

## Dos Públicos como Actores

João Teixeira Lopes  
*Universidade do Porto*

Será o teatro mera metáfora da sociedade? Ou a sociedade uma outra palavra para dizer teatro? Conhecemos os conceitos, no âmago do próprio campo discursivo da sociologia, remetendo para quadros analíticos específicos: actor social; acção; representação social; palco; fachadas; bastidores; papel; conflito de papéis; desempenho... Os sociólogos alimentaram a sua criatividade conceptual inspirando-se na dramaturgia e nos vasos comunicantes que estabelece com a vida, embora estejam longe, tanto a sociologia como o teatro, de ser uma mera *duplicata* da existência. Ambos os discursos constroem campos de enunciação (de discurso e representação simbólica) que se instituem como pontos de vista *relativamente autónomos* e com regras próprias face à realidade real. O que aqui pretendo consiste, precisamente, em tentar descortinar algumas das relações entre a realidade real, a realidade sociológica e a realidade teatral. Deter-me-ei, em primeiro lugar, na distância que separa o actor de uma marioneta, centrando-me na centralidade do conhecimento prático e corporal. Num segundo momento, debater-me-ei, dentro dos paradigmas da sociologia da recepção, com os vários contextos, profundamente interligados entre si, em que podemos ser actores.

### ***Actor versus marioneta***

Sociologicamente, não existe actor sem um corpo e sem uma linguagem. Sabemos, também, a importância do corpo no diapasão do tempo e do espaço, elemento central de um conhecimento prático sobre o mundo, bem mais do que o mero receptáculo ou tábua-rasa onde se inscreveriam a ferro e fogo os ditames de uma socialização soberana: externa, coerciva, irreversível. Tanto no teatro como no conhecimento sociológico se apresentam versões sobre os campos de possibilidades que, no limite das opções que permitem, distinguem o actor da marioneta.

Na verdade, existem duas ideias extremamente arreigadas ao pensamento tradicional sobre o corpo que têm vindo a ser paulatina mas solidamente destruídas.

A primeira diz respeito ao célebre dualismo cartesiano e mecanicista entre corpo e alma, ou, se preferirmos, em linguagem de vulgata contemporânea, todo o abismo que separaria a emoção da razão, a paixão do rigor do discernimento científico. É certo que Descartes habilmente utiliza esta aporia para expulsar Deus, a doutrina e a metafísica do domínio do conhecimento fundado na observação empírica... Mas Bourdieu, Mary Douglas e Foucault, entre outros, provaram a íntima imbricação entre as duas dimensões. No corpo não se inscreve apenas a lógica ou a ordem pura dos determinismos. Nele perdura um trabalho autónomo de transformação, de fabricação e de invenção que faz da corporeidade agência activa da produção e reprodução do mundo – da sua ordem e desordem; dos seus múltiplos sentidos. O corpo não é apenas veículo ou motor da «alma»: ele é fonte primeira de conhecimento. Conhece-se *no* corpo, *pelo* corpo, *através* do corpo. *No* corpo quando se *incorporam* disposições para a prática e para a acção que são permanente lembrança de que habitamos lugares com força socializadora; lugares que disciplinam, interditam, impõem, libertam, condicionam, orientam. É *no* corpo que se afirma um determinado campo de possíveis para a nossa vida – campo que, durante uma trajectória social e biográfica, ora se dilata, ora se aperta. É ainda *pelo* corpo que expressamos rituais, signos, simbologias. Dessa forma interagimos e transformamo-nos em máquinas comunicantes e produtoras de significado. O corpo fala, fala sem parar, até pelo silêncio. É entre sujeitos em situação de co-presença – isto é, entre corpos a uma distância cultural e socialmente orientada – que se criam e recriam as condições e convenções de comunicabilidade, tornando objectivo aquilo que anteriormente era magma interior, puramente subjectivo e, por isso, socialmente inexistente. A linguagem torna acessíveis os significados íntimos da acção e permite, enfim, a sua disseminação, em determinadas condições, pelo tecido social. Finalmente, *através* do corpo conhecemos as estruturas da dominação e do poder, bem como as *marcas* físicas e simbólicas reveladoras de determinadas configurações e espaços sociais – a história feita corpo, como Bourdieu de forma lapidar relembra – toda a história da dominação, da violência e das misérias humanas.

Em segundo lugar, tal ideia remete-nos para a diversidade de formas de relação com o corpo e para a vasta panóplia de estados e metamorfoses corporais. Não há um corpo único, unificado e unificador – embora sejam intensas e por vezes destruidoras as pressões no sentido do *corpo*

legítimo e hegemónico. Mas, de alguma forma, todos trabalhamos o corpo – voluntariamente ou de forma imposta. Jamais o encaramos como produto acabado. Sabemos o seu cariz processual e mutante, amiúde em contacto com as indústrias do corpo, incluindo as que se revelam pela própria medicina enquanto biopolítica. Tornam-se instáveis, por isso, os mecanismos de identificação, de projecção e de demarcação face ao outro. É cada vez mais difícil reconhecemo-nos, em particular nesse corpo heteroimposto: mutante, acrescentado, diminuído, mutilado.

Ora, o actor mantém a carga do original termo grego: *hypokrites*, aquele que interpreta. Interpretar significa, em parte, (re)criar; (re)inventar, ao invés da marioneta dependente de um demiurgo oculto.

### ***O actor e a pluralidade de contextos<sup>1</sup>***

As formas de ocupação dos cenários de interacção pelos agentes sociais e as posturas corporais que lhes estão associadas traduzem uma determinada atitude receptiva face ao ambiente social circundante. A análise das expressões transmitidas mas sobretudo emitidas (“*de tipo mais teatral e contextual, de tipo preferencialmente não verbal e aparentemente não intencional*”, como Goffman sublinha) fornece importantes indícios de como os indivíduos percebem, a um nível nem sempre consciente, por vezes mesmo quase inconsciente, as linguagens dos espectáculos que presenciam. Trata-se, por assim dizer, de *um espectáculo dentro do espectáculo*, uma representação de segunda ordem a que o investigador acede pela sua grelha de análise. Como refere Serge Collet, “*o espectador é «actor» no seu corpo no próprio lugar do espectáculo*”].

Muitos desses indícios (que são efectivamente *formas de comunicação*) conseguem ser captados pelos produtores e programadores culturais mais atentos às reacções e *performances* dos públicos:

*“P - Através de que indicadores é que captas a adesão dos públicos?  
R - Normalmente através das reacções que se observam nos intervalos ou no final dos espectáculos. Em alguns casos só mesmo por observação, porque não conheço as pessoas e elas não se dirigem a mim. Noutros casos conheço as pessoas e falo com elas e há ainda outras que vêm ter comigo porque percebem que estou ligada ao teatro e gostam de expor a sua opinião”* (programadora cultural do Rivoli).

---

<sup>1</sup> Recupera-se aqui uma pequena parte do texto que constitui a minha tese de Doutoramento: *A Cidade e a Cultura*, Porto, Afrontamento, 2000.

Podemos seguir os modelos interaccionistas e afirmar que grande parte dos significados não verbais captados pelo investigador no decurso de um processo de observação directa fazem parte de uma intenção mais vasta de *desempenho*, por forma a alcançar, face aos interlocutores e à audiência, um *consenso operacional* sobre a situação de interacção. No entanto, assistir a um espectáculo cultural constitui uma ocasião de relativa fuga à rotina, considerando não só a raridade relativa das saídas culturais, como o grau de ritualização e poder simbólico que exprimem, em particular em locais como os que foram estudados. Nesse sentido, a incorporação e hierarquias e sistemas de classificação, ou, pelo contrário, a sua transgressão mais ou menos intencional, traduzem o processo mais vasto de socialização das posturas e *performances* corporais. Assim, apropriarmo-nos analiticamente da apropriação social presente na corporalidade conduz-nos à multiplicidade de actos perceptivos em contextos de recepção cultural. Tal *démarche*, por sua vez, obriga-nos à abdicação de qualquer ponto de vista soberano, patente nas versões mais etnocêntricas e logocêntricas de um objectivismo que “constitui o mundo social como um espectáculo que se oferece a um observador que adopta «um ponto de vista» sobre a acção, retirando-se para a observar”[6]. É dessa visão “quase-corporal” do mundo, “que não supõe nenhuma representação nem do corpo nem do mundo” que nos propomos em seguida falar, assumindo as posturas corporais e sensitivas como plenas práticas culturais. No entanto, ao considerarmos a corporalidade como conceito integrante do *habitus*, não pretendemos reduzi-la a uma mera representação interna de um mundo social exterior. Ou seja, se é verdade que o “*corpo socialmente informado*” não escapa “à acção estruturante dos *determinismos sociais*” não é menos verdade que ele transcende a mera exteriorização das aprendizagens sociais e das estruturas simbólicas. Dito de outra forma, o corpo não será o produto de uma simples domesticação social; ao tornar-se, também ele, fonte e veículo dos vínculos relacionais, intersubjectivos, produz e experimenta continuamente o mundo. Ora, se não analisamos apenas as representações mentais e cognitivas; se não nos quedamos somente pelos conceitos que os agentes produzem enquanto *lay sociologists*; se não nos contentamos com o estudo da verbalidade e da escrita (as “*práticas de inscrição*”) somos obrigados não só a relacionar o corpo com o *corpo social* (lugar de memória social permanentemente actualizada) mas igualmente a entendê-lo como disposição afectiva. Como refere Vale de Almeida: “*A experiência corporizada não pode ser entendida só pelo cognitivismo e pelo modelo de significação linguística, reduzindo o corpo ao estatuto de símbolo. O significado não pode ser reduzido a um símbolo que existe num nível separado, exterior às acções do corpo (...) ao*

*cultivarmos o hábito é o nosso corpo que compreende* [10]. Além do mais, a emoção é também um estado cognitivo, uma forma de conhecimento e de mobilização de atitudes.

Pretendemos em seguida, de acordo com vários exemplos extraídos das nossas incursões etnográficas, problematizar e ilustrar o que anteriormente defendemos.

### ***As palmas ou a ambivalência dos comportamentos.***

“Bernard Dort escreveu um dia que os aplausos são o fim de tudo. É, igualmente, o último momento do confronto entre actores e público, o fim do seu diálogo silencioso”.

Cláudia de Oliveira, *A Vida em Silêncios Comunicantes*

Algumas das situações que presenciámos traduzem com acutilância a ligação das posturas corporais ao conjunto de convenções interiorizadas de forma socialmente diferenciada de acordo com os meios sociais dos agentes. O bater de palmas fornece-nos, a esse respeito, interessantes pistas.

De facto, bater palmas em diferentes momentos de um espectáculo é considerado uma das formas mais visíveis (audíveis...) e socialmente reconhecidas de demonstrar o (des)gosto e o grau de apreço pelo desempenho dos artistas. Ao mesmo tempo, torna-se um indicador precioso do carácter efémero, único e irrepitível, de cada concerto, peça de teatro ou *performance*, evidenciando a base instável e evanescente de transmissão de significados das artes vivas.

Assistimos a um momento em que convenções sócio-culturais estabelecidas e sedimentadas (institucionalizadas) foram subvertidas, não sem ambivalência, por fracções significativas do público que assistia a um concerto em que Maria João Pires interpretava Schubert, intercalada pela leitura de Eunice Muñoz de fragmentos de *O Viajante Magnífico*. Ora, ao sentarem-se nos seus lugares, os espectadores eram confrontados com um folheto onde se pedia expressamente para apenas se aplaudir no final do concerto-récita, excluindo-se mesmo o momento de interrupção para intervalo. No entanto, ao contrário de tal solicitação, as palmas irromperam não só no final da primeira parte, como depois da leitura particularmente expressiva de alguns textos ou ainda posteriormente a cada andamento. Tal comportamento suscitou interpretações ambivalentes por parte dos próprios espectadores. Houve quem assumisse uma atitude iconoclasta de afronta a um pedido tido como impertinente ou quase ofensivo (qualificando o

folheto de “ridículo” e “desnecessário”). Weber e Bourdieu certamente não deixariam de descobrir aqui um efeito de “defesa de honra” que caracteriza certos grupos de status. O autor francês quiçá iria mais longe e aventaria a hipótese de uma reacção ao ultraje dos pergaminhos culturais de certas classes sociais. Afinal, ensina-se o padre-nosso a quem tão bem sabe rezar e se movimenta com sobejo à-vontade nas liturgias culturais... Outras pessoas com quem conversámos salientaram, pelo contrário, a incompetência cultural de boa parte do público, pouco familiarizado, apesar da presença de várias figuras ilustres do mundo da política e dos negócios, com os rituais e competências deste tipo de espectáculo. Aliás, uma senhora não deixou escapar uma crítica implícita ao *aggiornamento* da etiqueta da “cultura nobre”: “*Aquelas pessoas que batem palmas antes do tempo... Eu também fazia isso quando era criança e envergonhava muito o meu pai*”.

Alguns registos de observação abonam a favor desta hipótese interpretativa que enfatiza a relativa disjunção entre capital económico e cultural. Com efeito, o cenário da ocasião afigurava-se diferente das habituais *soirées* do Rivoli. Casacos de peles, penteados cuidados, gravatas e laços surgiam em profusão, confirmando a aparência sofisticada das formas de apresentação em cena. No espaço de entrada, multiplicavam-se os sinais de inter-reconhecimento, como que a confirmar o carácter restrito de um círculo social relativamente homogéneo, onde destoavam fortemente alguns grupos minoritários de jovens com traje informal ou “pormenores” provocadores (cabelos multicoloridos). As conversas que conseguimos captar e registar remetiam para universos exteriores à cultura cultivada, reenviando-nos para um pequeno mundo mundano: os brinquedos que o filho recebeu no Natal; a situação económica de uma determinada empresa, o falar de alguém ausente que ainda no dia anterior foi reconhecido na missa. Um comentário dissonante ficou ainda registado no diário de campo: “*Hoje cheira muito a naftalina*”.

Moral da história: as palmas podem ter vários significados. No caso presente, oscilaram entre a incompetência cultural de uma burguesia incapaz de converter eficazmente o seu capital económico em capital cultural (o que mais uma vez nos alerta para a heterogeneidade dos comportamentos das classes dominantes), pouco socializada em saídas culturais frequentes e atraída pelo valor simbólico do “nome” de Maria João Pires e Eunice Muñoz e a subversão momentânea das regras por quem se sentiu ofendido pelo implícito questionamento da sua competência cultural.

Um outro caso relacionado com a exteriorização do gosto através do bater de palmas ocorreu com a representação da peça de teatro *Hotel*

*Orpheu* de Gabriel Gbadamosi. No final, e perante o pequeno auditório dividido entre um grupo de jovens oriundo de escolas secundárias e um outro de idosos, provenientes de instituições públicas, era nítido o agrado dos primeiros, traduzido em palmas, e o embaraço dos segundos, denunciado pelo silêncio. De facto, se tivermos em conta o realismo cru da peça, e em particular de determinadas passagens, compreenderemos melhor esta recepção diferencial. De facto, só para mencionar o exemplo talvez mais elucidativo, a um dado momento, numa atmosfera algo claustrofóbica de um pequeno quarto de uma pensão lisboeta, assiste-se à preparação de uma dose injectável de estupefacientes, com todos os utensílios que lhe estão associados: a colher, o isqueiro, a seringa. Nada, como fazia notar uma das programadoras do Rivoli que entrevistámos, que não caiba no universo de possíveis do jovem público. No entanto, um quadro suficientemente afastado das categorias cognitivas dos idosos para lhes causar estranheza, perplexidade, eventualmente repulsa. Dito de outra forma, os códigos (sistemas de signos) transmitidos não se integravam no seu “modo habitual de percepção”.

Um último exemplo. Num espectáculo de *jazz* “experimental”, com um forte grau de improvisação, a desatenção selectiva do público generalizava-se a grande parte da sala. Apenas uma minoria activa, situada em frente ao palco (se é que se pode ainda falar de palco quando existe, como é o caso do B Flat, uma total continuidade com a sala) aplaudia no fim de cada “melodia”, trocando sorrisos cúmplices com os artistas durante as actuações e escutando muitas as vezes a música de olhos fechados, em estado de aparente sintonia receptiva. Se fizéssemos um *travelling* etnográfico pelo resto do espaço, depararíamos com muita gente de pé, perto do balcão, a beber e a conversar, em especial homens, totalmente abstraídos do espectáculo, sem sequer bater palmas. Numa mesa um grupo de homens fala de negócios que envolvem “para cima de 700 contos”. Noutra mesa, um casal disserta igualmente sobre dinheiro: “Para que queres o dinheiro? Para gastar em coisas que te digam alguma coisa. Se calhar, noutra altura da tua vida, tens filhos, uma casa. Agora não!”. Não deixa de ser curioso constatar que, de facto, a maior parte dos presentes, naquela actuação marcada “pela improvisação colectiva”, pelo “risco e a urgência”, conforme consta do folheto que publicita o espectáculo, não se encontra sintonizado e sincronizado com os tempos da mesma. Enquanto que a “selectividade perceptiva” da minoria de espectadores familiarizados com as regras sem regra da improvisação jazzística os leva a evidenciar sinais corporais de atenção, distensão e prazer, a maioria da clientela exhibe desconhecimento, desinteresse, fuga (para locais distantes do palco ou para temas de conversa

totalmente dissonantes com a actuação). Não se trata sequer da falta de inteligibilidade dos “*melómanos profanos*”, que os conduz a atitudes de desorientação e perplexidade perceptiva, nem tão pouco de sentimentos de “*agressão auditiva*” de que nos fala Pierre-Michel Menger e que Robert Francès também regista em situações em que se rompe o equilíbrio entre os códigos habituais da oferta e as competências treinadas do público homólogo. O que observámos foram indícios de uma completa desatenção perceptiva, uma forma de recepção pela não-recepção, possível em espaços informais e conviviais como o B Flat e a Praia da Luz, mas incompatível com a “rigidez” do teatro municipal.

### **Theatrum mundi ou o palco dos públicos.**

Cláudia de Oliveira retoma Bernard Dort para defender a ideia de uma delimitação de fronteiras entre espaços de representação distintos: o dos artistas e o dos espectadores: “*De facto, verificamos que os espectadores têm no foyer o espaço de representação para um público imaginário. Se a sala os “bane” da cena, eles encontram nesse recanto do teatro a sua própria cena, onde se “representa” a peça do público (...) através das observações desenvolvidas, tornou-se explícito que o intervalo retirava ao público o anonimato da sala, devolvendo-lhe a possibilidade de usar o seu corpo e a palavra*”. Não poderíamos estar mais de acordo, com excepção de um aspecto fundamental: o público-alvo desta representação “secundária” não é meramente imaginário. É um público real, visível, quase palpável e sujeito a uma avaliação pragmática no contexto de interacção. Os actores que são também o público do seu próprio espectáculo, accionam uma panóplia de rituais e de competências avaliativas, assentes em convenções culturais de apresentação em cena, que lhes permitem, mediante a utilização desses sistemas codificados (linguísticos, gestuais, corporais no sentido mais vasto), fazer referência a signos e valores ausentes da percepção imediata (carácter simbólico da interacção), que remetem para diferentes posições nos processos de construção social da realidade. Por isso, sem deixar de partilhar com a representação “primeira” qualidades “*lúdicas, ficcionais e ilusórias*”, o jogo social acarreta, igualmente, consequências reais e objectivas.

As regras de cortesia tradicionais atingem nos intervalos de determinados espectáculos do Rivoli que se realizam no grande auditório (em especial na música e bailado clássicos) a sua expressão mais visível. Nos restantes espaços do teatro municipal, na Praia da Luz e no B Flat a informalidade



reinante (embora por vezes estudada) permite a interacção entre artistas e público, aliás muito próximos fisicamente. Há espectáculos no B Flat, em especial quando se toca um tipo de *jazz* dançável, que levam o público a uma grande exuberância de sinais, batendo palmas sincopadamente com o ritmo. Esta constitui uma forma frequente de recepção activa, apesar de não se manifestar verbalmente, de forma intelectual ou analítica, modalidade frequente através dos comentários e das conversas em comum, em que se desconstrói a pluralidade de conteúdos e de mensagens do espectáculo a que se assistiu, de forma a integrá-las, depois de “trabalhadas” de acordo com o *horizonte de expectativa* de cada agente, em *modos de percepção* estabelecidos que são, eles próprios, objectos de uma acumulação de repertórios e de capital informacional sujeitos a uma constante *reprodução interpretativa*, de acordo com as novas apropriações perceptivas. De facto, não há *mimesis* na recepção das obras, tão pouco mera interiorização indiferenciada e mecânica dos seus significados. Tudo depende, a nosso ver, de uma tríade fundamental: a estrutura da obra, o sistema de referências e o projecto cultural do receptor (ou a sua ausência) e o cenário de interacção onde se desenrola a apreensão da mesma. Frequentemente, esta cadeia de interrelações e negociações traduz-se corporalmente em estados receptivos exteriorizados e captados pelas grelhas analíticas do investigador. Um cantor de um grupo de *blues* que salta repentinamente para uma mesa, contaminando a assistência com a sua espontaneidade (calculada?), quebrando e desmistificando (ainda que para a reforçar...) a fronteira que divide artistas e audiência, teria grande probabilidade de ser recebido com entusiasmo no B Flat, como de facto aconteceu, ou no café concerto do Rivoli, mas encontraria barreiras físicas e cognitivas no grande auditório do teatro municipal, onde o próprio conforto reinante convida a uma agradável posição de espectador calmo e corporalmente menos activo.

Esta questão leva-nos a exprimir uma discordância face às teses ultra-pessimistas da teoria crítica de Richard Sennett sobre os comportamentos na esfera pública e semi-pública. De acordo com este autor, a sociedade íntima destruiu a expressividade na arena pública, já que a moral da autenticidade desenvolve uma relação hostil com a teatralidade dos papéis sociais. Dito de outra forma, as máscaras, as convenções e as regras de relacionamento são consideradas obstáculos ao *processo mútuo de auto-desvendamento* de que nos fala Giddens. Perde-se, ainda segundo Sennett, a criatividade existente na distância que existia entre a representação e o *self*, outrora mais resguardado. Sennett interpreta toda a teoria da interacção desenvolvida por Goffman como um sinal de que os papéis sociais se tornaram meramente acomodativos face à situação. Todavia, todo o nosso trabalho

de observação directa metódica e sistemática permitiu-nos registar uma grande variedade comportamental associada à componente contextual da representação de papéis em que se mantêm distâncias significativas entre a apresentação em cena e os domínios recônditos do *self*, bem como uma diversidade assinalável de reacções face à definição da situação.

Serge Collet defende que o espectador é ainda um actor “*no momento de circulação das impressões e de julgamentos, de um espectador a outro, de um espectador a um futuro espectador*”. Reencontramos, nesta afirmação, a ênfase que DiMaggio coloca na cultura como motivação para a mobilização grupal e para a interacção colectiva, mesmo que tal se faça com sacrifício dos seus significados intencionais. De facto, registamos centenas de pequenas conversas que ocorriam no intervalo das actuações, ou após o seu fim, transmitindo uma sensação que a nosso ver se aproxima do significado que Eco pretendia com o conceito de “*obra aberta*”.

No entanto, as conversas direccionadas para o debate e apreciação do espectáculo são apenas maioritárias no pequeno e grande auditório do Rivoli, reenviando-nos para um tipo de recepção mais analítica e reflexiva, em que o receptor integra e relaciona várias dimensões, desenvolvendo mesmo a competência de pensar sobre a sua própria percepção. Geralmente são os espectadores mais familiarizados com o género artístico em questão, que conhecem o percurso dos artistas e que acumulam informação de várias fontes, em particular através da crítica especializada. No outro oposto do continuum, temos a recepção feita corpo, ao nível da consciência prática e dos juízos estéticos implícitos e não formulados discursivamente: “*o espectador está preso ao que percebe (..) estabelece uma relação mais sentida que conceptualizada entre os diferentes significantes do espectáculo e os seus significados*”. De certa maneira fora deste eixo está a não-recepção que é, paradoxalmente, um tipo específico de recepção (constitui um registo cognitivo, uma atitude) e encontra expressão adequada nas várias dezenas de registos de situações de interacção em que os temas de conversa se desviavam totalmente do campo semântico da representação, versando desde as insinuações sexuais mais ou menos subtis (público adolescente da Praia da Luz); os comentários cosmopolitas e mundanos sobre destinos de viagens (jovens adultos quer do B Flat, quer da Praia da Luz); futebol (Praia da Luz, adolescentes); percursos escolares (estudantes universitários, comum aos três espaços); gastronomia requintada (adultos, B Flat); avaliações do grau de diversão da noite anterior (Praia da Luz, adolescentes e jovens adultos); apreciações sobre pessoas ausentes (comum aos três espaços e a todas as faixas etárias); etc.

Em suma, nos “palcos” em que os espectadores se tornam actores, antes mesmo de analisar o tipo de recepção em eixos que podem ir da percepção imediata/espontânea à percepção analítica ou percepção do “*esteta*” ou do “*sábio*” à da “*gente comum*”, ou ainda da percepção intelectual à percepção corporal/sensual, importa considerar o projecto cultural dos agentes em questão. Dito de outra forma, urge conhecer a constelação e hierarquia de motivos que os levam a estar presentes num determinado local para assistir a um determinado espectáculo: razões intrínsecas ao mesmo (qualidade, curiosidade, familiarização preexistente, etc.); impulso convivial, no quadro de uma ética de diversão? desejo de distinção e reconhecimento social?; vontade de “aprender” com o contacto com a obra e os artistas, compensando um défice de formação cultural?; querer estar na moda e manter-se actualizado?; atracção pelo cenário onde decorre o espectáculo; combinações entre estes e outros possíveis motivos?

Actores plurais, contextos diversos, disposições múltiplas...

### **Bibliografia**

- ALMEIDA, Miguel Vale de “Antropologia do corpo e da incorporação” in Miguel Vale de Almeida (org.), *Corpo Presente*, Oeiras, Celta Editora, 1996.
- BELK, Russel W. “La consommation symbolique d’art et de culture” in AAVV, *Économie et Culture*, Paris, La Documentation Française, 1987, p. 136.
- BOURDIEU, Pierre, “Le sens pratique” in *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, nº 1, 1976.
- COLLET, Serge in AAVV, *Théâtre Public. Le Rôle du Spectateur*, nº 55, 1984.
- CORSARO, William A., “Discussion, debate, and friendship processes: peer discourse in U.S. and Italian nursery schools” in *Sociology of Education*, vol. 67, 1994, p. 2.
- CRANE, Diana, *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*, Newbury Park, Sage, 1992.
- EVARD, Yves, “Les déterminants des consommations culturelles” in AAVV, *Économie et Culture*, ed. cit.
- FRANCÈS, Robert, *La Perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- GIDDENS, Anthony Giddens, *As Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta Editora, 1992
- SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man*, New York, Norton, 1992
- GOFFMAN, Erving, *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d’Água, 1993.
- HEINICH, Nathalie, “Du jugement de goût à la perception esthétique” in Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 16-17.

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- LEENHARDT, Jacques, “Recepção da obra de arte” in Mikel Dufrenne (org.), *A estética e as Ciências da Arte*, Amadora, Bertrand, 1982, p. 73.
- LOPES, João Teixeira, *A Cidade e a Cultura*, Porto, Afrontamento, 2000
- MAISONNEUVE, Jean, *Les Rituels*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- MENGER, Pierre-Michel, “L’oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine” in *Revue Française de Sociologie*, XXVII, 1986.
- OLIVEIRA, Cláudia Marisa Silva de, *A Vida em Silêncios Comunicantes. Análise Sociológica da Criação e da Recepção de um Espectáculo Teatral*, Porto, Faculdade de Letras, 1997.
- VALA, Jorge, “Representações sociais e percepções intergrupais” in *Análise Social*, nº 140, 1997.