos pelos autores que fundamentam, teoricamente, este estudo.

As conclusões deste estudo são uma resposta às questões formuladas e aos objetivos desta investigação. Apresento, ainda, neste tópico, as limitações do estudo e a prospeção desta investigação para outros possíveis estudos.

Ao longo deste estudo, tento perceber de que forma os espectadores e os responsáveis pelas entidades culturais se posicionam perante a noção de “reinvenção”.

PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

O enquadramento teórico, decorrente da revisão da literatura reúne informação sobre temáticas adjacentes à área de investigação. O quadro teórico de referência encontra-se organizado em três subcapítulos: (1) Setor cultural e criativo, (2) Educação artística na formação do espectador e (3) Formação do espectador.

1. Setor cultural e criativo

Estudar o público de teatro, mais concretamente a sua formação no específico contexto português, implica enquadrar o teatro no sector cultural e criativo, conhecer as políticas culturais a nível nacional e os níveis de participação cultural dos portugueses.

Segundo o relatório *Cultura, formação e cidadania* (CFC) (Governo de Portugal, 2014), o acesso à cultura é “um direito fundamental de todos os cidadãos” (p. 14). Interessa, pois, começar por definir o conceito de cultura, tarefa que se afigura complexa devido ao seu carácter subjetivo, tal como Bento (2003) afirma:

[E]xistem diversas concepções de cultura ... essas concepções não se esgotam exclusivamente em sociedades, países e continentes diferentes. Essas concepções vão, no limite, às origens, ao conhecimento, às atitudes e ao saber, numa dialética que vai do individual ao colectivo. (pp. 42-43)

A cultura é, segundo este autor, uma forma de questionamento, “de quem somos, de onde viemos e para onde vamos” (Bento, 2003, p. 42), que se caracteriza pela “contemporaneidade” (Idem, p. 42) e que integra um conjunto de “conceitos dinâmicos que não só evoluíram até aos dias de hoje, como continuam a evoluir, pelo que se assumem como conceitos em construção” (Mateus, 2010, p. 31).

Esta visão alargada da cultura, que inclui várias características partilhadas por uma “determinada comunidade – modos de vida, sistemas de valores, tradições e modelos de consumo” (Mateus, 2010, p. 4), decorre do surgimento de novas dimensões

culturais e criativas resultantes de mudança no paradigma económico e social (Mateus, 2010).

Segundo Mateus (2010), o setor cultural e criativo estrutura-se de acordo com três componentes: (i) o “sector cultural” ao qual estão associados os bens e serviços públicos e semipúblicos que privilegiam as atividades ligadas ao património e às artes de mérito, “onde os *stakeholders* determinantes e centrais são os cidadãos portadores de direitos democráticos de acesso à cultura” (p. 20); (ii) as “indústrias culturais”, às quais estão associados os bens e serviços transacionáveis, que se situam privilegiadamente no terreno dos conteúdos e do lazer, “onde os *stakeholders* determinantes e centrais são os consumidores portadores de hábitos e poderes de compra segmentados” (p. 20); (iii) o “sector criativo”, ao qual estão associadas as competências e qualificações criativas presentes em trabalhos de conceção, criação, *design e branding*, “onde os *stakeholders* determinantes e centrais são os profissionais portadores de capacidades diferenciadoras” (p. 20).

Esta tríade – consumidores, cidadãos e profissionais – faz com que os bens e serviços deste setor sirvam múltiplos objetivos, dos quais destaco, por se enquadrar neste estudo, a dotação de “capital humano”, à qual está inerente o consumo de produtos deste setor, que envolve a mobilização de capacidades e experiências dos próprios consumidores:

[Passa] por uma dotação inicial (recebida na infância e adolescência num determinado ambiente familiar aproximado pelo nível de educação dos pais) e por «investimentos» realizados ao longo da vida (bens e serviços culturais consumidos), acumulados de forma mais ou menos eficiente em função do nível de educação geral alcançado e da educação específica recebida no âmbito artístico. (Mateus, 2010, p. 21)

A cultura e o setor cultural e criativo estão correlacionados com fatores económicos e sociais. Neste sentido, tendo o presente estudo sido enquadrado no contexto nacional, torna-se relevante conhecer a realidade portuguesa nos últimos anos no que diz respeito a este setor, mais concretamente na área do teatro.

O último relatório sobre os dados da cultura, *Estatísticas da Cultura 2013*, divulgado pelo Instituto Nacional de Estatística (INE, 2014), revela, de acordo com a informação do Sistema de Contas Integradas das Empresas, que as empresas das atividades culturais e criativas, em 2012, tiveram um volume de negócios de 4,6 mil milhões de euros, com um resultado líquido de 71 mil euros. Destacaram-se as empresas de atividades das artes do espetáculo, que representavam 28,1% do total e eram responsáveis por 5% do volume de negócios deste setor (INE, 2014).

Os espetáculos ao vivo apresentaram mais sessões (6,6%), mais espectadores (1,7%), mas menos receitas (8,5%) face ao ano anterior (2012), com um total de 29 385 sessões, 8,9 milhões de espetadores/as, sendo 3,8 milhões pagantes, com um total de receitas no valor de 60 milhões de euros. As receitas de bilheteira diminuíram e o preço médio por bilhete passou de 19 euros para 15,9 euros. O teatro representou 42% do total das sessões apresentadas.

É em Lisboa e no Norte que se apresentou maior concentração de receitas e de espectadores. Em Lisboa, 61,3% das receitas totais e 35,7% de espectadores; no Norte, 28,4% das receitas totais e 32,8% de espectadores.

No que diz respeito ao financiamento público das atividades culturais e criativas, o INE (2014) afirma que as despesas das Câmaras Municipais ascenderam a 378,4 milhões de euros, menos 23 milhões face ao ano anterior (2012). Destas despesas, interessa destacar que 24,3% diziam respeito às atividades interdisciplinares, com 92 milhões de euros, tendo 51% deste valor sido aplicados em apoio a entidades culturais e criativas e, que 23,4% foram respeitantes às artes do espetáculo, com 88,5 milhões de euros, tendo sido 42,4% deste valor aplicado na construção e manutenção de recintos de espetáculos (INE, 2014).

Ao nível da participação cultural, no *Cultural access and participation* (Special Eurobarometer 399, 2013), um estudo onde são apresentados os resultados sobre o acesso e participação cultural nos países da União Europeia, Portugal apresenta os valores mais baixos de participação face à maioria dos países europeus. O índice de participação em atividades culturais em Portugal é de 6%, valor que contrasta largamente com o da Suécia, que lidera com uma percentagem de 43%. O estudo indica-nos que as duas principais razões apontadas para a não participação cultural é a “falta de

interesse” e a “falta de tempo”. Contudo, em Portugal é apresentado ainda outro fator, relacionado com a crise económica que caracterizou o período daquele estudo, que é o custo, o facto de ser “demasiado caro”. Relativamente ao teatro, 87% dos portugueses respondentes deste inquérito afirmaram não ter ido ao teatro nos últimos 12 meses e 78% afirmaram não ter participado ativamente em nenhuma atividade artística.

Os níveis de acesso e participação cultural em Portugal estão intimamente dependentes dos “níveis médios de escolaridade e qualificação das respetivas populações, assim como dos respetivos níveis de desenvolvimento socioeconómico” (Governo de Portugal, 2014, p. 115). Este alheamento da participação cultural de parte da população portuguesa, embora não se consiga fazer “uma avaliação precisa da extensão e composição desse universo” (Idem, 2014, p. 115), está associado a grupos em relação aos quais se verificam fatores de exclusão social, como “baixos níveis de escolaridade, pobreza e privação material, condição precária face ao emprego, distanciamento geográfico aos equipamentos e à oferta cultural” (Idem, 2014, p. 115).

Perante estes dados, continua a revelar-se oportuna a análise de Santos (2007), quando afirma que “as políticas culturais neste país têm de se empenhar, mais do que nunca, na promoção de um sector cultural e artístico qualificado e dinâmico que possa, enquanto tal, responder às actuais necessidades de competitividade, sem perder de vista os imperativos de cidadania/participação cultural” (p. 1).

Centeno (s.d) afirma que, em Portugal, “vários têm sido os governos que a partir de 1974 têm encetado políticas que respeitam a pluralidade criativa” (p. 2981), tendo como base as “responsabilidades e capacidades do Estado na estruturação da vida cultural, seja pelo lado dos equipamentos, seja pelo lado da procura pública ou do estímulo financeiro à criação, seja pelo lado da educação dos gostos” (Silva, citado por Centeno, s.d, 2981). O relatório CFC (Governo de Portugal, 2004) recorda a centralidade que “questões como a formação e sensibilização dos públicos para as artes e a cultura continuam ainda hoje a assumir em Portugal, quer no plano político e legislativo, quer nas práticas de criação, intervenção e programação artísticas e cultural” (p. 208).

2. Educação artística na formação do espectador

Neste capítulo, é abordada a educação artística na perspectiva da formação do espectador. Este capítulo está dividido em dois subcapítulos: (1) Cultura e educação e (2) Aprendizagem ao longo da vida.

2.1. Cultura e educação

Tal como referi no ponto anterior, a cultura é um conceito dinâmico. Mateus (2010) destaca a articulação entre cultura e educação como um dos “pilares específicos” nesta construção dinâmica. Este é, necessariamente, um dos pilares que interessa analisar neste estudo. Bento (2003) afirma que “a educação não pode estar desligada da cultura” (p. 62), tendo a cultura variadas formas de se manifestar em benefício do indivíduo. Para o mesmo autor, esta “reciprocidade” devia ser clara, baseando-se o “acento cultural na educação e o acento educativo na cultura” (Idem, p. 62). Pode-se apresentar a educação e a cultura como “uma realidade indissociável, onde a dimensão individual e colectiva do homem são factores específicos a considerar, numa dinâmica simultaneamente integradora e dialética” (Idem, p. 66).

A educação artística assume, nesta medida, um papel fundamental. No *Roteiro para a educação artística* (REA) (CN-UNESCO, 2006) afirma-se que a razão principal para que esta faça parte do programa educacional de qualquer país decorre dos direitos que as declarações e convenções internacionais definem como sendo um objetivo: “assegurar para todos, crianças e adultos, o direito à educação e a oportunidades que lhes garantam um desenvolvimento completo e harmonioso e uma participação na vida cultural e artística” (p. 5). A cultura e a arte são componentes essenciais neste desenvolvimento, “[p]or isso a Educação Artística é um direito humano universal, para todos os aprendentes” (CN-UNESCO, 2006, p. 5).

A educação artística não tem como intuito a formação de artistas. Sendo bastante mais abrangente, permite o contato com a arte através de pesquisa, experimentação e fruição e tem como finalidade dotar os indivíduos da capacidade de serem “criativos, flexíveis, adaptáveis e inovadores . . . habilitando-os a exprimir-se, avaliar criticamente

o mundo que os rodeia e participar activamente nos vários aspectos da existência humana” (CN-UNESCO, 2006, p. 7). Assim sendo, a educação artística “contribui para uma educação que integra as faculdades físicas, intelectuais e criativas e possibilita relações mais dinâmicas e frutíferas entre educação, cultura e arte” (CN-UNESCO, 2006, p. 6).

Não pretendo, concordando com Bento (2003), “situar o fenómeno Educação exclusivamente na Escola” (p. 65). No âmbito deste estudo, interessa perceber a relação entre a cultura e a educação na perspectiva de desenvolvimento global e ativo do indivíduo:

[O desenvolvimento global do indivíduo está relacionado com] aspectos de ordem social, cultural e política, ao integrar novas atitudes e comportamentos, novos interesses e necessidades que valorizam a criação, a produção, a fruição e a participação dos cidadãos no seu quotidiano sócio-cultural, ou seja, que valorizam as etapas do seu crescimento. (Bento, 2003, p. 23)

A educação artística permite o fortalecimento destes aspetos do desenvolvimento global do indivíduo, tal como é afirmado no REA (CN-UNESCO, 2006):

A consciência e o conhecimento das práticas culturais e das formas de arte fortalecem as identidades e valores pessoais e colectivos, e contribuem para salvaguardar e promover a diversidade cultural. A Educação Artística reforça a consciência cultural e promove as práticas culturais, constituindo o meio pelo qual o conhecimento e a apreciação da arte e da cultura são transmitidos de geração em geração. (p. 8)

2.2. Aprendizagem ao longo da vida

A educação é, atualmente, direcionada, quase exclusivamente, para as aprendizagens curriculares e de carácter académico. É necessário perspetivar a educação fora do contexto escolar, promovendo atividades que sejam um espaço de aprendizagem

e que possibilitem ao indivíduo potenciar a criatividade e autonomia. O relatório CFC (Governo de Portugal, 2014) defende esta ideia, afirmando a importância de criar “condições para que cada vez mais os cidadãos produzam e construam, eles próprios, o conhecimento que é entendido como instrumento de desenvolvimento pessoal autónomo e livre” (p. 31).

A educação artística deve ser “sistemática e ser facultada durante vários anos, uma vez que se trata de um processo a longo prazo” (CN-UNESCO, 2006, p. 6). Assim sendo, torna-se pertinente realçar neste estudo o papel da educação não-formal e informal na aprendizagem ao longo da vida, conceito que tem vindo a evoluir:

[N]as sociedades ocidentais contemporâneas, a forma escolar moderna foi cimentando a sua hegemonia, tornando-se o único contexto reconhecido social e institucionalmente de realização de aprendizagens. O reconhecimento de outros modos de aprender como válidos, validáveis e certificáveis, na Europa e no mundo, integra-se em estratégias recentes de desenvolvimento da educação e formação de adultos que valorizam a aprendizagem realizada pelas pessoas ao longo da vida. (Aníbal, 2013, p. 2)

A UNESCO, através de seis conferências internacionais para a educação de adultos que se realizaram ao longo da segunda metade do século XX, teve um papel impulsionador neste campo específico da ação educativa, considerado o “verdadeiro vetor estruturador do campo” (Silva, citado por Aníbal, 2013, p. 2).

Sobre a aprendizagem ao longo da vida, lê-se no relatório CFC (Governo de Portugal, 2014):

A aprendizagem ao longo da vida constitui um projeto de transformação social, humanista e solidário, que impõe a complementaridade dos sistemas de ensino e formação profissional, do sistema de educação de adultos e das aprendizagens realizadas em contextos não-formais ou informais, e que tem como pressuposto o desenvolvimento individual e integral dos cidadãos, dos quais se espera participação, autonomia e responsabilidade. (p. 92)

Este conceito é muitas vezes associado à questão da empregabilidade numa visão mais economicista. Contudo, o foco neste estudo é a dimensão humanista, colocando a tónica “[n]o desenvolvimento de competências que permitam aos envolvidos lidar com os desafios trazidos pela vida nas sociedades contemporâneas, nas quais a informação e o conhecimento têm um valor crescente” (Aníbal, 2013, p. 7).

Neste sentido, a educação extraescolar torna-se complementar do sistema educativo na formação global do indivíduo, que, segundo um relatório da UNESCO, de 1996 (citado por Pinto, 2005), “[j]unta o conhecimento não-formal ao conhecimento formal, o desenvolvimento de aptidões inatas à aquisição de novas competências. Implica esforço, mas traz também a alegria da descoberta” (p. 2).

Fazendo uma distinção entre educação formal e educação não-formal, Pinto (2005) afirma:

Enquanto a educação formal tem lugar nas escolas, colégios e instituições de ensino superior, tem currículos e regras de certificação claramente definidos, a educação não-formal é acima de tudo um processo de aprendizagem social, centrado no formando/educando, através de actividades que têm lugar fora do sistema de ensino formal e sendo complementar deste. (p. 4)

O formando na educação não-formal, segundo o mesmo autor, deve ter um papel ativo e participativo na sua própria aprendizagem. Assim sendo, Pinto (2005) afirma que “a educação não-formal coloca a tónica no desenvolvimento de métodos de aprendizagem participativos, baseados na experiência, na autonomia e na responsabilidade de cada formando” (p. 5).

A aprendizagem ao longo da vida também se preconiza, como já foi referido, na educação informal, que se assume “como o processo que compreende conhecimento, habilidades, atitudes e modos de discernimento mediante a convivência diária e a relação com o meio ambiente” (Bento, 2003, p. 73), cuja prática se relaciona “com as experiências da vida diária e dos meios de comunicação” (Idem). Pinto (2005) corrobora esta ideia e afirma que “[a] educação informal não é necessariamente

organizada ou sequer orientada. De alguma maneira, a educação informal confunde-se com o processo de socialização dos indivíduos” (pp. 3-4).

3. Formação do espectador

A formação do espectador é analisada na perspectiva de uma pedagogia específica e tendo em conta a receção teatral. Neste capítulo, são também apresentados seis casos de mediação cultural relacionados com práticas e estratégias de formação do espectador.

3.1. A pedagogia do espectador

Peter Brook (2011), ao afirmar “posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço enquanto outra observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral” (p. 9), define uma tríade necessária para que um evento teatral se realize: espaço, ator e espectador.

Havendo, de facto, esta tríade para que um evento teatral se concretize, será importante pensar o papel de um dos vértices do triângulo em todo o processo teatral. Refiro-me concretamente, ao papel do espectador, sem o qual a função do evento teatral não se cumpre, pois, é sabido que “[o] teatro não se revela sem actores . . . nem perante uma sala vazia, elementos cuja inexistência não permite definir o acto de comunicação teatral” (Borges, 2001, p. 9). Para Brook (2011), “[i]sto é mais que um truísmo: no teatro, o público completa as fases de criação” (p. 186), uma vez que os espectadores são como “jogadores” que colaboram num “jogo”, entenda-se espetáculo de teatro (Borges, 2001).

O papel do espectador e o questionamento da sua posição no espetáculo teatral têm adquirido centralidade nos estudos artísticos, e em particular nos estudos de teatro, também a partir do cruzamento com outras áreas, entre as quais a da Semiótica, como afirma Marinis (2005):

[D]esde hace ya algún tiempo, el espectador há desejado de ser solamente un aspecto, a menudo de poca importância, en el cuadro general de los estúdios sobre semiótica teatral, para pasar a ser, por el contrario, el objeto teórico central de este acercamiento, y por ello también, el elemento a partir del cual, y sobre la base del cual, se comienzan a reexaminar incluso problemas que podríamos llamar clásicos, tradicionales, desde una perspectiva de análisis semiótico del fenómeno teatral. (Marinis, 2005, p. 88)

Brecht, tal como refere Desgranges (2003), “[q]uando idealizou seu teatro épico – calcado na desconstrução do palco, no desnudamento da cena, assumindo a teatralidade do evento – (...) pretendia, justamente, que o espectador ganhasse intimidade com a linguagem teatral” (p. 171). Para Desgranges (2003), “[a] aquisição da linguagem teatral capacita o espectador a interpretar a obra, desempenhado uma efetiva participação no fato artístico e assumindo a autoria da narrativa apresentada, mantendo viva sua possibilidade de construção e reconstrução da história” (p. 172). É nesta base, a da aquisição de conhecimento sobre a linguagem teatral que assenta a pedagogia do espectador.

Silva (2000) define quatro princípios orientadores na formação do espectador.

O primeiro princípio: “os públicos são heterogéneos e culturalmente activos” (Silva, 2000, p. 165). Esquenazi (2006) afirma, a este respeito, que “o conceito de «público» é difícil de definir” (p. 5), pois, para que se defina um “público”, é necessário que haja representatividade, ou seja, “é preciso delimitar as situações que têm público para poder determinar este último” (p. 5). Esta previsão não é simples de acontecer “quando se trata de elaborar o retrato de públicos específicos, pois, a heterogeneidade parece ser o traço comum de muitos deles” (p. 5). Borges (2001), citando o encenador Jorge Silva Melo, afirma que “os espectadores não são homogéneos” (p. 11).

A heterogeneidade do público, mais concretamente do público de teatro, depende de vários fatores. Assim sendo, o “público deve ser estudado no conjunto dos seus modos e estilos de vida” (Esquenazi, 2006, p. 57). Borges (2001) afirma que “a construção de um espectáculo não é indiferente à diversidade social e cultural do *seu* público” e refere ainda que essa diversidade também é sentida dentro da sala de

espetáculo: “[os espectadores podem desempenhar] ao mesmo tempo e no mesmo espaço, os papéis de *onlooker* e de *theathergoer*” (p. 10). Estes dois conceitos são definidos por Erving Goffman (citado por Borges, 2009) e representam, respetivamente, os espectadores informados, “aqueles que vão ver um espetáculo de teatro”, e os espectadores desprevenidos, “aqueles que vão ao teatro” (p. 11). Silva (2001) defende que esta diversidade deve ser respeitada e, inclusive, mobilizada nas estratégias de qualificação do espectador, devendo, também elas, ser diversificadas.

O segundo princípio: “são plurais as formas de relacionamento com a cultura” (Silva, 2000, p. 166). Este autor propõe a “fruição cultivada” como objetivo na formação do espectador. Mais do que ter espectadores consumidores, é importante ter espectadores conhecedores, cuja fruição é dotada de conhecimento, de sentido estético e olhar crítico. Para Desgranges (2003), “[f]ormar espectadores não se restringe a apoiar e estimular a frequência, é preciso capacitar o espectador para um rico e intenso diálogo com a obra, criando, assim, o desejo pela experiência artística” (p. 29). Neste sentido, segundo este autor, é importante “[e]ducar o espectador para que não se contente em ser apenas um receptáculo de um discurso que lhe proponha um silêncio passivo. A formação do olhar e a aquisição de instrumentos linguísticos capacitam o espectador para o diálogo que se estabelece nas salas de espetáculo” (Desgranges, 2003, pp. 36-37).

Este segundo princípio efetiva um pressuposto que está relacionado com uma das dimensões da educação artística, a experimentação, com base na criação. De acordo com o REA (CN-UNESCO, 2006), “[p]ara que as crianças e adultos possam participar plenamente na vida cultural e artística, precisam de progressivamente compreender, apreciar e experimentar expressões artísticas através das quais outros seres humanos – normalmente designados por artistas – exploram e partilham vários aspectos da existência e coexistência” (p. 6). Silva (2001) partilha esta ideia ao afirmar que “a recepção e a qualidade da recepção são eficazmente qualificadas quando conseguimos fecundá-las com actividades e disposições «produtivas», de experimentação, de fazer criativo (e a recíproca é igualmente verdadeira)” (p. 166).

O terceiro princípio: “o objectivo da educação cultural não é impor um paradigma” (Silva, 2000, p. 166). O acesso à cultura deve ser diversificado e com

diferentes possibilidades, não havendo assim uma formatação e uniformização das formas culturais, facilitando o acesso às mesmas por parte do espectador. Este é um pressuposto em que a pedagogia do espectador também cumpre a sua função, “pela urgência de uma tomada de posição crítica diante das representações dominantes, pela necessária capacitação do indivíduo-espectador para questionar procedimentos e desmistificar códigos espetaculares hegemônicos” (Desgranges, 2003, p. 38).

O quarto princípio: “a formação dos públicos deve ser, tanto quanto possível, uma auto-formação” (Silva, 2000, p. 166). A aprendizagem ao longo da vida é um fator essencial e é através dela que esta autoformação se materializa. É uma construção pessoal do conhecimento baseado nas preferências e nas práticas do espectador, que deve ser estruturada na diversificação das formas culturais – conforme o terceiro princípio – e, também, “[n]a aprendizagem pela familiarização com, e o conhecimento dos «patrimónios» constitutivos das culturas” (Silva, 2000, p. 167). Trata-se de colocar o indivíduo em comunhão com o património cultural, com a contemporaneidade e a heterogeneidade da cultura, pois, como afirma Desgranges (2003), “[f]ormar espectadores consiste também em estimular os indivíduos (de todas as idades) a ocupar o seu lugar não somente no teatro, mas no mundo” (p. 36).

Estes quatro princípios orientadores na formação do espectador poderiam ter, como síntese, a seguinte ideia de Desgranges (2003):

[F]ormar espectadores consiste em provocar a descoberta do prazer do ato artístico mediante o prazer da análise. A especialização do espectador constitui-se não tanto em ensinar como pensar, dialogar, ler, gostar, mas sim em propor experiências que estimulem o espectador a construir os percursos próprios, o próprio saber, o próprio prazer, deixando que cada qual vá descobrindo laços e afinidades, tornando-se íntimo a seu modo, relacionando-se e gostando de teatro do seu jeito. (p. 173)

3.2. Receção teatral

A pedagogia do espectador “contribui para formar espectadores que estejam aptos a decifrar os signos propostos, a elaborar um percurso próprio no ato de leitura da encenação, pondo em jogo sua subjetividade, seu ponto de vista, partindo de suas experiências, sua posição, do lugar que ocupa na sociedade” (Desgranges, 2003, p. 30). Os espectadores percebem a experiência teatral de forma única e a partir da sua individualidade, o que acrescenta um ponto ao interesse da questão da receção teatral.

Marinis (2005) propõe estudar a receção teatral, os processos de compreensão do espectador, a partir de uma metodologia empírica e experimental. Identifica três estratégias recetivas do espectador:

[(i)] un cierto número de *procesos y de subprocesos* que componen el acto de recepción en el teatro: percepción, interpretación, emoción, apreciación, actividade de la memoria;

[(ii)] el *resultado* del acto de recepción, es decir, la comprensión que el espectador construye a partir de un espectáculo dado (a sua vez, esta comprensión se compone, por lo menos, de aspectos *semânticos, estéticos y emotivos*) aspectos;

[(iii)] un sistema teatral de precondiciones recetivas, en el que los factores sociológicos tradicionales (classe social, grado de educación, profesión, edad, sexo, etc.) dejen lugar especialmente a los parámetros psicológicos, cognitivos y no-cognitivos. (p. 108)

Estes parâmetros psicológicos, cognitivos e não cognitivos, estão relacionados com os conhecimentos gerais, teatrais e extrateatrais, que o espectador detém. Entre estes, contam-se os conhecimentos acerca do texto dramático posto em cena; a informação prévia adquirida sobre o espetáculo; o conhecimento sobre espaço teatral, ficha técnica e artística e programas do espetáculo; entre outras informações.

Estes parâmetros estão, ainda, relacionados com os interesses, motivações e expectativas que o espectador tem em relação ao teatro e aos espetáculos e com as

condições físicas a que o espectador está sujeito na receção teatral. A este respeito, Ubersfeld (1996) afirma:

La foction du spectateur dans la représentation dépend de sa place dans l'espace théâtral: loin ou près, dans une salle à l'italienne ou dans un théâtre en rond, dans un amphithéâtre ou dans un cirque, le spectateur non seulement ne voit pas, mais n'est pas vu de la même manière. (p. 256)

Estas condições materiais da receção podem também estar relacionadas com as relações dos espectadores entre si:

[Há] uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros. Raramente vamos sós ao teatro e, além do mais, no teatro não estamos sós. Assim toda a mensagem recebida é refratada (sobre os vizinhos), repercutida, retomada e devolvida em um intercâmbio muito complexo. (Ubersfeld, 2005, p. 20).

Segundo Ubersfeld (2010), a receção teatral é um ato complexo que se realiza em dois eixos: por um lado, “o eixo diacrónico, com o espectador a seguir a acção e a experimentar as reacções afectivas e a situação psicológica de expectativa própria do suspense dramático” (p. 50); por outro lado, “o eixo das combinações, pelo qual recebe toda uma série de mensagens simultâneas (verbais, gestuais, musicais, visuais) e as recompõe instante a instante” (p. 51). A interligação entre estes dois eixos da receção leva a uma perceção tanto mais elaborada quanto maior for a experiência teatral.

Podemos entender a atividade teatral como um processo de comunicação. Ubersfeld (2005) associa as seis funções da linguagem definidas por Roman Jakobson aos elementos desse processo de comunicação: (1) “a função *emotiva*”, relacionada com o emissor, é imposta pelo ator, através da sua voz e da fisicalidade, e pelo encenador e pelo cenógrafo através dos elementos cénicos; (2) “a função *conativa*”, relacionada com os destinatários, seja o ator ou o público, que são conduzidos a dar uma resposta e a tomar decisões mesmo que sejam provisórias e subjetivas; (3) “a função *referencial*”,

que permite ao espectador reconhecer o contexto (histórico, social, etc.) da comunicação, e está relacionada com um “real”; (4) “a função *fática*”, garantida pelo texto e pela representação, que permite ao espectador perceber a sua presença no teatro e as condições de comunicação; (5) “a função *metalinguística*”, associada à utilização de um código teatral no interior do diálogo, que tem presença pouco comum, mas que resulta em situações de teatralização, exibição de teatro ou de teatro no teatro; (6) “a função *poética*”, relacionada com a mensagem teatral, que aclara as relações entre o texto e a representação.

Este processo de comunicação, de percepção e de receção teatral modifica-se de acordo com o tempo histórico, económico, político, social, ou seja com a maneira como o indivíduo vê, sente e pensa a vida, como afirma Desgranges (2012):

Essas alterações na percepção são fundamentais para pensarmos as transformações operadas no campo da arte, já que, por um lado, as modificações no contexto social solicitam soluções artísticas renovadas, que façam frente às mudanças ocorridas no modo receptivo e consigam atingir com efeito os espectadores de determinado tempo histórico, e, por outro lado, o fazer artístico também participa e influencia essas alterações na perceptividade, propondo modos distintos de o homem compreender e se colocar diante do mundo. (p. 22)

3.3. Mediação cultural: Práticas e estratégias de formação do espectador

De acordo com o relatório CFC (Governo de Portugal, 2014), “assiste-se à emergência de uma tendência cada vez mais notória para os artistas e as instituições culturais e artísticas apostarem cada vez mais no estabelecimento de novas estratégias de «mediação cultural»” (p. 199). A mediação cultural concretizada na área do teatro é definida como mediação teatral, que compreende “todo o ato proposto no espaço existente entre a cena e a sala, entre o gesto do ator e a percepção do espectador” (Desgranges, 2012, p. 22).

A mediação cultural tem um papel fundamental na pedagogia do espectador, uma vez que é através dela que esta se concretiza. Wendell (2012) afirma que a

mediação cultural no teatro tem como objetivo a formação de público “ao oferecer-lhe a oportunidade de fruir uma obra de arte de forma consciente e autônoma” (p. 24). Desgranges (2003) salienta a este respeito que “os exercícios de mediação pretendem descortinar o espetáculo, apontar a dimensão cotidiana do que está sendo apresentado, e afirmar o espectador como participante ativo do evento” (p. 175). O autor refere que as práticas de mediação teatral “abordam a formação de espectadores como uma questão que abrange as diversas etapas do evento teatral, desde a concepção artística até sua recepção pelo público” (p. 65).

É a partir dos anos de 1980 que, na França, segundo Desgranges (2003), a mediação teatral e os projetos de formação de espectadores começam a ganhar estrutura material e operacional, com a construção do Théâtre des Jeunes Années (TJA) e do Théâtre de Jeunes Spectateurs (TJS), que desenvolviam atividades de formação bem estruturadas. Para este desenvolvimento também contribuiu a profissionalização das companhias e dos meios de produção, que criaram as condições necessárias para que os projetos – em França, como naqueles casos, e noutros países – ganhassem continuidade. O mesmo autor considera que esta “continuidade dos procedimentos e o acompanhamento dos espectadores em formação favorecem o melhor desenvolvimento de projetos, que são constantemente adequados à especificidade e necessidade de cada público” (p. 64).

Em Portugal, foi a partir da década de 1990 que, de acordo com o relatório CFC (Governo de Portugal, 2014), se deu o desenvolvimento da mediação cultural, sobretudo com a criação e implementação dos “serviços educativos”, que procuravam “reforçar o enraizamento local da instituição, diversificando e alargando as suas audiências” (p. 199). Markusen (citado por Borges, Ferreira & Lima, 2014) demonstra que “[a] reinvenção dos públicos faz-se de formas cada vez mais próximas dos artistas, dos seus contextos e espaços de performatividade, sejam eles teatros, cineteatros, espaços ao ar livre” (p. 3). Esta proximidade tem sido crescentemente valorizada:

[São reconhecidos] vários aspetos positivos associados a esta abertura de agentes e instituições culturais e artísticas ao envolvimento e participação dos diversos públicos, e a correspondente predisposição para a promoção do diálogo entre

artistas e comunidades. Em resultado, têm-se verificado alterações, por vezes profundas, no modo de atuação tradicional de instituições e equipamentos culturais e artísticos. (Governo de Portugal, 2014, p. 199)

As estratégias de mediação teatral, em particular as que incidem na captação de mais – e de novos – públicos, têm vindo a ser valorizadas pelas entidades responsáveis pelo financiamento público:

[Os] apoios públicos a agentes e estruturas culturais e artísticas profissionais têm desempenhado um papel decisivo em todo este processo de mudança, na medida em que cada vez mais os instrumentos de financiamento público aos agentes e estruturas artísticas e culturais tendem a refletir a crescente relevância política da problemática do alargamento, captação e «formação» de públicos para as artes e a cultura, favorecendo, direta ou indiretamente, o desenvolvimento deste novo tipo de estratégias de «mediação cultural». (Governo de Portugal, 2014, p. 199)

Têm sido concretizados importantes projetos de mediação teatral, nacionais e internacionais, de entre os quais, por intermédio de autores que constituem referências relevantes neste estudo, destaco seis:

- *Journée au Théâtre*, projeto francês que convida o espectador a passar o dia no teatro e a realizar algumas atividades – visitar o espaço teatral, antes ou depois do espetáculo, conhecer os camarins, cabine de operação de som e de luz, observar e perceber como funcionam os mecanismos técnicos de uma sala de espetáculos. O objetivo é promover o conhecimento dos instrumentos utilizados no espetáculo e uma maior proximidade com os artistas, funcionários e técnicos do espetáculo (Desgranges, 2003);

- *Classes artistiques d'initiation théâtrale*, no Théâtre la Montagne Magique, projeto belga que convida os professores de diferentes escolas a participar em oficinas onde aprendem com os artistas do espetáculo, que irão ver – ou que já viram – com os seus alunos, a técnica teatral usada nesse mesmo espetáculo (por exemplo, teatro de

sombras). Os professores transmitem o conhecimento adquirido às suas turmas, que desenvolvem, durante um determinado período de tempo, a criação de uma peça com a técnica aprendida. É definido um dia em que todas as turmas que participam no projeto apresentam as suas criações num teatro (Desgranges, 2003);

- O projeto do TJS, atualmente Nouveau Théâtre de Montreuil, que convida os pais a participar em eventos culturais e a integrar ativamente na formação artística dos seus filhos. Esta iniciativa possibilita a alguns adultos um primeiro contacto com a prática artística (Desgranges, 2003);

- *Lever de Rideaux*, um projeto francês em que os alunos das escolas ou das universidades são convidados a apresentarem ao público as suas criações, com duração de cinco a dez minutos. Essas criações devem ser um “eco” ou uma “ressonância” do espetáculo que irão assistir posteriormente. Esta iniciativa realiza-se no mesmo dia em diferentes salas de espetáculo e é de acesso livre (Desgranges, 2003);

- Escola de Espectadores de Buenos Aires (EEBA), fundada por Dubatti em 2001, que é um espaço de estudo, análise e discussão dos espetáculos teatrais que estão em cartaz na cidade. É uma escola que funciona anualmente no Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, de acesso livre, em que os participantes assistem a diferentes tipos de espetáculos, previamente acordados, analisando-os depois com o apoio dos professores da escola e dos criadores do espetáculo. O objetivo é enriquecer e ampliar o horizonte cultural dos espectadores, produzir pensamento crítico e dotar os espectadores de saberes específicos sobre o teatro. Este modelo inspirou outros projetos de escolas de espectadores no México, em Montevideo e em Santiago do Chile, bem como em algumas províncias da Argentina (Dubatti, 2009).

- Escola de Espectador, fundada em Portugal em 1990, pela Associação Cultural Teatro das Portas, com existência física no Teatro da Trindade/Fundação INATEL, que promovia diversas atividades e encontros, dos quais se destacaram várias edições do “Encontro Internacional da Escola do Espectador” (Silva, 2000). Atualmente realizam-se a nível nacional várias atividades dispersas que promovem a formação do espectador, como são, entre outras, as conversas com o público no final do espetáculo, com vista a conhecer o respetivo processo de criação, as visitas guiadas e, até, refeições comunitárias no espaço teatral, cursos de formação, ateliês e debates.

PARTE II – PROBLEMÁTICA DE INVESTIGAÇÃO

Segundo Quivy e Campenhout (1992), “explicitar a problemática é precisamente descrever o quadro teórico em que se inscreve o percurso pessoal do investigador” (p. 103). Essa tarefa inclui “precisar os conceitos fundamentais, as ligações que existem entre eles e, assim, desenhar a estrutura conceptual em que se vão fundar as proposições que se elaborarão em resposta à pergunta de partida” (Idem). Decorrentes da pergunta de partida, foram formuladas as questões orientadoras, bem como os objetivos gerais que estão na base deste estudo.

1. Definição do problema

Este estudo, tal como qualquer investigação, tem como base a existência de uma problemática definida por interrogações e dúvidas acerca de uma determinada temática. Quivy e Campenhout (1992) afirmam que “a problemática é a abordagem ou a perspectiva teórica que decidimos adoptar para tratar o problema posto pela pergunta de partida” (p. 91).

Afonso (2005) afirma que “a primeira etapa de um percurso de construção de um projeto de investigação é constituída pela própria experiência e vivência pessoal e profissional do investigador” (p. 48). Foi a experiência e a vivência pessoal que motivaram este projeto de investigação. Comecei por refletir sobre as questões do porquê de gostar de teatro e de ir ao teatro e percebi que as minhas motivações e fundamentações para o fazer eram diversas e que foram vários os fatores que, ao longo da minha formação pessoal e profissional, me motivaram e proporcionaram o gosto e o interesse pelo teatro.

Este estudo surgiu, em grande medida, do interesse em perceber o que motiva o público a ir ao teatro e se o público que vai hoje ao teatro teve educação artística na sua formação, procurando também descortinar, nestes casos, de que forma percebe a influência que ela teve, ou não, na sua formação enquanto espectador. Uma vez que o público representa, de facto, um papel fundamental na atividade teatral, pois, sem

público o teatro não existe, considere relevante analisar o papel das instituições – que acolhem e/ou criam espetáculos de teatro ou promovem atividades direcionadas para esta área – na “reinvenção” do público e, eventualmente, na formação do espectador.

Nos anos 90 do século XX, Monteiro (1994) já afirmava que, “no caso português, o mais urgente que (...) [havia] a fazer [era] estudar os públicos.” (p. 1229). O assunto continua a ser pouco estudado, pelo que, com este projeto de investigação, procuro contribuir para a obtenção de mais informação acerca desta temática.

2. Questões orientadoras e objetivos de estudo

Quivy e Campenhoudt (1992) definem uma fórmula para o investigador começar a elaborar um trabalho em investigação nas ciências sociais, que “consiste em procurar enunciar o projecto de investigação na forma de uma pergunta de partida, através da qual o investigador tenta exprimir o mais exactamente possível o que procura saber, elucidar, compreender melhor.” (p. 30). Segundo estes autores, esta pergunta de partida deve observar três princípios: clareza, que diz respeito “à precisão e à concisão do modo de [a] formular” (p. 33); exequibilidade, referente “ao carácter realista ou irrealista do trabalho que a pergunta deixa entrever” (p. 35); e pertinência, que diz respeito “ao registo (explicativo, normativo, preditivo,...) em que se enquadra a pergunta de partida” (p. 35).

Perante estes pressupostos e visando obter compreensão sobre a área de estudo em investigação, defini a seguinte pergunta de partida: Que conceções têm os diversos intervenientes no processo teatral sobre a formação do espectador?

A partir desta pergunta de partida, foram formuladas as questões orientadoras deste projeto de investigação:

- a) Que relação estabelecem os públicos de teatro entre a educação artística e a sua formação como espectadores?
- b) O que representa para o público de teatro o conceito de “formação do espectador”?

c) Em que medida as companhias/estruturas com programação em teatro têm um papel na formação e na motivação dos seus espectadores?

Partindo destas questões orientadoras, defini os seguintes objetivos gerais desta investigação:

1. Perceber as perceções que os espectadores têm sobre a influência da educação artística nas suas motivações para o teatro e nas formas como assumem esse papel;
2. Reconhecer as conceções do público sobre “formação do espectador”;
3. Conhecer o trabalho desenvolvido pelas companhias/estruturas de teatro na ligação com os espectadores;
4. Perceber de que forma o trabalho desenvolvido pelas companhias/estruturas de teatro promove a formação do espectador.

A delimitação das questões orientadoras e dos objetivos gerais da investigação esteve na base da definição dos aspetos metodológicos em que assentou este estudo.

PARTE III – METODOLOGIA

Esta investigação assenta no paradigma interpretativo. O conceito de paradigma é definido por Coutinho (2011) “como um conjunto articulado de postulados, de valores conhecidos, de teorias comuns e de regras que são aceites por todos os elementos de uma comunidade científica num dado momento histórico” (p. 9). Tem duas funções principais: a de unificação de conceitos e a de legitimação dos investigadores (Coutinho, 2011).

O paradigma interpretativo tem em vista conhecer a realidade tendo em conta o contexto em que os indivíduos se inserem e a significação que lhe atribuem. Neste paradigma, o objeto de análise é desenvolvido em termos de ação, que engloba “o comportamento físico e ainda os significados que lhe atribuem o actor e aqueles que interagem com ele. O objecto da investigação social interpretativa é a acção e não o comportamento” (Erickson, citado por Léssard-Hébert, Goyette & Boutin, 2005, p. 39). O investigador baseia-se na variabilidade de comportamentos e significados para descobrir “esquemas específicos da identidade social de um dado grupo” (Erickson, citado por Léssard-Hébert, Goyette & Boutin, 2005, p. 39). Há uma proximidade do investigador no plano físico e simbólico, ou seja, a sua investigação “consiste essencialmente em estudar e em interagir com as pessoas no seu terreno, através da sua linguagem, sem recorrer a um distanciamento” (Gauthier, citado por Léssard-Hébert, Goyette & Boutin, 2005, p. 47). Neste sentido, de uma forma resumida, o paradigma interpretativo fundamenta-se nas noções científicas de compreensão, significado e ação (Coutinho, 2011).

Na metodologia são dados a conhecer os procedimentos gerais utilizados no decorrer do projeto de investigação, o plano de estudo que estruturou a investigação e o processo e as técnicas de recolha e análise de dados que permitiram obter as informações relevantes para a concretizar.

1. Plano de estudo

Neste projeto de investigação foi adotada uma metodologia mista, integrando uma componente quantitativa e, maioritariamente, uma componente qualitativa. A este respeito, Mercurio (citado por Bogdan & Biklen, 1994) salienta que, “frequentemente, a estatística descritiva e os resultados qualitativos têm sido apresentados conjuntamente” (p. 63). Também Ghiglione e Matalon (2001) vão ao encontro desta ideia ao afirmarem que, “na prática, é frequente recorrer a métodos mistos, como por exemplo ... um questionário alternando questões abertas e questões fechadas” (p. 64). A metodologia qualitativa tem como objetivo “o de melhor compreender o comportamento e experiência humanos” (Bogdan & Biklen, 1994, p. 70).

Estes pressupostos metodológicos acompanharam todo o plano de estudo que foi definido de acordo com os objetivos da investigação. Após a escolha do tema, foi realizada pesquisa bibliográfica que me permitiu a elaboração de um quadro teórico fundamental para a definição da problemática, das questões orientadoras e dos objetivos gerais. Ao realizar a pesquisa bibliográfica, redefini o tema central em novos subtemas, importantes na organização da investigação.

Este estudo foi circunscrito à área metropolitana de Lisboa (AML), constituída por 18 municípios. Tem como objeto de estudo as instituições com programação de teatro e os espectadores dessas mesmas instituições.

Após a definição do objeto de estudo, selecionei a técnica de recolha de dados que considerei ser a mais adequada para obter as informações necessárias às questões colocadas previamente. Optei pelo inquérito por questionário, uma vez que esta técnica visa “a verificação de hipóteses teóricas e as análises das correlações que essas hipóteses sugerem” (Quivy & Campenhoudt, 1992, p. 190).

O processo de recolha de dados ocorreu em duas fases distintas. Numa primeira fase, foram selecionados na AML todos os teatros e equipamentos de acolhimento e/ou produção de responsabilidade municipal com programação em teatro, designadas ao longo deste estudo como “estruturas”, e todas as companhias de teatro com apoio direto bienal e quadrienal (2013-2016) por parte da Direção-Geral das Artes (DgArtes). Elaborei um primeiro inquérito por questionário dirigido às estruturas e companhias de

teatro, que foi aferido com um pré-teste, no qual participaram estruturas/companhias de fora da AML, que não fizeram parte da amostra. Por razões logísticas e por uma questão de comodidade na resposta, estes inquéritos por questionário foram elaborados e respondidos através de uma plataforma *online*.

A segunda fase de recolha de dados está correlacionada com a primeira, na medida em que foi a análise dos inquéritos por questionário que permitiu selecionar uma estrutura e uma companhia onde pude realizar a fase seguinte da recolha de dados. A estrutura selecionada foi o Teatro Maria Matos e a companhia foi o Novo Grupo de Teatro – Teatro Aberto. Optei por estas instituições tendo em conta o trabalho realizado na ligação com os espectadores e por uma questão logística, uma vez que tornaria mais acessível a minha deslocação. Estabeleci contacto com os responsáveis por estas instituições com o intuito de obter autorização para realizar junto dos seus espectadores um inquérito por questionário. Elaborei um inquérito por questionário que, tal como na primeira fase, foi aferido por um pré-teste aplicado a seis pessoas, escolhidas, por conveniência, de entre responsáveis por companhias e estruturas do meu relacionamento pessoal.

Esta segunda fase de recolhas de dados ocorreu de 10 a 13 de Setembro de 2015 no Teatro Maria Matos, aquando do espetáculo *Uma mulher sem importância* em cena, e de 16 a 20 de Setembro de 2015 no Teatro Aberto, aquando do espetáculo *As Raposas* em cena. Decidi realizar a recolha de dados durante uma semana de espetáculos com o objetivo de abranger uma maior diversidade de espectadores.

Os inquéritos por questionário foram dirigidos a todos os espectadores maiores de idade e realizados presencialmente, antes das sessões de espetáculo, de uma forma livre e autónoma.

Para efetuar a análise de dados, utilizei o tratamento estatístico para obter resultados acerca das respostas fechadas dos inquéritos por questionário e recorri à análise de conteúdo para categorizar as respostas abertas.

Ao longo do projeto de investigação foram salvaguardadas todas as questões éticas e garantida a confidencialidade dos intervenientes. Lima e Pacheco (2006) afirmam sobre este assunto:

As questões éticas colocam-se em todas as fases de uma investigação, desde a escolha do tema e a definição das questões de pesquisa, passando pela selecção dos participantes, até ao modo de acesso ao terreno, à forma de recolha de dados, aos procedimentos de análise adoptados, à redacção do texto e à própria publicação dos resultados. (p. 139)

2. Amostra e processo de amostragem

Depois de definido o plano de estudo que mais se adequava a este projeto de investigação e de assegurar que o inquérito por questionário era a técnica mais adequada, segui a sugestão de Ghiglione e Matalon (2001) e coloquei “a primeira questão (...): «Quem inquirir?»” (p. 25). Os mesmos autores consideram que, “o número de pessoas a inquirir depende então da precisão desejada, o que nem sempre é fácil de indicar”(p. 57). No caso deste estudo, tentei ser o mais precisa nas pessoas a inquirir, no entanto, por razões logísticas e de limite de tempo, achei importante circunscrever a investigação à AML.

Este estudo, como referi anteriormente, teve duas fases distintas de concretização. A amostra é composta por dois grupos diferentes, cada um referente a uma das fases da investigação, ou seja, por um lado, as estruturas/companhias e, por outro lado, os espectadores.

Sendo uma das questões orientadoras conhecer o trabalho desenvolvido pelas companhias/estruturas de teatro na ligação com os espectadores e perceber de que forma o trabalho desenvolvido pelas companhias/estruturas de teatro promove a formação do espectador, comecei por seleccionar as instituições que dentro da AML estariam capacitadas para responder ao inquérito por questionário elaborado. Para tal teriam de ser instituições que tivessem programação teatral, quer no plano da criação quer como espaço de acolhimento de espetáculos e atividades teatrais. Estas instituições foram seleccionadas tendo em conta dois critérios distintos: serem um teatro ou espaço municipal, ou uma companhia de teatro com apoio direto bienal e quadrienal por parte

da DgArtes. Realizei, então, uma pesquisa prévia de todas as instituições que cumpriam estes requisitos e cheguei ao contacto com todas elas. Desta seleção resultou o envio do inquérito por questionário *online* a 24 estruturas e a 16 companhias, tendo sido respondido por 8 estruturas e 5 companhias, que representam a amostra relativa às instituições de teatro.

Realizada esta primeira fase do estudo, e mediante a análise dos inquéritos por questionário dirigido às estruturas e às companhias, selecionei, de acordo com critérios já explicitados, uma estrutura e uma companhia para poder realizar um inquérito por questionário aos respetivos espectadores. O inquérito era dirigido a qualquer espectador, maior de idade, que fosse assistir ao espetáculo em cena durante um determinado período nas instituições selecionadas. Daí resultou um total de 101 inquéritos por questionário respondidos, dos quais 58 foram obtidos na estrutura e 43 na companhia de teatro.

Tanto no grupo relativo às estruturas e companhias de teatro, como no grupo relativo aos espectadores, não pretendi que a amostra fosse representativa de todas as instituições de teatro nem de todos os espectadores, pois, tal como referem Ghiglione e Matalon (2001), “é raro trabalhar-se com uma amostra perfeitamente representativa” (p. 58). Quivy e Campenhoudt (1992) corroboram esta ideia quando afirmam que um investigador pode estudar “apenas algumas componentes muito típicas, ainda que não estritamente representativas, [de uma] população” (p. 162). Ainda a este respeito, Ghiglione e Matalon mencionam:

Colocar o problema da representatividade por si só, e querer a qualquer preço uma amostra representativa, é impor uma condição difícil de satisfazer e, muitas vezes, inútil. É necessário substituir a noção global de representatividade por uma noção mais ampla, a de adequação da amostra aos objectivos. (2001, p. 58)

3. Processos e técnicas de recolha de dados

Neste projeto de investigação, a técnica de recolha de dados utilizada foi o inquérito por questionário.

3.1 Inquérito por questionário

Segundo Ferreira (2001), “toda a acção de pesquisa se traduz no acto de perguntar” (p. 165). Para obter respostas às questões colocadas neste estudo, utilizei o inquérito por questionário como técnica de recolha de dados. Esta opção teve em conta o facto de o inquérito por questionário ser “fecundo na exploração dos fenómenos e, por seu intermédio, [ser] possível entrever ligações e interpretações antes insuspeitadas” (Ferreira, 2001, p. 194).

O inquérito por questionário consiste em colocar “a um conjunto de inquiridos ... uma série de perguntas” (Quivy & Campenhoudt, 1992, p. 190) que podem estar relacionadas, entre outros aspetos, com a situação profissional, opiniões ou nível de conhecimento acerca de uma determinada temática. Segundo Ghiglione e Matalon (2001), para construir um inquérito por questionário é “necessário saber com exactidão o que procuramos, garantir que as questões tenham o mesmo significado para todos, que os diferentes aspectos da questão tenham sido bem abordados” (2001, p. 105).

Foram elaborados dois inquéritos por questionário em duas fases distintas da recolha de dados, recorrendo ao mesmo rigor metodológico. De acordo com Ghiglione e Matalon (2001), “há vantagem em agrupar todas as questões explicitamente relacionadas com o mesmo tema” (p. 112). Assim sendo, os questionários foram organizados em três temas específicos, dando ao respondente a noção sequenciada da temática que estava a ser abordada. Elaborar as questões de um inquérito por questionário “obriga ao controlo de inteligibilidade da pergunta em toda a sua extensão e multiplicidade de dimensões” (Ferreira, 2001, p. 165). As questões colocadas distinguem-se pelo conteúdo, incidindo em factos ou opiniões, e pela forma, podendo ser questões abertas ou fechadas. (Ghiglione & Matalon, 2001). Trata-se de uma resposta aberta “se a pessoa responde livremente” (Idem, p. 115); caso contrário, se

houver uma standardização e uniformização das respostas, “pedindo a cada pessoa que escolha a sua numa lista preestabelecida” (Idem, p. 115), trata-se de uma resposta fechada. Nos questionários elaborados constam questões de resposta fechada (em listagem e por ordenação) e de resposta aberta.

Nos dois inquéritos por questionário foram realizados um pré-teste. A realização do pré-teste é necessária para “garantir que o questionário seja de facto aplicável e que responda efectivamente aos problemas colocados pelo investigador” (Ghiglione & Matalon, 2001, p. 155). Estes autores referem, ainda, que o pré-teste do inquérito por questionário “indica-nos como as questões e as respostas são compreendidas, permite-nos evitar erros de vocabulário e de formulação e salientar recusas, incompreensões e equívocos” (p. 157). Em nenhum dos inquéritos por questionário foi necessário fazer reformulações.

Na primeira fase de recolha de dados, os inquéritos por questionário foram respondidos através de uma plataforma *online*. Responderam ao questionário oito das vinte e quatro estruturas contactadas e cinco das dezasseis companhias contactadas. Todos os questionários vinham devidamente preenchidos.

Na segunda fase, os inquéritos por questionário foram respondidos presencialmente e de forma livre e autónoma. Foram realizados cento e um questionários dos quais sessenta e três (62,4%) estavam corretamente preenchidos e trinta e oito (37,6%) não estavam corretamente preenchidos. Verifiquei que a razão principal para que uma percentagem significativa dos questionários não pudesse ser validada se deveu ao facto de as questões de resposta aberta não terem sido respondidas. Ghiglione e Matalon (2001) dizem a este respeito que “as questões fechadas são, *a priori*, as mais cómodas” (p. 116). Neste estudo ocorreu um dos problemas mais comuns do recurso a inquéritos por questionário que é, de acordo com Carmo e Ferreira (2008), “a elevada taxa de não-respostas” (p. 155).

Tal como referido anteriormente, a confidencialidade dos intervenientes nesta investigação foi garantida. Contudo, na primeira fase de recolha de dados, o inquérito por questionário não foi anónimo, uma vez que seria necessário identificar as instituições respondentes de forma a poder ser seleccionada uma estrutura e uma companhia para a fase seguinte de recolha de dados. A identificação dos respondentes

apenas serviu os propósitos da investigação, não tendo havido divulgação da sua participação no estudo, exceto da estrutura e da companhia que acolheram a segunda fase de recolha de dados.

4. Processos e técnicas de análise de dados

Os dados obtidos no processo de recolha de dados foram sujeitos a uma análise cuidada com o intuito de extrair informações relevantes ao projeto de investigação. Foi realizada análise estatística das respostas fechadas dos inquéritos por questionário e análise de conteúdo das respostas abertas.

4.1 Análise estatística

Os inquéritos por questionário realizados neste estudo incluíram perguntas de resposta fechada e de resposta aberta. As respostas fechadas foram submetidas a tratamento estatístico. Segundo Quivy e Campenhoudt (1992), “a análise estatística dos dados impõe-se em todos os casos em que estes últimos são recolhidos por meio de um inquérito por questionário” (p. 222).

As técnicas de análise estatística “dizem principalmente respeito à análise das frequências dos fenómenos e da sua distribuição, bem como à das relações entre variáveis” (Quivy & Campenhoudt, 1992, p. 222). Estes autores definem como variável “todo o atributo, dimensão ou conceito susceptível de assumir várias modalidades” (p. 217).

A informação referente à análise estatística é apresentada em forma de gráficos, em que os dados aparecem sob a forma de percentagem ou por número de ocorrências. Considerei que esta forma de apresentação dos dados facilitaria a sua leitura e interpretação.

4.2 Análise de conteúdo

A análise dos dados referentes às respostas abertas dos inquiridos por questionário foi realizada através da técnica de análise de conteúdo, nos termos apontados por vários autores (Bardin, 2004; Esteves, 2006; Vala, 2001).

De acordo com Bardin (2004), a análise de conteúdo “é um conjunto de técnicas de análise das comunicações” (p. 27), que se realiza em três fases: a descrição, a inferência e a interpretação. Stemler (citado por Esteves, 2006) afirma que “a análise de conteúdo é uma técnica replicável e sistemática para comprimir muitas palavras de texto em poucas categorias de conteúdo, baseada em regras explícitas de codificação” (p. 107).

A análise de conteúdo pressupõe a realização de inferências por parte do investigador, que devem ser elaborados “por identificação sistemática e objectiva das características específicas de uma mensagem” (Holst, citado por Esteves, 2006, p. 108).

Na análise de conteúdo realizada aos inquiridos por questionário, após uma leitura flutuante das respostas, procedi ao recorte das UR e agrupei-as em diferentes indicadores correspondentes a categorias e subcategorias. Segundo Esteves (2006), os indicadores “representam inferências do investigador a partir das unidades de registo que tem perante si” (p. 116) e “ajudam a compreender melhor o sentido de cada categoria, de acordo com a óptica dos inquiridos” (p. 116).

A etapa seguinte passou pela criação de unidades de registo (UR), que são definidas por Vala (2001) como “o segmento determinado de conteúdo que se caracteriza colocando-o numa dada categoria” (p. 114). Atribuí um código às UR:

(1) As UR das respostas dadas pelas estruturas são identificadas pela letra E, seguida de um número que representa a estrutura respondente (por exemplo, E1);

(2) As UR das respostas dadas pelas companhias são identificadas pela letra C, seguida de um número que representa a companhia respondente (por exemplo, C1);

(3) As UR das respostas dadas pelos espectadores do Teatro Maria Matos são identificadas pelas letras TMM, seguida de um número que representa o espectador respondente (por exemplo, TMM1);

(4) As UR das respostas dadas pelos espectadores do Teatro Aberto são identificadas pelas letras TA, seguida de um número que representa o espectador respondente (por exemplo, TA1).

Depois de definidas as UR, passei à categorização, que, segundo Esteves (2006), “é a operação através da qual os dados ... são classificados e reduzidos” (p. 109). Para categorizar os dados obtidos utilizei um procedimento aberto, essencialmente indutivo, em que “as categorias [emergiram], fundamentalmente do próprio material” (Idem, 2006, p. 110). Para Vala (2001), “as categorias são os elementos chave do código do analista” (p. 110), são compostas “por um termo-chave que indica a significação central ao conceito que se quer apreender, e de outros indicadores que descrevem o campo semântico do conceito” (Idem, 2001, p. 111). Para analisar os dados, defini categorias e subcategorias.

As UR foram contabilizadas em frequência da unidade de registo (F/UR) e frequência da unidade de contexto (F/UC).

PARTE IV – APRESENTAÇÃO DE RESULTADOS

Os resultados apresentados são decorrentes da análise de conteúdo às respostas abertas e da análise estatística às respostas fechadas dos inquiridos por questionário (cf. Anexo A1 e Anexo A2). Este capítulo está dividido em quatro subcapítulos: (1) Relação com os espectadores: As estruturas; (2) Relação com os espectadores: As companhias; (3) Os espectadores das estruturas; e (4) Os espectadores das companhias.

Nos subcapítulos três e quatro, um erro na formulação da questão 2.7 dos inquiridos por questionário realizados aos espectadores, não me permite considerar esses dados. Apesar da realização do pré-teste, o erro foi detetado somente na análise de dados.

1. Relação com os espectadores: As estruturas

Neste subcapítulo, são apresentados os resultados que permitem fazer uma caracterização dos participantes responsáveis pelas estruturas, perceber de que forma se relacionam com os seus espectadores e qual o entendimento que têm acerca do conceito de formação do espectador.

1.1. Caracterização dos participantes/respondentes

A partir dos dados recolhidos, pude caracterizar os responsáveis das estruturas que participaram neste estudo. Quanto ao “género”, verifiquei que 75% dos respondentes são do género masculino e 25% do género feminino (cf. Anexo B1, Figura 1). Relativamente à idade, o maior número de participantes tem idades compreendidas entre os 27 e os 36 anos, representando 50% da amostra. Dos restantes, 25% situavam-se entre os 47 e 56 anos e outros dois grupos, com 12,5% cada, tinham até 26 anos ou entre os 57 e os 66 anos. Não houve participantes com idades entre os 37 e os 46 anos nem com mais de 66 anos (cf. Anexo B1, Figura 2).

O mestrado era o nível de ensino/formação mais elevado, concluído por 50% dos respondentes. 37,5 % concluíram a licenciatura e 12,5% o ensino secundário. Nenhum

dos respondentes possui, como nível mais elevado de ensino/formação, o ensino básico ou o doutoramento (cf. Anexo B1, Figura 3).

Os participantes não possuem formação superior em teatro, tendo sido registada a frequência de 7 UR com formação superior noutras áreas e 1 UR com formação não indicada (cf. Anexo C1, Tabela C1).

Os respondentes deste estudo exerceram, até ao momento, a sua principal atividade profissional em áreas não artísticas, como direção, programação e coordenação. O maior número de ocorrências incide em gestão (3 UR) e em produção (2 UR) (cf. Anexo C1, Tabela C2).

As principais funções desempenhadas pelos participantes na estrutura que representam estão direcionadas para áreas não artísticas. Registei um maior número de frequências em funções, como comunicação e divulgação (8 UR), gestão (5 UR), programação e coordenação (4 UR) e atendimento direto ao público (3 UR). (cf. Anexo C1, Tabela C3).

1.2. Caracterização dos públicos da estrutura

Os responsáveis das estruturas fizeram uma caracterização do público da entidade que representam. Os resultados obtidos permitiram-me verificar que os respondentes consideram que a faixa etária mais abrangida pelas suas estruturas é “até aos 18 anos”, seguida pelas dos “31-60” e “mais de 60” e, por último, a dos “19-30” anos (cf. Anexo B1, Figura 4).

Relativamente à frequência de público em género, 77,8 % dos participantes consideram que o seu público é de ambos os géneros e 22,2% que é maioritariamente do género masculino (cf. Anexo B1, Figura 5).

Quanto ao nível de formação que detém o público das estruturas, 37,5% dos respondentes consideram que o público tem formação de nível superior ou ambos os níveis de formação, de forma equivalente. 12,5% consideram que o público tem formação de nível não superior ou não sabe que nível de formação detém o público (cf. Figura 1).

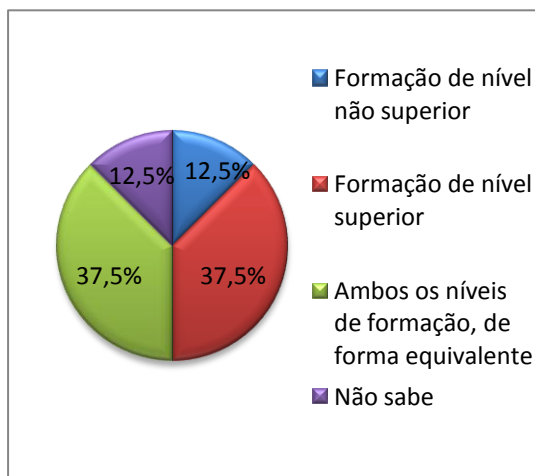


Figura 1. Nível de formação do público das estruturas.

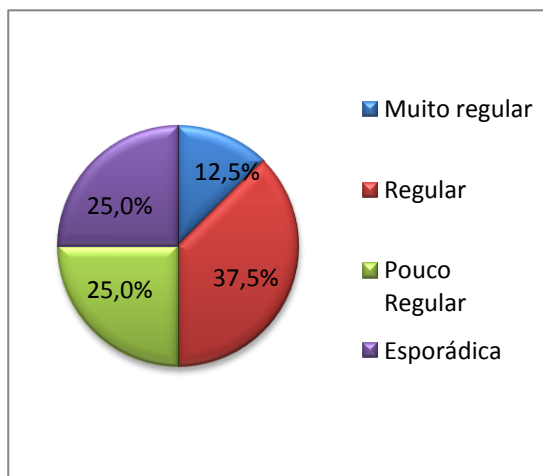


Figura 2. Frequência do público aos espetáculos das estruturas.

No que diz respeito à frequência do público aos espetáculos das estruturas, 37,5% dos participantes consideram que é regular, 25% consideram pouco regular ou esporádica e 12,5% consideram muito regular (cf. Figura 2).

Os resultados apresentados permitiram identificar quais são, para os respondentes, as três motivações mais relevantes para que o público assista aos espetáculos da sua estrutura. Destacam-se, os géneros de teatro apresentados, a procura de formas de lazer e o reconhecimento do trabalho desenvolvido pela estrutura como principais motivações apresentadas (cf. Figura 3).

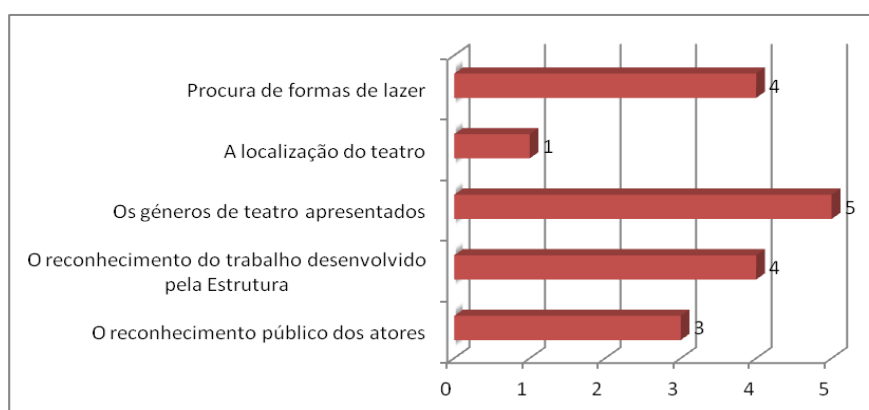


Figura 3. Motivações do público para assistirem aos espetáculos das estruturas.

Das estruturas representadas neste estudo, 87,5% utilizam estratégias de fidelização e 12,5% não utiliza estratégias de fidelização (cf. Anexo B1, Figura 9).

As razões para a não utilização de estratégias de fidelização prendem-se com dificuldades na conceção e implementação (2 UR), dificuldades na realização regular e dificuldades por questões logísticas (1 UR) (cf. Tabela 1).

Tabela 1.

Síntese da AC: Utilização de estratégias de fidelização nas estruturas

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Estratégias de fidelização dos públicos da estrutura	Não recorre a estratégias por dificuldades distintas	Dificuldades na conceção e implementação	2	18
		Dificuldades na realização regular	1	
		Dificuldades por questões logísticas	1	
	Recorre a estratégias de fidelização	Estratégia de divulgação	1	
		Qualidade e diversidade	1	
		Razões financeiras	2	
		Forma de conquistar novos públicos	1	
		Relação de proximidade/regularidade com o público	3	
		Promover a participação cultural	3	
		Desenvolvimento cultural	3	

As três principais razões, que os participantes identificaram, para as estruturas utilizarem estratégias de fidelização são estabelecer uma relação de proximidade/regularidade com o público, promover a participação cultural e o desenvolvimento cultural. Todas elas com uma frequência de 3 UR (cf. Tabela 1). As seguintes afirmações são elucidativas quanto às razões apresentadas:

E6 – [garantir] uma relação de proximidade e regularidade com o público (cf. Anexo C1, Tabela C4)

E4 – [manter] o interesse e participação do público (cf. Anexo C1, Tabela C4)

E8 – para incremento da cultura (cf. Anexo C1, Tabela C4)

As razões financeiras, com 2 UR, também são apontadas como um fator para recorrer a estratégias de fidelização (cf. Tabela 1):

E6 – Para procurar garantir o sucesso dos eventos (cf. Anexo C1, Tabela C4)

Na tabela 2 estão registadas as estratégias de fidelização que os participantes revelaram utilizar na estrutura que representam. Estão divididas em dois géneros: estratégias de programação e criação e estratégias de formação e comunicação.

Relativamente às estratégias de programação e criação, estas realizam-se através da programação, do reconhecimento dos atores e através de parcerias:

E5 – Visa-se a concentração da programação nos meses de verão (cf. Anexo C1, Tabela C5)

E2 – Associação pontual de atores de reconhecido mérito público (cf. Anexo C1, Tabela C5)

E1 – Concretização de parcerias (cf. Anexo C1, Tabela C5)

No que diz respeito às estratégias de formação e comunicação foi registado um maior número de ocorrências em estratégias de informação/comunicação, preços acessíveis/descontos e divulgação (3 UR) (cf. Tabela 2).

Tabela 2.

Síntese da AC: Estratégias de fidelização utilizadas nas estruturas

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/ UC
Estratégias de fidelização utilizadas	Estratégias de programação e criação	Programação	1	16
		Reconhecimentos dos atores	1	
		Parcerias	1	
	Estratégias de formação e comunicação	A estrutura como espaço de formação	2	
		Informação/ Comunicação	3	
		Cartões de desconto	2	
		Preços acessíveis/ descontos	3	
		Divulgação	3	

As afirmações seguintes são representativas destas estratégias:

E1 – Envio de newsletter e SMS (cf. Anexo C1, Tabela C5)

E6 – Promoção de descontos no preço dos bilhetes. (cf. Anexo C1, Tabela C5)

E6 – Divulgação dos eventos dirigida aos públicos-alvo (cf. Anexo C1, Tabela C5)

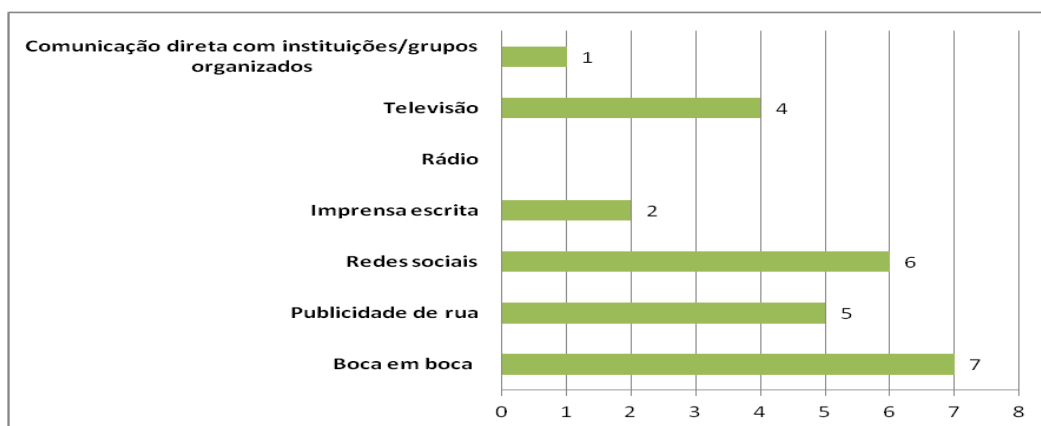


Figura 4. Canais de divulgação considerados mais relevantes para os responsáveis pelas estruturas.

Os três canais de divulgação que os participantes deste estudo consideram mais relevantes são o “boca em boca”, as redes sociais e a publicidade de rua (cf. Figura 4).

1.3. Formação do espectador na ótica dos responsáveis pelas estruturas

Alguns autores (Dubatti, 2009; Silva, 2000) defendem a pertinência de as estruturas promoverem atividades complementares aos espetáculos com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos espectadores. Todos os participantes concordam com esta ideia (cf. Anexo B1, Figura 11).

As principais justificações para que os participantes concordem com a realização de atividades complementares ao espetáculo, com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico”, devem-se, sobretudo, aos seguintes fatores: o teatro como espaço de formação/aprendizagem (4 UR), a relação de proximidade dos espectadores com o trabalho desenvolvido (3 UR), o teatro como lugar de reflexão e a participação ativa dos espectadores (2 UR cada) (cf. Tabela 3).

As seguintes afirmações são elucidativas destes fatores:

E1 – Sucintamente: Pensar de forma crítica aprende-se, da mesma forma que na escola aprendemos a "pensar com o rebanho". É necessário saber questionar, saber propor, saber comentar, etc... (cf. Anexo C1, Tabela C6)

E2 – Gera, quase de forma automática, uma maior relação com o espaço e com o trabalho que é desenvolvido (cf. Anexo C1, Tabela C6)

E7 – [O Teatro Municipal] caracteriza-se como um lugar onde artistas e públicos se encontram para refletir sobre o mundo em que vivemos. (cf. Anexo C1, Tabela C6)

E6 – Considero por isso importante a existência de momentos de reflexão, envolvendo os intervenientes no espetáculo: artistas, técnicos e público. (cf. Anexo C1, Tabela C6)

E3 – espectadores mais informados são espectadores mais atentos e interessados (cf. Anexo C1, Tabela C6)

Tabela 3.

Síntese da AC: Desenvolvimento do “pensamento crítico” na na ótica dos responsáveis pelas estruturas

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/UC
Realização de atividades complementares aos espetáculos, com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos espectadores.	Concorda com a realização das atividades	Teatro como lugar de reflexão	2	13
		O Teatro como espaço de formação /aprendizagem	4	
		Participação ativa dos espectadores	2	
		Relação de proximidade dos espectadores com o trabalho desenvolvido	3	
		Pensar novas estratégias	1	
		Apresentação de atividades complementares	1	

O entendimento que os participantes têm sobre o conceito de formação do espectador abrange diferentes noções. Com uma frequência de 3 UR, os participantes consideram que este conceito visa, o desenvolvimento do pensamento crítico, a sensibilização para as artes e a formação pessoal e social (cf. Tabela 4).

É um conceito que abrange, ainda, segundo os participantes, a aquisição de novos conhecimentos, a formação intelectual e a formação ao longo da vida. Todas estas noções tiveram uma frequência de 2 UR (cf. Tabela 4).

Verifiquei que todos os participantes consideram que as estruturas têm um papel a desempenhar na formação do espectador (cf. Anexo B1, Figura 12).

As razões para a concordância, por parte dos participantes, com o facto de as estruturas terem um papel a desempenhar na formação do espectador está,

primeiramente, relacionada com a especificidade da intervenção em estruturas locais (cf. Tabela 5). Como refere um participante:

E2 – Cabe a cada estrutura perceber e conhecer a realidade e os interesses do seu público (em particular quando falamos de uma estrutura de foro municipal que trabalha para uma comunidade local muito díspar entre si). (cf. Anexo C1, Tabela C8)

Tabela 4.

Síntese da AC: Entendimento do conceito de “formação do espectador” na ótica dos responsáveis pelas estruturas

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/UC
Formação do espectador	Entendimento sobre “formação do espectador”	Aquisição de novos conhecimentos	2	20
		Recusa de intencionalidade formativa	1	
		Diversidade da oferta	1	
		Disponibilização de informação	1	
		Espaço de comunicação	1	
		Formação intelectual	2	
		Sensibilização para as artes	3	
		Desenvolvimento do pensamento crítico	3	
		Formação pessoal e social	3	
		Formação ao longo da vida	2	
		Atividades extraespetáculo	1	

Com a frequência de 2 UR, os participantes referem, ainda, que as estruturas têm um papel a desempenhar na criação de laços com o público, na adequação das propostas aos interesses dos públicos e na criação e programação como estratégias de formação (cf. Tabela 5). As afirmações seguintes são representativas das justificações apresentadas:

E2 – arranjar propostas e soluções para um maior envolvimento do espetador nas atividades que realiza. (cf. Anexo C1, Tabela C8)

E8 – porque a formação do público depende do que se oferece para consumir. (cf. Anexo C1, Tabela C8)

E7 – Vocacionado para a criação contemporânea, [o Teatro/estrutura] acolhe e coproduz espetáculos de teatro, dança, concertos e projetos para crianças e

juvenes. Esta última, assim como a área de debate e pensamento são premissas essenciais para a formação do espectador (cf. Anexo C1, Tabela C8)

Tabela 5.

Síntese da AC: Papel a desempenhar pelas estruturas na formação do espectador

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
A estrutura tem um papel a desempenhar na formação do espectador	Razões da concordância com o papel da estrutura na formação	Criação de laços com o público	2	10
		Especificidade da intervenção em estruturas locais	4	
		Adequação das propostas aos interesses dos públicos	2	
		Criação e programação como estratégias de formação	2	

No que diz respeito à realização de atividades consideradas de formação do espectador, 87,5% dos participantes afirmam que as estruturas que representam realizam esse género de atividades e 12,5% dos participantes afirmam que não realizam (cf. Anexo B1, Figura 13).

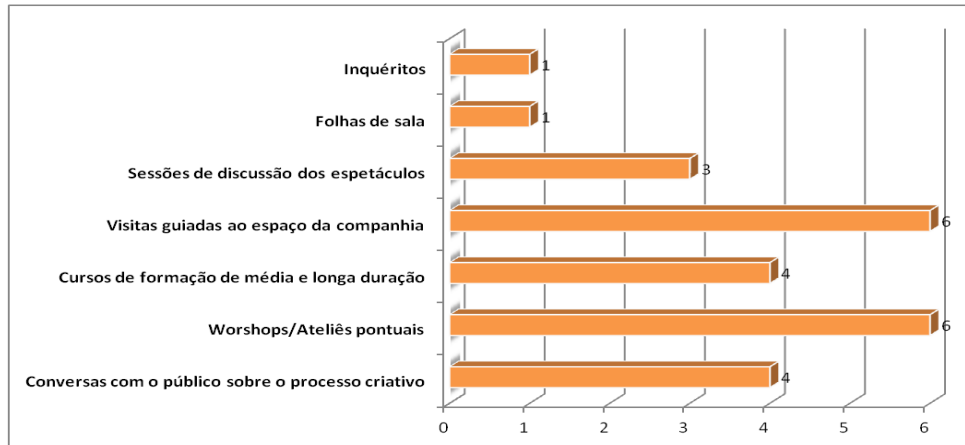


Figura 5. Atividades de formação do espectador realizadas pelas estruturas.

Na Figura 5 estão registadas todas as atividades consideradas de formação do espectador que os participantes realizam nas estruturas que representam. Verifiquei que as atividades mais utilizadas são as visitas guiadas ao espaço da companhia e os *workshops/* ateliês pontuais, seguidos dos cursos de formação de média e longa duração e das conversas com o público sobre o processo criativo.

Quanto à regularidade com que essas mesmas atividades se realizam, 57,1% dos participantes apontam para uma periodicidade mensal, enquanto os restantes (com 14,3% cada) apontam para uma periodicidade semanal, menos de três vezes por ano ou sempre que se realiza um novo projeto (cf. Figura 6).

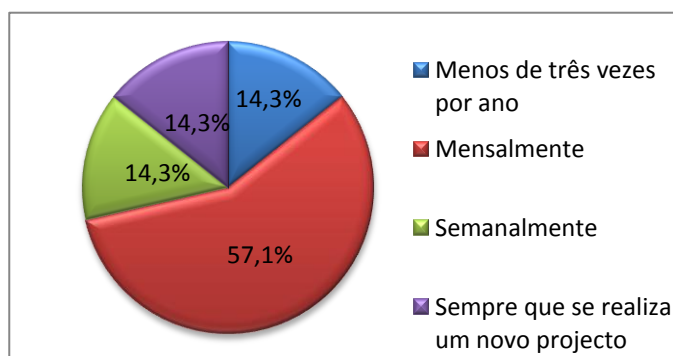


Figura 6. Periodicidade com que as estruturas realizam atividades de formação do espectador.

Todos os participantes consideram, que a estrutura que representam beneficia com as experiências realizadas no âmbito da formação do espectador (cf. Anexo B1, Figura 16).

Tabela 6.

Síntese da AC: Prática de experiências realizadas pelas estruturas no âmbito da formação do espectador

Categories	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Experiências realizadas no âmbito da formação do espectador	A atividade artística da estrutura beneficia com estas experiências	Dinamização da atividade cultural	1	11
		Fundamental/questionar/melhorar o trabalho desenvolvido	4	
		Melhor compreensão dos espetáculos	1	
		Divulgação e captação de novos públicos	3	
		Fidelização do público	1	
		Dificuldades financeiras sentidas neste âmbito	1	

Fundamental/questionar/melhorar o trabalho desenvolvido (4UR) é considerado, pelos participantes, como um dos principais benefícios das experiências realizadas no âmbito da formação do espectador (cf. Tabela 6). Tal como refere um respondente, “o retorno do público é muitas vezes construtivo e permite ter acesso a uma leitura que

muitas vezes não é a mais linear. O que nos permite regra geral melhorar e evoluir” (E7) (cf. Anexo C1, Tabela C9).

A divulgação e a captação de novos públicos (3 UR) também são referenciadas como um benefício que advém desse gênero de atividades (cf. Tabela 6). Um responsável por uma estrutura afirma que “os alunos das aulas de teatro vêm assistir aos espetáculos para verem os atores da companhia no ativo e trazem as famílias e os amigos” (E3) (cf. Anexo C1, Tabela C9).

Todas as estruturas que realizam atividades extraespectáculo têm em conta os interesses e necessidades dos espectadores quando criam ou acolhem um novo projeto teatral (cf. Anexo B1, Figura 17). Com uma frequência de 5 UR, os participantes consideram que é importante, sobretudo, irem ao encontro dos interesses do público (cf. Tabela 7). Um representante de uma estrutura refere que “a escolha dos projetos teatrais têm sempre em conta, pelo menos, duas variáveis: o interesse do público em geral (um ator conhecido, um gênero genericamente mais apreciado, etc...); [as] estéticas diversas, novas dramaturgias, companhias emergentes, etc. A tentativa é sempre juntar uma vertente à outra” (E2) (cf. Anexo C1, Tabela C10).

Tabela 7.

Síntese da AC: Identificação de interesses/necessidades dos espectadores pelas estruturas

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Identificação de interesses e necessidades dos espectadores na criação/acolhimento de um novo projeto teatral	Tem em conta a identificação de interesses e necessidades	Ter em conta o público local nos teatros municipais	1	7
		Estabelecer parcerias para ter em conta públicos de outras estruturas	1	
		Ir ao encontro dos interesses do público	5	

Na Tabela 8 estão registados os fatores de concordância relativamente à utilidade dos estudos sobre a formação dos espectadores. Todos os participantes consideraram útil este gênero de estudos (cf. Anexo B1, Figura 18). Os principais fatores, identificados pelos participantes, são poder evoluir e melhorar o trabalho desenvolvido e obter informações (2 UR cada) (cf. Tabela 8).

Tabela 8.

Síntese da AC: Utilidade dos estudos sobre a formação dos espectadores na ótica dos responsáveis pelas estruturas

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Utilidade dos estudos sobre a formação dos espectadores	Concorda com a utilidade dos estudos	Como instrumento de apoio	1	11
		Implementar os estudos noutro contexto	1	
		Encontrar novas estratégias	1	
		Evoluir/melhorar o trabalho desenvolvido	2	
		Obter informações	2	
		Relevantes para o setor cultural	1	
		Importância da fundamentação dos estudos	2	
		Não respondeu	1	

As afirmações seguintes são elucidativas da utilidade dos estudos sobre formação do espectador:

E3 – para podemos assim melhorar a promoção e as estratégias de comunicação das atividades tendo em conta as características específicas dos públicos. (cf. Anexo C1, Tabela C11)

E5 – São importantes fontes de informação, embora se deva atender às limitações resultantes de fatores específicos locais. (cf. Anexo C1, Tabela C11)

Os participantes revelam, ainda, que os estudos sobre formação do espectador são úteis, como instrumento de apoio, para implementar esses mesmos estudos noutro contexto, para encontrar novas estratégias e por serem relevantes para o setor cultural (cf. Tabela 8).

Com 2 UR, alguns participantes afirmam que os estudos são úteis mas que é importante ter em conta a sua fundamentação (cf. Tabela 8). Como refere um participante, “[depende] da forma como são estruturados, que objetivos pretendem atingir e de que forma poderão ser implementados num contexto específico” (E2) (cf. Anexo C1, Tabela C11).

Verifiquei que 62,5% dos participantes concordam com o conceito de “formação do espectador” e 37,5% não concordam (cf. Anexo B1, Figura 19).

Tabela 9.

Síntese da AC: Concordância dos responsáveis pelas estruturas com conceito de “formação do espectador”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Conceito de “formação do espectador”	O que a formação do espectador pressupõe	Fatores que contribuem para a formação	1	10
	Razões da concordância com o conceito	Aquisição de conhecimento	1	
		Não respondeu	2	
	Razões da não concordância com o conceito	Recusa de intencionalidade formativa	3	
		Com o nome atribuído ao conceito	2	
		O teatro apenas como forma de lazer	1	

A razão principal da concordância com o conceito, com uma UR, é a aquisição de conhecimento (cf. Tabela 9).

A principal razão para a não concordância prende-se com a recusa de intencionalidade formativa (cf. Tabela 9), pois, como afirma um respondente, “há alguns [espectadores] que não querem ser «formados»” (E3) (cf. Anexo C1, Tabela C12).

Outro dos motivos para os participantes não concordarem com o conceito está relacionado com o nome que lhe é atribuído. Como afirma o responsável por uma das estruturas, “acho que há expressões mais amplas, pois esta dá-me a sensação que estamos a menosprezar o espectador” (E3) (cf. Anexo C1, Tabela C12).

Na Tabela 9 aparece, ainda, o registo de uma UR relativa a “fatores que contribuem para a formação”.

2. Relação com os espectadores: As companhias

Neste subcapítulo são apresentados os resultados que me permitiram caracterizar os responsáveis pelas companhias, conhecer as ligações estabelecidas entre as entidades que representam e o público e perceber quais as suas conceções acerca do conceito de formação do espectador.

2.1. Caracterização dos participantes/respondentes

Entre os responsáveis das companhias respondentes, 60% são do género masculino e 40% do género feminino (cf. Anexo B2, Figura 20). Na distribuição por “idade”, o maior número de participantes, 33,3%, têm idades compreendidas entre os 27 e os 36 ou entre os 37 e os 46 anos. 16,7% dos participantes têm idades entre os 57 e os 66 ou até aos 26 anos. Não houve participantes com idades entre os 47 e os 56 anos nem com mais de 66 anos (cf. Anexo B2, Figura 21).

Quanto ao nível de formação dos participantes, o ensino secundário foi o nível de ensino/formação mais elevado, concluído por 40% dos respondentes. 20% concluíram uma licenciatura, um mestrado ou uma pós-graduação. Não houve registo de participantes com o ensino básico nem com o doutoramento, como nível mais elevado de ensino/formação (cf. Anexo B2, Figura 22).

Três responsáveis pelas companhias possuem formação superior. Destes participantes, apenas um tem formação superior em teatro e dois têm formação superior noutras áreas. Os restantes participantes possuem formação não superior (cf. Anexo C2, Tabela C13).

As principais atividades exercidas, até ao momento, pelos participantes, estão relacionadas com a área artística, como “dramaturgia” (2 UR), “cenografia”, “fotografia”, “interpretação” e “figurinista” (1 UR cada). A “produção”, com 3 UR, é atividade exercida na área não artística (cf. Anexo C2, Tabela C14).

Nas companhias, os participantes realizam funções em áreas artísticas e funções em áreas não artísticas, de modo equivalente. A “dramaturgia”, com 2 UR, é a função mais exercida na área artística, seguida, com uma UR, das funções de “figurinista”, “interpretação” e “direção artística” (cf. Anexo C2, Tabela C15).

Já na área não artística, a função mais exercida, com 3UR, está relacionada com a “direção”. Nesta área, os participantes exercem, ainda, a função de “produção” e “comunicação” (cf. Anexo C2, Tabela C15).

2.2. Caracterização dos públicos das companhias

Foi feita uma caracterização dos espectadores das companhias por parte dos respondentes. Verifiquei que os participantes consideram abranger, de igual modo, as faixas etárias dos “19-30”, dos “31-60” e “mais de 60” anos. A faixa etária menos abrangida é “até aos 18 anos” (cf. Anexo B2, Figura 23).

No que diz respeito à frequência de público em “género”, 80% dos participantes consideram que os espectadores são de ambos os géneros e 20% consideram que são maioritariamente do género masculino (cf. Anexo B2, Figura 24).

Quanto ao nível de formação que detém o público das companhias, 60% dos participantes afirmam que o público tem “ambos os níveis de formação [superior e não superior], de forma equivalente” e 20% afirmam que os espectadores detêm “formação de nível superior” ou “não sabe” qual o nível de formação que possuem (cf. Figura 7).

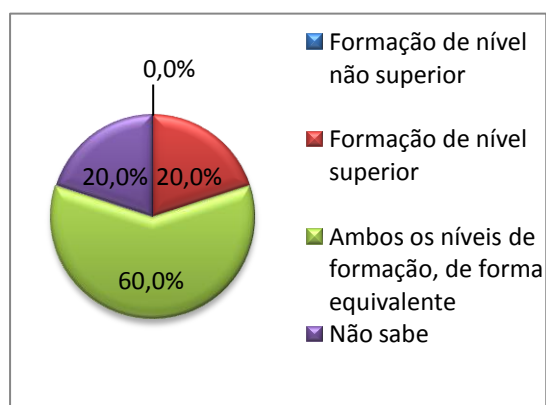


Figura 7. Nível de formação do público das companhias.

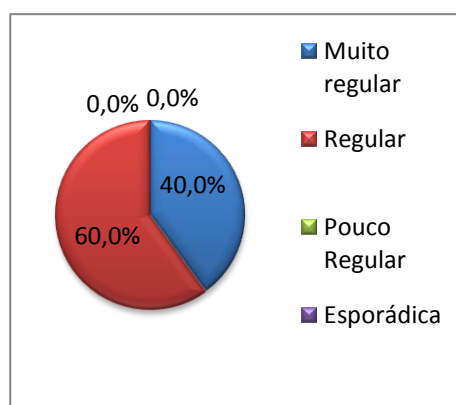


Figura 8. Frequência do público aos espetáculos das companhias.

Dos respondentes, 60% consideram que a frequência pelo público dos espetáculos da companhia que representam é regular e 40% consideram que é muito regular. (cf. Figura 8). Quanto às motivações do público para assistir aos espetáculos das companhias que representam, foram identificadas três: “o reconhecimento do trabalho desenvolvido pela companhia”, “os géneros de teatro apresentado” e “o reconhecimento público dos atores” (cf. Figura 9).

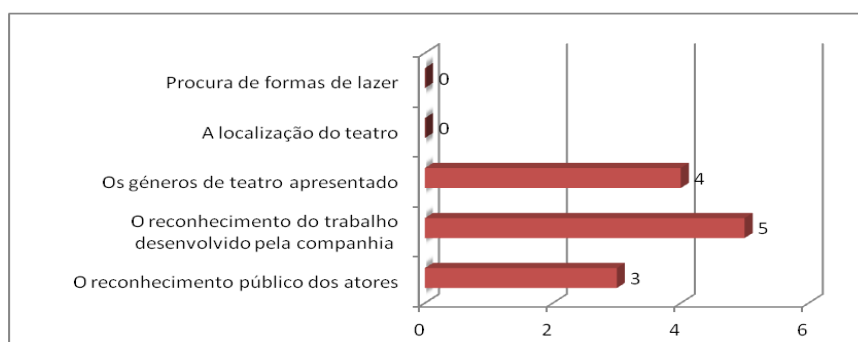


Figura 9. Motivações do público para assistirem aos espetáculos das companhias.

As estratégias de fidelização de público são utilizadas por 80% das companhias. (cf. Anexo B2, Figura 28). As companhias recorrem a “estratégias direcionadas a públicos específicos”, a “estratégias de divulgação”, a “estratégias de relação de proximidade com o público” e a “estratégias de formação do espectador” (2 UR cada) (cf. Tabela 10).

Tabela 10.

Síntese da AC: Utilização de estratégias de fidelização nas companhias

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Estratégias de fidelização dos públicos das companhias	Não recorre a estratégias de fidelização	Dificuldades Logísticas	1	12
		Fidelização inerente à qualidade do trabalho desenvolvido	1	
	Recorre a estratégias de fidelização	Estratégias direcionadas a públicos específicos	2	
		Estratégias de divulgação	2	
		Estratégias de sobrevivência financeira	1	
		Estratégias de conquista de novos públicos	1	
		Estratégias de relação de proximidade com o público	2	
		Estratégias de formação do espectador	2	

As seguintes afirmações são justificativas da implementação destas estratégias:

C2 – apresenta um conjunto de atividades vocacionado essencialmente para a infância e juventude, em contexto familiar, escolar e em geral. (cf. Anexo C2, Tabela C16)

C3 – que as pessoas que vêm ver e gostam de um espetáculo, venham ver outras peças, recomendem, tragam outros espectadores. (cf. Anexo C2, Tabela C16)

C5 – Porque 43 anos de atividade permanente criam laços de fidelidade que precisam de ser renovados (cf. Anexo C2, Tabela C16)

C4 – Importância da formação dos espectadores (cf. Anexo C2, Tabela C16)

As companhias realizam, ainda, estratégias de fidelização para garantir a sobrevivência financeira e conquistar novos públicos.

As companhias que não recorrem as estratégias de fidelização justificam essa opção, apresentando dificuldades logísticas e por consideram que a fidelização está inerente à qualidade do trabalho desenvolvido (cf. Tabela 10).

Tabela 11.

Síntese da AC: Estratégias de fidelização utilizadas nas companhias

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/UC
Estratégias de fidelização utilizadas	Estratégias de programação e criação	Atividades anuais	1	24
		Novas criações	1	
		Programação	3	
		Festivais	2	
		Acolhimento de novos projetos	1	
	Estratégias de formação e comunicação	Atividades anuais/ações educativas	3	
		Parcerias	1	
		Serviço educativo	1	
		Informação/ Comunicação	4	
		Cartões de desconto	3	
		Preços acessíveis/ descontos	3	
		Receção/Acolhimento	1	

Na Tabela 11 é observável que as companhias recorrem a estratégias de programação e criação e a estratégias de formação e comunicação, com o objetivo de fidelizar o público. Das estratégias de programação e criação, a “programação” (3 UR) e os “festivais” (2 UR) são as que registam um maior número de ocorrências. As estratégias de formação e comunicação concretizam-se, sobretudo, através de “informação/comunicação” (4 UR), de “atividades anuais/ações educativas” (3 UR), de “cartões de desconto” (3 UR) e de “preços acessíveis/ descontos” (3 UR).

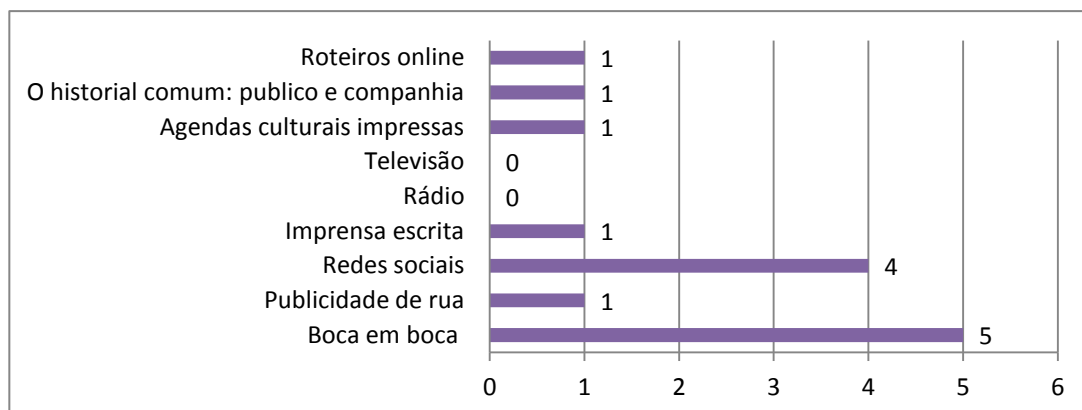


Figura 10. Canais de divulgação considerados mais relevantes para os participantes das companhias.

Os respondentes consideram que o “boca em boca” e as “redes sociais” são os canais de divulgação mais relevantes para as companhias (cf. Figura 10).

2.3. Formação do espectador na ótica dos responsáveis pelas companhias

Com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos espectadores, alguns autores (Dubatti, 2009; Silva, 2000) defendem a pertinência de as companhias realizarem atividades complementares aos espetáculos. 80% das companhias concordam com esta ideia (cf. Anexo B2, Figura 30). As companhias que não concordam (20%) defendem o próprio espetáculo como promotor de “pensamento crítico” (cf. Tabela 12).

Tabela 12.

Síntese da AC: Desenvolvimento do “pensamento crítico” na ótica dos responsáveis pelas companhias

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/UC
Realização de atividades complementares aos espetáculos, com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos espectadores	Concorda com a realização das atividades	Teatro como um lugar de encontro	3	14
		Teatro como lugar de reflexão	5	
		Teatro como lugar de renovação e liberdade	1	
		Teatro como lugar de mediação cultural	4	
	Não concorda com a realização das atividades	Espetáculo como promotor de pensamento crítico	1	

As razões para a concordância estão registradas na Tabela 12. Com 5 UR, os participantes consideram que o teatro é um lugar de reflexão, “[o teatro é] um lugar onde se pensa” (C3) (cf. Anexo C2, Tabela C18). Com 4 UR, o teatro é considerado como lugar de mediação cultural, “além de espectadores exigentes potenciarem artistas mais acutilantes” (C4) (cf. Anexo C2, Tabela C18). Com 3 UR, o teatro é visto como um lugar de encontro, “o lugar de encontro não se esgota apenas no espetáculo” (C5) (cf. Anexo C2, Tabela C18). Por fim, com uma UR, o teatro, para os participantes, é um lugar de renovação e liberdade.

Os responsáveis pelas companhias entendem o conceito de formação do espectador como sendo uma forma de reflexão e de aquisição de conhecimento (cf. Tabela 13), tal como refere um responsável: “ao mesmo tempo que [o espectador] aposta na sua formação, [esta permite-lhe] adquirir competências expressivas e críticas” (C2) (cf. Anexo C2, Tabela C19). O conceito implica, ainda, a “diversificação da oferta” (2 UR), as “conversas com o público” (1 UR) e a “captação de público” (cf. Tabela 13).

Tabela 13.

Síntese da AC: Entendimento do conceito de “formação do espectador” na ótica dos responsáveis pelas companhias

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/UC
Formação do espectador	Entendimento sobre “formação do espectador”	Reflexão e aquisição de conhecimento	5	9
		Conversas com o público	1	
		Diversificação da oferta	2	
		Captação de público	1	

De todos os responsáveis pelas companhias, 80% consideram que a entidade que representam tem um papel a desempenhar na formação do espectador (cf. Anexo B2, Figura 31). 20% afirmam que essa função deve ser desempenhada por outras instituições (cf. Tabela 14). São vários os fatores apontados para a concordância. O maior número de ocorrências incide em “promover a cidadania/consciência social” (3 UR). Um responsável refere que “[as companhias] podem contribuir para que haja o exercício de uma cidadania mais ativa” (cf. Anexo C2, Tabela C20).

Tabela 14.

Síntese da AC: Papel a desempenhar pelas companhias na formação do espectador

Categories	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
A companhia tem um papel a desempenhar na formação do espectador	Não concorda com o papel da companhia na formação	Função desempenhada por outras instituições	1	16
		Concorda com o papel da companhia na formação	Razões financeiras	
	Desenvolver o espírito crítico	1		
	Promover a cidadania/consciência social	3		
	A companhia com espaço de formação	2		
	Promover a relação com a arte	2		
	Combate à exclusão social	1		
	Desenvolver competências sociais	1		
	Multiculturalidade	2		
	Interdisciplinaridade	1		
	Promover a educação artística	1		

A “multiculturalidade”, “a companhia com espaço de formação” e “promover a relação com a arte”, com 2 UR cada, são outros dos fatores apontados pelos responsáveis pelas companhias (cf. Tabela 14). As atividades consideradas de formação do espectador são realizadas por 80% das companhias (cf. Anexo B2, Figura 32).

As “visitas guiadas ao espaço da companhia”, os “cursos de formação de média e longa duração” e as “conversas com o público sobre o processo criativo” são as atividades que mais companhias utilizam (cf. Figura 11). Das companhias que realizam estas atividades, 50% fazem-no com uma periodicidade semanal e 25% mensalmente ou sempre que se realiza um novo projeto (cf. Figura 12).

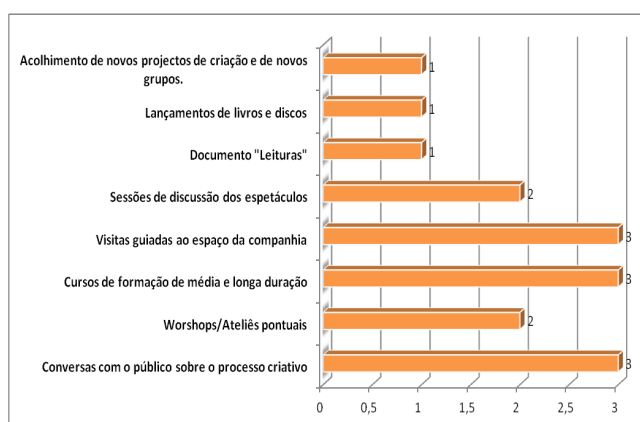


Figura 11. Atividades de formação do espectador realizadas pelas companhias.

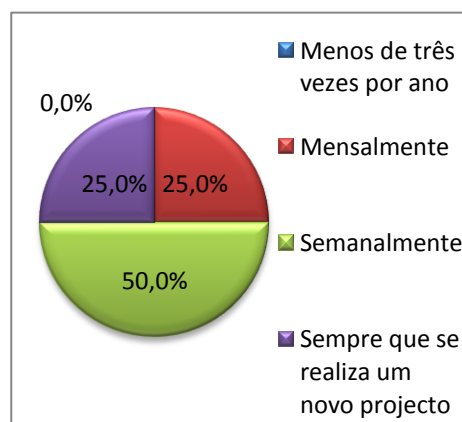


Figura 12. Periodicidade com que as companhias realizam atividades de formação do espectador.

Os responsáveis por todas as companhias que realizam atividades no âmbito da formação dos espectadores afirmam que a companhia que representam beneficia das experiências realizadas nesse âmbito (cf. Anexo B2, Figura 35).

Para os respondentes, as companhias beneficiam com estas atividades, na medida em que permitem estabelecer o diálogo com o público (2UR) ou adaptar-se à realidade social (2 UR), como refere um responsável: “o questionamento e a partilha ajudam-nos a entrever novas possibilidades” (C4) (cf. Anexo C2, Tabela C21). Também é frisada a possibilidade de fundamentarem o trabalho desenvolvido: “[o questionamento e a partilha ajudam-nos] a fundamentar o nosso próprio discurso.” (C4) (cf. Anexo C2, Tabela C21).

Tabela 15.

Síntese da AC: Prática de experiências realizadas pelas companhias no âmbito da formação do espectador

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Experiências realizadas no âmbito da formação do espectador	A atividade artística da companhia beneficia com estas experiências	Forma de estabelecer o diálogo com o público	2	10
		Adaptação à realidade social	2	
		Fundamentar o trabalho desenvolvido	2	
		Maior acessibilidade de público	1	
		Permitem o encontro intergeracional	1	
		Divulgação e captação de novos públicos	1	
		Fidelização do público	1	

Das companhias que realizam atividades de formação do espectador, apenas uma não tem em conta a identificação de interesses/necessidades dos espectadores quando cria ou acolhe um novo projeto teatral (cf. Anexo B2, Figura 36). Tal deve-se ao facto de a companhia montar cada espetáculo em contextos distintos (cf. Tabela 16).

Os responsáveis afirmam ter em conta os interesses/necessidades dos espectadores, uma vez que estão inseridos numa comunidade – “a existência num espaço comporta em si as suas áreas circundantes com seus hábitos e gentes” (C4) (cf. Anexo C2, Tabela C22) – e porque consideram que têm de se adaptar à realidade social, pois, “vivemos numa sociedade e num tempo” (C3) (cf. Anexo C2, Tabela C22).

Tabela 16.

Síntese da AC: Identificação de interesses/necessidades dos espectadores pelas companhias

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Identificação de interesses/necessidades dos espectadores na criação/acolhimento de um novo projeto teatral	Tem em conta a identificação de interesses/necessidade	Inserção numa comunidade	2	9
		Adaptação à realidade social	2	
		Criar motivação no espectador	1	
		O teatro como forma de reflexão	1	
		Emite opinião mas não responde à questão colocada	3	
	Não tem em conta a identificação dos interesses/necessidades	Contextos distintos para cada espetáculo	1	

Os estudos sobre espectadores são considerados, por todos os participantes, como sendo úteis (cf. Anexo B2, Figura 37). Na Tabela 17 estão registadas as razões para a concordância. A avaliação e reflexão do trabalho desenvolvido (4 UR) é o fator mais relevante, pois, como afirma um participante, “todos os dados de pós-reflexão são úteis para o nosso trabalho” (C5) (cf. Anexo C2, Tabela C23).

Tabela 17.

Síntese da AC: Utilidade dos estudos sobre a formação dos espectadores na ótica dos responsáveis pelas companhias

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Utilidade dos estudos sobre a formação dos espectadores	Concorda com a utilidade dos estudos	Captação de novos públicos	1	8
		Avaliação e reflexão do trabalho desenvolvido	4	
		Obter informações	1	
		Pensar o conceito de “formação do espectador”	1	
		Emite opinião mas não responde à questão colocada	1	

60% de todos os respondentes concordam com o conceito de formação do espectador (cf. Anexo B2, Figura 38). Os participantes que não concordam (40%) recusam a intencionalidade formativa, como afirma um responsável: “não concordo como um fim «em vista», mas como uma consequência natural da relação entre público e criador” (C5) (Cf. Anexo C2, Tabela C24).

Os respondentes consideram que a formação do espectador pressupõe “práticas que contribuem para a formação”, “objetivos da formação do espectador” e “sentido de serviço público” (cf. Tabela 18).

Tabela 18.

Síntese da AC: Concordância dos responsáveis pelas companhias com conceito de “formação do espectador”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Conceito de “formação do espectador”	O que a formação do espectador pressupõe	Práticas que contribuem para a formação	1	12
		Objetivos da formação do espectador	1	
		Sentido de serviço público	1	
	Razões da concordância com o conceito	Melhora a capacidade de recepção	1	
		O espectador como parte integrante da atividade teatral	1	
		Forma de mediação cultural	1	
		Aquisição de conhecimentos	1	
		Desenvolve o “pensamento crítico”	2	
		Promove a diversidade cultural	1	
	Razões da não concordância com o conceito	Recusa de intencionalidade formativa	2	

O desenvolvimento do “pensamento crítico” é, para os participantes, a razão principal para a concordância com o conceito de formação do espectador (cf. Tabela 18).

3. Os espectadores da estrutura

Os resultados apresentados permitiram caracterizar os espectadores da estrutura, perceber qual a relação que estabelecem com o teatro e quais as concepções que têm sobre o conceito de formação do espectador.

3.1. Caracterização dos participantes/respondentes

Os espectadores da estrutura são, maioritariamente, do género masculino (54,5% da amostra), sendo 45,5% do género feminino (cf. Anexo B3, Figura 39).

As idades dos participantes encontram-se bastante distribuídas: 24,2% correspondem às faixas etárias “37-46” e “47-56”; 21,2% à faixa etária “até 26”; 15,2% à faixa etária “27-36”; 9,1% à faixa etária “57-66”; e 6,1% à faixa etária “mais de 66” (cf. Anexo B3, Figura 40). Quanto ao nível de ensino/formação: 42,4% dos participantes concluíram a licenciatura; 21,2% concluíram o ensino secundário; 18,2%

concluíram o mestrado; 12,1% concluíram o doutoramento e 3% concluíram o bacharelato ou a pós-graduação. Nenhum participante tem o ensino básico como nível mais elevado de ensino/formação (cf. Anexo B3, Figura 41).

3.2. A ida ao teatro na ótica dos espectadores da estrutura

A maioria dos espectadores (72,7%) tem por hábito ir ao teatro e 27,3% afirmam que não costumam ir ao teatro (cf. Anexo B3, Figura 42).

Dos espectadores que têm por hábito ir ao teatro: 37,5% fazem-no entre “quatro a oito vezes por ano”; 29,2% “mensalmente”; 20,8% “menos de três vezes por ano”; 8,3% “semanalmente”; e 4,2% “quinzenalmente” (cf. Anexo B3, Figura 43).

No que diz respeito aos fatores que os espectadores têm em conta quando decidem ir ao teatro, por uma questão de falha no preenchimento desta questão – a maioria dos espectadores apenas assinalou com uma cruz os fatores preferenciais e não ordenou numericamente – os dados obtidos não me permitiram ordenar os fatores por preferências. Os três principais fatores apresentados são, “o reconhecimento do trabalho desenvolvido pela companhia/estrutura”, “o reconhecimento público dos atores” e, de modo equivalente, “o reconhecimento do trabalho desenvolvido pelo encenador” e o “reconhecimento do dramaturgo” (cf. Anexo B3, Figura 44).

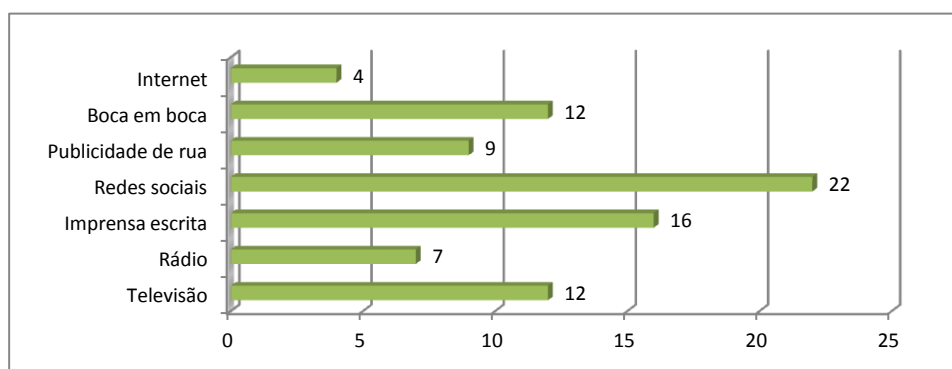


Figura 13. Canais de divulgação mais relevantes para os espectadores da estrutura.

Os três canais de divulgação que os espectadores consideram mais relevantes para obter informações sobre os espetáculos de teatro são as “redes sociais”, a

“imprensa escrita” e, de modo equivalente, o “boca em boca” e a “televisão” (cf. Figura 13).

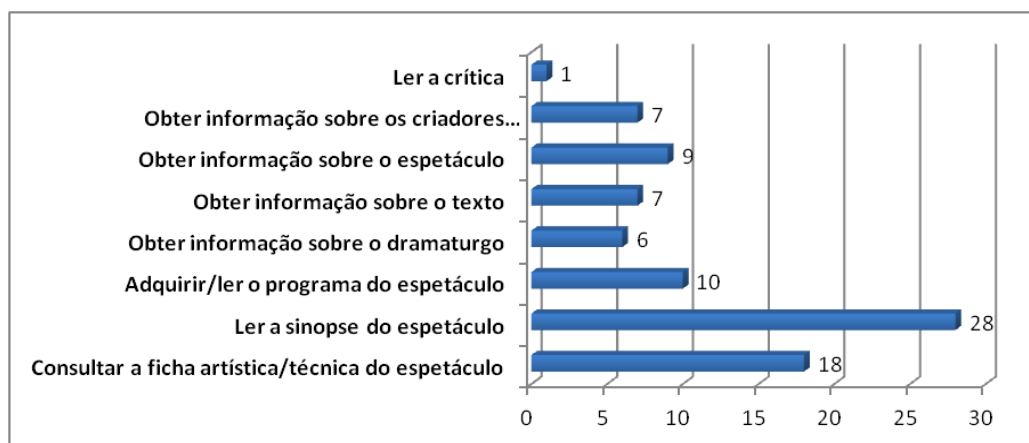


Figura 14. Práticas realizadas pelos espectadores da estrutura antes de assistirem a um espetáculo.

Na Figura 14 estão representadas todas as práticas que os espectadores dizem realizar, antes de decidirem assistir a um espetáculo. As mais realizadas são “ler a sinopse do espetáculo”, “consultar a ficha artística/técnica do espetáculo” e “adquirir/ler o programa do espetáculo”.

A maioria dos espectadores (72,7%) considera relevante participar em atividades complementares à programação teatral (cf. Anexo B3, Figura 47).

3.3. Formação do espectador na ótica dos espectadores da estrutura

Alguns autores de teatro (Dubatti, 2009; Silva, 2000) afirmam que as atividades complementares ao espetáculo promovem o desenvolvimento do “pensamento crítico”. 87,9% dos participantes concordam com esta ideia e 12,1% não estão de acordo com a mesma (cf. Anexo B3, Figura 49).

Na Tabela 19 estão registados os fatores de concordância com esta ideia. Os espectadores consideram que as atividades extraespetáculo têm consequências na sua formação, pois, como refere um deles, “será mais fácil entender o mundo do teatro que nem sempre é fácil” (MM7) (cf. Anexo C3, Tabela C25). As “consequências no

desenvolvimento de pensamento crítico e consciência social em geral”, com 8 UR, é outro fator considerando importante. A seguinte afirmação é elucidativa deste fator:

MM14 – Sim pois são abordados temas que estimulam a análise de situações/problemas decorrentes da atualidade (cf. Anexo C3, Tabela C25)

Tabela 19.

Síntese da AC: Desenvolvimento do “pensamento crítico” na ótica dos espectadores da estrutura

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/UC
Realização de atividades complementares aos espetáculos, com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos espectadores.	Concordância dos espectadores com a realização de atividades complementares aos espetáculos	Consequências na melhoria da qualidade do espetáculo	1	37
		Consequências no desenvolvimento de pensamento crítico e consciência social em geral	8	
		Consequências na formação dos espectadores	18	
		Consequências na aproximação entre estrutura/público	4	
	Não concordância dos espectadores com a realização de atividades complementares aos espetáculos.	O “pensamento crítico” desenvolve-se através das experiências de vida e da autoformação	2	
		A formação de opinião deve ser livre e não influenciada por atividades extraespetáculo	1	
		Não deve ser um dever/obrigação	1	
	Indecisão dos espectadores sobre a realização de atividades complementares aos espetáculos	Não sabe responder à questão colocada	2	

A aproximação entre estrutura e público, com 4 UR (cf. Tabela 19), é outra das consequências referida, tal como afirma um espectador: “a formação e [a] divulgação promovem a curiosidade do espectador fazendo com que se desloque ao teatro (MM25) (cf. Anexo C3, Tabela C25).

Os espectadores que não concordam com as atividades complementares ao espetáculo como fomento do pensamento crítico consideram que o mesmo se desenvolve através das experiências de vida e da autoformação. Os espectadores consideram, ainda, que a formação de opinião deve ser livre e não influenciada por atividades extraespetáculo (cf. Tabela 19).

O conceito de formação do espectador é entendido pelos espectadores da estrutura de acordo com diferentes noções (cf. Tabela 20). Implica a aquisição de conhecimento sobre teatro e capacidade de compreensão e interpretação dos espetáculos, tal como refere um espectador: “[pressupõe dotar o espectador] de competência de análise”(MM23) (cf. Anexo C3, Tabela C26).

Tabela 20.

Síntese da AC: Entendimento do Conceito de “formação do espectador” na ótica dos espectadores da estrutura

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/UC
Formação do espectador	Entendimento sobre “formação do espectador”	Aquisição de conhecimento sobre teatro	8	45
		Perceber/conhecer o processo criativo dos espetáculos	3	
		Capacidade de compreensão/ interpretação dos espetáculos	8	
		Aquisição de conhecimento	1	
		Aquisição de conhecimento sobre: - Encenação - Dramaturgia/Dramaturgo - Cenografia - Criadores/intervenientes no espetáculo	7	
		Desenvolvimento cultural	3	
		Formação intelectual/pessoal	1	
		Promover a atitude crítica do espectador	5	
		Contextualizar a peça	2	
		Despertar para novas realidades artísticas	2	
		Debate de ideias/temas da atualidade	1	
		Não revela entendimento sobre o conceito	Sem definição do conceito	

Os espectadores da estrutura consideram que a formação do espectador permite adquirir um conhecimento mais específico sobre teatro, pois, “[coloca o espectador a par da] dramaturgia, encenação, cenografia” (MM4) (cf. Anexo C3, Tabela C26).

A formação do espectador visa, ainda, segundo os espectadores da estrutura, “promover a atitude crítica do espectador” (5 UR), “perceber e conhecer o processo criativo dos espetáculos” (3 UR) e o “desenvolvimento cultural” (3 UR) (cf. Tabela 20). As afirmações seguintes são exemplificativas destas noções:

MM25 – ter algum conhecimento crítico do espetáculo (cf. Anexo C3, Tabela C26)

MM4 – Colocar o espectador a par dos processos criativos inerentes ao teatro (cf. Anexo C3, Tabela C26)

MM30 – [Formação] cultural do espectador (cf. Anexo C3, Tabela C26)

Alguns espectadores da estrutura não souberam definir o conceito de formação do espectador (cf. Tabela 20).

Quanto à participação em atividades de formação do espectador, 70% afirmam não participar e 30 % afirmam que participam (cf. Anexo B3, Figura 50).

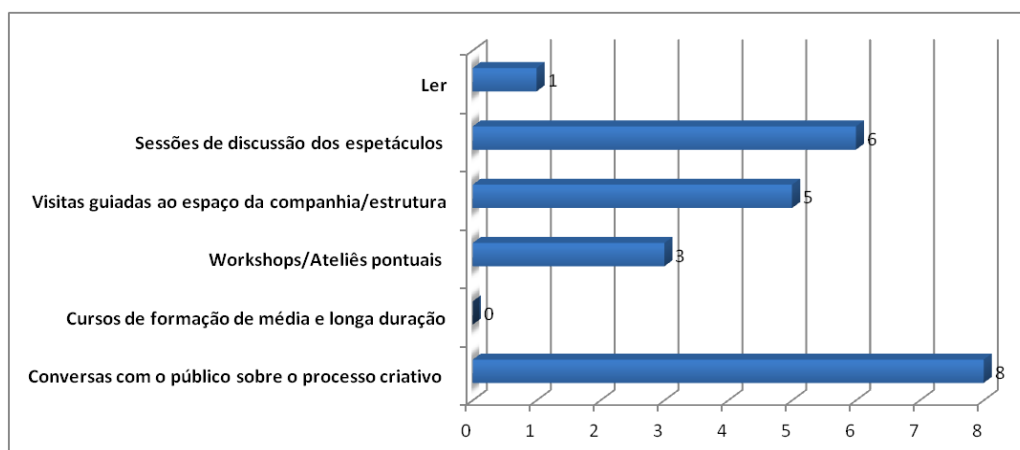


Figura 15. Atividades de formação do espectador em que participam os espectadores da estrutura.

As atividades de formação do espectador com maior número de participação são “conversas com o público sobre o processo criativo”, “sessões de discussão dos espetáculos” e “visitas guiadas ao espaço da companhia/estrutura” (cf. Figura 15). 90% dos espectadores realizam estas atividades menos de três vezes por ano e 10%, sempre que se realiza um novo projeto (cf. Anexo B3, Figura 52).

52% dos espectadores não têm, ou não tiveram, educação artística na sua formação (cf. Anexo B3, Figura 53). Dos espectadores que têm, ou tiveram, educação artística na sua formação, que representam 48% do total da amostra, apenas 6%

consideram que tal não foi relevante na sua motivação enquanto espectador (cf. Anexo B3, Figura 54), uma vez que não tiveram educação artística na área do teatro (cf. Tabela 21).

Tabela 21.

Síntese da AC: Relevância da educação artística na motivação dos espectadores da estrutura

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Relevância da educação artística na motivação enquanto espectador	Foi relevante ter acesso a educação artística	Melhorar a capacidade de análise de um espetáculo	3	23
		Despertar para a arte	1	
		Aprofundar o conhecimento geral	3	
		Aquisição de aprendizagens que contribuem para a formação do espectador	5	
		Consciência cultural	1	
		Desenvolver a sensibilidade artística, a atenção e o espírito crítico	6	
		Experimentação como fator de aprendizagem	1	
		Emite opinião mais não responde à questão colocada	2	
		Não foi relevante ter acesso a educação artística	Não teve educação artística na área do teatro	

A educação artística, segundo os espectadores da estrutura, ajudou-os a desenvolverem a sensibilidade artística, a atenção e o espírito crítico, permitiu adquirirem aprendizagens que contribuíram para a sua formação enquanto espectadores, melhorarem a capacidade de análise de um espetáculo e aprofundarem o conhecimento geral (cf. Tabela 22). Como referem os espectadores:

MM17 – Ajudou-me a compreender a cultura artística (cf. Anexo C3, Tabela C27)

MM29 – Contribuiu para a criação do gosto (cf. Anexo C3, Tabela C27)

MM25 – ao participar de formações em teatro passei a valorizar e a entender a disposição e atuação em palco (cf. Anexo C3, Tabela C27)

MM8 – Saber mais sobre o mundo. (cf. Anexo C3, Tabela C27)

Relativamente à concordância com o conceito de formação do espectador, 85% concordam com o conceito, 9% não concordam e 6% não sabem se concordam (cf. Anexo B3, Figura 55).

Tabela 22.

Síntese da AC: Concordância dos espectadores da estrutura com o conceito de “formação do espectador”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Conceito de “formação do espectador”	Razões da concordância com o conceito	Formação do cidadão/ Desenvolvimento pessoal	8	35
		Estabelecer a ligação entre o público e os artistas	1	
		Promover o gosto/motivação/interesse/ pelo teatro	3	
		Melhorar a capacidade de compreensão/receção dos espetáculos	5	
		Conhecer novas realidades artísticas	1	
		Espaço de aprendizagem fora do contexto de educação formal	2	
		Promover a atitude crítica do espectador	3	
		Não responde à questão colocada	7	
		Razões da não concordância com o conceito	Com o nome do conceito	
	Recusa de intencionalidade formativa		1	
	Não responde à questão colocada		1	
	Não sabe se concorda com o conceito de “formação do espectador”	Não sabe responder à questão colocada	2	

Na Tabela 22 estão sistematizadas todas as razões, atribuídas pelos espectadores da estrutura, para concordarem com o conceito de formação do espectador. O maior número de ocorrências incide em: “formação do cidadão/ desenvolvimento pessoal” (8 UR) – “porque é essencial para a formação enquanto indivíduo” (MM15) (cf. Anexo C3, Tabela C28); “melhorar a capacidade de compreensão/receção dos espetáculos” (5 UR) – “para ter melhor conhecimento de como se realiza uma peça” (MM31) (cf. Anexo C3, Tabela C28); “promover o gosto/motivação/interesse/ pelo teatro” (3 UR) – “porque há coisas que é preciso aprender a gostar.” (MM1) (cf. Anexo C3, Tabela C28);

e “promover a atitude crítica do espectador” (3 UR) – “porque permite melhorar a avaliação crítica do espectador” (MM24) (cf. Anexo C3, Tabela C28).

Por fim, os espectadores da estrutura apontam como razões para concordarem com o conceito de formação do espectador, o facto de considerarem ser um espaço de aprendizagem fora do contexto da educação formal que permite estabelecer laços entre o público e os artistas e conhecer novas realidades (cf. Tabela 22).

As razões para a não concordância com o conceito de formação do espectador estão relacionadas com a recusa de intencionalidade formativa e com o nome atribuído ao conceito (cf. Tabela 22).

4. Os espectadores da companhia

Neste subcapítulo são apresentados os resultados, que permitem caracterizar os espectadores da companhia, perceber qual a ligação estabelecida com o teatro e qual o entendimento que têm sobre o conceito de formação do espectador.

4.1. Caracterização dos participantes/respondentes

Caracterizei os espectadores da companhia quanto ao género, à idade e ao nível de educação/formação. Verifiquei que 56,7% dos participantes são do género feminino e 43,3% são do género masculino (cf. Anexo B4, Figura 56). As idades dos espectadores encontram-se bastante distribuídas: 23,3% têm idades compreendidas entre os 57 e os 66 anos; 20% entre os 37 e os 46 anos; 16,7% são referentes, em igual percentagem, aos intervalos etários de 27-36, 47-56 anos ou até aos 26 anos; e 6,7% têm mais de 66 anos (cf. Anexo B4, Figura 57).

O nível de ensino/formação mais elevado, que a maioria dos espectadores concluiu, foi a licenciatura, representando 76,7% da amostra. 16,7% dos espectadores concluíram o mestrado e 6,7% concluíram o doutoramento (cf. Anexo B4, Figura 58).

4.2. A ida ao teatro na ótica dos espectadores da companhia

Dos respondentes, 83,3% afirmam que costumam ir ao teatro e 17,7% não têm esse hábito (cf. Anexo B4, Figura 59).

A periodicidade com que os espectadores vão ao teatro é variável: 56% afirmam que o fazem entre quatro a oito vezes por ano, 20%, menos de três vezes por ano, 12% mensalmente, 8% quinzenalmente e 4% semanalmente (cf. Anexo B4, Figura 60).

São vários os fatores que os espectadores têm em conta quando decidem ir ao teatro. Os três principais fatores são os géneros de teatro apresentado, o reconhecimento público dos atores e o reconhecimento do trabalho desenvolvido pela companhia/estrutura (cf. Anexo B4, Figura 61). Os resultados aparecem em forma de listagem, uma vez que um erro de preenchimento, por parte de alguns espectadores, não permitiu proceder à ordenação.

Quanto aos canais de divulgação utilizados para a obtenção de informações sobre os espetáculos, os espectadores afirmam que a imprensa escrita, as redes sociais e a televisão são os meios mais relevantes (cf. Figura 16).

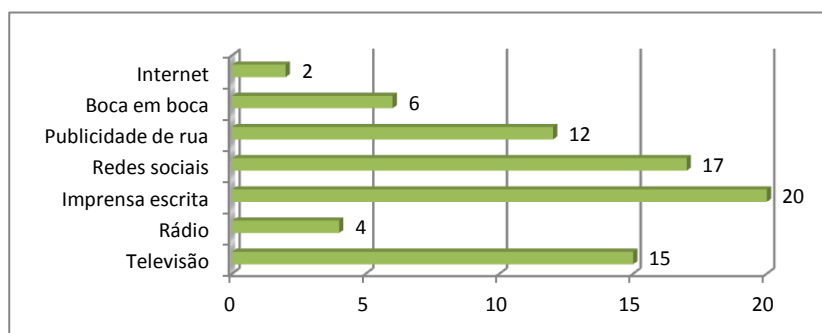


Figura 16. Canais de divulgação considerados mais relevantes para os espectadores da companhia.

Antes de assistirem aos espetáculos, os espectadores realizam algumas práticas, entre as quais as mais relevantes são a leitura da sinopse do espetáculo, a obtenção de informação sobre o espetáculo e a consulta da ficha artística/técnica do espetáculo (cf. Figura 17).

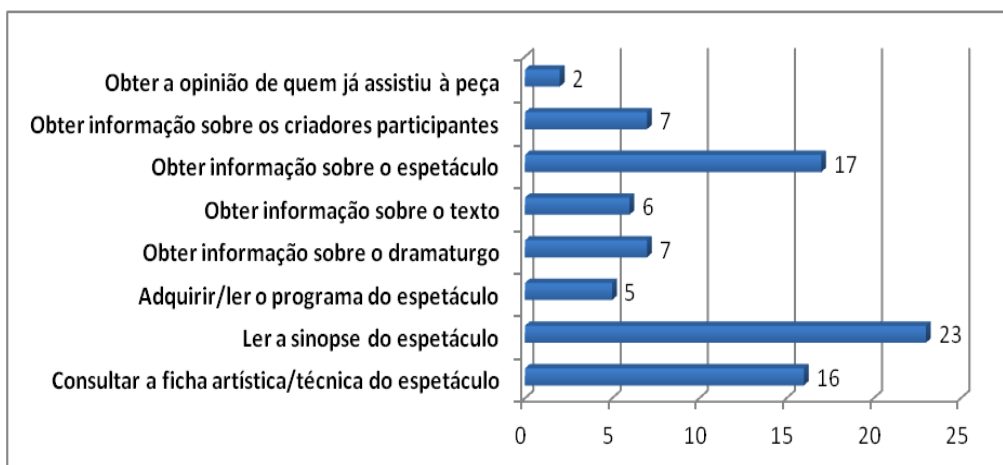


Figura 17. Práticas realizadas pelos espectadores da companhia antes de assistirem a um espetáculo.

A participação em atividades complementares à programação teatral é considerada relevante por 56,7% dos espectadores e como não relevante por 43,3% (cf. Anexo B4, Figura 64).

4.3. Formação do espectador na ótica dos espectadores da companhia

O desenvolvimento do “pensamento crítico” através da realização de atividades complementares ao espetáculo é uma ideia defendida por alguns autores de teatro (Dubatti, 2009; Silva, 2000). 81,3% dos participantes concordam com esta ideia e 18,8% não estão de acordo com a mesma. (cf. Anexo B4, Figura 66).

Os espectadores, que concordam com a realização de atividades extraespetáculo com vista ao desenvolvimento do pensamento crítico, afirmam que as mesmas têm consequências no desenvolvimento cultural e na consciência social, tal como refere um espectador: “[as atividades] podem levar ao desenvolvimento cultural e social do espectador” (TA10) (cf. Anexo C4, Tabela C29). A Tabela 23 apresenta, com 8 UR, “as consequências na formação dos espectadores” e, com 3 UR, “as consequências na aproximação entre entidade/público”, pois, como afirma um espectador, é do “interesse [das entidades] no sentido em que pode atrair mais gente para o teatro e criar uma ligação mais forte com o espectador” (TA2) (cf. Anexo C4, Tabela C29).

As razões para a não concordância, registadas na Tabela 23, prendem-se com o facto de os espectadores considerarem que as experiências de vida e a autoformação são uma forma de obter conhecimento e recusarem a ideia da obrigatoriedade das companhias/estruturas realizarem essas mesmas atividades. As seguintes afirmações são representativas destas razões:

TA17 – A minha ligação ao teatro, no teatro propriamente dito termina na sala de espetáculo. Além disso há pesquisa mas é feita por mim. (cf. Anexo C4, Tabela C29).

TA11 – não é papel das companhias/estruturas promover estas atividades (cf. Anexo C4, Tabela C29).

Tabela 23.

Síntese da AC: Desenvolvimento do “pensamento crítico” na ótica dos espectadores da companhia

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/UC
Realização de atividades complementares aos espetáculos, com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos espectadores.	Concordância dos espectadores com a realização de atividades complementares aos espetáculos	Consequências no desenvolvimento cultural e consciência social em geral	17	37
		Consequências na formação dos espectadores	8	
		Consequências na aproximação entre entidade/público	3	
		Emite opinião mas não responde à questão colocada	2	
	Não concordância dos espectadores com a realização de atividades complementares aos espetáculos.	Experiências de vida e autoformação como forma de obter conhecimento	3	
		O espetáculo como potencializador de pensamento crítico	1	
		Recusa de influências extrínsecas ao espetáculo.	1	
		Recusa de obrigatoriedade de realização de atividades complementares.	2	

Outras razões para a não concordância estão relacionadas com o facto de o espetáculo ser, por si só, potenciador de pensamento crítico e de recusarem influências extrínsecas ao espetáculo (cf. Tabela 23).

Na Tabela 24 são apresentadas as noções que os espectadores da companhia têm sobre o conceito de formação do espectador. O maior número de ocorrências incide em “interpretação e análise dos espetáculos” (13 UR), em “aquisição de conhecimento de teatro” (6 UR), em “compreensão dos processos de montagem dos espetáculos” (6 UR), em “desenvolvimento do pensamento crítico” (4 UR) e em “desenvolvimento cultural” (4 UR). Sobre estas noções, os espectadores da companhia afirmam:

TA9 – [a formação do espectador implica] ter uma visão alargada do espetáculo. (cf. Anexo C4, Tabela C30)

TA27 – Atividades adjuntas com o objetivo de dar a conhecer/ “exercitar” o lado criativo presente no teatro. (cf. Anexo C4, Tabela C30)

TA28 – [Dar ao espectador] dados adicionais sobre a forma como a peça foi concebida (cf. Anexo C4, Tabela C30)

TA10 – [adquirir] pensamento crítico em toda a sua forma de estar na vida. (cf. Anexo C4, Tabela C30)

TA21 – [Dotar o espectador de] sensibilidade cultural (cf. Anexo C4, Tabela C30)

Tabela 24.

Síntese da AC: Entendimento do Conceito de “formação do espectador” na ótica dos espectadores da companhia

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/UC
Formação do espectador	Entendimento sobre “formação do espectador”	Aquisição de conhecimento sobre teatro	6	38
		Compreensão dos processos de montagem dos espetáculos: - Encenação - Dramaturgia/Dramaturgo - Cenografia - Criadores/intervenientes no espetáculo	6	
		Interpretação e análise dos espetáculos	13	
		Desenvolvimento cultural	3	
		Aprendizagem inerente à fruição	1	
		Autoformação	2	
		Desenvolvimento do pensamento crítico	4	
		Debate de ideias	1	
		Vertentes que a formação implica	1	
		Não revela entendimento sobre o conceito	Sem definição do conceito	

Os espectadores da companhia consideram, ainda, que a formação do espectador implica autoformação, aprendizagem que está inerente à fruição e ao debate de ideias (cf. Tabela 24).

A maioria dos espectadores (70%) afirma não participar em atividades de formação do espectador e 30 % afirmam que participam (cf. Anexo B4, Figura 67)

As sessões de discussão dos espetáculos, as conversas com o público sobre o processo criativo, as visitas guiadas ao espaço da companhia/estrutura e os *workshops* e ateliês pontuais são as atividades de formação do espectador em que os espectadores mais participam (cf. Figura 18). A periodicidade com que o fazem varia: 66,7% participam nessas atividades menos de três vezes por ano, 22,2% sempre que se realiza um novo projeto e 11% mensalmente (cf. Anexo C4, Figura 69).

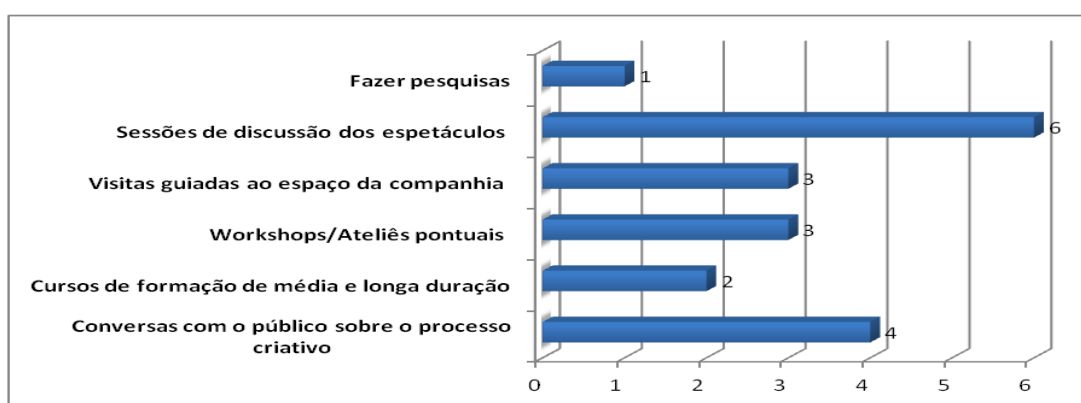


Figura 18. Atividades de formação do espectador em que participam os espectadores das companhias.

Dos espectadores inquiridos, 73% afirmam que não têm, ou não tiveram, educação artística na sua formação (cf. Anexo B4, Figura 70).

Dos espectadores que têm, ou tiveram, educação artística na sua formação, 87% consideram que a mesma influenciou a sua motivação enquanto espectador (cf. Anexo B4, Figura 71).

Na Tabela 25 são apresentadas as razões pelas quais a educação artística influenciou a motivação enquanto espectador: melhorar a capacidade de compreensão e análise, potenciar o interesse e o gosto pelo teatro e desenvolver a sensibilidade artística e o espírito crítico (com 2 UR cada).

Tabela 25.

Síntese da AC: Relevância da educação artística na motivação dos espectadores da companhia

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Relevância da educação artística na motivação enquanto espectador	Razões para a relevância de ter tido acesso a educação artística	Melhorar a capacidade de compreensão e análise de um espetáculo	2	10
		Potenciar o interesse/gosto pelo teatro	2	
		Desenvolver a sensibilidade artística e o espírito crítico	2	
		Favorecer o bem-estar	1	
		Emite opinião mais não responde à questão colocada	2	
	Não foi relevante ter acesso a educação artística	A formação não influencia a motivação	1	

Do total da amostra, 77% dos espectadores dizem concordar com o conceito de formação do espectador, 13% afirmam não concordar e 10% não sabem se concordam (cf. Anexo B4, Figura 72).

Tabela 26.

Síntese da AC: Concordância dos espectadores da companhia com o conceito de “formação do espectador”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/ UR	F/UC
Conceito de “formação do espectador”	Razões da concordância com o conceito	Formação do cidadão/ Desenvolvimento pessoal	4	33
		Desenvolvimento, participação e divulgação cultural	3	
		Promoção do gosto/motivação/interesse/ pelo teatro	3	
		Compreensão dos espetáculos e do trabalho artístico/criativo	8	
		Aquisição de conhecimento sobre o teatro e em geral	4	
		Sensibilização para as artes	1	
		Promove a atitude crítica do espectador	1	
		Promoção da criatividade	1	
		Não responde à questão colocada	2	
		Razões da não concordância com o conceito	Recusa de intencionalidade formativa	
	O teatro como forma de lazer		1	
	Auto conhecimento/formação		1	
	Não responde à questão colocada		1	
		Não sabe se concorda com o conceito de “formação do espectador”	Não responde à questão colocada	

Os espectadores da companhia concordam com o conceito de formação do espectador, por várias razões: visa melhorar a compreensão dos espetáculos e do trabalho artístico e criativo – “constitui um contributo para o espectador melhor compreender e interpretar o que está a ver” (TA21) (cf. Anexo C4, Tabela C32); contribui para a formação do cidadão e para o desenvolvimento pessoal – “é um conceito que abrange educação, conhecimento e sensibilidade” (TA14) (cf. Anexo C4, Tabela C32); e proporciona a aquisição de conhecimento geral e específico sobre teatro – “porque aumenta o nosso conhecimento a vários níveis” (TA28) (cf. Anexo C4, Tabela C32).

Os espectadores apontam, ainda, razões como o desenvolvimento, participação e divulgação cultural, a promoção do gosto, da motivação e interesse pelo teatro, a sensibilização para as artes, a promoção da criatividade e de uma atitude crítica do espectador (cf. Tabela 26).

As razões para a não concordância com o conceito prendem-se com o facto de os espectadores recusarem a intencionalidade formativa, verem o teatro como uma forma de lazer e acreditarem que a formação advém do autoconhecimento (cf. Tabela 26).

PARTE V – DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A discussão dos resultados cruza os dados recolhidos na análise de conteúdo e na análise estatística dos inquéritos por questionário, triangulados com o resultado da revisão de literatura mobilizada no enquadramento teórico. Os resultados são organizados em torno de três tópicos principais: (i) as concepções sobre o conceito de formação dos espectadores, (ii) as estruturas e as companhias na ligação com os espectadores e (iii) o teatro e a educação artística – o papel do espectador.

1. As concepções sobre o conceito de formação dos espectadores

As concepções sobre o conceito de formação dos espectadores são apresentadas neste tópico segundo a perspectiva de responsáveis das companhias e das estruturas e, também, segundo a perspectiva dos espectadores.

Para os responsáveis pelas estruturas ou companhias, o conceito de formação do espectador tem inerentes as noções de reflexão e aquisição de conhecimento. Trata-se de uma ideia generalizadamente aceite, de que é exemplo a seguinte afirmação: “No nosso entender formação do espectador implica que o espectador crie novos conhecimentos” (cf. Anexo C2, Tabela C19).

Para os responsáveis das estruturas implica o desenvolvimento do pensamento crítico e da sensibilidade para as artes, ou seja, requer “estimulação de atitude crítica” e “curiosidade/vontade em contactar com as várias expressões estéticas e artísticas” (cf. Anexo C1, Tabela C7). É um conceito que abrange a formação intelectual, a formação pessoal e social e a formação ao longo da vida, pois, “[a formação do espectador] pode acontecer desde tenra idade até à velhice” (cf. Anexo C1, Tabela C7). De resto, a aprendizagem ao longo da vida é uma das vertentes da formação de públicos explicitada em diversas obras (Aníbal, 2013; Governo de Portugal, 2014) e enfatizada neste estudo. Um dos responsáveis das estruturas refere que “formar o espectador não tem manuais” (cf. Anexo C1, Tabela C7), recusando, assim, a intencionalidade formativa do conceito. Esta é uma das razões apontadas para a não concordância com o conceito de formação do espectador, à qual se junta a ideia de teatro apenas como forma de lazer. O

responsável por uma das estruturas refere que “ [os espectadores] apenas procuram um momento de prazer intelectual ou de lazer momentâneo” (cf. Anexo C1, Tabela C12).

Os responsáveis pelas companhias consideram que o conceito de formação dos espectadores preconiza a realização de atividades extraespetáculo, como conversas com o público e diversificação da oferta, o que permite a captação de público. Os responsáveis que concordam com o conceito (60%) afirmam que o mesmo permite o desenvolvimento do pensamento crítico, a diversidade cultural e é uma forma de mediação cultural. Consideram também que ajuda o espectador a adquirir conhecimentos, a melhorar a capacidade de recepção e que coloca o espectador como parte integrante da atividade teatral, conforme defendem vários autores (Borges, 2001; Brook, 2011). Tal como para os responsáveis pelas estruturas, a recusa de intencionalidade formativa é um fator de não concordância apresentado pelos responsáveis das companhias.

O entendimento que os próprios têm da formação do espectador incide na prioridade de proporcionar ao espectador a possibilidade de compreender e interpretar os espetáculos: “Ensinar ao espectador a melhor forma de compreender o conteúdo, a representação dos artistas, todo o encadeamento da peça e ensinar uma boa percepção do segundo sentido muitas vezes existente no teatro” (cf. Anexo C4, Tabela C30). Para os espectadores, a sua formação implica a aquisição de conhecimentos, quer sejam sobre cultura geral quer sejam específicos do teatro, neste último caso sobre encenação, dramaturgia/dramaturgo, cenografia e interpretação no espetáculo. Pode possibilitar também conhecer e perceber o processo criativo do espetáculo, ou seja, é “perceber o antes, o durante e o depois do espetáculo” (cf. Anexo C3, Tabela C26). Promove o desenvolvimento do pensamento crítico, isto é, implica “dar/fornecer um conjunto de ferramentas que permite ao espectador ter opinião própria sobre a peça e depois transpor para a sua realidade” (cf. Anexo C4, Tabela C 30).

A formação do espectador proporciona o desenvolvimento cultural, intelectual e pessoal dos espectadores. É um processo de autoformação, conforme o quarto princípio orientador na formação do espectador, defendido por Silva (2000). A aprendizagem está inerente, também, à fruição e ao debate de ideias e temas de atualidade, pois, tal como

refere Desgranges (2003), é uma forma de o espectador ocupar o seu lugar, não só no teatro mas no mundo.

Os resultados obtidos mostram também que alguns espectadores ainda não têm uma noção concreta sobre o conceito de formação do espectador. A larga maioria dos espectadores (80,9%) concorda com o conceito, uma vez que consideram que diferentes modalidades de “formação” permitem melhorar a compreensão dos espetáculos e do trabalho artístico e criativo e permitem um desenvolvimento pessoal e a possibilidade de se formarem enquanto cidadãos. Consideram ainda que promove o desenvolvimento, a divulgação e a participação cultural, a aquisição de conhecimentos, a criatividade, o espírito crítico, o contacto com a arte e é responsável pela motivação e interesse pelo teatro. Os espectadores referem, ainda, que este tipo de formação constitui um espaço de aprendizagem fora do contexto da educação formal. Pinto (2005) define a educação não-formal com um lugar de aprendizagem que acontece fora do contexto formal, mas que é complementar deste.

2. As estruturas/companhias na ligação com os espectadores

Os resultados permitiram verificar que os responsáveis pelas estruturas e pelas companhias detêm, na maioria, formação de nível superior noutras áreas que não o teatro. Nas estruturas, a principal atividade profissional, desenvolvida até ao momento, e as funções desempenhadas pelos respondentes eram, maioritariamente, em áreas não artísticas. Nas companhias, verificou-se precisamente o contrário: a atividade profissional e as funções desempenhadas pelos respondentes eram, maioritariamente, em áreas artísticas.

Os responsáveis caracterizaram o seu público. Os responsáveis pelas estruturas consideraram que “até aos 18 anos” é a faixa etária menos abrangida e que abrangem todas as outras de igual modo. Os responsáveis pelas companhias consideraram abranger, sobretudo, as faixas etárias até aos 18 anos, dos 31 aos 60 anos e a de mais de 60 anos. Todos os responsáveis pelas entidades consideraram que ambos os géneros são abrangidos e que o público detém, de forma equivalente, formação de nível não superior

e formação de nível superior. A frequência do público é, sobretudo, regular ou muito regular nas companhias e regular, pouco regular ou esporádica nas estruturas.

Na ótica dos responsáveis das companhias e das estruturas, as principais motivações para que o público vá assistir aos seus espetáculos são coincidentes com as principais motivações declaradas pelos espectadores: o reconhecimento do trabalho desenvolvido pela companhia/estrutura, o género de teatro apresentado e o reconhecimento público dos atores.

As companhias e as estruturas utilizam, na maioria (84,6%), estratégias para fidelizar o seu público. Através dessas estratégias, pretendem essencialmente promover uma relação de proximidade e de regularidade com o público, como elucida o responsável por uma companhia: “Porque queremos ter uma relação próxima com o nosso público” (cf. Anexo C2, Tabela C16). Visam promover a participação cultural e o desenvolvimento cultural, isto é, “criar o hábito na população de assistir e participar na vida cultural da cidade” e “dar novos conteúdos ao teatro” (cf. Anexo C1, Tabela C4). Estas estratégias vão ao encontro da ideia defendida por Santos (2007), de promover um setor cultural e criativo baseado em políticas que tenham em vista a participação cultural.

As estratégias de fidelização são também utilizadas como forma de divulgação e por razões financeiras, “porque é necessário divulgar as iniciativas” e “para justificar o investimento” (cf. Anexo C1, Tabela C4). As companhias utilizam as estratégias de fidelização com a intenção de formar o espectador e direcionam-nas a públicos específicos. As estratégias de fidelização visam, ainda, promover a qualidade e a diversidade e conquistar novos públicos.

As companhias e as estruturas que não recorrem a estratégias de fidelização indicam os constrangimentos logísticos como justificação: “Uma vez que não temos espaço próprio” (cf. Anexo C2, Tabela C16). Um responsável por uma estrutura revela que têm dificuldades na conceção, na implementação e na realização regular de atividades vocacionadas para a formação e um responsável por uma companhia considera que a fidelização está inerente ao trabalho que desenvolvem na companhia: “achamos que a fidelização [de público] acontece pela qualidade e reconhecimento do trabalho” (cf. Anexo C2, Tabela C16).

As estratégias de fidelização que as companhias e as estruturas utilizam estão direcionadas para a programação e a criação, bem como para a formação e a comunicação. Como estratégias de programação e criação, as companhias promovem atividades anuais, novas criações, festivais e acolhem novos projetos, enquanto as estruturas estabelecem parcerias e apostam no reconhecimento público dos atores. Ambas recorrem a programação específica como estratégia de fidelização. Como estratégias de formação e comunicação, as companhias promovem atividades anuais e ações educativas, estabelecem parcerias e dispõem de um serviço educativo. O relatório CFC (Governo de Portugal, 2014) considera os serviços educativos responsáveis pelo desenvolvimento da mediação cultural em Portugal. As estruturas promovem estratégias de divulgação e atividades de formação no seu espaço. Ambas promovem a informação e a comunicação, preços acessíveis ou descontos e cartões de desconto.

Os principais canais de divulgação, tanto para as companhias como para as estruturas, são o “boca em boca”, as redes sociais e a publicidade de rua. Relativamente ao “boca em boca”, também Dubatti (2009) o considera o principal canal de divulgação:

Lo que sostiene el teatro de Buenos Aires no es el periodismo ni la publicidad sino el “boca en boca”, institución de la oralidad que consiste en la recomendación que realiza directamente un espectador a otro, modalidad afianzada frente a la pauperización de la crítica profesional en los medios masivos. (parágrafo 4)

Os espectadores consideram que os principais canais de divulgação são as redes sociais, a imprensa escrita e a televisão. Neste sentido, os canais de divulgação que os espectadores consideram como principais não são coincidentes com os das entidades culturais.

As companhias e as estruturas, na maioria (84,6%), promovem atividades complementares ao espetáculo que consideram ser de formação do espectador. Realizam, maioritariamente, visitas guiadas ao seu espaço, *workshops* e ateliês pontuais, conversas com o público sobre o processo criativo e cursos de formação de média e longa duração, com uma regularidade mensal ou semanal. Todos os responsáveis pelas

estruturas e a maioria dos responsáveis pelas companhias (80%) concordam com a realização de formação intencional do espectador com vista ao desenvolvimento do pensamento crítico, na medida em que consideram o teatro como lugar de reflexão, como também afirmou um responsável: “considero, por isso, importante a existência de momentos de reflexão, envolvendo os intervenientes no espetáculo: artistas, técnicos e público” (cf. Anexo C1, Tabela C6). Os responsáveis das companhias também entendem que o teatro é lugar de mediação cultural, “porque o teatro permite e incentiva essas mesmas atividades que possibilitam a constante renovação do público e da própria companhia” (cf. Anexo C2, Tabela C18). O teatro é, ainda, considerado por estes responsáveis como um lugar de encontro, “[um lugar onde se] dialoga” (cf. Anexo C2, Tabela C18). Os responsáveis das estruturas entendem que o teatro é um espaço de formação e que estas atividades permitem a participação ativa dos espectadores e uma relação próxima com o trabalho desenvolvido pelas estruturas.

A não concordância com estas atividades prende-se com a ideia de o espetáculo ser, por si só, promotor de pensamento crítico.

Todas as estruturas e companhias que realizam este tipo de atividades consideram que beneficiam com as mesmas, pois permite-lhes melhorar o trabalho que desenvolvem: “eleva o nível de exigência da nossa prestação e obriga-nos a um trabalho mais apurado ao nível da programação” (cf. Anexo C1, Tabela C9). Para além disso, são uma forma de divulgação e de captação de novos públicos, como refere um responsável: “as crianças que visitam o teatro no âmbito escolar e de festas de anos (onde incluímos as visitas guiadas) regressam depois para assistir aos espetáculos com as suas famílias” (cf. Anexo C1, tabela C9). Para os responsáveis pelas companhias estas atividades permite-lhes estabelecer o diálogo com o público, adaptando-se à realidade social. Para os responsáveis pelas estruturas, são ainda uma forma de dinamização da atividade cultural e de os espectadores melhorarem a compreensão dos espetáculos. Estas ideias são defendidas por autores como Dubatti (2009) e Desgranges (2003).

Das estruturas e das companhias que realizam atividades extraespetáculo, a maioria dos responsáveis (76,9%) afirma ter em conta os interesses e as necessidades dos espectadores quando criam ou acolhem um novo projeto. As companhias consideram que tal se deve ao facto de estarem inseridas numa comunidade e de terem

de se adaptar à realidade social. Pretendem criar motivação nos espectadores e criar espetáculos que permitam a reflexão dos espectadores. As estruturas procuram ir ao encontro dos interesses do público, através da programação e da criação, havendo, inclusive, um responsável por uma estrutura que considera ser um papel fundamental dos teatros municipais: “os teatros municipais, principalmente, devem ter esses fatores em consideração. Caso contrário, não precisariam existir.” (cf. Anexo C2, Tabela C10).

A companhia que não tem em conta os interesses e necessidades do público não o faz porque cria cada espetáculo sempre em contextos distintos. Apenas uma companhia considera que não tem um papel a desempenhar na formação do espectador, afirmando o seu responsável que “esse papel deverá ser desempenhado pelos teatros municipais e pelos organismos institucionais” (cf. Anexo C2, Tabela C20). Mas, em geral, as companhias concordam com esse papel, na medida em que podem promover a cidadania, a consciência social e a relação com a arte. Consideram que a formação do espectador, pelas experiências que promove e proporciona, tem adicionalmente um papel no combate à exclusão social, na valorização da multiculturalidade e no desenvolvimento de competências sociais e do espírito crítico. Promovem a educação artística e são um espaço de formação que favorece a interdisciplinaridade. A educação artística surge aqui num contexto não-formal, tal como é sustentado ao longo do enquadramento teórico. As companhias consideram, ainda que devem assumir esse papel por razões financeiras, ou seja, “o teatro não existe sem público. A formação de espectadores é um exercício de fortalecimento de todo o sector” (cf. Anexo C2, Tabela C20).

As estruturas consideram que têm um papel na formação do espectador pela especificidade de intervenção da própria estrutura, isto é, “os teatros municipais devem fazer serviço público” (cf. Anexo C1, Tabela C8). Este papel passa por adequar as suas propostas aos interesses do público e pela criação e programação que levem à formação do espectador. As estruturas têm todo o interesse em estabelecer ligações com o público, para que este se torne regular.

Todos os responsáveis pelas estruturas e pelas companhias afirmam serem importantes os estudos sobre formação dos espectadores, na medida em que os mesmos permitem obter informações e avaliar – por conseguinte, levar a melhorar – o trabalho

desenvolvido. Para os responsáveis pelas estruturas, estes estudos também são vistos como instrumento de apoio “[para quem] tem capacidade de decisão” (cf. Anexo C1, Tabela C11), bem como uma oportunidade para que os interessados encontrem novas estratégias. São considerados, ainda, relevantes para o setor cultural e por serem possíveis de implementar noutros contextos.

3. O teatro e a educação artística: O papel do espectador

Os resultados permitem verificar que o nível de formação mais baixa que os espectadores detêm é o ensino secundário, com uma representatividade muito baixa em relação a todo o universo estudado. Os espectadores detêm, na sua maioria, formação de nível superior. Estes dados vão ao encontro daquilo que revela o relatório CFC (Governo de Portugal, 2014), segundo o qual os níveis de acesso e participação cultural em Portugal estão relacionados com o nível médio de escolaridade e que o baixo nível de escolaridade é um fator de exclusão responsável pelo alheamento face à participação cultural.

Ao analisar os resultados, verifico que os mesmos não vão ao encontro daquilo que revela o estudo *Cultural access and participation* (Special Eurobarometer 399, 2013), que afirma que Portugal tem uma percentagem reduzida de participação em atividades culturais. Os dados recolhidos neste estudo indicam uma percentagem elevada de espectadores (77,78%) que têm por hábito ir ao teatro e que o fazem com alguma regularidade. No entanto, considero que os dados podem não ser representativos quanto à participação cultural dos espectadores em geral, uma vez que os dados foram obtidos num espaço teatral.

Os espectadores quando decidem ir ao teatro têm em conta, essencialmente, três fatores: o género de teatro apresentado, o reconhecimento do trabalho desenvolvido pela companhia/estrutura e o reconhecimento público dos atores. Antes de assistirem a um espetáculo, os espectadores, na sua maioria, leem a sinopse do espetáculo, consultam a ficha artística/artística do espetáculo e obtêm informações sobre o espetáculo.

O REA (CN-UNESCO, 2006) afirma que a educação artística é um direito humano universal, à qual todos, crianças e adultos, deveriam ter acesso. Verifiquei que

os espectadores não têm, ou não tiveram, na sua maioria (61,9%), acesso a educação artística na sua formação. No entanto, os espectadores que a ela tiveram acesso são perentórios a afirmar que o acesso à educação artística influenciou a sua motivação enquanto espectador. A educação artística motivou os espectadores, na medida em que permitiu desenvolverem a sensibilidade artística, a atenção e o espírito crítico, de que é elucidativa a seguinte afirmação de um espectador: “porque um indivíduo que seja impelido a absorver e criar arte, será sempre um espectador mais sensível e atento e, por conseguinte, crítico.” (cf. Anexo C3, Tabela C27).

As aprendizagens adquiridas na educação artística contribuíram para a formação enquanto espectador e potenciaram o interesse e o gosto pelo teatro. As seguintes afirmações dos espectadores são bastante representativas desta ideia: “porque contribuiu para a minha formação enquanto espectador” e “porque aprendi a gostar” (cf. Anexo C3, Tabela C27).

Alguns espectadores (20,8%) consideram que a capacidade de análise de um espetáculo melhora com a educação artística, ou seja, “permite uma diferente apreciação do espetáculo e uma diferente valoração do que se está a apreciar.” (cf. Anexo C3, Tabela C27).

A experimentação que a educação artística proporciona também é tida como fator de aprendizagem, ou seja, “fazer, motiva a querer aprender mais.” (cf. Anexo C3, Tabela C27). Esta é uma ideia defendida no REA (CN-UNESCO, 2006) e por Silva (2001), segundo os quais a experimentação deve ser proporcionada às crianças e aos adultos para que possam, progressivamente, apreender e compreender melhor e com isso participarem ativamente na vida cultural e artística.

Os espectadores afirmam que há um aprofundamento do conhecimento geral, um desenvolvimento da consciência cultural e um despertar para a arte inerente à educação artística. Esta noção está explicitada no enquadramento teórico, baseada em pressupostos defendidos no REA (CN-UNESCO, 2006).

A educação artística é, ainda, sentida como uma forma de proporcionar bem-estar. Tal, está bem patente na seguinte afirmação de um espectador: “Porque, essa educação artística, tomei-a como uma fonte de bem-estar psicológico e emocional” (cf. Anexo C4, Tabela C31).

A maioria dos espectadores (65,07%) considera relevante participar em atividades complementares à programação teatral. No entanto, 69,84% revelam não participar em atividades de formação do espectador. Os espectadores que participam em atividades extraespetáculo optam sobretudo por conversas sobre o processo criativo, sessões de discussão dos espetáculos e visitas guiadas ao espaço teatrais. Fazem-no, na sua maioria, menos de três vezes por ano.

Estas atividades, complementares ao espetáculo, são defendidas por alguns autores (Dubatti, 2009; Silva, 2000), como forma de desenvolvimento do pensamento crítico. Os espectadores, na sua generalidade, concordam com esta ideia, na medida em que consideram que este tipo de atividades tem consequências na formação dos espectadores, isto é, “pode transmitir mais conhecimento ao espectador” (cf. Anexo C3, Tabela C25). Tem também consequências no desenvolvimento cultural e na consciência social, “pois, ao promover o pensamento crítico, contribui para o desenvolvimento da mentalidade da sociedade e torna possível progresso/mudança e alteração das políticas atuais” (cf. Anexo C4, Tabela C29). São ainda entendidos como uma forma de promover a relação de proximidade entre o público e as estruturas/companhias.

Os espectadores que não concordam com a realização de atividades extraespetáculo, com vista ao desenvolvimento do pensamento crítico, afirmam que o pensamento crítico se desenvolve através das experiências de vida e num processo de autoformação. Recusam influências extrínsecas ao espetáculo, tal como refere um espectador: “gosto de assistir às peças sem estar condicionada” (cf. Anexo C4, Tabela C29). E consideram que o próprio espetáculo deve ser, por si só, potenciador de pensamento crítico.

CONCLUSÕES

Este estudo, orientado pelas questões iniciais e pelos objetivos gerais definidos, e após a recolha e o tratamento de dados, bem como a apresentação e a discussão dos resultados, possibilitou-me chegar a algumas conclusões, que sistematizo neste capítulo.

Para este estudo, foram definidos os seguintes objetivos: (1) Perceber as percepções que os espectadores têm sobre a influência da educação artística nas suas motivações para o teatro e nas formas como assumem esse papel; (2) Reconhecer as conceções do público sobre “formação do espectador”; (3) Conhecer o trabalho desenvolvido pelas companhias/estruturas de teatro na ligação com os espectadores; (4) Perceber de que forma o trabalho desenvolvido pelas companhias/estruturas de teatro promove a formação do espectador.

No que diz respeito às percepções que os espectadores têm sobre a influência da educação artística na sua motivação para o teatro, percebi que um número elevado dos espectadores inquiridos (61,9%) não tem, ou não teve, acesso a um percurso de cruzamento das artes com a educação. Este é defendido no REA (CN-UNESCO, 2006) como um direito universal a que todos deveriam ter acesso, por forma a terem garantido um desenvolvimento harmonioso e uma participação cultural e artística ativa, contudo este estudo não me permite afirmar que os níveis de participação cultural estão correlacionados com o acesso a educação artística. Já os espectadores que têm, ou tiveram, acesso a educação artística, na maioria (91,7%), afirmam que a mesma os motivou enquanto espectadores. O acesso a educação artística, segundo estes espectadores, teve influência no seu gosto pelo teatro, na medida em que potenciou o seu interesse e o seu gosto pela arte e lhes permitiu desenvolver uma sensibilidade artística e um espírito crítico face aos espetáculos. De acordo com os espectadores, a educação artística levou a uma melhoria significativa na capacidade de receção e de análise teatral dos próprios. A compreensão e conhecimento do processo artístico e criativo foi evoluindo, permitindo ganhar um maior conhecimento sobre todas as fases inerentes à criação teatral. A experimentação teatral é tida como um fator de aprendizagem, tal como defendem vários autores (Desgranges, 2003; Silva, 2000).

Os espectadores deste estudo assumem um papel participativo. A maioria tem por hábito ir ao teatro (77,8%) e realiza-o com alguma regularidade: 46,9% entre quatro a oito vezes por ano, 20,4% mensalmente e 12,3% quinzenalmente ou semanalmente. Globalmente, a maioria dos espectadores integrados na amostra deste estudo (79,6%) vai mais do que três vezes por ano ao teatro.

O género de teatro apresentado e o reconhecimento do trabalho desenvolvido pelas estruturas/companhias são dois dos fatores que os espectadores têm em conta quando decidem ir ao teatro. Estes fatores pressupõem que os espectadores, por um lado, reconhecem os géneros de teatro com os quais se identificam e, por outro lado, têm conhecimento do trabalho desenvolvido por algumas entidades culturais no panorama artístico e cultural português. As práticas que os espectadores realizam antes de assistir aos espetáculos revelam que os próprios têm interesse em obter informações sobre a criação teatral.

A maioria dos espectadores (65,1%) considera relevante participar em atividades complementares ao espetáculo, no entanto apenas 30,2% dos espectadores o fazem. Tendo em conta que a generalidade dos espectadores deste estudo detém formação de nível superior (88,9%), creio poder inferir que o acesso cultural é fortemente determinado pelo nível de escolaridade dos espectadores.

As conceções, que o público revela ter sobre o conceito de formação do espectador, relacionam-se sobretudo com a aquisição de conhecimento favorável ao desenvolvimento de competências e de linguagens artísticas, e especificamente a teatral, que lhes possibilita não só uma melhor interpretação e análise dos espetáculos, mas também, de uma maneira geral, um desenvolvimento cultural, intelectual e pessoal. É baseado neste pressuposto, de aquisição da linguagem teatral, que se fundamenta a pedagogia do espectador (Desgranges, 2003; Dubatti, 2009).

Os espectadores referem a autoformação e a aprendizagem através da fruição como duas noções relevantes na definição do conceito de formação do espectador. Estas duas noções são fundamentadas nos quatro princípios orientadores da formação do espectador (Silva, 2000), explicitados no enquadramento teórico. Os espectadores entendem, ainda, que a formação do espectador potencia o pensamento crítico e

favorece o debate de ideias e de temas da atualidade (CN-UNESCO, 2006; Desgranges, 2012)

No que concerne ao terceiro objetivo, verifiquei que as estruturas e as companhias participantes neste estudo desenvolvem, na maioria (84,6%), estratégias de fidelização. Fazem-no com o intuito de estimular a participação e o desenvolvimento cultural dos espectadores, estabelecendo assim uma maior regularidade na participação cultural e, conseqüentemente, uma maior proximidade com o público. Estas estratégias permitem, ainda, divulgar o trabalho desenvolvido e conquistar novos públicos. A realização de atividades anuais e de ações educativas são tidas como um forma de fidelizar o público, tal como recorrer a programação e a novas criações que motivam o público e que, naturalmente, asseguram a sua participação. Informação largamente divulgada, utilização de cartões de descontos e acessibilidade nos preços dos espetáculos, são outras das formas de fidelização do público que as estruturas e as companhias utilizam.

Os responsáveis pelas estruturas e pelas companhias reconhecem as principais motivações que levam o público a ir ao teatro, como, por exemplo, o género de teatro apresentado, o reconhecimento do trabalho desenvolvido pelas estruturas e pelas companhias e o reconhecimento público dos atores.

As estruturas e as companhias promovem, de uma maneira geral, atividades suplementares ao espetáculo, sobretudo visitas guiadas ao espaço teatral, *workshops* e ateliês pontuais, conversas com o público e cursos de formação de média e longa duração, que se realizam com uma periodicidade mensal ou até semanal. Estas atividades são benéficas na ligação do público com as estruturas e as companhias, pois, permitem aos envolvidos nas estruturas e nas companhias melhorarem o trabalho desenvolvido e adaptarem-se à realidade social, bem como fidelizar o público e captar novos públicos. De todas as companhias e estruturas que promovem atividades de formação do espectador, a maioria (90,9%) tem em conta os interesses e necessidades do público quando cria ou acolhe um novo projeto teatral. Fazem-no, acima de tudo, porque estão inseridas numa determinada comunidade e porque sentem que têm de adaptar-se à realidade social.

Em termos das estratégias de informação e comunicação que as estruturas e as companhias estabelecem com o público, concluo que não usam os meios considerados como os mais relevantes pelos espectadores. Os espectadores consideram que os principais canais de divulgação são as redes sociais, a imprensa escrita e a televisão, enquanto as entidades culturais salientam o “boca em boca”, as “redes sociais” e a publicidade de rua.

Uma vez sistematizado o trabalho desenvolvido pelas companhias e pelas estruturas, os resultados obtidos neste estudo permitem concluir que, na generalidade, estas entidades promovem a formação do espectador. Em geral, estabelecem uma relação próxima com o público, tentando ir ao encontro dos seus interesses e necessidades, reconhecendo as especificidades inerentes às respetivas faixas etárias e ao nível de formação que detém. Procuram adaptar-se à realidade social em que estão inseridos e desenvolver e melhorar o trabalho que realizam, proporcionando aos espectadores um contacto próximo com os seus processos artísticos e criativos e, também por essa via, o aprofundamento do conhecimento da linguagem teatral. A realização de atividades complementares ao espetáculo, que se realizam com uma regularidade mensal ou até semanal, é elucidativa da forma como estas entidades, na sua maioria (84,6%), promovem a formação do espectador.

As estruturas e as companhias, na maioria (62,5% e 60%, respetivamente), concordam com a formação do espectador e assumem ter um papel a desempenhar nesse âmbito, considerando que aquela promove a cidadania e a consciência social, a educação artística num espaço não-formal, as competências sociais, a multiculturalidade e o combate à exclusão social (Bento, 2003; Santos, 2007).

Este estudo, embora permita concluir que as companhias e as estruturas promovem a formação do espectador, não permite afirmar que esse objetivo se cumpre de facto, pelo que, no contexto desta amostra, mantém-se pertinente a questão sobre se o trabalho realizado pelas estruturas e pelas companhias tem consequências práticas no desenvolvimento de competências dos seus espectadores.

As conclusões obtidas cingem-se à amostra deste estudo específico, sendo pertinente um estudo extensivo que permita eventuais generalizações.

Este estudo apresentou algumas limitações, começando pela revisão da literatura, que se revelou um pouco restrita relativamente à temática da formação do espectador. Considero que teria sido pertinente incluir nesta investigação outra instituição, que pode, também, ser corresponsável pela formação dos espectadores, o Teatro Nacional Dona Maria II. Aquando do início da investigação, o teatro estava a passar por alterações estruturais que me pareceram impeditivas de obter respostas num espaço de tempo considerado compatível com os prazos estabelecidos para a concretização desta investigação. Outra limitação sentida foi o facto de o estudo incidir apenas na AML e focar-se, unicamente, numa companhia e numa estrutura, o que levou à constituição de uma amostra não representativa, cujos dados não são generalizáveis. No entanto, considero que estas limitações não descredibilizam os dados apresentados nem as conclusões obtidas.

Este estudo revela a pertinência e importância de se estudar os espectadores e a forma como estes se posicionam relativamente ao teatro, analisando um dos vértices importantes da conceção teatral, o público, que está em constante renovação e reinvenção. Esta investigação incide especificamente na formação do público, jovem ou adulto. No entanto, abre caminho para outros estudos, inclusive estudos de formação do espectador na infância, em contexto formal ou não-formal. Lança, ainda, a possibilidade de se estudar as práticas existentes na formação do espectador e perceber o impacto que as mesmas têm na formação do indivíduo.

Os estudos dos espectadores, como afirma o responsável por uma companhia, são relevantes, entre outras razões, “pela possibilidade de uma visão abrangente que cruze diferentes informações e iniciativas e que leve à produção de informação” (cf. Anexo C2, Tabela C23). Este estudo visa contribuir para o conhecimento da educação artística e do teatro no específico contexto português.

REFERÊNCIAS

- Afonso, N. (2005). *Investigação naturalista em educação*. Porto: Asa.
- Aníbal, A. (2013). Da educação permanente à aprendizagem ao longo da vida e à Validação das aprendizagens informais e não formais: recomendações e práticas. *CIES e-Working Paper, 147*, 1-30 Consultado a 1 de Maio de 2015, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP147_Anibal.pdf
- Bardin, L. (2004). *A análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bento, A. (2003). *Teatro e animação: outros percursos no desenvolvimento sócio-cultural no Alto Alentejo*. Lisboa: Colibri.
- Bogdan, R. & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora.
- Borges, V. (2001). *Todos ao Palco! – Estudos Sociológicos sobre o Teatro em Portugal*. Oeiras: Celta Editora.
- Borges, V.; Costa, P. & Ferreira, C. (2014). Desvendando o teatro: Criatividade, públicos e território. *Análise Social, XLIX*, 2182-2999.
- Brook, P. (2011). *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Carmo, H. & Ferreira, M. M. (2008). *Metodologia da Investigação: Guia para a auto aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Centeno, M. J. A. (s.d). A política cultural em Portugal na entrada do novo século. 6º Congresso SOPCOM, pp. 2981-2992. Consultado a Outubro de 2014, em http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/sopcom_iberico/sopcom_iberico09/paper/viewFile/235/206
- Comissão Nacional da UNESCO [CN-UNESCO] (2006). *Roteiro para a Educação Artística*. Lisboa: Comissão Nacional da UNESCO.

- Coutinho, M.C. (2011). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra: Almedina.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador: Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Desgranges, F. (2003). *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Desgranges, F. (2012). *A Inversão da Olhadela – alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Dubatti, J. (2009). Escuela de Espectadores de Buenos Aires. *Artez*. Consultado a 21 de Outubro de 2014, em <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez144/iritzia/dubatti.htm>
- Esquenazi, J., Fidalgo, J. & Pinto, M. (coords), (2006). *Sociologia dos Públicos*. Porto: Porto Editora.
- Esteves, M. (2006). A análise de conteúdo. In J. A. Lima & J. A. Pacheco (orgs). *Fazer investigação: Contributos para a elaboração de dissertações e teses* (pp. 105-126). Porto: Porto Editora.
- Ferreira, V. (2001). O inquérito por questionário na construção de dados sociológicos. In A. S. Silva & J. M. Pinto (Orgs.). *Metodologia das ciências sociais* (pp.165-196). Porto: Edições Afrontamento.
- Ghiglione, R. & Matalon, B. (2001). *O inquérito: Teoria e prática*. Oeiras: Celta.
- Governo de Portugal (2014). *Cultura, formação e cidadania – Relatório Final*. S.d: Centro de Estudos Sociais.
- Instituto Nacional de Estatística (2014). *Estatísticas da cultura 2013*. Consultado a 19 de Março de 2015, em <http://www.ine.pt>
- Léssard-Hébert, M., Goyette, G. & Boutin, G. (2005). *Investigação qualitativa: Fundamentos e práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.

- Lima, J. A. & Pacheco, J. A. (2006). *Fazer investigação. Contributos para a elaboração de dissertações e teses*. Porto: Porto Editora.
- Mateus, A. (Coord.) (2010). *O Sector cultural e criativo – Estudo para o Ministério da Cultura (Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais) – Relatório final*. Lisboa: MC/GPEARl.
- Monteiro, P. (1994). Os públicos dos teatros de Lisboa: primeiras hipóteses. *Análise Social*, 29(129), 1229-1244.
- Pinto, L. C. (2005). Sobre Educação Não-Formal. *Cadernos d'inducar*, 1-7. Consultado em 18 de Junho de 2014, em <http://www.inducar.pt/webpage/contents/pt/cad/sobreEducacaoNF.pdf>
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. V. (1992). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Santos, M. L. L. (2007, Maio). *Políticas culturais em Portugal*. Comunicação apresentada na Mesa Redonda “Políticas culturais no Espaço Iberoamericano” integrada na V Campus Euroamericano de Cooperação Cultural, Almada.
- Silva, A. S. (coord.).(2000). *A educação artística e a promoção das artes, na perspetiva das políticas públicas - Relatório do grupo de contacto entre os Ministérios da Educação e da Cultura*. Lisboa: Editorial do Ministério da Educação.
- Special Eurobarometer 399 (2013). *Cultural access and participation – Report*. European Commission.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre II: L'école du spectateur*. Paris: Éditions BELIN.
- Ubersfeld, A. (2005). *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Ubersfeld, A. (2010). *Os termos-chave da análise teatral*. Editora Licorne.
- Vala, J. (2001). A análise de conteúdo. In A. S. Silva & J. M. Pinto (Orgs.), *Metodologia das ciências sociais* (pp.101-128). Porto: Edições Afrontamento.

Wendell, N. (2012). A mediação teatral na formação do público. *VIS – Revista do Programa de Pós- Graduação em Arte*, 11 (1), 23-36.

ANEXOS

Índice de Anexos

ANEXO A. Inquéritos por questionário	94
Anexo A1. Questionário às Companhias/ Estruturas	94
Anexo A2. Questionário aos Espectadores	101
ANEXO B. Tratamento estatístico dos Inquéritos por questionário	106
Anexo B1. Questionário às Estruturas – Respostas fechadas	106
Anexo B2. Questionário às Companhias – Respostas fechadas	112
Anexo B3. Questionário aos espectadores da Estrutura – Respostas fechadas	117
Anexo B4. Questionário aos espectadores da Companhia – Respostas fechadas	122
ANEXO C. Análise de conteúdo dos inquéritos por questionário	127
Anexo C1. Questionário às Estruturas – Respostas abertas	127
Anexo C2. Questionário às Companhias – Respostas abertas	146
Anexo C3. Questionário aos Espectadores da Estrutura – Respostas abertas	165
Anexo C4. Questionário aos Espectadores da Companhia – Respostas abertas	180

Anexo A. Inquéritos por questionário

Anexo A1. Questionário às Companhias/ Estruturas



QUESTIONÁRIO

Este questionário visa recolher dados no âmbito da investigação de Ana Rita Nabais, integrada no Mestrado em Educação Artística – especialização de Teatro na Educação, ministrado pela Escola Superior de Educação de Lisboa, com a orientação do Professor Doutor Miguel Falcão.

O estudo tem como finalidade perceber qual a relevância atribuída à formação do espectador pelas companhias/ estruturas culturais na sua criação/programação e conhecer as atividades, suplementares aos espetáculos, realizadas pelas mesmas com vista ao desenvolvimento estético-artístico do espectador.

Este questionário tem como destinatários companhias de teatro e equipamentos de acolhimento e/ou produção de responsabilidade municipal com programação em teatro, designados por estruturas culturais, em ambos os casos sediados na área metropolitana de Lisboa.

Venho solicitar o preenchimento do questionário, assegurando o anonimato e a confidencialidade dos dados obtidos. Obrigada.

***Obrigatório**

1. Caracterização dos participantes/respondentes

1.1 Género*

Masculino

Feminino

1.2 Idade*

Até 26

27-36

37-46

47-56

57-66

Mais de 66

1.3 Formação académica

1.3. 1 Indique qual o nível de ensino/formação mais elevado que concluiu:*

Ensino básico

Ensino secundário

Licenciatura

Mestrado

Doutoramento

Outro Qual? _____

1.3.2 Qual considera ser a área principal da sua formação académica? *

1.4 Atividade profissional

1.4.1 Qual a sua principal atividade profissional desenvolvida até ao momento? *

1.4.2 Indique a principal função (/as principais funções) que desempenha na Companhia/Estrutura que representa. *

1.5 Indique a entidade que, enquanto respondente a este questionário, representa.*

2. Caracterização dos públicos da companhia/Estrutura

2.1 Que faixas etárias abrange o público da Companhia/Estrutura? *

Indique a – ou, se for o caso, mais do que uma – hipótese de resposta

Até 18 anos 19-30 anos 31-66 anos
Mais de 60 anos Não sabe

2.2 O público da sua Companhia/Estrutura é, maioritariamente:*

(assinale com uma cruz a resposta)

Do género feminino Do género masculino
De ambos os géneros Não sabe

2.3 Que nível de formação detém, maioritariamente, o público da Companhia/Estrutura?
*

Formação de nível não superior Formação de nível superior
Ambos os níveis de formação, de forma equivalente Não sabe

2.4 Como caracteriza a frequência do público aos espectáculos da sua Companhia/
Estrutura? *

Muito regular Regular Pouco regular Esporádica

2.5 Na sua opinião, o que motiva o público a assistir aos espetáculos da sua
Companhia/Estrutura? *

Reconhecimento público dos atores
O reconhecimento do trabalho desenvolvido pela Companhia/Estrutura
O(s) género(s) de teatro apresentados

A localização do teatro

A procura de formas de lazer

Outro: _____

2.6 A Companhia/Estrutura utiliza estratégias de fidelização do público? *

Sim

Não

2.6.1 Porquê?

2.6.2 Em caso afirmativo, que estratégia(s) utiliza?

2.7 Quais os canais de divulgação que considera mais relevantes? *

Assinale três opções

Televisão

Rádio

Imprensa escrita

Redes sociais

Publicidade de rua

Boca em boca

Outra Indicar: _____

3. Formação do espectador

3.1 Alguns autores defendem a pertinência de as Companhias/Estruturas promoverem atividades, para além dos espetáculos, com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos seus espectadores. Concorda? *

Sim

Não

3.1.1 Porquê? *

3.2 O que entende por formação do espectador?*

3.3 Na sua opinião, as Companhias/Estruturas têm um papel a desempenhar na formação do espectador? *

Sim Não

3.3.1 Porquê?*

3.4 A Companhia/Estrutura promove atividades que considere serem de formação do espectador? *

Sim Não

3.5 Se respondeu afirmativamente à questão anterior, responda, por favor, às questões 3.5.1 a 3.5.4.

3.5.1 Que atividade(s) realiza? *

Conversas com o público sobre o processo criativo

Cursos de formação de média e longa duração

Workshops/Ateliês pontuais

Visitas guiadas ao espaço da companhia

Sessões de discussão dos espetáculos

Outras Quais? _____

3.5.2 Com que periodicidade realiza as atividades referidas no ponto anterior? *

Menos de três vezes por ano

Mensalmente

Semanalmente

Sempre que se realiza um novo projeto

3.5.3 A atividade artística da Companhia/Estrutura beneficia das experiências realizadas no âmbito da formação dos espectadores? *

Sim

Não

3.5.3.1 Porquê? *

3.5.4 Quando cria/acolhe um novo projeto teatral, tem em conta os interesses/necessidades do público identificados? *

Sim

Não

3.5.4.1 Porquê? *

3.6 Na sua opinião, os estudos sobre a formação de espectadores são úteis? *

Sim

Não

3.6.1 Porquê? *

3.7 Concorda com o conceito de “formação do espectador”? *

Sim

Não

3.7.1 Porquê? *

Obrigada pela sua participação.

Anexo A2. Questionário aos Espectadores



QUESTIONÁRIO

Este questionário visa recolher dados no âmbito da investigação de Ana Rita Nabais, integrada no Mestrado em Educação Artística – especialização de Teatro na Educação, ministrado pela Escola Superior de Educação de Lisboa, com a orientação do Professor Doutor Miguel Falcão.

O estudo tem como finalidade perceber qual a relevância atribuída à formação do espectador pelas companhias/ estruturas culturais na sua criação/programação e conhecer as atividades, suplementares aos espetáculos, que realizam ou promovem com vista ao desenvolvimento estético-artístico dos seus públicos.

Este questionário tem como destinatários os espectadores de duas das companhias/estruturas selecionadas após uma primeira fase de recolha de dados.

Venho solicitar o preenchimento do questionário, assegurando o anonimato e a confidencialidade dos dados obtidos. Obrigada.

***Obrigatório**

1. Participantes/ Respondentes

1.1 Género*

Masculino

Feminino

1.2 Idade*

Até 26 27-36 37-46
47-56 57-66 Mais de 66

1.3. Indique qual o nível de ensino/formação mais elevado que concluiu:*

Ensino básico Ensino secundário Licenciatura
Mestrado Doutoramento Outro Qual? _____

1.4. Qual a sua principal atividade profissional?*

2. Ida ao teatro

2.1 Costuma ir ao teatro?*

Sim Não

2.2 Se sim, com que frequência o faz?

Menos de três vezes por ano Entre quatro a oito vezes por ano
Mensalmente Quinzenalmente Semanalmente

2.3 Que fatores tem especialmente em conta quando decide ir ao teatro?*

(ordene de modo decrescente os três principais fatores, sendo 1 o mais relevante)

O reconhecimento público dos atores
O reconhecimento do trabalho desenvolvido pelo encenador
O reconhecimento do trabalho desenvolvido pela Companhia/Estrutura
O reconhecimento do dramaturgo
O(s) género(s) de teatro apresentados

A localização do teatro

A procura de formas de lazer

Outro Indicar : _____

2.4 Quais os meios de divulgação que considera mais relevantes para obter informação sobre os espetáculos de teatro? (assinale três opções)*

Televisão Rádio Imprensa escrita Redes sociais

Publicidade de rua Boca em boca Outra Indicar: _____

2.5 Das seguintes práticas, assinale a(s) que realiza antes de decidir assistir a um espetáculo?*

Consultar a ficha artística/técnica do espetáculo

Ler a sinopse do espetáculo

Adquirir/ler o programa do espetáculo

Obter informação sobre o dramaturgo

Obter informação sobre o texto

Obter informação sobre o espetáculo

Obter informação sobre os criadores participantes

Outra Indicar: _____

2.6 Considera relevante participar em atividades complementares à programação teatral?*

Sim

Não

2.7 Na sua opinião, as companhias/ estruturas teatrais podem ter um papel importante na difusão desse conhecimento?*

Sim

Não

3. Espectador

3.1 Alguns autores defendem que as Companhias/Estruturas, para além dos espetáculos, devem promover atividades com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos seus espectadores. Concorda?*

Sim

Não

3.1.1 Porquê?*

3.2 O que entende por formação do espectador?*

3.3 Costuma participar em atividades que considere serem de formação do espectador?*

Sim

Não

3.4 Se respondeu afirmativamente à questão anterior, responda, por favor, às questões 3.4.1 e 3.4.2

3.4.1 Em que atividades tem participado?*

Conversas com o público sobre o processo criativo

Cursos de formação de média e longa duração

Workshops/Ateliês pontuais

Visitas guiadas ao espaço da companhia

Sessões de discussão dos espetáculos

Outras Quais? _____

3.4.2 Com que periodicidade realiza as atividades referidas no ponto anterior?*

Menos de três vezes por ano

Mensalmente

Semanalmente

Sempre que se realiza um novo projeto

3.5 Teve – ou tem – acesso a educação artística na sua formação?*

Sim

Não

3.5.1 Se sim, considera que foi relevante para a sua motivação enquanto espectador(a)?*

Sim

Não

3.5.1.1 Porquê?*

3.6 Concorda com o conceito de “formação do espectador”?*

Sim

Não

3.6.1 Porquê?*

Obrigada pela sua participação.

Anexo B. Tratamento estatístico dos Inquéritos por questionário

Anexo B1. Questionário às Estruturas – Respostas fechadas

1. Caracterização dos participantes/ respondentes das estruturas

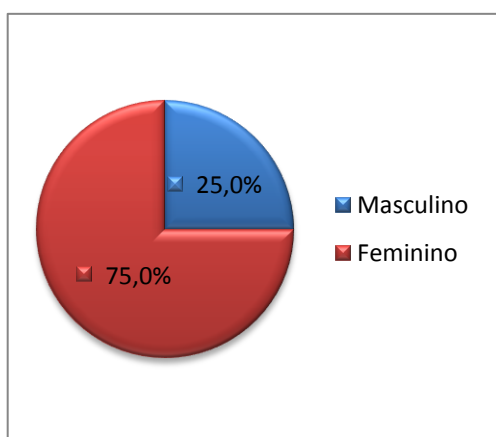


Figura 1. Género.

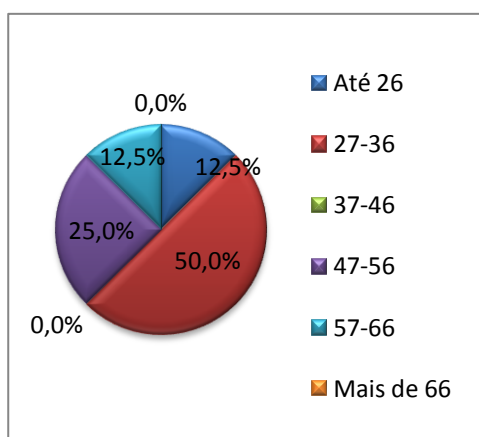


Figura 2. Idade.

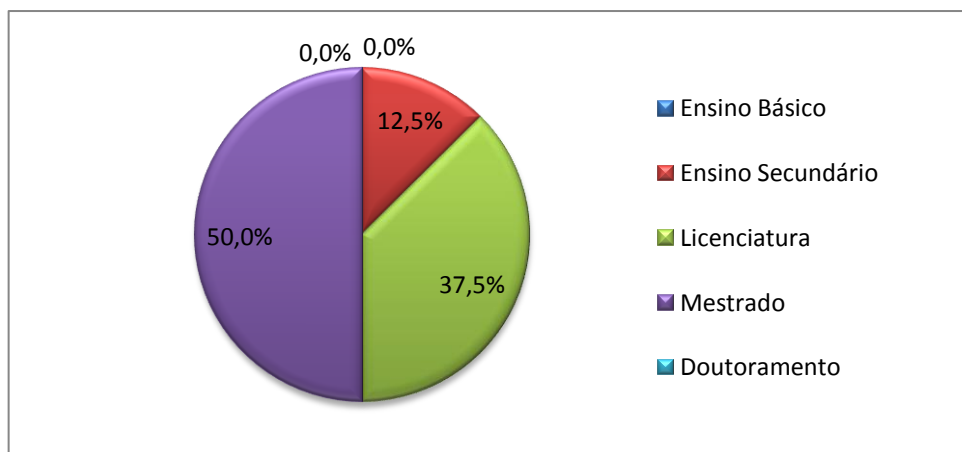


Figura 3. Nível de ensino/formação mais elevado concluído pelos responsáveis pelas estruturas.

2. Caracterização dos públicos das estruturas

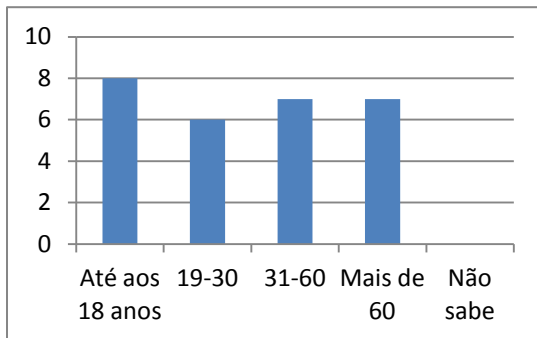


Figura 4. Faixa etária do público abrangido pelas estruturas.

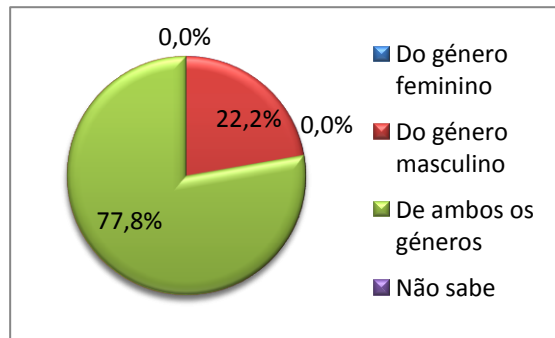


Figura 5. Género do público abrangido pelas estruturas.

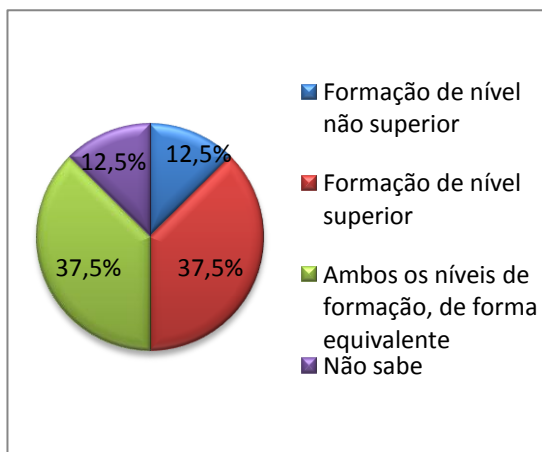


Figura 6. Formação do público das estruturas.

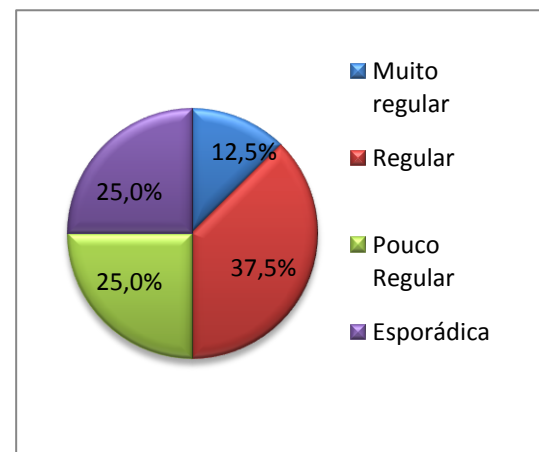


Figura 7. Frequência do público aos espetáculos das estruturas.

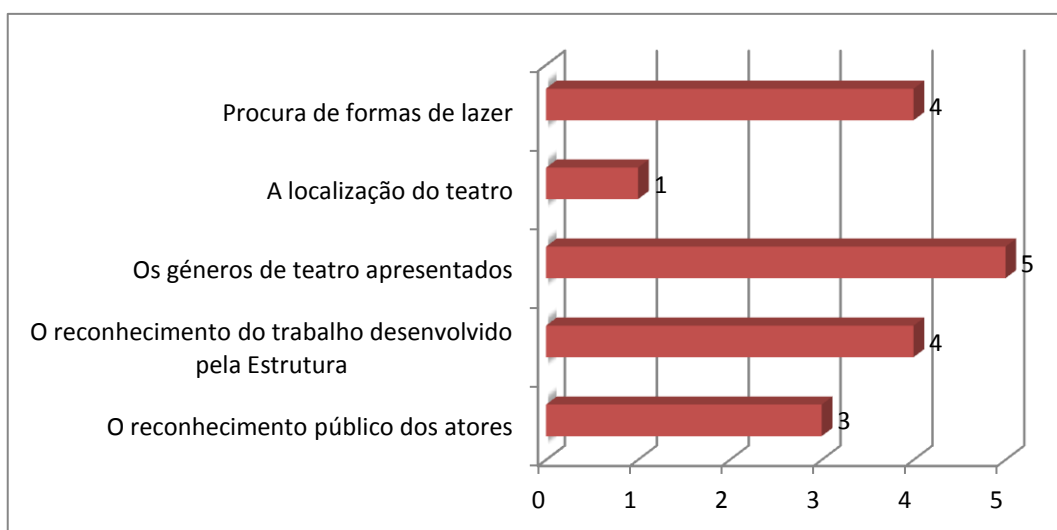


Figura 8. Motivações do público para assistirem aos espetáculos das estruturas.

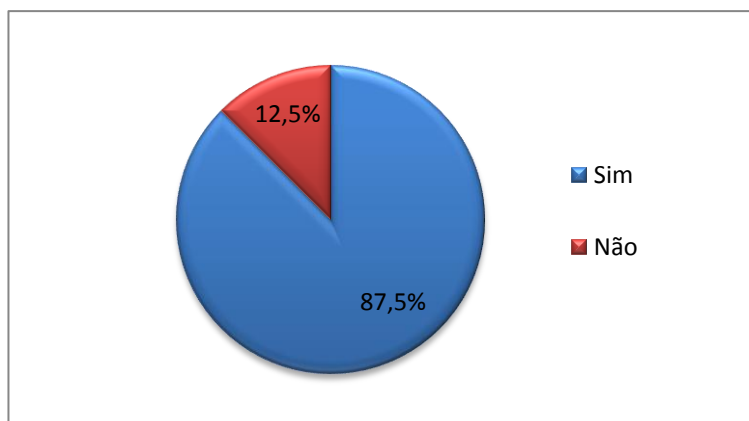


Figura 9. Utilização de estratégias de fidelização por parte das estruturas.

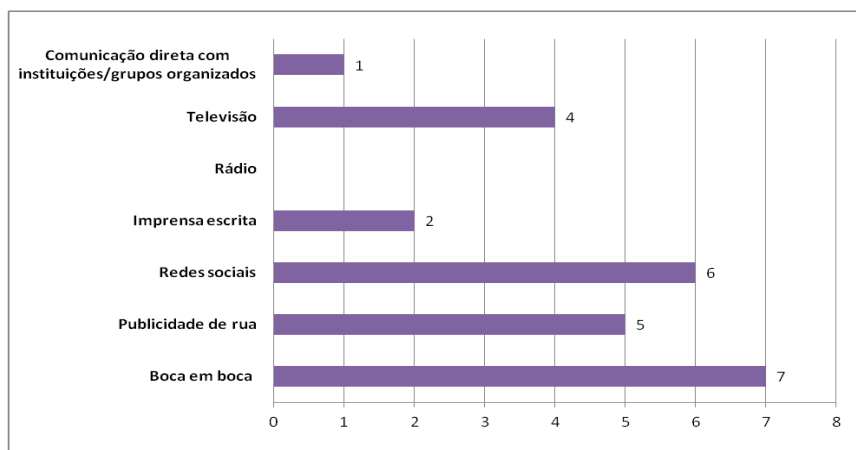


Figura 10. Canais de divulgação considerados mais relevantes para os responsáveis das estruturas

3. Formação do espectador

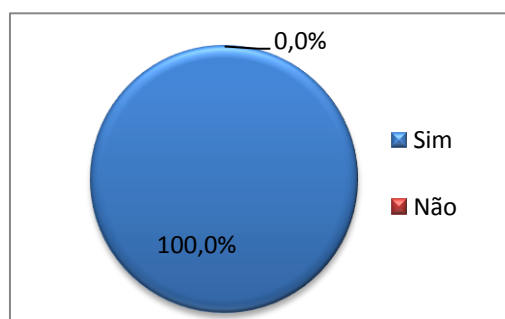


Figura 11. Concordância com a promoção de atividades extraespetáculo com vista ao desenvolvimento do pensamento crítico

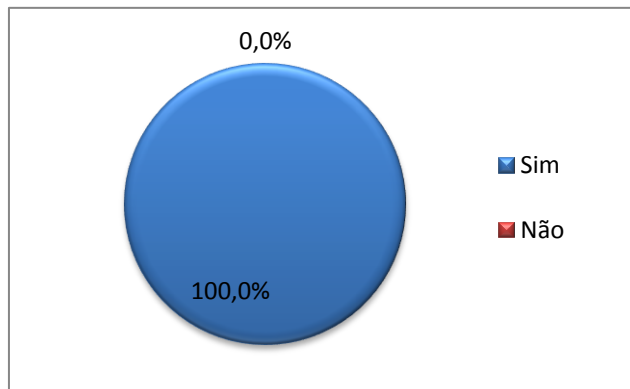


Figura 12. Concordância com o papel da estrutura na formação do espectador

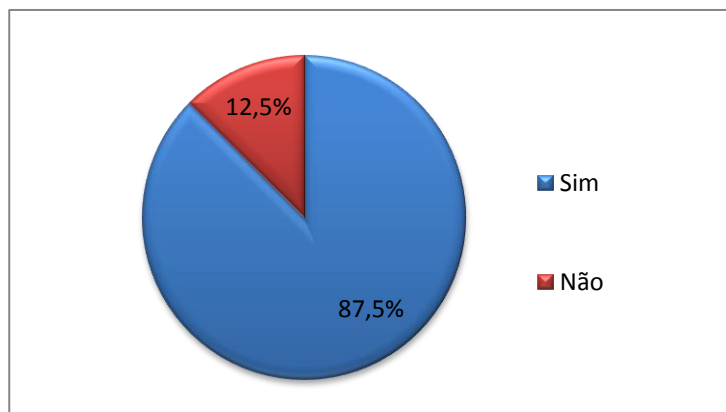


Figura 13. Promoção de atividades consideradas de formação do espectador pelas estruturas

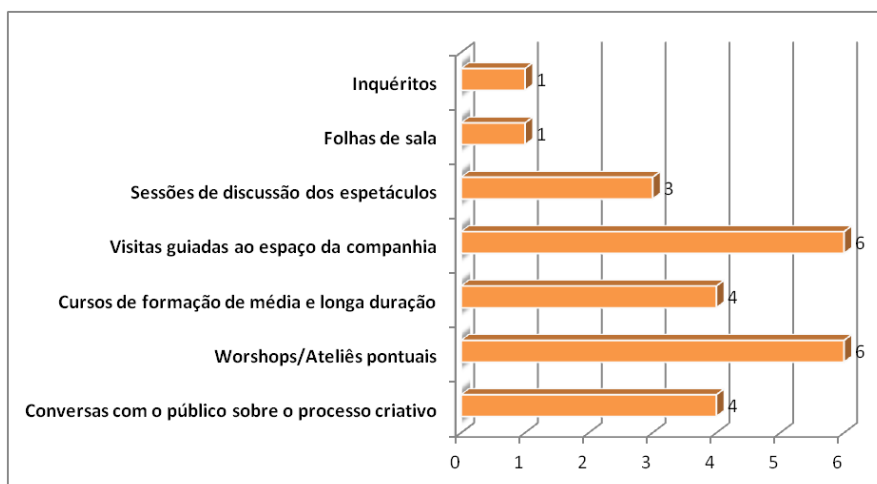


Figura 14. Atividades de formação do espectador realizadas pelas estruturas.

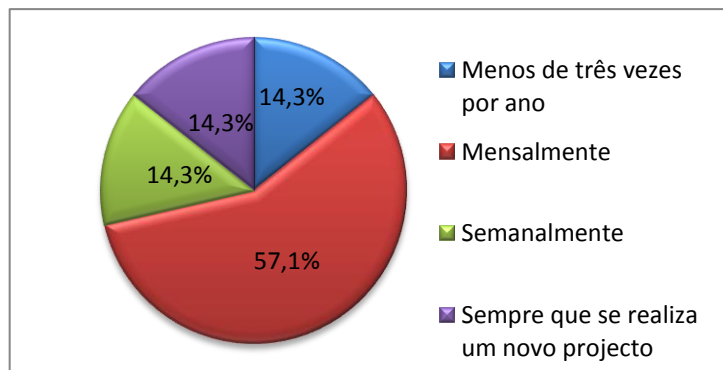


Figura 15. Periodicidade com que as estruturas realizam atividades de formação do espectador.

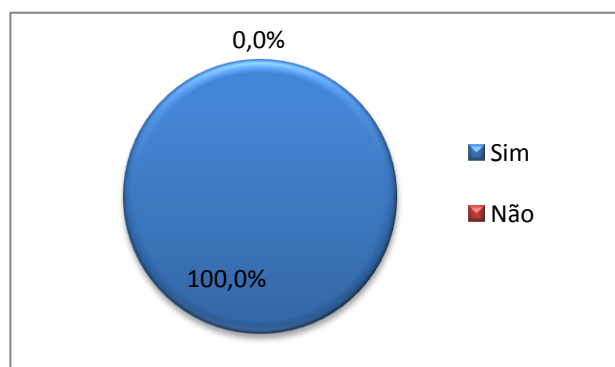


Figura 16. Concordância com o benefício para a estrutura das experiências realizadas no âmbito da formação dos espectadores

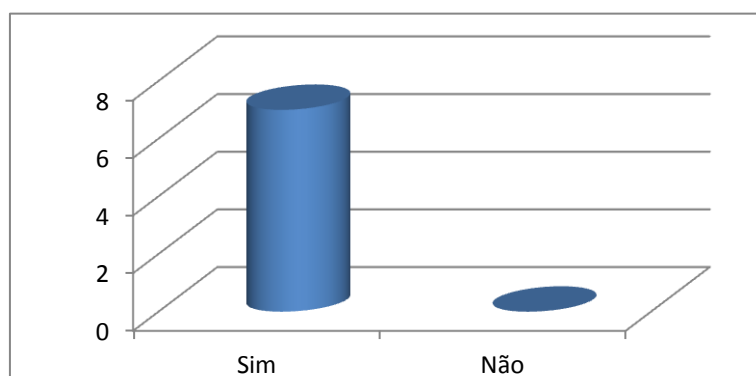


Figura 17. Identificação dos interesses/necessidades do público quando cria/acolhe um projeto teatral

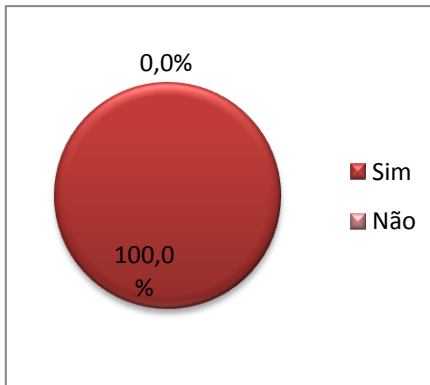


Figura 18. Concordância com a utilidade dos estudos sobre “formação do espectador”

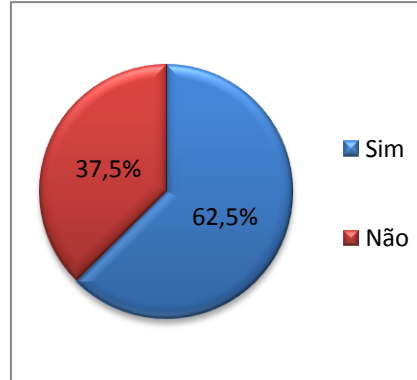


Figura 19. Concordância com o conceito de “formação do espectador”

Anexo B2. Questionário às Companhias – Respostas fechadas

1. Caracterização dos participantes/ respondentes

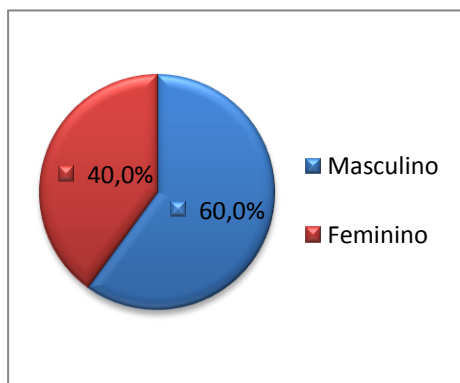


Figura 20. Género.

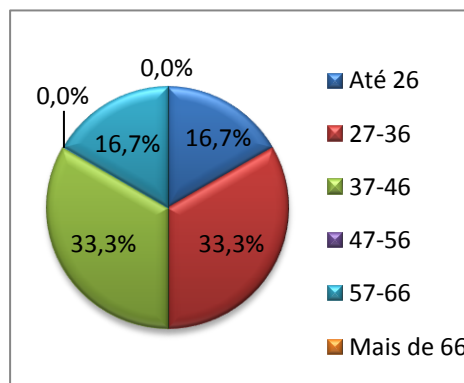


Figura 21. Idade

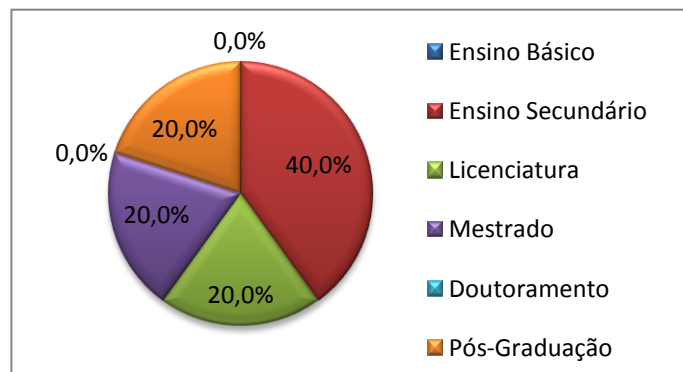


Figura 22. Nível de ensino/formação mais elevado concluído pelos responsáveis das companhias

2. Caracterização dos públicos das companhias

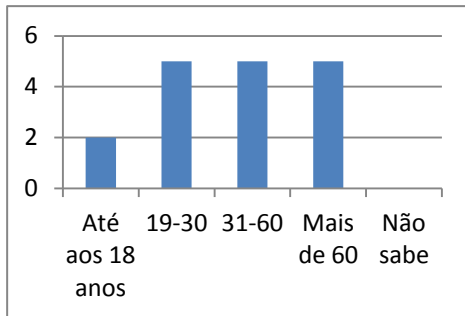


Figura 23. Faixa etária do público abrangida pelas companhias.

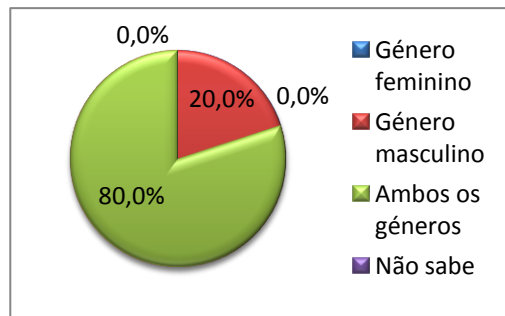


Figura 24. Género do público abrangido pelas companhias.

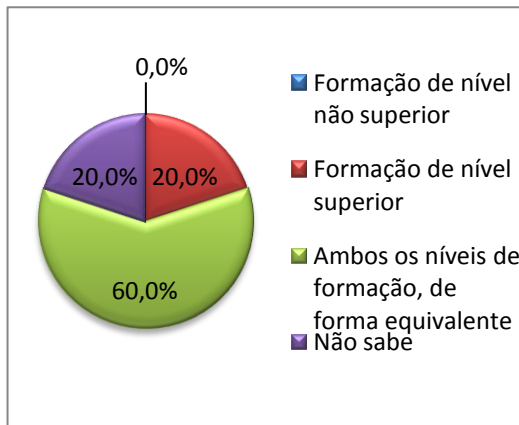


Figura 25. Formação do público das companhias.

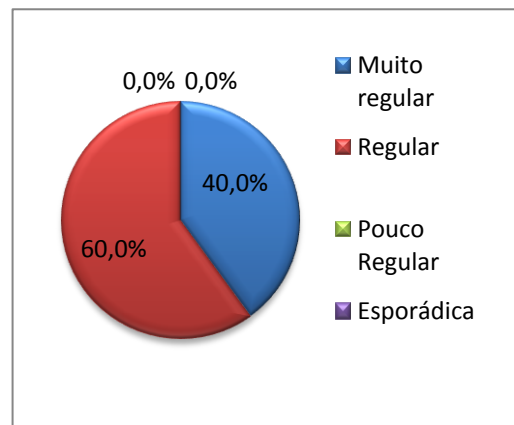


Figura 26. Frequência do público aos espetáculos das companhias.

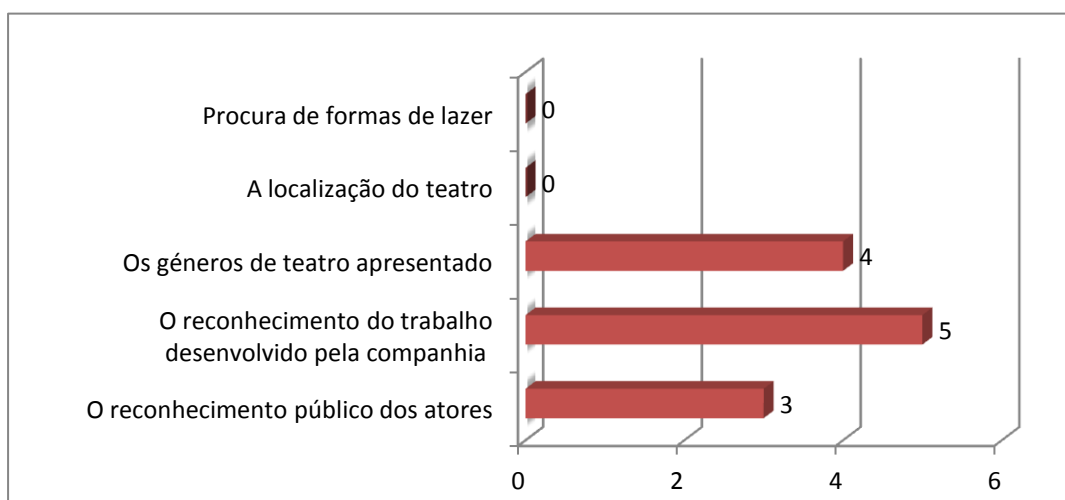


Figura 27. Motivações do público para assistirem aos espetáculos das companhias.

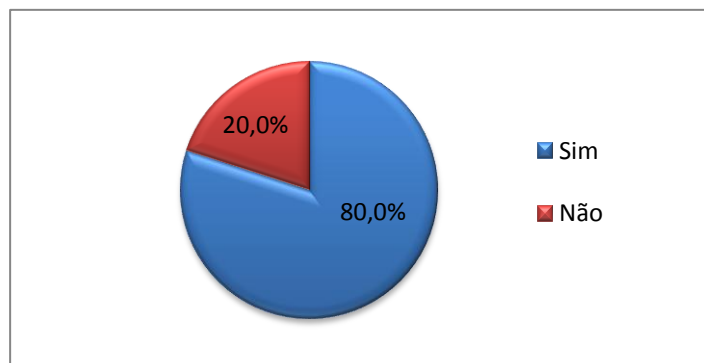


Figura 28. Utilização de estratégias de fidelização por parte das companhias.

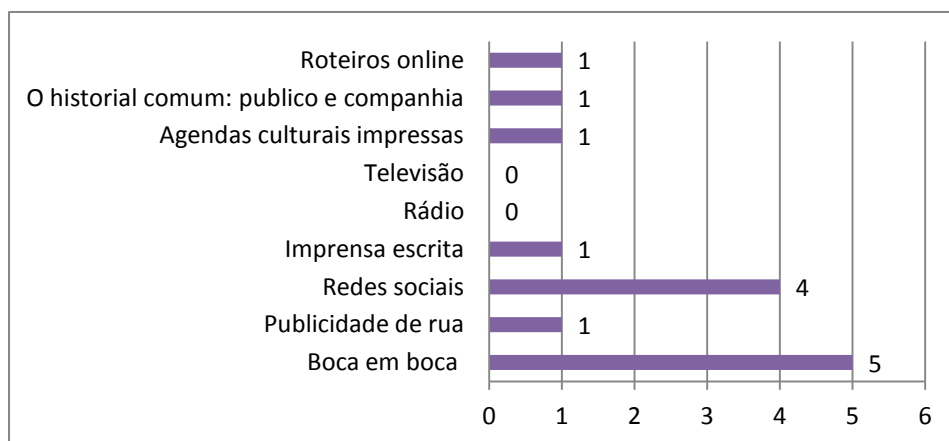


Figura 29. Canais de divulgação considerados mais relevantes para os responsáveis das companhias.

3. Formação do espectador

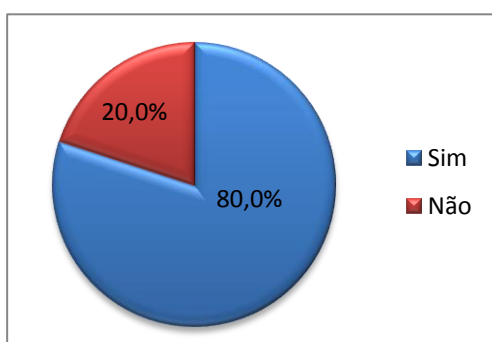


Figura 30. Concordância com a promoção de atividades extraespectáculo com vista ao desenvolvimento do pensamento crítico.

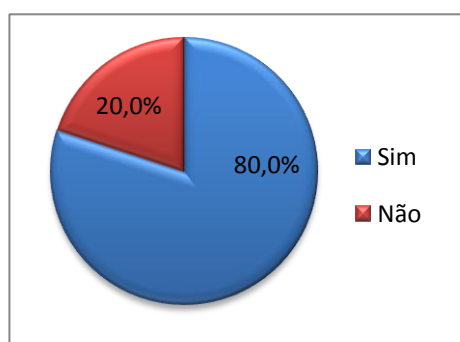


Figura 31. Concordância com o papel da companhia na formação do espectador.

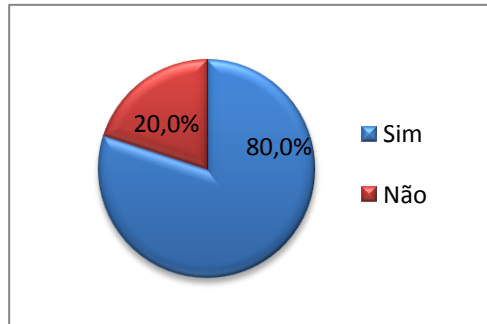


Figura 32. Promoção de atividades consideradas de formação de espectadores.

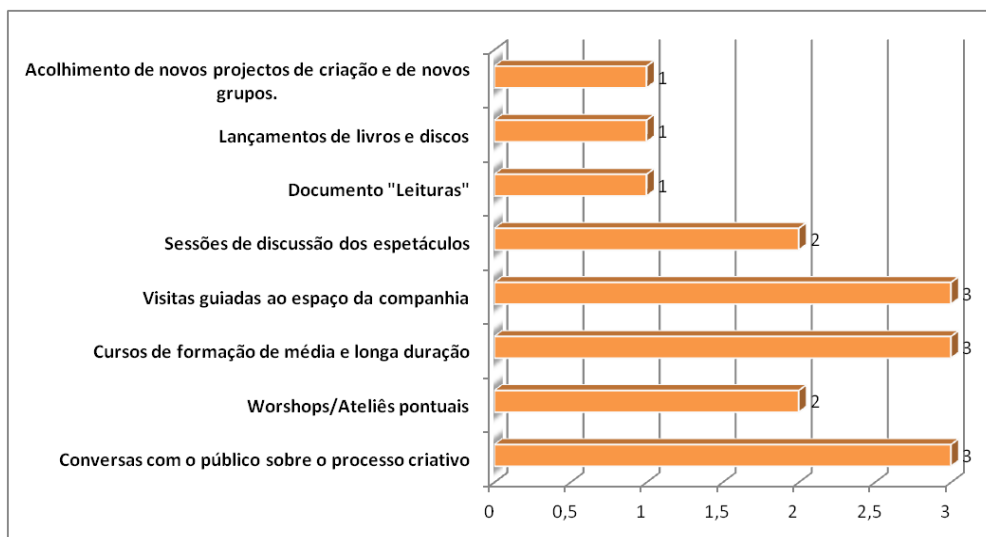


Figura 33. Atividades de formação do espectador realizadas pelas companhias.

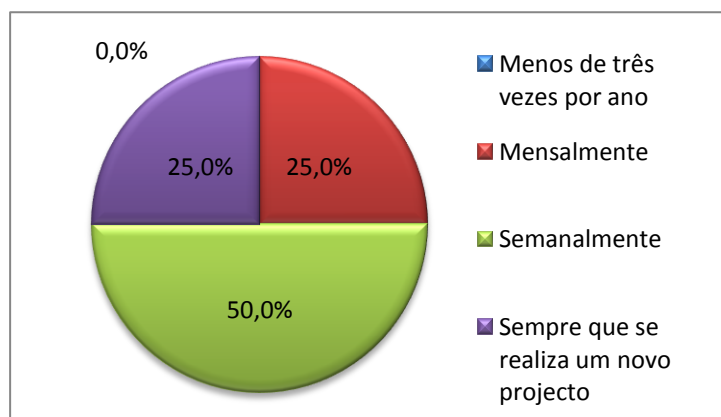


Figura 34. Periodicidade com que as companhias realizam atividades de formação do espectador.

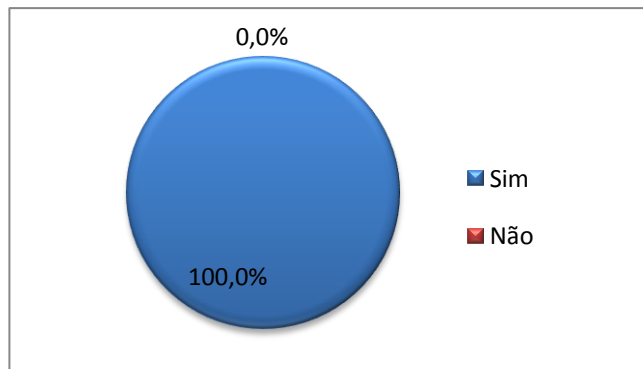


Figura 35. Concordância com o benefício para a companhia das experiências realizadas no âmbito da formação dos espectadores.

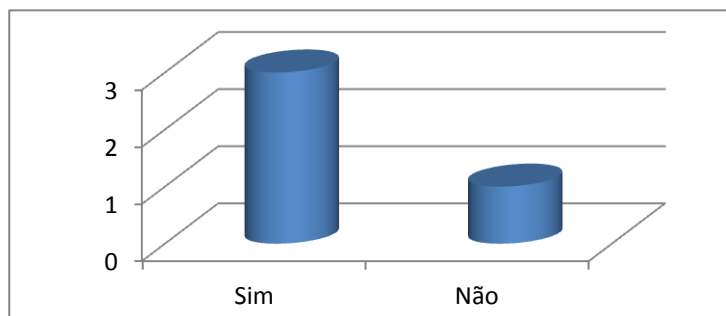


Figura 36. Identificação dos interesses/necessidades do público quando cria/acolhe um projeto teatral

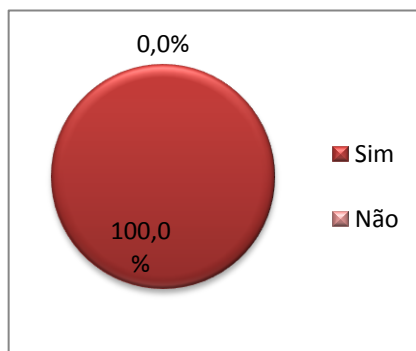


Figura 37. Concordância com a utilidade dos estudos sobre “formação do espectador”

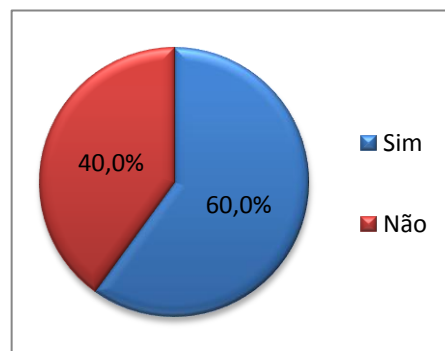


Figura 38. Concordância com o conceito de “formação do espectador”

Anexo B3. Questionário aos espectadores da Estrutura – Respostas fechadas

1. Caracterização dos participantes/ respondentes

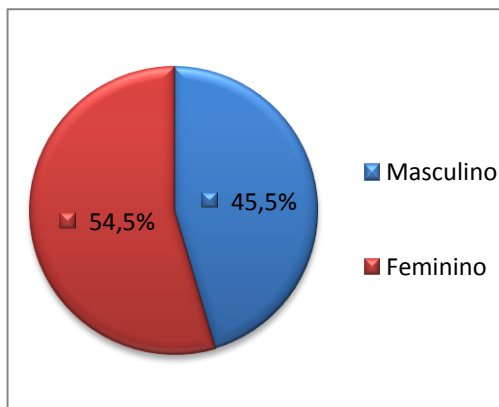


Figura 39. Gênero.

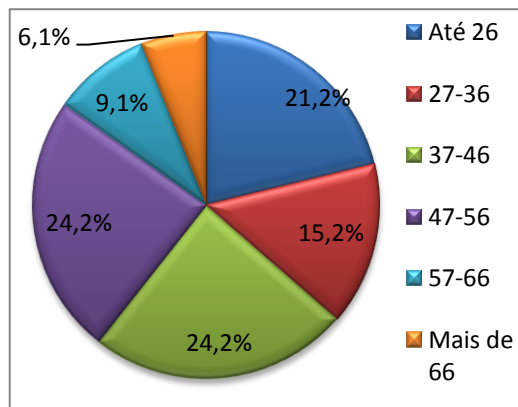


Figura 40. Idade.

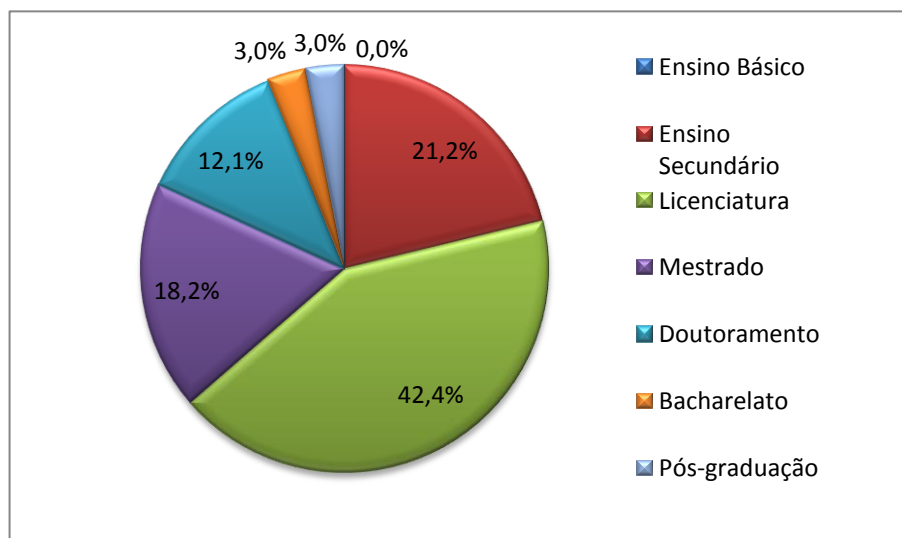


Figura 41. Nível de formação dos espectadores da estrutura.

2. Ida ao teatro na ótica dos espectadores da estrutura

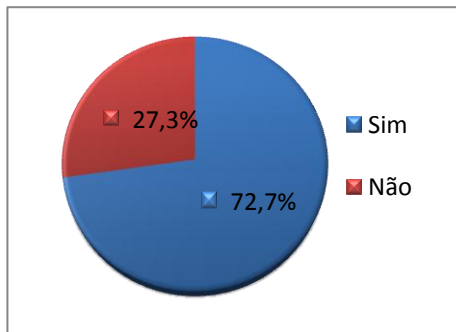


Figura 42. Hábito de ir ao teatro

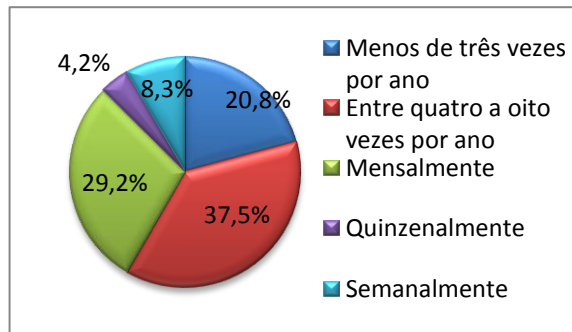


Figura 43. Idas ao teatro – Regularidade.

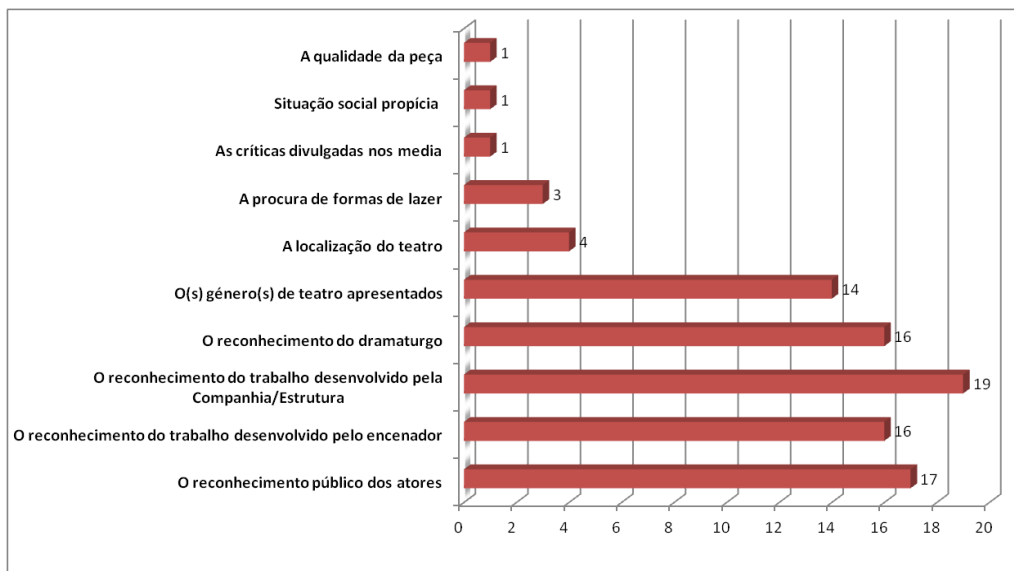


Figura 44. Fatores que os espectadores da estrutura têm em conta quando decidem ir teatro.

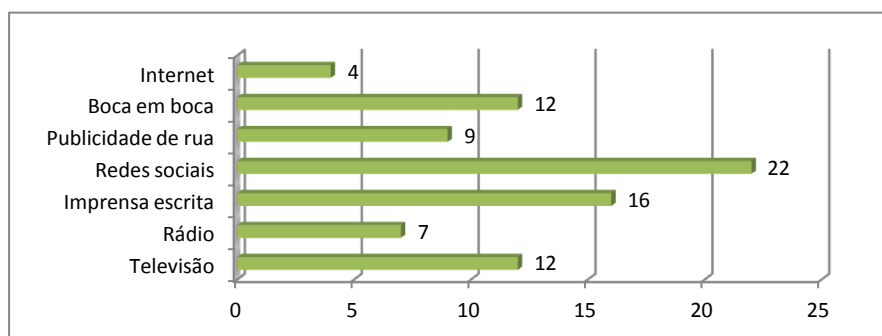


Figura 45. Canais de divulgação considerados mais relevantes para os espectadores da estrutura.

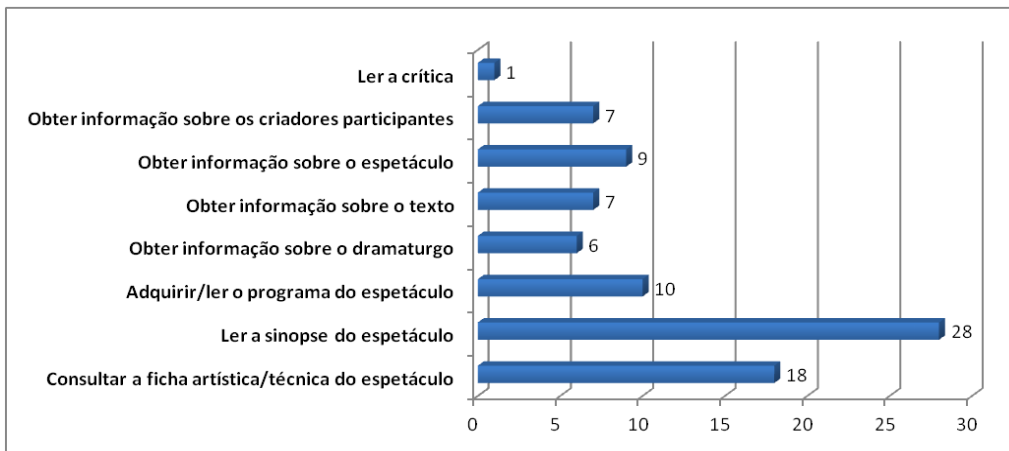


Figura 46. Práticas realizadas pelos espectadores da estrutura antes de assistirem a um espetáculo

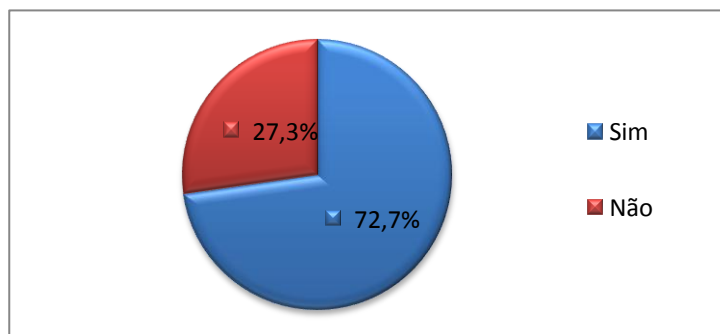


Figura 47. Relevância na participação em atividades complementares à programação teatral

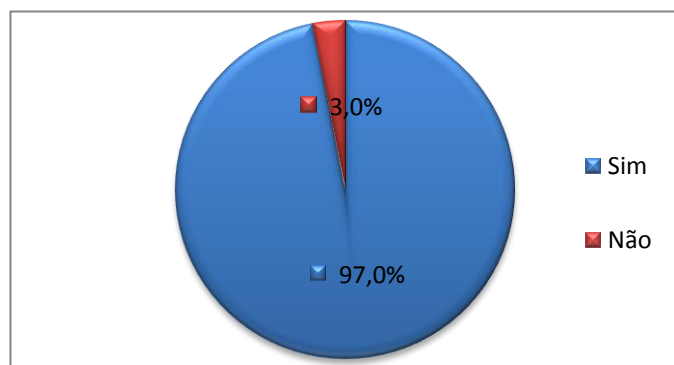


Figura 48. Papel das companhias/estruturas na difusão de conhecimento

3. Formação do espectador

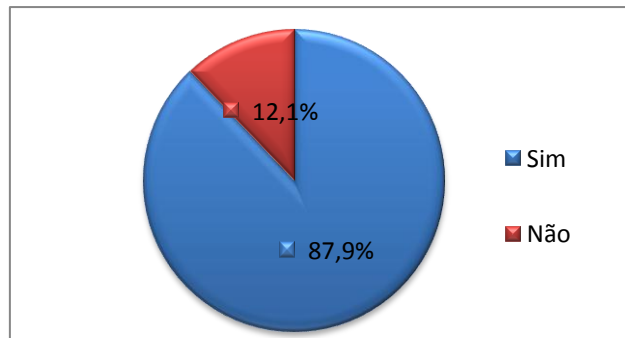


Figura 49. Concordância com a promoção de atividades extraespectáculo com vista ao desenvolvimento do pensamento crítico.

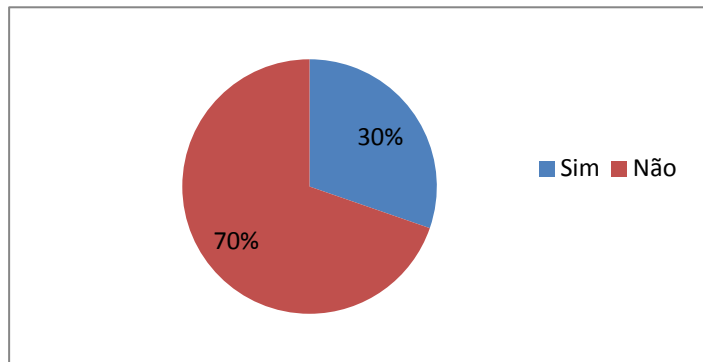


Figura 50. Participação dos espectadores da estrutura em atividades de formação do espectador

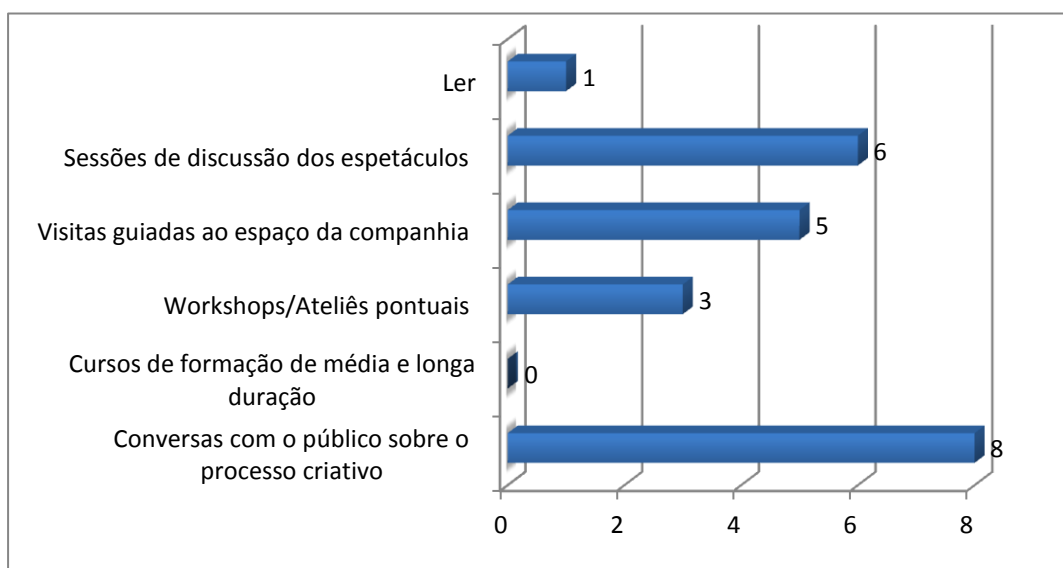


Figura 51. Atividades de formação do espectador em que participam os espectadores da estrutura

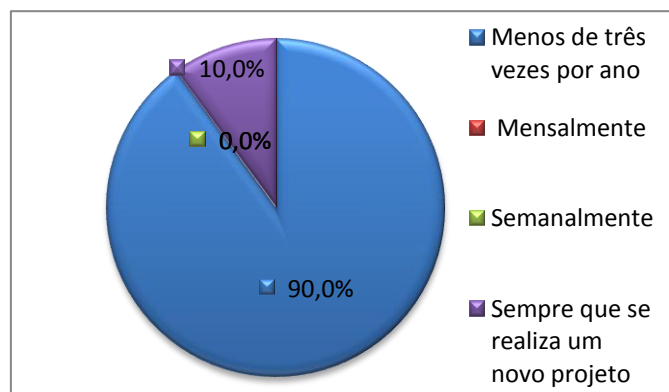


Figura 52. Periodicidade com que os espectadores da estrutura realizam as atividades de formação do espectador

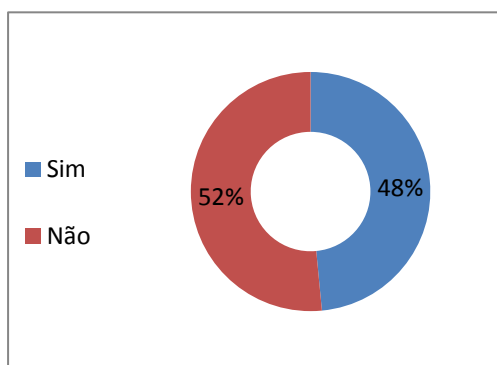


Figura 53. Acesso a educação artística na formação

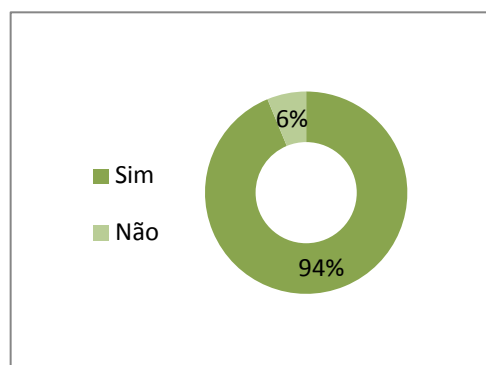


Figura 54. Influência da educação artística na motivação enquanto espectador

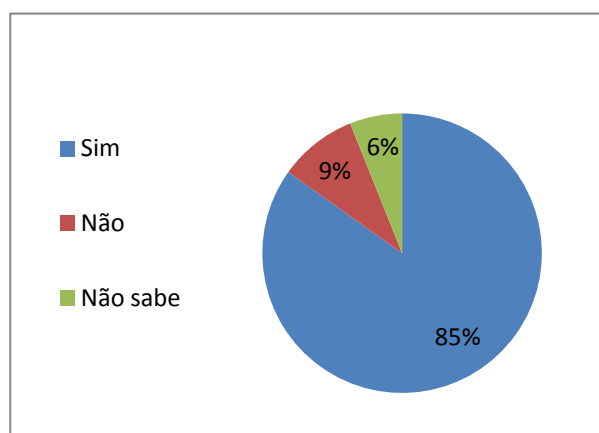


Figura 55. Concordância com o conceito de formação do espectador

Anexo B4. Questionário aos espectadores da Companhia – Respostas fechadas

1. Caracterização dos participantes/ respondentes

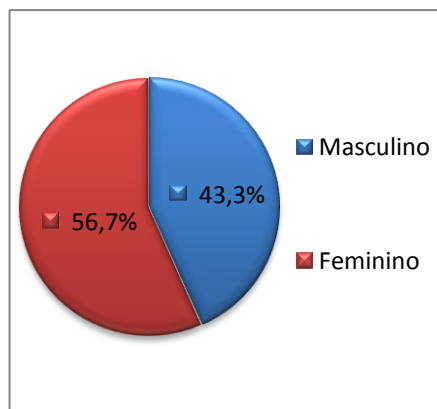


Figura 56. Género.

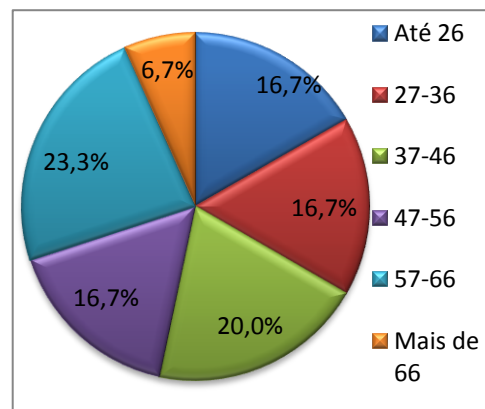


Figura 57. Idade.

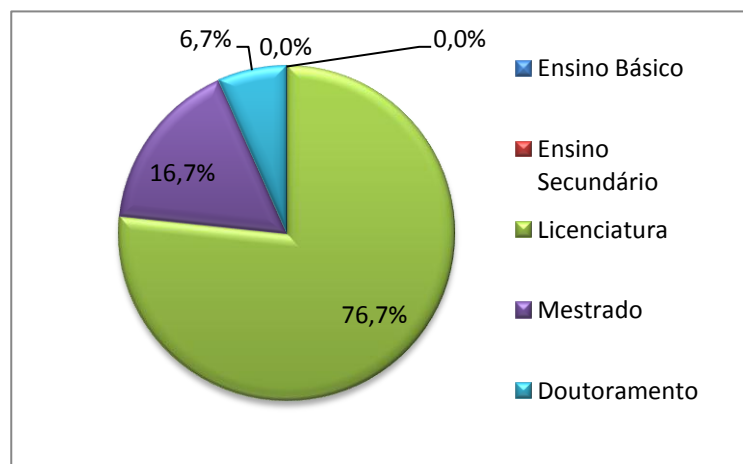


Figura 58. Nível de formação dos espectadores da companhia.

2. Ida ao teatro

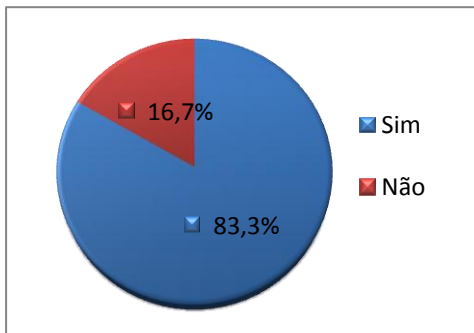


Figura 59. Hábito de ir ao teatro

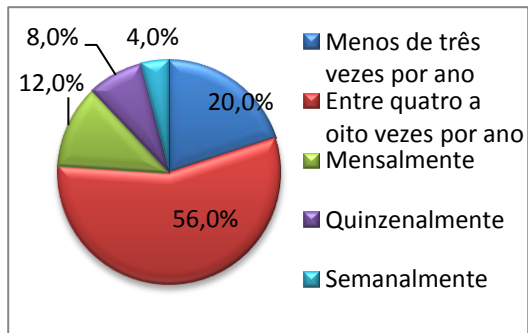


Figura 60. Idas ao teatro – Regularidade.

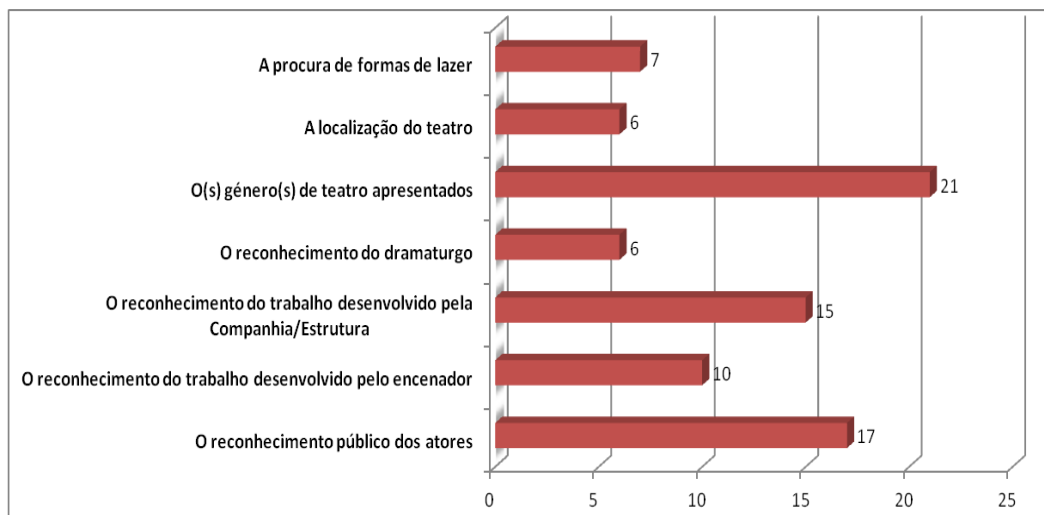


Figura 61. Fatores que os espectadores da companhia têm em conta quando decidem ir teatro.

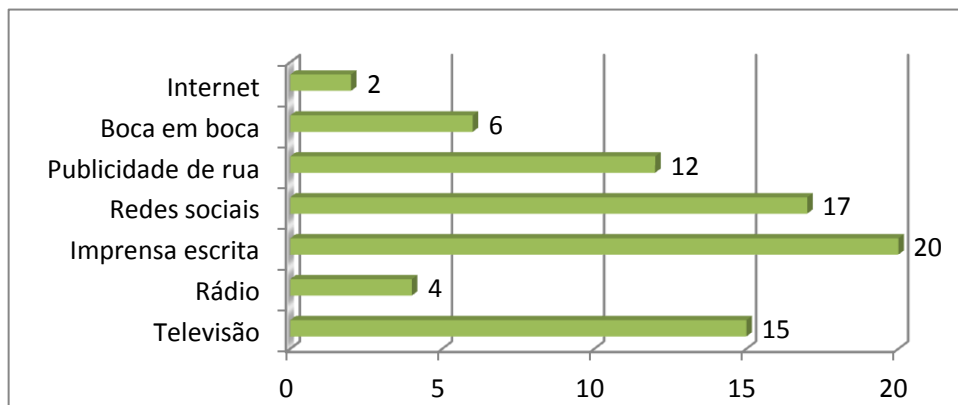


Figura 62. Canais de divulgação considerados mais relevantes para os espectadores da companhia.



Figura 63. Práticas realizadas pelos espectadores da companhia antes de assistirem a um espetáculo.

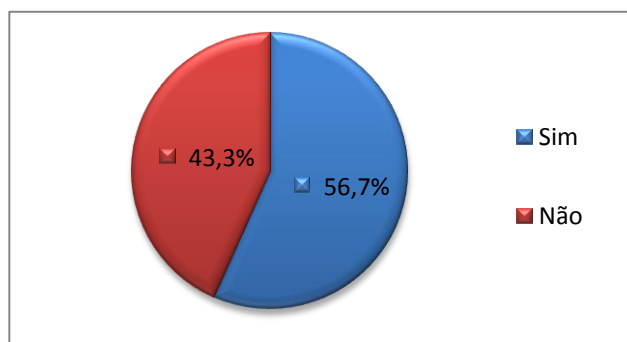


Figura 64. Relevância na participação em atividades complementares à programação teatral.

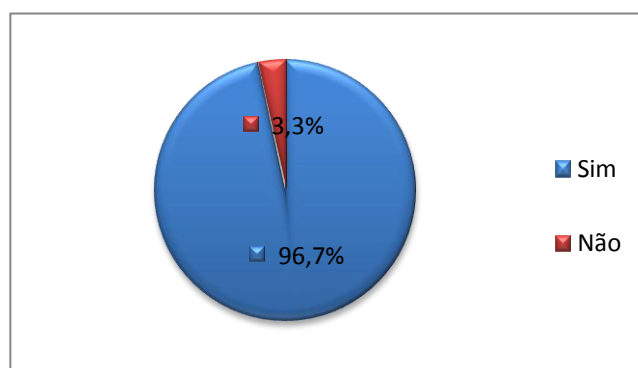


Figura 65. Papel das companhias/estruturas na difusão de conhecimento.

3. Formação do espectador

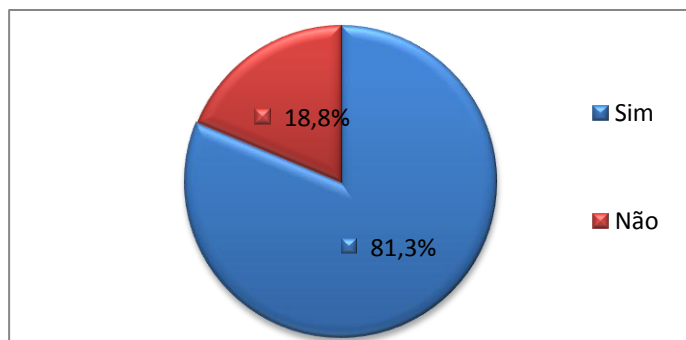


Figura 66. Concordância com a promoção de atividades extraespectáculo com vista ao desenvolvimento do pensamento crítico.

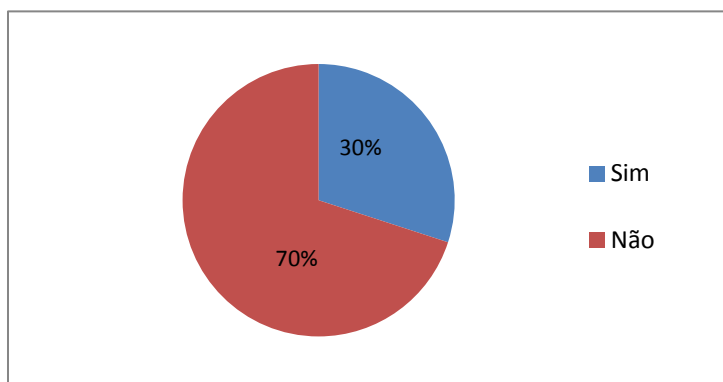


Figura 67. Participação dos espectadores da companhia em atividades de formação do espectador

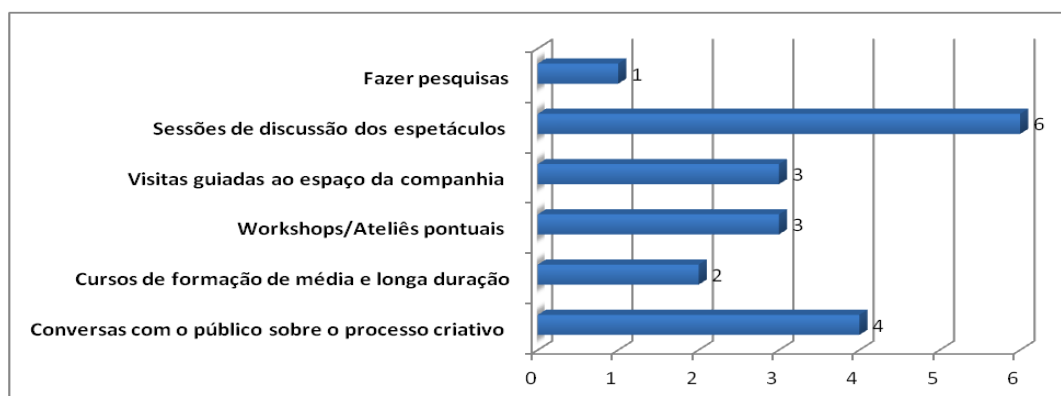


Figura 68. Atividades de formação do espectador em que participam os espectadores da companhia.

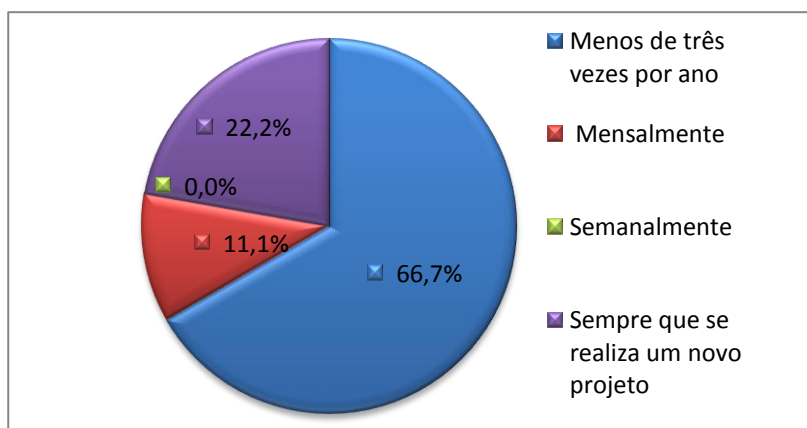


Figura 69. Periodicidade com que os espectadores da companhia realizam as atividades de formação do espectador.

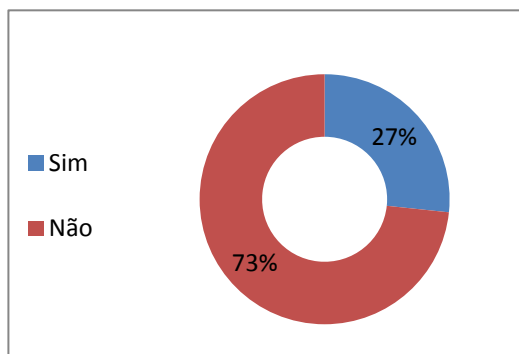


Figura 70. Acesso a educação artística na formação

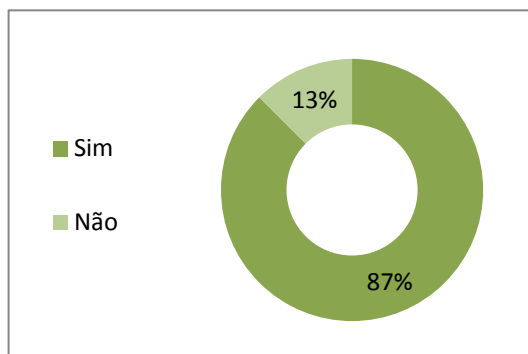


Figura 71. Influência da educação artística na motivação enquanto espectador

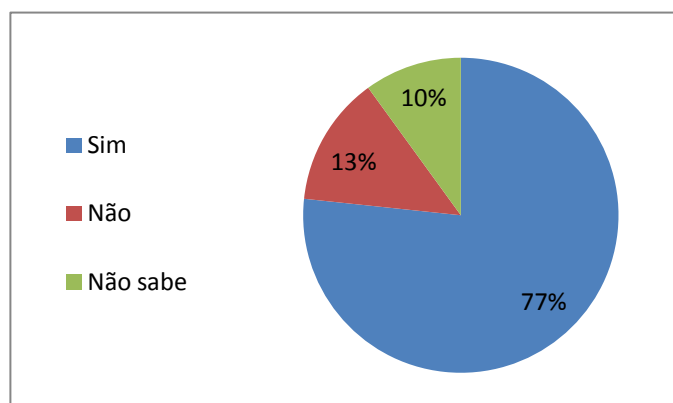


Figura 72. Concordância com o conceito de formação do espectador

Anexo C. Análise de conteúdo dos inquéritos por questionário

Anexo C1. Questionário às Estruturas – Respostas abertas

Tabela C1

Caracterização dos representantes das estruturas: Formação académica

Categorias	Subcate- gorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/ UR	F /UC
Formação académica	Formação Superior	Formação superior noutras áreas	E1- [Mestrado] Cultura / Práticas Culturais para Municípios E2- [Mestrado] Gestão Cultural E4- [Mestrado] Comunicação e cultura E5- [Mestrado] Comunicação / Sociologia E3- [Licenciatura] Comunicação e Produção E6- [Licenciatura] Gestão E7- [Licenciatura] Comunicação	7	8
	Formação não superior	Formação não indicada	E8- não específica	1	

Tabela C2

Caracterização dos representantes das companhias: Atividade profissional

Categorias	Subcate- gorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/ UR	F/ UC
Atividade Profissional	Atividade em áreas não	Produção	E2 - Produção cultural E3- Produção executiva	2	9

	artísticas	Direção	E7- diretora de comunicação	1	
		Gestão	E5- Gestão de equipamentos culturais E6- Técnico/gestor de eventos e equipamentos culturais E8- Gestão [de Auditórios Municipais]	3	
		Programação	E8- programação [de Auditórios Municipais]	1	
		Coordenação	E1- Coordenação	1	
		Não definida	E4- Serviço público	1	

Tabela C3

Caracterização dos representantes das companhias: Função/funções desempenhadas

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Função/ Funções desempenhadas	Áreas não artísticas	Produção	E3- produção de espetáculos	1	32
		Direção	E4- Dirigente E1- Fazer cumprir e defender a missão do Cinema-Teatro.	2	
		Gestão	E2- gestão cultural E6- Gestão [do Cineteatro] E6- Acompanhamento do Programa Municipal da Música. E7- fazer angariação	5	

			E8- Gestão [de Auditórios Municipais]	
		Programação	E1- Programação cultural E2- Programação [cultural] E6- programação [do Cineteatro] E8- programação de Auditórios Municipais	4
		Coordenação	E1- Coordenação da equipa e dos trabalhos E3- coordenação de equipas nas atividades pedagógicas E5- coordenador setor de equipamentos culturais. E7- coordenação na definição das tarefas atribuídas aos estagiários do Gabinete de Comunicação e Imprensa	4
		Elaboração e conceção de novos projetos	E1- Desenvolvimento e apoio a projetos artísticos e educativos	1
		Comunicação/ Divulgação	E7- Elaborar e implementar estratégias de comunicação E7- planos promocionais e de divulgação E7- estabelecer <i>media partners</i> E7- apoios à divulgação nacionais e internacionais E7- assessoria de imprensa nacional e internacional	8

			E7- procura e conquista de novos públicos através de pesquisa e contactos personalizados E7- produção de conteúdos promocionais E7- gestão de mailing e relações públicas		
		Administrativas	E3- secretariado da companhia e da Escola de Teatro	1	
		Manutenção	E3- gestão diária dos espaços do teatro	1	
		Atendimento direto ao público	E3- Atendimento geral ao público E3-bilheteira E3- frente de sala	3	
		Mediação cultural	E1- Articulação e concretização de parcerias E6- Relacionamento com as entidades associativas	2	

Tabela C4

Caracterização dos públicos das estruturas: Estratégias de fidelização

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Estratégias de fidelização dos públicos da estrutura	Não recorre a estratégias por dificuldades distintas	Dificuldades na conceção e implementação	E3- Até agora não tivemos capacidade de delinear e implementar uma estratégia de fidelização de públicos E3- [fazemos ações] mas sem critério fundamentado até agora	2	18
		Dificuldades na realização regular	E3- fazemos ações pontualmente	1	

		Dificuldades por questões logísticas	E5- O equipamento em referência - Auditório José Afonso, é uma estrutura para a realização de espetáculos ao ar livre, só havendo (potencialmente) condições climatéricas para a sua utilização e programação nos meses de primavera/verão. O facto de ser ao ar livre provoca sérios condicionamentos nos espetáculos que ali podem ser apresentados. Este equipamento acolhe atividades culturais e lúdicas das mais diversas áreas artísticas	1	
Recorre a estratégias de fidelização	Estratégia de divulgação	E1- porque é necessário divulgar as iniciativas	1		
	Qualidade e diversidade	E4- Objetivo de manter qualidade e diversidade de oferta	1		
	Razões financeiras	E6- Para procurar garantir o sucesso dos eventos E8- para justificar o investimento	2		
	Forma de conquistar novos públicos	E7- Para construir novos públicos	1		
	Relação de proximidade /regularidade com o público	E6- [garantir] uma relação de proximidade e regularidade com o público E7- estabelecer laços com a comunidade E7- fidelizar os [públicos] já conquistados	3		
	Promover a participação	E1- criar o hábito na população de assistir e	3		

		cultural	participar na vida cultural da Cidade. E2- O teatro é a disciplina artística mais difícil de trabalhar no concelho de Sesimbra, com menos adesão de público. Com esta realidade é imperativo associar estratégias que fidelizem o público E4- mantém o interesse e participação do público		
		Desenvolvimento cultural	E7- dar novos conteúdos ao teatro E7- projetar uma geração de criadores contemporâneos nacional e internacional e com isso contribuir para uma mudança positiva na realidade local e nacional E8- para incremento da cultura	3	

Tabela C5

Caracterização dos públicos das estruturas: Estratégias de fidelização utilizadas

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Estratégias de fidelização utilizadas	Estratégias de programação e criação	Programação	E5- Visa-se a concentração da programação nos meses de verão	1	14
		Reconhecimento dos atores	E2- Associação pontual de atores de reconhecido mérito público	1	
		Parcerias	E1-Concretização de parcerias	1	
	Estratégias de formação	A estrutura como	E2- Associação a atividades paralelas,	1	

	e comunicação	espaço de formação	como cursos, oficinas, etc. E6- Promoção de estratégia numa lógica de "educação pela arte", sobretudo junto do público infantil e juvenil.	
		Informação/ Comunicação	E1- Envio de <i>newsletter</i> e SMS E1- Tentativa máxima de difusão da programação E5- produzindo informação nos vários canais	3
		Cartões de desconto	E1- Cartões de Amigo E7- Cartão de fidelização: cartão Maria&Luiz	2
		Preços acessíveis/ descontos	E1-Descontos E2- Política de preços acessível E6- Promoção de descontos no preço dos bilhetes.	3
		Divulgação	E2- Criação de eventos específicos de teatro que possam ter maior capacidade de promoção, dentro e fora do concelho E6- Divulgação dos eventos dirigida aos públicos-alvo E8- divulgação por faixas etárias e por ciclos	3

Tabela C6

Concepções sobre o conceito “formação do espectador”: Desenvolvimento do “pensamento crítico”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registro (UR)	F/UR	F/UC
Realização de atividades complementares aos espetáculos, com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos espectadores.	Concorda com a realização das atividades	Teatro como lugar de reflexão	E6- Considero por isso importante a existência de momentos de reflexão, envolvendo os intervenientes no espetáculo: artistas, técnicos e público. E7- Num espírito de serviço público, inerente ao estatuto de Teatro Municipal, (...) caracteriza-se como um lugar onde artistas e públicos se encontram para refletir sobre o mundo em que vivemos.	2	13
		O Teatro como espaço de formação /aprendizagem	E1- Sucintamente: Pensar de forma crítica aprende-se, da mesma forma que na escola aprendemos a ""pensar com o rebanho"". É necessário saber questionar, saber propor, saber comentar, etc.. E1- O pensamento crítico é uma das grandes vias de evolução E5- A atividade teatral deve ser complementada com outras atividades, artísticas e de reflexão, que permitam diversas abordagens. E8- para maior	4	

			consciencialização		
		Participação ativa dos espectadores	E2- Permite um posicionamento do espetador de forma mais participante, logo, mais envolvido E3- espectadores mais informados são espectadores mais atentos e interessados	2	
		Relação de proximidade dos espectadores com o trabalho desenvolvido	E2- Gera, quase de forma automática, uma maior relação com o espaço e com o trabalho que é desenvolvido E4- porque um pensamento crítico desenvolvido, desafia-nos sempre a superar-nos todos os dias e encontrar novas formas de comunicar e oferecer programas culturais apelativos E6- As estruturas/companhias trabalham para satisfazer os interesses e responder às mais variadas necessidades dos espetadores.	3	
		Pensar novas estratégias	E6- Acho até que se deveria chamar a essas reflexões o "não público", aquele que não participa, para tentar perceber das suas razões.	1	
		Apresentação de atividades complementares	E7- Neste sentido, a programação do Teatro foca com regularidade temas da	1	

			atualidade, através de programas multidisciplinares de palestras, debates, filmes, espetáculos, instalações e intervenções no espaço público.		
--	--	--	---	--	--

Tabela C7

Conceções sobre o conceito “formação do espectador”: Entendimento do conceito

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Formação do espectador	Entendimento sobre “formação do espectador”	Adquisição de novos conhecimentos	E6- Abertura ao conhecimento E8- assimilação de conhecimentos	2	20
		Recusa de intencionalidade formativa	E1- Formar o espectador não tem manuais	1	
		Diversidade da oferta	E5- Disponibilizar o acesso do espectador a uma programação regular, de preferência em diversos horários	1	
		Disponibilização de informação	E5- Disponibilizar informação relevante sobre os programas apresentados	1	
		Espaço de comunicação	E5- Interagir com público criando espaços de comunicação.	1	
		Formação intelectual	E1- De forma muito sucinta e sem querer citar autores, formar o espectador prende-se essencialmente com o despertar da mente E2- formação intelectual	2	

		Sensibilização para as artes	E1- [formar o espectador prende-se essencialmente com] sensibilização para as artes E6- curiosidade/vontade em contactar com as várias expressões estéticas e artísticas E7- [desenvolvimento] sensibilidade artística	3	
		Desenvolvimento do pensamento crítico	E7- O desenvolvimento de pensamento crítico E8- estimulação de atitude crítica E6- com espírito crítico e construtivo	3	
		Formação pessoal e social	E2- Trabalho de envolvimento do espectador, numa perspetiva de enriquecimento pessoal, abertura de horizontes e interesse cívico E4- [formação] pessoal, comportamental. Promoção de valores E4- a "formação" enquanto elemento adicional ao seu quadro de valores, não enquanto "formatador".	3	
		Formação ao longo da vida	E1- [formar o espectador] pode acontecer desde tenra idade até à velhice E7 - acompanhado no crescimento de um espectador, desde a infância até a idade adulta.	2	
		Atividades extraespetáculo	E3- ações paralelas aos espetáculos que ajudem os espectadores interessados a enquadrar a peça. Seja um bom programa com contextualização histórica e pistas para a análise do	1	

			espetáculo, sejam conversas com os artistas e visitas aos bastidores, sejam aulas e ações em contextos não formais para os "não espectadores"		
--	--	--	---	--	--

Tabela C8

Conceções sobre o conceito "formação do espectador": Papel a desempenhar pela estrutura

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
A estrutura tem um papel a desempenhar na formação do espectador	Razões da concordância com o papel da estrutura na formação	Criação de laços com o público	E2- arranjar propostas e soluções para um maior envolvimento do espetador nas atividades que realiza. E5- São os principais interessados na ligação artística/afetiva que exista com o espetador e na criação de um público regular.	2	10
		Especificidade da intervenção em estruturas locais	E1- Os teatros municipais devem fazer serviço público E1- muitas vezes esse trabalho não se pode cingir a dar o público o que quer, mas sim o que precisa. E2- Cabe a cada estrutura perceber e conhecer a realizada e os interesses do seu público (em particular quando falamos de uma estrutura de foro municipal que trabalha para uma comunidade local muito díspar entre si) E4- Têm o papel de acrescentar	4	
		Adequação das propostas aos interesses dos públicos	E6- Garantindo o acesso, democrático, a todas as áreas artísticas, proporcionando a fruição dos vários géneros, eliminando barreiras, tabus e	2	

			preconceitos. E8- porque a formação do público depende do que se oferece para consumir.		
		Criação e programação como estratégias de formação	E3. as estruturas no geral sim, mas na minha opinião não acho que as companhias de teatro tenham essa "obrigação", é uma opção apenas criar os espetáculos e deixar o trabalho formativo para outras estruturas E7- Vocacionado para a criação contemporânea,[a estrutura] acolhe e coproduz espetáculos de teatro, dança, concertos e projetos para crianças e jovens. Esta última, assim como a área de debate e pensamento são premissas essenciais para a formação do espectador	2	

Tabela C9

Prática de experiências realizadas no âmbito da formação do espectador

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Experiências realizadas no âmbito da formação do espectador	A atividade artística da estrutura beneficia com estas experiências	Dinamização da atividade cultural	E1- Os resultados vêm-se por exemplo na crescente atividade cultural do concelho, nomeadamente em Associações, Coletividades e outros grupos, que têm vindo a trabalhar e propor projetos inovadores em parceria com [a estrutura].	1	11
		Fundamentar/questionar/melhorar o trabalho desenvolvido	E4- permite a reflexão e autoconhecimento. E4- desenvolve o sentido crítico e transformação.	4	

			<p>E6- Eleva o nível de exigência da nossa prestação e obrigamos a um trabalho mais apurado ao nível da programação.</p> <p>E7- O retorno do público é muitas vezes construtivo e permite ter acesso a uma leitura que muitas vezes não é a mais linear. O que nos permite regra geral melhorar e evoluir.</p>		
		Melhor compreensão dos espetáculos	E3- como têm aulas de teatro conseguem apreender os espetáculos de uma forma mais completa	1	
		Divulgação e captação de novos públicos	<p>E3- os alunos das aulas de teatro vêm assistir aos espetáculos para verem os atores da companhia no ativo, e trazem as famílias e os amigos.</p> <p>E3- as crianças que visitam o teatro no âmbito escolar e de festas de anos (onde incluímos as visitas guiadas), regressam depois para assistir aos espetáculos com as suas famílias</p> <p>E8- criando novos públicos</p>	3	
		Fidelização do público	E2- Compromete o público com as diversas propostas (mesmo que noutras áreas artísticas) e envolve-o com o espaço.	1	
		Dificuldades financeiras sentidas neste âmbito	E6- No entanto, deve referir-se que nos últimos 4/5 anos, os constrangimentos financeiros da estrutura têm dificultado esse trabalho.	1	

Tabela C10

Criação/acolhimento de um novo projeto teatral: Identificação de interesses/necessidades dos espectadores

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Identificação de interesses/necessidades dos espectadores na criação/acolhimento de um novo projeto teatral	Tem em conta a identificação de interesses/necessidade	Ter em conta o público local nos teatros municipais	E1- Porque os teatros municipais, principalmente, devem ter esses fatores em consideração. Caso contrário, não precisariam existir.	1	7
		Estabelecer parcerias para ter em conta públicos de outras estruturas	E7- Na sua programação, [a estrutura] assume-se como pólo dinamizador e interlocutor ativo da criação contemporânea em Lisboa e em Portugal; colabora com artistas e companhias independentes, coproduz vários festivais (entre os quais, FIMFA, Alcantara Festival, Festival de Almada e Temps d'images), encomenda mostras e eventos temáticos, e partilha ciclos de programação com outras instituições de Lisboa, dos quais se destaca o ciclo Teatro/Música com a Fundação Calouste Gulbenkian. A colaboração e a parceria são fundamentais na programação do Teatro Maria Matos	1	
		Ir ao encontro dos interesses do público	E2- A escolha dos projetos teatrais têm sempre em conta, pelo menos, duas variáveis: - o interesse do público em geral (um actor conhecido, um género genericamente mais apreciado, etc...) - estéticas diversas, novas dramaturgias, companhias emergentes, etc. A tentativa é sempre juntar uma vertente à outra." E3- como não somos uma	5	

			<p>companhia com uma estética ou corrente definida, estamos atentos aos géneros apresentados para criar programações variadas e assim ir ao encontro dos interesses dos públicos</p> <p>E4- Direcionar as atividades para o que consideramos necessidades do público, pela sua manifestação ou por estratégia de ação, cria retorno, para a estrutura e para os seus destinatários.</p> <p>E6- A realização de qualquer evento artístico deverá ter em conta as expectativas do público a que se dirige, ainda que o evento seja dirigido para uma pequena faixa de público. Pode-se correr o risco de realizar eventos artísticos sem se ter preocupação com o público. Mas a verdade é que se não houver público, não há espetáculo.</p> <p>E8- para não perder público e não quebrar hábitos.</p>		
--	--	--	--	--	--

Tabela C11

Estudos sobre a formação de espectadores: Utilidade

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Utilidade dos estudos sobre a formação de espectadores	Concorda com a utilidade dos estudos	Como instrumento de apoio	E4- Podem constituir um instrumento de apoio a quem tem a capacidade de decisão	1	11
		Implementar os estudos noutro contexto	E1- Porque mencionam muitas vezes casos de estudo interessantes, que poderiam (ou não) ser aplicados noutros contextos.	1	

		Encontrar novas estratégias	E7- [São uma ferramenta concreta] abrindo novas perspectivas futuras.	1	
		Evoluir/melhorar o trabalho desenvolvido	E3- para podemos assim melhorar a promoção e as estratégias de comunicação das atividades tendo em conta as características específicas dos públicos. E7- São uma ferramenta concreta, com dados e respetiva análise, reforçando por vezes o trabalho feito	2	
		Obter informações	E3- Para as companhias terem uma perceção fundamentada de quem assiste aos seus espetáculos e porquê. E5- São importantes fontes de informação, embora se deva atender às limitações resultantes de fatores específicos locais.	2	
		Relevantes para o setor cultural	E6- Sendo os espectadores uma componente essencial do espetáculo, os estudos sobre essa matéria serão úteis para quem trabalha neste setor de atividade.	1	
		Importância da fundamentação dos estudos	E1- Todos os estudos são válidos e úteis, desde que se bem sustentados e não apenas baseados em opiniões pessoais ou “conversas de café” E2- Sim, embora dependam da forma como são estruturados, que objetivos pretendem atingir e de que forma poderão ser implementados num contexto específico.	2	

		Não respondeu	E8- já identifiquei	1	
--	--	---------------	---------------------	---	--

Tabela C12

Conceito de “formação do espectador”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Conceito de “formação do espectador”	O que a formação do espectador pressupõe	Fatores que contribuem para a formação	E5- Formar o espectador requer a existência de um tecido cultural, com agentes produtores, equipamentos e espaços vocacionados. Requer a existência de uma programação tendencialmente regular.	1	10
	Razões da concordância com o conceito	Aquisição de conhecimento	E6- Concordo, se o conceito de "formação do espectador" defender a abertura ao conhecimento	1	
		Não respondeu	E7- Já explicado. E8. Já identifiquei	2	
	Razões da não concordância com o conceito	Recusa de intencionalidade formativa	E2- Penso que assume um carácter demasiado "educativo", colocando o público como um aprendiz e não como um verdadeiro usufrutuário de algo que deve ser e estar acessível a todos. E3- Há alguns [espectadores] que não querem ser "formados" E3- por outro lado há outros espectadores que até têm mais formação que muitos atores!	3	
			Com o nome atribuído ao conceito	E1- "Despertar", "sensibilizar", "participação" ou "informação" talvez fosse mais correto, mas considero	

			<p>as ações e os resultados mais importantes do que os conceitos.</p> <p>E3- acho que há expressões mais amplas, pois esta dá-me a sensação que estamos a menosprezar o espectador.</p>		
		O teatro apenas como forma de lazer	E3- apenas procuram um momento de prazer intelectual ou de lazer momentâneo.	1	

Anexo C2. Questionário às Companhias – Respostas abertas

Tabela C13

Caracterização dos representantes das companhias: Formação académica

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Formação académica	Formação Superior	Formação superior em teatro	C4- [Licenciatura] Teatro e Literatura	1	5
		Formação superior noutras áreas	C1- Licenciatura em Química Científica C3- Mestrado em comunicação e gestão cultural.	2	
	Formação não superior	Formação não superior em áreas afins	C2- [Curso de] Produção de eventos culturais - [Escola de Artes Interpretativas Ártico]	1	
		Formação não indicada	C5- Sou autodidata	1	

Tabela C14

Caracterização dos representantes das companhias: Atividade profissional

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Principal atividade profissional	Áreas artísticas	Figurinista	C1- figurinos	1	9
		Dramaturgia	C1- apoio dramaturgico C4- Dramaturgia	2	
		Cenografia	C1- cenografia	1	
		Fotografia	C1- fotografia de cena	1	
		Interpretação	C5- Actor	1	

	Áreas não artísticas	Produção	C1- Produção C2- Produção de eventos culturais C3- Produtora	3	
--	----------------------	----------	--	---	--

Tabela C15

Caracterização dos representantes das companhias: Função/funções desempenhadas

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Função/Funções desempenhadas	Áreas artísticas	Figurinista	C5- figurinista	1	10
		Dramaturgia	C5- autor de textos C4- Dramaturgia	2	
		Interpretação	C5- Actor	1	
		Direção Artística	C1- Direção Artística	1	
	Áreas não artísticas	Produção	C4- Coordenação de Produção	1	
		Direção	C1- [Direção] de Produção C2- Diretora de Produção C3- Direção de produção e marketing num teatro profissional.	3	
		Comunicação	C4- Comunicação	1	

Tabela C16

Caracterização dos públicos das companhias: Estratégias de fidelização

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Estratégias de fidelização dos públicos da companhia	Não recorre a estratégias de fidelização	Dificuldades Logísticas	C1- Uma vez que não temos espaço próprio	1	12
		Fidelização inerente à qualidade do trabalho desenvolvido	C1- achamos que a fidelização acontece pela qualidade e reconhecimento do trabalho	1	
	Recorre a estratégias de fidelização	Estratégias direcionadas a públicos específicos		C2- apresenta um conjunto de atividades vocacionado essencialmente para a infância e juventude, em contexto familiar, escolar e em geral. C5- São igualmente referenciados outros públicos de meios e faixa etárias diversas que orbitam à volta deste universo, potenciais públicos, uns já formados, outros novos a captar, como sejam professores, psicólogos, assistentes sociais, bibliotecários, animadores e participantes de projetos socioculturais e de solidariedade, séniores, artistas e agentes culturais	2
			Estratégia de divulgação	C1- Tentamos que o público circule entre espaços de forma acompanhar as novas criações. C3- que as pessoas que vêm ver e gostam de um espetáculo, venham ver outras peças, recomendem, tragam outros espectadores.	2
			Estratégias de sobrevivência financeira	C4- Sobrevivência do grupo	1
			Estratégias de conquista de novos	C5- [criam laços de fidelidade] que permitam a ligação de	1

		públicos	várias gerações de espectadores		
		Estratégias de relação de proximidade com o público	C3- Porque queremos ter uma relação próxima com o nosso público C5- Porque 43 anos de atividade permanente criam laços de fidelidade que precisam de ser renovados	2	
		Estratégias de formação do espectador	C4- Importância da formação dos espectadores C4-Desenvolvimento do espírito crítico	2	

Tabela C17

Caracterização dos públicos das companhias: Estratégias de fidelização utilizadas

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Estratégias de fidelização utilizadas	Estratégias de programação e criação	Atividades anuais	C2- Para atingirmos os públicos mencionados, delineamos uma estratégia, envolvendo os nossos consultores para as diversas áreas, organizada à volta de um conjunto de atividades anuais, da criação à programação	1	24
		Novas criações	C2- Criação de novas produções	1	
		Programação	C2- reposições das peças que consideramos interessantes continuar a apresentar ao público, as quais se destinam particularmente ao público infantil e juvenil. Com estes espetáculos pretendemos asseverar a participação dos públicos em causa a nível local, regional, nacional e internacional C2- Programação de temporadas e	3	

			<p>sessões para grupos organizados da região (Estabelecimentos de Ensino Privado e Público, Escolas Profissionais, Institutos Superiores, Universidades, incluído Seniores, e Instituições Particulares de Solidariedade Social)</p> <p>C4- Programação regular</p>		
		Festivais	<p>C2- Organização de “Sementes - Mostra Internacional de Artes para o Pequeno Público” que celebra em 2015 a sua 20ª edição com sede em Almada, descentralizado por Alcochete, Barreiro, Cascais, Castro Verde, Moita, Montemor-o-Novo, Oeiras, Palmela, Seixal e Sesimbra, festival para todas as idades onde o público familiar é preponderante</p> <p>C2-Este festival convoca igualmente outros públicos oriundos da comunidade escolar e ainda criadores e programadores</p>	2	
		Acolhimento de novos projetos	<p>C2- acolhimento de projetos e artistas emergentes e de companhias, que potenciam a divulgação do espaço e atividade a outros novos públicos</p>	1	
	Estratégias de formação e comunicação	Atividades anuais/ações educativas	<p>C2- [conjunto de atividades anuais] da disseminação ao serviço educativo</p> <p>C2- [ações educativas] que contam com o envolvimento das famílias e da comunidade escolar</p> <p>C2- [ações educativas] que potenciam e desenvolvem as capacidades expressivas das crianças e seniores e o gosto pelo Teatro</p>	3	

		Parcerias	C2- estabelecimento de parcerias com Juntas de Freguesia de Almada e municípios da Moita no incremento de ações educativas	1	
		Serviço educativo	C2- Dinamização de um Serviço Educativo maioritariamente dedicado a um público infanto-juvenil	1	
		Informação/ Comunicação	C2- Comunicação atempada dos conteúdos, calendários e locais das peças e iniciativas, essencial para constar nas agendas culturais impressas, roteiros <i>on-line</i> , TV, Rádio e redes sociais, contando com uma corrente de público interessado em receber informação regular sobre a atividade C3- comunicação direta através de carta (por correio) e correio eletrónico C4- Contacto continuado C5- Informação privilegiada e personalizada da atividade da companhia através das novas formas de contacto: <i>mails</i> , páginas de internet, etc.	4	
		Cartões de desconto	C3- Cartão de espectador C2- Cartão Sementes válido para 4 pessoas assistirem aos espetáculos com 50% desconto C2- Cartão Vitalício que proporciona ao participante das ações de formação vir gratuitamente ao Teatro desde que acompanhado, assim como a oferta de um bilhete na compra de outro	3	
		Preços acessíveis/ descontos	C2- Prática de um preço acessível com desconto para jovens, seniores e profissionais de	3	

			<p>espetáculos</p> <p>C2- executar campanhas de oferta ou desconto a pensar nas famílias, como um convite para as crianças trazerem os pais ao Teatro</p> <p>C4- Escolha do valor do bilhete</p>		
		Receção/Acolhimento	C4- Acolhimento personalizado	1	

Tabela C18

Conceções sobre o conceito “formação do espectador”: Desenvolvimento do “pensamento crítico”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Realização de atividades complementares aos espetáculos, com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos espectadores	Concorda com a realização das atividades	Teatro como um lugar de encontro	<p>C3- Porque o teatro é um lugar de encontro</p> <p>C3- [o teatro é um lugar onde se] dialoga</p> <p>C5- O lugar de encontro não se esgota apenas no espetáculo</p>	3	14
		Teatro como lugar de reflexão	<p>C2- As suas criações são inspiradas em textos de autores ou originais da companhia que foquem temas da atualidade com o intuito de levar o público à sua reflexão.</p> <p>C3- [o teatro é] um lugar onde se pensa</p> <p>C3- [o teatro é um lugar] onde as pessoas podem existir como comunidade</p> <p>C3- O teatro é onde, através da arte, os espectadores podem olhar para si e para os outros e refletir, sobre o passado, o presente e o futuro.</p> <p>C4- O espírito crítico é emancipatório social e</p>	5	

			politicamente	
		Teatro como lugar de renovação e liberdade	C5- Um teatro é por excelência um espaço aberto e livre - absolutamente Livre	1
		Teatro como lugar de mediação cultural	<p>C1- Achamos importante a realização de conversas com o público após as apresentações.</p> <p>C2- [a companhia] assume-se como mediador e facilitador cultural no exercício de ações educativas no e para o teatro. Com este propósito possui um Serviço Educativo através do qual incentiva a implementação da educação artística de modo a promover uma sociedade criativa, crítica e culturalmente consciente.</p> <p>C4- além de espectadores exigentes potenciarem artistas mais acutilantes.</p> <p>C5- Porque o Teatro permite e incentiva essas mesmas atividades que possibilitam a constante renovação do público e da própria companhia</p>	4
	Não concorda com a realização das atividades	Espetáculo como promotor de pensamento crítico	C1- No entanto, julgamos que o "pensamento crítico" surge naturalmente quando se cria o hábito de ir assistir a espetáculos com regularidade	1

Tabela C19

Concepções sobre o conceito “formação do espectador”: Entendimento do conceito

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registro (UR)	F/UR	F/UC
Formação do espectador	Entendimento sobre “formação do espectador”	Reflexão e aquisição de conhecimento	<p>C1- No nosso entender formação do espectador implica que o espectador crie novos conhecimentos.</p> <p>C2- ao mesmo tempo que aposta na sua formação, permitindo-lhe adquirir competências expressivas e críticas</p> <p>C3- Colocar ao dispor do espectador textos complementares, como os que escolhemos para os programas dos espetáculos ou para o documento "Leituras" que propõem pistas para a reflexão sobre os espetáculos que apresentamos.</p> <p>C4- O contributo para a confrontação com opções muito diversas e para a sustentação de um discurso sobre as realidades artísticas sensíveis.</p> <p>C5- Fazer passar a mensagem de que a criação é um espaço permanente de mudança e de reflexão.</p>	5	9
		Conversas com o público	C3- A promoção de conversas entre o público e os artistas também se têm revelado muito interessante e tem proporcionado a troca de experiências entre criadores e espectadores.	1	

		Diversificação da oferta	C5- A diversidade de oferta: peças, debates, exposições, encontros C5- A renovação permanente das estruturas: atores, autores, propostas	2	
		Captação de público	C2- Como companhia que se dedica, essencialmente, ao público infantil e juvenil sempre teve em conta diversas iniciativas que promovam a captação e sensibilização do público	1	

Tabela C20

Conceções sobre o conceito “formação do espectador”: Papel a desempenhar pela companhia

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
A companhia tem um papel a desempenhar na formação do espectador	Não concorda com o papel da companhia na formação	Função desempenhada por outras instituições	E1- Esse papel deverá ser desempenhado pelos teatros municipais e pelos organismos institucionais.	1	16
	Concorda com o papel da companhia na formação	Razões financeiras	C4- O Teatro não existe sem público. A formação de espectadores é um exercício de fortalecimento de todo o sector.	1	
		Desenvolver o espírito crítico	C3- [podem contribuir] para o desenvolvimento do espírito crítico	1	
		Promover a cidadania/consciência social	C2- Congregando os participantes, as famílias e restante comunidade para a sensibilização de assuntos prementes, que pela sua urgência devem estar presentes na consciência de todos	3	

			<p>C2- as oficinas levadas a cabo pelo nosso Setor Educativo possuem associadamente o condão de sugerir mudanças de atitude, concorrendo para uma maior percepção do mundo que nos rodeia, não só em termos culturais mas também ambientais e civilizacionais.</p> <p>C3- Apenas na medida em que podem contribuir para que haja o exercício de uma cidadania mais ativa</p>		
		A companhia com espaço de formação	<p>C2- com as suas iniciativas, promove um espaço para a educação não formal, um espaço de criação e inovação, de prazer e sentido lúdico.</p> <p>C5- Porque o Teatro é por excelência um espaço de formação, incentivando o risco e a experimentação.</p>	2	
		Promover a relação com a arte	<p>C2- Ao defender um projeto artístico que sublinha a capacidade de todos possuírem competências para se relacionar com a arte e o teatro, o (...) não poderia deixar de valorizar essas habilitações alimentando-as e aplicando-as</p> <p>C2- Neste contexto o Serviço Educativo do (...), para além de conseguir fidelizar e captar público para as artes</p>	2	
		Combate à exclusão social	<p>C2-Possui a capacidade de agregar crianças de variadas culturas de</p>	1	

			diferentes áreas urbanas com problemas sociais, tornando-os mais sensíveis às questões de exclusão social e minorias étnicas	
		Desenvolver competências sociais	C2- dado que estas [competências] são particularmente importantes para enfrentar os desafios que se levantam à sociedade do século XXI, nomeadamente em ambientes educativos, onde se atribui cada vez mais uma maior importância ao desenvolvimento das capacidades cognitivas, valorizando cada vez menos os processos emocionais	1
		Multiculturalidade	C2- Estabelece laços apertados com outras instituições, nomeadamente Municípios, Escolas e Juntas de Freguesia, vínculos importantes para a dinamização cultural das comunidades C2- contribuindo igualmente para o desenvolvimento de uma consciência multicultural.	2
		Interdisciplinaridade	C2- Propõe o cruzamento entre o teatro e outras linguagens artísticas e áreas disciplinares, permitindo a transferência de saberes	1
		Promover a educação artística	C2- promovendo a importância da educação artística em todos os	1

			setores da sociedade		
--	--	--	----------------------	--	--

Tabela C21

Prática de experiências realizadas no âmbito da formação do espectador

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Experiências realizadas no âmbito da formação do espectador	A atividade artística da companhia beneficia com estas experiências	Forma de estabelecer o diálogo com o público	C3- Trabalhamos para o público e o diálogo com os nossos espectadores é muito importante para a nossa companhia. C4- As atividades de formação e de captação e sensibilização de públicos permitem o contacto com diferentes sensibilidades.	2	10
		Adaptação à realidade social	C5- atenção permanente às mudanças necessárias e reflexões que este tempo de mudança nos exige. C4- O questionamento e a partilha ajudam-nos a entrever novas possibilidades	2	
		Fundamentar o trabalho desenvolvido	C4- [O questionamento e a partilha ajudam-nos] a fundamentar o nosso próprio discurso. C5- A criação de novos públicos, de diferentes faixas etárias e estratos sociais, obrigam-nos a repensar e a enriquecer as propostas de novas criações	2	
		Maior acessibilidade de público	C2- O Cartão Sementes válido para 4 pessoas assistirem aos espetáculos com 50% desconto continua a proporcionar uma maior acessibilidade das famílias	1	

			para assistirem ao festival		
		Permitem o encontro intergeracional	C2- As ações de formação contínua de expressão dramática realizadas com crianças/idosos em parceria com as Juntas de Freguesia que culminam na sala do Teatro (...) promovem a vinda ao Teatro de três gerações em simultâneo: filhos, pais e avós.	1	
		Divulgação e captação de novos públicos	C2- A cada participante é oferecido um Cartão Vitalício que lhes permite assistirem às peças do Teatro (...) com carácter regular acompanhados dos familiares e amigos, novos espectadores que conhecem e divulgam o trabalho do Teatro (...).	1	
		Fidelização do público	C2- Contamos com uma corrente de público interessada em receber informação regular e a adesão de grupos organizados da região de Estabelecimentos de Ensino Privado e Público, Escolas Profissionais, Institutos Superiores, Universidades (incluindo a Universidade Sénior) e Instituições Particulares de Solidariedade Social. O festival “Sementes” é atempadamente procurado pelas famílias e comunidade escolar do Concelho.	1	

Tabela C22

Criação/acolhimento de um novo projeto teatral: Identificação de interesses/necessidades dos espectadores

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Identificação de interesses/necessidades dos espectadores na criação/acolhimento de um novo projeto teatral	Tem em conta a identificação de interesses/necessidades	Inserção numa comunidade	C3- Ninguém faz teatro para si próprio. Estamos inseridos numa comunidade. C4- A existência num espaço comporta em si as suas áreas circundantes com seus hábitos e gentes.	2	9
		Adaptação à realidade social	C3- Vivemos numa sociedade e num tempo C4- Nas suas múltiplas formas e abordagens, o Teatro comunica com esse território, com essas pessoas.	2	
		Criar motivação no espectador	C3- Queremos surpreendê-los [os espectadores], queremos que não se aborream. Queremos que gostem dos espetáculos	1	
		O teatro como forma de reflexão	C3- [queremos] que pensem sobre eles [espetáculos].	1	
		Emite opinião mas não responde à questão colocada	C2- A programação e o acolhimento de espetáculos de artistas, coletivos e estudantes de Escolas do Concelho ou de estruturas nacionais ou estrangeiras (no caso específico do festival Sementes) potenciam a divulgação do Teatro (...) e	2	

			das suas atividades a outros públicos. C3- Não podemos ir atrás dos gostos do público C3- temos de pensar nos espectadores quando criamos um espetáculo.		
	Não tem em conta a identificação dos interesses/necessidades	Contextos distintos para cada espetáculo	C5- Um novo projeto necessita de um novo espaço que permita novas experiências e provavelmente novos/outros públicos.	1	

Tabela C23

Estudos sobre a formação de espectadores: Utilidade

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Utilidade dos estudos sobre a formação de espectadores	Concorda com a utilidade dos estudos	Captação de novos públicos	C1-São estudos que tornam possível encontrar novas estratégias para encontrar novos públicos.	1	8

		Avaliação e reflexão do trabalho desenvolvido	<p>C2- São o reflexo sobre o trabalho que desenvolvemos</p> <p>C2- servem de base de trabalho para novas medidas.</p> <p>C4- [produção de informação] com a qual também os artistas podem crescer e melhorar.</p> <p>C5- Todos os dados de pós-reflexão são úteis para o nosso trabalho</p>	4	
		Obter informações	C4- Pela possibilidade de uma visão abrangente que cruze diferentes informações e iniciativas e que leve à produção de informação	1	
		Pensar o conceito de “formação do espectador”	C1- Com os estudos mencionados é possível pensar a pertinência do conceito "formação de espectadores"	1	
		Emite opinião mas não responde à questão colocada	C3- Os estudos sobre teatro são úteis. Seja do ponto de vista do espectador seja sobre qualquer outra ótica.	1	

Tabela C24

Conceito de “formação do espectador”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registro (UR)	F/UR	F/UC
Conceito de “formação do espectador”	O que a formação do espectador pressupõe	Práticas que contribuem para a formação	C2- Abarca criações, programação, acolhimento, disseminação e um serviço educativo	1	11
		Objetivos da formação do espectador	C2- privilegiando os novos públicos e aqueles que os enquadram, formando, qualificando, consolidando e amplificando hábitos de fruição cultural e artística junto do público	1	
		Sentido de serviço público	C2- O nosso programa de atividades respeita integralmente o serviço público.	1	
	Razões da concordância com o conceito	Melhora a capacidade de receção	C4- Porque também a receção pode ser praticada, exercitada e melhorada	1	
		O espectador como parte integrante da atividade teatral	C4- Porque atores, produtores, criadores e espectadores são todos parte de uma mesma vontade.	1	
		Forma de mediação cultural	C1- No nosso entender a "formação do espectador" acontece naturalmente após a criação de hábitos artísticos.	1	
		Aquisição de conhecimentos	C1-o conhecimento de novas linguagens	1	
		Desenvolve o “pensamento crítico”	C1-A criação de uma perspetiva crítica C3- concordo apenas no sentido de que o teatro alimenta o espírito crítico do espectador.	2	

		Promove a diversidade cultural	C1- através do acesso a várias e diferentes obras criativas.	1	
	Razões da não concordância com o conceito	Recusa de intencionalidade formativa	C3- Não somos professores C5 - Não concordo como um fim "em vista", mas como uma consequência natural da relação entre público e criador.	2	

Anexo C3. Questionário aos espectadores da Estrutura – Respostas abertas

Tabela C25

Conceções sobre o conceito “formação do espectador”: Desenvolvimento do “pensamento crítico”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Realização de atividades complementares aos espetáculos, com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos espectadores.	Concordância dos espectadores com a realização de atividades complementares aos espetáculos	Consequências na melhoria da qualidade do espetáculo	MM4- Fomentar o pensamento crítico dos espectadores pode levar ao aumento das qualidades das companhias e das peças.	1	37
		Consequências no desenvolvimento de pensamento crítico e consciência social em geral	<p>MM2- Todo o desenvolvimento do "Pensamento crítico" é muito importante.</p> <p>MM14- Sim pois são abordados temas que estimulam a análise de situações/problemas decorrentes da atualidade</p> <p>MM15- o uso da arte como fomento de uma atitude crítica e consciencializadora é intrínseco à arte em si</p> <p>MM15- permitindo aos espectadores interagir com a comunidade de novas formas, percorrendo um caminho esclarecedor necessário à coexistência de qualquer indivíduo.</p> <p>MM18- Tudo o que promova desenvolvimento de pensamento crítico, principalmente em Portugal, é positivo, sejam as companhias ou quem for.</p>	8	

			<p>MM26- para aprofundar os temas tratados</p> <p>MM27- Para se tornar um local onde as pessoas não estejam passivas mas sim com pensamento ativo</p> <p>MM33- abordagem dos temas levantados em cena</p>		
		Consequências na formação dos espectadores	<p>MM3- Porque no geral as audiências tendem a ser extremamente passivas.</p> <p>MM5- Em nome da formação pedagógica do público.</p> <p>MM6- É uma forma de perceber se os espectadores perceberam a mensagem e qual a mensagem.</p> <p>MM7- Será mais fácil entender o mundo do teatro que nem sempre é fácil</p> <p>MM10- Sobretudo para os ainda não espectadores, os mais novos</p> <p>MM13- Porque é importante que os espectadores observem o espetáculo na sua plenitude e não ter o momento da peça unicamente como um evento de lazer</p> <p>MM16- Para conseguir uma melhor abordagem/interpretação das peças</p> <p>MM17- Contribuir para um maior entendimento pelo público do que vai ver</p> <p>MM20- o intérprete terá a capacidade para contaminar o público para o diálogo sobre a</p>	18	

			<p>arte.</p> <p>MM22- podem transmitir mais conhecimento ao espectador.</p> <p>MM23- à partida porque percebem a fundo as obras</p> <p>MM24- complemento de informação</p> <p>MM28- Enriquece a experiência global</p> <p>MM29- Penso que sim porque muitas vezes os seus espectadores devem ter acesso ao contexto do espetáculo</p> <p>MM30- Porque isto está na base da formação do espectador.</p> <p>MM31- Para exprimir o nosso parecer sobre a peça, com novas ideias</p> <p>MM33- abordagem de vastas áreas de temática desde mais técnica em termos de produção, encenação, tipo/estilo da peça</p> <p>MM33- Pela possibilidade de discussão</p>		
		Consequências na aproximação entre estrutura/público	<p>MM12- porque são outras formas de chegar ao espectador, desenvolvendo um trabalho que permite a comunicação bilateral.</p> <p>MM23- têm grande facilidade em comunicar eficazmente.</p> <p>MM25- a formação e divulgação promove a curiosidade do espectador fazendo com que se desloque ao teatro</p>	4	

			MM32- Podia ser uma forma de fazer chegar mais o teatro ao pessoal.		
	Não concordância dos espectadores com a realização de atividades complementares aos espetáculos.	O “pensamento crítico” desenvolve-se através das experiências de vida e da auto formação	MM8- Porque as pessoas auto formam-se MM21- O "pensamento crítico" de um espectador adulto forma-se multifactorialmente vivendo.	2	
		A formação de opinião deve ser livre e não influenciada por atividades extraespetáculo	MM11- O espectador é livre de opinar, não deve ser pressionada na sua escolha e deve ser livre de influências na formação de opinião.	1	
		Não deve ser um dever/obrigação	MM9- Não um dever ou obrigação mas antes uma preocupação que, pontualmente, pode conhecer uma atividade paralela	1	
	Indecisão dos espectadores sobre a realização de atividades complementares aos espetáculos	Não sabe responder à questão colocada	MM1- Considero que sim, porque gostaria de poder conhecer o conceito/definição. MM19- Não sei explicar.	2	

Tabela C26

Conceções sobre o conceito “formação do espectador”: Entendimento do conceito

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Formação do espectador	Entendimento sobre “formação do espectador”	Aquisição de conhecimento sobre teatro	MM2- Conhecimento da estrutura teatral; como espetáculo, como arte; como conhecimento MM3- Capacidade de	8	45

			<p>discernir aspetos mais subtis para além dos termos óbvios.</p> <p>MM9- Transmissão de técnicas e conhecimento</p> <p>MM14- formação do espectador como aprendizagem das várias vertentes do espetáculo</p> <p>MM15- formas de ver e compreender o teatro e a arte</p> <p>MM20- Calculo que se relacione com uma educação direcionada ao público de modo a que melhor entenda a abordagem dramática e as suas diversas formas de expressão.</p> <p>MM24- conhecer o teatro nas suas múltiplas dimensões</p> <p>MM33- Introduzir ao espectador os aspetos mais técnicos, seja de construção global de um espetáculo ou no ponto de vista histórico (tipo de peça; contexto histórico; social; cultural; etc.)</p>		
		Perceber/conhecer o processo criativo dos espetáculos	<p>MM4- Colocar o espectador a par dos processos criativos inerentes ao teatro</p> <p>MM7- Perceber o antes, o durante e o depois do espetáculo.</p> <p>MM13- momentos de explanação relativos aos processos artísticos envolventes no mundo do teatro</p>	3	

		<p>Capacidade de compreensão/ interpretação dos espetáculos</p>	<p>MM9- [conhecimento] com vista à formação de uma leitura/perspetiva sobre o objeto da ação</p> <p>MM10- Outras formas de ver/ler o espetáculo. Um enquadramento mais global.</p> <p>MM11- aumentar o conhecimento sobre a obra</p> <p>MM11- chamar a atenção para os detalhes.</p> <p>MM19- Abrir os olhos para o espetáculo.</p> <p>MM23- dotá-lo de competência de análise.</p> <p>MM25- saber avaliar minimamente o trabalho dos atores.</p> <p>MM28- Modos de a interpretar [peça]</p>	8	
		<p>Aquisição de conhecimento</p>	<p>MM22- Conhecimento</p>	1	
		<p>Aquisição de conhecimento sobre:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Encenação - Dramaturgia/Dramaturgo - Cenografia - Criadores/intervenientes no espetáculo 	<p>MM4- [Colocar o espectador a par] dramaturgia, encenação, cenografia</p> <p>MM5- Conhecer melhor os intervenientes de cada peça</p> <p>MM6- Dar a conhecer os autores, textos, cenografia e mensagem que estes querem transmitir.</p> <p>MM16- todo o conhecimento que o espectador tem sobre o autor da peça, contexto em que a peça for escrita.</p> <p>MM17- Conhecer a história da peça no seu contexto histórico/cultural/artístico em</p>	7	

			<p>que foi escrito.</p> <p>MM17- Conhecer o que esteve na mente do autor que escreveu a peça.</p> <p>MM31- Ter conhecimento quanto à escrita. Encenação da peça</p>		
		Desenvolvimento cultural	<p>MM12- é uma forma de difusão da cultura sob a perspetiva dos intervenientes (encenador, autor, atores) que interagem com o espectador.</p> <p>MM30- [Formação] cultural do espectador</p> <p>MM32- Fazê-lo perceber o que é o teatro porque é importante no desenvolvimento do país, no teatro ou qualquer outra forma de arte. Um país sem arte é desinteressante</p>	3	
		Formação intelectual/ pessoal	MM15- Formação intelectual, de amadurecimento	1	
		Promover a atitude crítica do espectador	<p>MM14- [formação do espectador] interligado com o fomentar do pensamento crítico e diverso</p> <p>MM19- Abrir os olhos para o espetáculo.</p> <p>MM21- A emancipação da opinião do espectador frente ao que vê, a partir de cânones apreendidas.</p> <p>MM25- ter algum conhecimento crítico do espetáculo</p>	5	

			MM30- Formação crítica [do espectador]		
		Contextualizar a peça	MM28- contextualizar a peça MM29- Para mim formação do espectador trata-se de inserir o espetáculo no contexto em que foi criado.	2	
		Despertar para novas realidades artísticas	MM15- despertando para novas narrativas dentro daquilo que é, formalmente, uma peça. MM26- Torná-lo mais aberto a tipos de teatro que normalmente não vê.	2	
		Debate de ideias/temas da atualidade	MM13- A formação do espectador deve passar por momentos de debate, dando espaço a temas da atualidade, bem como históricos	1	
	Não revela entendimento sobre o conceito	Sem definição do conceito	MM1-Não sei responder. MM8- Nada. MM20- Nada. MM27- Não tenho conhecimento.	4	

Tabela C27

Acesso a educação artística: relevância na motivação enquanto espectador

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registro (UR)	F/UR	F/UC
Relevância da educação artística na motivação enquanto espectador	Foi relevante ter acesso a educação artística	Melhorar a capacidade de análise de um espetáculo	MM19- Estudo artes plásticas e música e já estudei dança. Sendo que as performativas despertam a sensibilidade e o conhecimento da orgânica do espetáculo e a música clássica obriga a desenvolver um ouvido (observação em geral) analista. MM25- ao participar de formações em teatro passei a valorizar e a entender a disposição e atuação em palco MM34- Permite uma diferente apreciação do espetáculo e uma diferente valoração do que se está a apreciar.	3	23
		Despertar para a arte	MM5-Despertou-me para a arte.	1	
		Aprofundar o conhecimento geral	MM8- Saber mais sobre o mundo. MM14- ter um conhecimento mais aprofundado. MM26- Porque me permitiu ver o mundo de outras formas.	3	
		Aquisição de aprendizagens que contribuem para a formação do espectador	MM10- Porque aprendi a gostar. MM17- Despertou os meus interesses e gostos individuais.	5	

			<p>MM14- Sim pois o teatro permite-me abrir novas perspectivas e gostos.</p> <p>MM15- Porque contribuiu para a minha formação enquanto espectador</p> <p>MM29- Contribuiu para a criação do gosto</p>		
		Consciência cultural	MM29- [contribuiu para criação da] importância da arte e cultura na vida quotidiana	1	
		Desenvolver a sensibilidade artística, a atenção e o espírito crítico	<p>MM3- Porque estou ciente de outros horizontes mais abrangentes do que a própria diversão do espetáculo.</p> <p>MM12- Torna-nos mais sensíveis a todo o processo artístico.</p> <p>MM13- Porque um indivíduo que seja impelido a absorver e criar arte, será sempre um espectador mais sensível e atento e, por conseguinte, crítico.</p> <p>MM12- Porque nos coloca em contacto com novas realidades e novas formas de olhar para um mesmo objeto artístico.</p> <p>MM15- despertou o meu espírito crítico.</p> <p>MM17- Ajudou-me a compreender a cultura artística</p>	6	
		Experimentação como fator de aprendizagem	MM18- Fazer, motiva a querer aprender mais.	1	

		Emite opinião mais não responde à questão colocada	MM8- Expressar as melhores e piores fases do Homem MM18- Ser exposto em casa, durante a educação, é, no entanto, o que pode mais.	2	
	Não foi relevante ter acesso a educação artística	Não teve educação artística na área do teatro	MM21- A minha formação foi musical.	1	

Tabela C28

Conceito de “formação de espectador”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Conceito de “formação do espectador”	Razões da concordância com o conceito	Formação do cidadão/ Desenvolvimento pessoal	MM2- Tomar consciência do teatro como forma artística. MM3- Pelos motivos já descritos e porque não é só a "formação do espectador" que está em causa mas a formação da pessoa em qualquer que seja a atividade que professa ou atende. MM6- Penso que o espectador, dependendo da sua cultura, terá oportunidade de aprofundar conhecimentos, no âmbito teatral que está paralelo com a vida. MM8- O teatro influencia as pessoas MM9- Se por formação se entender uma visão alargada e que explore em	8	35

			<p>várias vertentes a temática central com o objetivo de despertar e motivar consciências.</p> <p>MM15- Porque é essencial para a formação enquanto indivíduo.</p> <p>MM31- para melhorar a nossa formação</p> <p>MM33- [diferente apreciação e valoração] do quotidiano, pois permite também o enriquecimento da cultura geral e da sensibilidade artística.</p>		
		Estabelecer a ligação entre o público e os artistas	MM5- Porque implica um diálogo mais criativo entre artista e público.	1	
		Promover o gosto/motivação/interesse/ pelo teatro	<p>MM10- Porque há coisas que é preciso aprender a gostar.</p> <p>MM27- Parece-me ser mais motivadora</p> <p>MM29- Penso que muitas vezes ela é necessária para criar motivação e interesse</p>	3	
		Melhorar a capacidade de compreensão/recepção dos espetáculos	<p>MM13- Apenas quando conseguimos compreender todos os elementos envolventes é que conseguimos discernir acerca dos mesmos.</p> <p>MM22- é importante o espectador estar informado sobre o que vai ver, o encenador, o dramaturgo...</p> <p>MM25- acredito que é preciso ter algum conhecimento para apreciar o espetáculo.</p>	5	

			<p>MM31- Para ter melhor conhecimento de como se realiza uma peça</p> <p>MM33- Permite tal como descrito em 3.5.1.1 uma diferente apreciação e valoração quer do espetáculo</p>		
		Conhecer novas realidades artísticas	MM26- porque permite desfrutar de outros tipos de teatro que normalmente não estaria aberto e não compreenderia.	1	
		Espaço de aprendizagem fora do contexto de educação formal	<p>MM23- É mais uma oportunidade para aprender para além do autodidatismo e da educação formal</p> <p>MM12- Porque toda a atividade artística pressupõe, mesmo que em última instância, um recetor. Através da arte formam-se valores, ideias, crenças tao fundamentais para o indivíduo como nos espaços de educação formal (escolas, família, etc.)</p>	2	
		Promover a atitude crítica do espectador	<p>MM13- Porque é necessário que o espectador tenha um espírito crítico bem desenvolvido, que se adquire como uma certa “formação”</p> <p>MM14- sim pois um espectador que integra uma boa formação de conhecimento, de apresentação de temas diversos é um espectador que terá um pensamento</p>	3	

			crítico mais desenvolvido MM24- porque permite melhorar a avaliação crítica do espectador		
		Não responde à questão colocada	MM4- A terminologia é irrelevante. MM7- Para entender o ponto 3.2. MM17- Por tudo o que disse até aqui. MM19- Não sei explicar MM30- pelo que respondi no ponto 3.2 MM28- mesmo que 3.2 MM32-Pelas razões atrás indicadas. Mesmo achando que a cultura é de acesso oneroso, acho que se fizesse compreender da importância da cultura as pessoas procurariam mais.	7	
	Razões da não concorda com o conceito	Com o nome do conceito	MM18- Parece-me parvo. O nome podia ser melhor, percebendo eu o conceito por trás do nome. Formação soa a "ser ensinado à força". Não é preciso ter um nome para ver e pensar teatro, desde que continue a haver teatro. Pode é dar-se o caso, de o nome dar jeito para concorrer a subsídios. Mas aí, o caso já é outro.	1	
		Recusa de intencionalidade formativa	MM21- Vejo o papel do espectador como algo extraordinariamente orgânico, pessoal e multifactorial.	1	

		Não responde à questão colocada	MM11- Ver acima	1	
	Não sabe se concorda com o conceito de “formação do espectador”	Não sabe responder à questão colocada	MM1- Não sei como responder. MM20- Não tenho a certeza do que significa.	2	

Anexo C4. Questionário aos espectadores da Companhia – Respostas abertas

Tabela C29

Concepções sobre o conceito “formação do espectador”: Desenvolvimento do “pensamento crítico”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registro (UR)	F/UR	F/UC
Realização de atividades complementares aos espetáculos, com vista ao desenvolvimento do “pensamento crítico” dos espectadores.	Concordância dos espectadores com a realização de atividades complementares aos espetáculos	Consequências no desenvolvimento cultural e consciência social em geral	<p>TA3- Permite desenvolver no espectador sentido crítico face à obra apresentada, forma de representação, encenação, etc..</p> <p>TA5- Porque assim, proporcionam elevação do nível cultural</p> <p>TA7- Desenvolvimento cultural.</p> <p>TA9- Maior integração [do espectador]</p> <p>TA8- Todas as atividades, lúdicas ou não, melhoram com a formação.</p> <p>TA10- Para levar ao desenvolvimento cultural e social do espectador.</p> <p>TA14- É importante que a sociedade tenha acessibilidade ao pensamento crítico de forma a promover a evolução da mentalidade e filosofia.</p> <p>TA16- Desenvolvimento do pensamento.</p> <p>TA17- Qualquer formação é sempre útil e deverá ser bem-vinda</p> <p>TA18- Através do desenvolvimento do pensamento crítico expande-se</p>	17	37

		<p>o conhecimento na área aumentando consequentemente o interesse.</p> <p>TA19- Para apresentar novas formas de pensar, despertar para alguns temas.</p> <p>TA21- [instrumento muito relevante] no quadro da cidadania proactiva.</p> <p>TA23- Desde sempre o teatro foi uma forma de sátira às sociedades e é importante existir alguma forma de estimular o sentido crítico das populações.</p> <p>TA24- Pois, ao promover o pensamento crítico, contribui para o desenvolvimento da mentalidade da sociedade e torna possível progresso/mudança e alteração das políticas atuais.</p> <p>TA25- Penso que é importante refletir sobre determinados assuntos. Situações que não nos apercebemos que acontecem e que pode ser relevante pensar sobre elas.</p> <p>TA26- Alarga a nossa noção, noções, que nos permitem fazer as escolhas que mais nos convêm.</p> <p>TA29- As companhias/estruturas conhecem o meio e “sabem” pensar a arte do espetáculo. Por isso, são agentes privilegiados na difusão e promoção da educação do “pensamento crítico”.</p>		
	Consequências na formação dos	TA5-enriquecem o próprio	8	

		espectadores	<p>espectador/a.</p> <p>TA6- Só com estas atividades se formam os públicos de teatro.</p> <p>TA8- Porque para além de entretenimento a arte também tem uma função formadora.</p> <p>TA9- [maior] conhecimento do espectador.</p> <p>TA15- Para um melhor entendimento dos conteúdos e formas apresentados.</p> <p>TA20- Para saber mais e melhor sobre atividade teatral em geral.</p> <p>TA21- Constitui um instrumento muito relevante para a educação não formal</p> <p>TA28- Porque é uma forma de trocar opiniões e aumentar o conhecimento sobre a forma e a razão da encenação da peça.</p>		
		Consequências na aproximação entre estrutura/público	<p>TA2- À partida são as entidades melhor qualificadas para o fazer. É igualmente do seu interesse no sentido em que pode atrair mais gente para o teatro e criar uma ligação mais forte com o espectador.</p> <p>TA4- Para fomentar a relação espectadores/eventos artísticos, o que irá certamente levar, no futuro, mais público às salas de espetáculos.</p> <p>TA7- Divulgação.</p>	3	
		Emite opinião mas não responde à questão	TA1- Pode existir espetáculos em que existirem atividades em paralelo pode ser	2	

		colocada	interessante TA30- Porque a participação é importante.		
	Não concordância dos espectadores com a realização de atividades complementares aos espetáculos.	Experiências de vida e autoformação como forma de obter conhecimento	TA11- O desenvolvimento do pensamento crítico deve fazer parte da formação base de qualquer cidadão TA13- Considero que o desenvolvimento do “pensamento crítico” deve ser da inteira responsabilidade de cada indivíduo. TA17- A minha ligação ao teatro, no teatro propriamente dito termina na sala de espetáculo. Além disso há pesquisa mas é feita por mim.	3	
		O espetáculo como potencializador de pensamento crítico	TA22- O próprio espetáculo deve desenvolver o pensamento crítico dos espectadores.	1	
		Recusa de influências extrínsecas ao espetáculo.	TA12- Gosto de assistir às peças sem estar condicionada	1	
		Recusa de obrigatoriedade de realização de atividades complementares	TA11- não é papel das companhias/estruturas promover estas atividades TA27- O pensamento crítico não deveria ser da responsabilidade de companhias/estruturas teatrais, mas de associações ou entidades paralelas.	2	

Tabela C30

Conceções sobre o conceito “formação do espectador”: Entendimento do conceito

Categorias	Subcate- gorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/U R	F/U C
Formação do espectador	Entendimento sobre “formação do espectador”	Aquisição de conhecimento sobre teatro	<p>TA1- Dar-lhe a conhecer mais coisas sobre o mundo do espetáculo que por vezes é desconhecido para um espectador casual.</p> <p>TA2- O conjunto de atividades/conhecimentos que melhor pode equipar o espectador para compreender a linguagem do teatro. Por exemplo dar a perspetiva dos profissionais do teatro (atores/encenadores)</p> <p>TA7- Aumentar o grau de conhecimento</p> <p>TA14- É o nível de conhecimento</p> <p>TA21- [Dotar o espectador de] conhecimento</p> <p>TA27- Atividades adjuntas com o objetivo de dar a conhecer/ “exercitar” o lado criativo presente no teatro.</p>	6	38
		<p>Compreensão dos processos de montagem dos espetáculos:</p> <p>- Encenação</p> <p>-Dramaturgia/ Dramaturgo</p> <p>- Cenografia</p> <p>-Criadores/inter- venientes no</p>	<p>TA9- Saber o que vai acontecer, - conhecimento da ação/da obra</p> <p>TA12- Auxílio à interpretação e à compreensão, quer do processo construtivo, quer do processo criativo.</p> <p>TA18- conhecimento das componentes associadas [ao espetáculo] (histórico, dramaturgo...)</p> <p>TA26- A leitura da obra, conhecimentos sobre o autor,</p>	6	

		<p>espetáculo</p> <p>sobre os atores.</p> <p>TA28- Dar-lhe dados adicionais sobre a forma como a peça foi concebida</p> <p>TA29-Formar um espectador: dar a conhecer poetas, dramaturgos, gente das letras em geral, gente do uso das palavras (em particular) através das várias formas, como o teatro por exemplo.</p>		
		<p>Interpretação e análise dos espetáculos</p> <p>TA3- Dar ao espectador ferramentas para poder digerir, assimilar as peças e seu conteúdo e o tipo de representação.</p> <p>TA4- Capacidade de compreender a mensagem passada</p> <p>TA5- Preparar o espectador para “saber ler” teatro que é diferente de cinema. Prepará-lo para entender as intervenções.</p> <p>TA8- Ensina a ler/interpretar o que vê, despertá-lo para outras formas de leitura do espetáculo teatral e da sua linguagem.</p> <p>TA9- Ter uma visão alargada do espetáculo.</p> <p>TA11- Conjunto de atividades que visem um melhor entendimento do espetáculo.</p> <p>TA13- O desenvolvimento da capacidade de “leitura” do que lhe é oferecido.</p> <p>TA15- Ensinar ao espectador a melhor forma de compreender o conteúdo, a</p>	13	

			<p>representação dos artistas, todo o encadeamento da peça e ensinar uma boa percepção do segundo sentido muitas vezes existente no teatro.</p> <p>TA16- Saber assistir ao teatro.</p> <p>TA18- Compreensão, capacidade de comparação e avaliação do espetáculo</p> <p>TA19- Apresentar como entender (de todas as perspectivas) o que a peça quer transmitir. Saber interpretar as cenas com mais profundidade.</p> <p>TA20- Um complemento à apreciação técnica e estética do teatro em geral.</p> <p>TA30- Compreensão do espetáculo nas suas variáveis.</p>		
		Desenvolvimento cultural	<p>TA7- [Aumentar o grau de] envolvimento cultural.</p> <p>TA10- Adquirir cultura</p> <p>TA21- [Dotar o espectador de] sensibilidade cultural</p>	3	
		Aprendizagem inerente à fruição	<p>TA6- Frequentar sempre que possível teatro.</p>	1	

		Autoformação	TA17- Neste caso formação depende da ligação ao teatro feita através da consulta (pesquisa) e posteriormente análise pessoal face à peça vista. TA25- A formação do espectador é um espectador informado.	2	
		Desenvolvimento do pensamento crítico	TA4- ajudar a desenvolver uma “open mind” TA10- [adquirir] pensamento crítico em toda a sua forma de estar na vida. TA21- Dotar o espectador de capacidade crítica TA24- Dar/fornecer um conjunto de ferramentas que permite ao espectador ter opinião própria sobre a peça e depois transpor para a sua realidade.	4	
		Debate de ideias	TA22- Pôr o espectador a refletir sobre os temas abordados na peça.	1	
		Vertentes que a formação implica	TA14- É o nível de conhecimento, educação e sensibilidade.	1	
	Não revela entendimento sobre o conceito	Sem definição do conceito	TA23- Não sei. Formação Profissional?	1	

Tabela C31

Acesso a educação artística: relevância na motivação enquanto espectador

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Relevância da educação artística na motivação enquanto espectador	Razões para a relevância de ter tido acesso a educação artística	Melhorar a capacidade de compreensão e análise de um espetáculo	TA6- [Ter acesso à educação artística permite] apreciar os espetáculos em maior profundidade. TA28- Porque de alguma forma aprecio o desempenho do ator na peça.	2	10
		Potenciar o interesse/gosto pelo teatro	TA26- Já antes tinha um tremendo interesse que as formações e pesquisas que fiz aumentou. TA29- Porque me ajudou a valorizar, a formar o gosto, a conhecer o trabalho de muitos artistas	2	
		Desenvolver a sensibilidade artística e o espírito crítico	TA6- Ter acesso à educação artística permite ter sentido crítico para escolher os espetáculos TA20- Faz-me pensar e recriar os espetáculos após os ter assistido.	2	
		Favorecer o bem-estar	TA29- Porque essa educação artística tomei-a como uma fonte de bem-estar psicológico e emocional.	1	
		Emite opinião mais não responde à questão colocada	TA10- A relevância está implícita devia à atividade profissional que exerço. TA14- Adquiri sensibilidade perante um público.	2	
	Não foi relevante ter acesso a	A formação não influencia a	TA27- Penso que o interesse quanto espectador não é influenciado pela formação	1	

	educação artística	motivação	de cada um. Existindo diversos casos de espectadores sem sequer formação básica.		
--	--------------------	-----------	--	--	--

Tabela C32

Conceito de “formação do espectador”

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo (UR)	F/UR	F/UC
Conceito de “formação do espectador”	Razões da concordância com o conceito	Formação do cidadão/ Desenvolvimento pessoal	<p>TA4- Ajuda a alargar os horizontes, permite considerar perspectivas que, de outro modo, nunca seriam tidas em conta.</p> <p>TA14- É um conceito que abrange educação, conhecimento e sensibilidade.</p> <p>TA25- Sim, penso que seja relevante participar em atividades para formação pessoal, mas não é essencial.</p> <p>TA29- É importante educar/formar espectadores, mas é delicado, uma vez que se “trabalha” com a sensibilidade de cada um, mas que também se educa, tal como se forma/educa para todas as outras formas de estar: condutores, passageiros, desportistas...</p>	4	33
		Desenvolvimento, participação e divulgação cultural	<p>TA3- Permitirá um envolvimento maior do espectador nesta forma de divulgação da cultura.</p> <p>TA7- Enriquecimento cultural e consequente aumento de participação.</p> <p>TA18- aumenta o valor dado</p>	3	

			à arte		
		Promoção do gosto/motivação/interesse/ pelo teatro	<p>TA12- Porque há falta de espectadores com interesse por falta de conhecimento e compreensão do processo criativo.</p> <p>TA19- Para trazer mais pessoas para o teatro, uma vez que se vai entender melhor o que se quer transmitir.</p> <p>TA26- Pode ajudar a aprender a gostar daquilo em que ainda não se tinha pensado.</p>	3	
		Compreensão dos espetáculos e do trabalho artístico/criativo	<p>TA5- Porque só assim poderá o espectador ver na globalidade as peças de teatro com sentido crítico e conhecimento aprofundado.</p> <p>TA9-Todo o tempo gasto/ganho é importante tendo em visão a incorporação de todo o processo criativo de uma peça.</p> <p>TA10- Para o espectador estar mais a par do panorama artístico.</p> <p>TA15- Porque o espectador tem de ser enquadrado e de certa forma habilitado pela formação para uma boa compreensão e completa apreensão do trabalho artístico, o espectador tem de compreender e saber apreciar.</p> <p>TA16- Saber compreender a mensagem das peças.</p> <p>TA18- Torna-nos melhores</p>	8	

		espectadores TA21- Constitui um contributo para o espectador melhor compreender e interpretar o que está a ver TA30- Para entender o fenómeno artístico.	
	Aquisição de conhecimento sobre o teatro e em geral	TA2- Devo afirmar que não é essencial mas que pode ajudar o mundo do teatro aos leigos da área. Será sempre bom que os consumidores/potenciais consumidores compreendam a linguagem de quem faz teatro. TA9- Tudo o que seja com benefício do conhecimento é bom TA27- Penso que fornece uma ideia mais geral das diferentes áreas correspondentes às artes performativas. TA28- Porque aumenta o nosso conhecimento a vários níveis.	4
	Sensibilização para as artes	TA21- para o [espectador] sensibilizar para esta forma de arte.	1
	Promove a atitude crítica do espectador	TA18-desenvolve o pensamento crítico	1
	Promoção da criatividade	TA18- [desenvolve] a criatividade	1
	Não responde à questão colocada	TA20- Se esse conceito for coincidente com a ideia com o que expressei no ponto 3.2 TA24- Pelo explicitado na alínea 3.2	2

	Razões da não concordância com o conceito	Recusa de intencionalidade formativa	TA1- Depende do contexto. Dito assim parece que para ser espectador é preciso ter alguma formação.	1
		O teatro como forma de lazer	TA11- Um espectador procura um espetáculo sob o ponto de vista do entretenimento, não tem de haver sempre um olhar crítico sobre o mesmo. Gostamos ou não gostamos, é o que importa. Se não entendemos procuramos um espetáculo, da próxima vez, que se ajuste melhor a “nós”.	1
		Auto conhecimento/formação	TA22- Cada um deve decidir por si o que interessa, ou não, a partir da leitura das críticas disponíveis.	1
		Não responde à questão colocada	TA13 - Pelo motivo exposto no 3.1.1	1
	Não sabe se concorda com o conceito de “formação do espectador”	Não responde à questão colocada	TA6 - Depende da formação, como ela é elaborada. TA23 - Não sei o que é. Já referi a minha opinião no 3.1.1	2

