



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

A digitalização do teatro em Portugal e a pandemia de COVID-19

Inês Maria Sequeira Gomes

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Doutor José Soares da Silva Neves, Investigador Integrado e Professor Auxiliar Convidado
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Co-Orientadora:

Doutora Joana Fonseca França Azevedo, Professora Auxiliar
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

novembro, 2021

Departamento de Sociologia

A digitalização do teatro em Portugal e a pandemia de COVID-19

Inês Maria Sequeira Gomes

Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:

Doutor José Soares da Silva Neves, Investigador Integrado e Professor Auxiliar Convidado
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Co-Orientadora:

Doutora Joana Fonseca França Azevedo, Professora Auxiliar
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

novembro, 2021

Dedico este trabalho aos meus pais, por todo o esforço que fizeram
para me permitirem trilhar o meu percurso académico e por me
estimularem a dar sempre o meu melhor.

Agradecimentos

Este trabalho é o culminar de vários meses de dedicação pessoal, mas que não teria sido possível sem o apoio de várias pessoas que me acompanharam durante este processo, através de contributos académicos ou através de incentivos, palavras amigas e motivacionais.

Um agradecimento ao Professor José Soares das Neves e à Professora Joana Azevedo por todas as contribuições académicas e incentivo, para que conseguisse chegar ao melhor resultado final possível.

Aos representantes de cada uma das instituições entrevistadas – Pedro Sobrado, Ricardo Simões e João Pedro Amaral pela disponibilidade, simpatia e todos os contributos dados.

Por fim, aos meus pais, irmão, Duarte, João, Clara e todos os meus amigos por me acompanharem e me motivarem a dar sempre o meu melhor.

Resumo

Vivemos numa sociedade cada vez mais digital, usamos relógios que contam as calorias que gastamos, pedimos comida em aplicações e as formas de entretenimento chegam até nós em plataformas *online* de *streaming*.

Quando a Pandemia de COVID-19 surgiu o mundo tornou-se ainda mais digital, com a mensagem de ordem a ser “fiquem em casa!”, todas as atividades que envolviam contacto interpessoal ficaram circunscritas ao ecrã de computador - como as aulas, o trabalho, as idas a concertos e as peças de teatro.

O presente trabalho pretende ser uma reflexão acerca do impacto da pandemia e dos, consequentes, confinamentos, na digitalização do teatro em Portugal.

Para o âmbito deste trabalho, entende-se por digitalização a gravação de espetáculos ao vivo e posterior transmissão dos mesmos em plataformas *online* (redes sociais, sites ou plataformas de *streaming*).

Para uma melhor análise desta temática foram usados três casos de estudo – o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro Nacional São João e a Companhia de Teatro do Noroeste. Foram realizadas três entrevistas com um representante de cada uma das três entidades culturais, com o objetivo de tirar ilações acerca do período Pré-pandémico, Pandémico e Pós-confinamentos, de forma a comparar as estratégias das três entidades nestes três períodos cronológicos.

Desta análise foi possível concluir que a Pandemia provocou efetivamente uma aceleração da digitalização do teatro no período pandémico, mas que o fim das restrições causou uma desaceleração deste processo, que ainda que não tenha significado um retrocesso ao ponto de partida Pré-pandémico, não resultou numa utilização dos palcos digitais como opções de transmissão regular, como será exposto na análise das entrevistas.

Palavras-chave: teatro, digitalização, streaming, COVID-19

Abstract

We live in an increasingly digital society, we wear watches that count the calories we burn, we order food on apps and forms of entertainment come to us on online streaming platforms.

When the COVID-19 Pandemic broke out the world became even more digital, with the message of order being "stay at home!", all activities that involved interpersonal contact became circumscribed to the computer screen - such as classes, work, going to concerts and plays.

The present work intends to be a reflection about the impact of the pandemic and the, consequent, confinements, on the digitalization of theatre in Portugal.

For the scope of this work, digitalization is understood as the recording of live performances and their subsequent transmission on online platforms (social networks, websites or streaming platforms).

For a better analysis of this theme, three case studies were used - the Teatro Nacional D. Maria II, the Teatro Nacional São João and the Companhia de Teatro do Noroeste. Three interviews were conducted with a representative of each of the three cultural entities, with the objective of drawing conclusions about the Pre-Pandemic, Pandemic and Post-Lockdowns period, in order to compare the strategies of the three entities in these three chronological periods.

From this analysis it was possible to conclude that the Pandemic effectively caused an acceleration of the digitization of theatre in the Pandemic period, but that the end of the restrictions caused a deceleration of this process, which even if it did not mean a regression to the Pre-Pandemic starting point, did not result in the use of digital stages as regular broadcasting options, as will be exposed in the analysis of the interviews.

Keywords: theatre, digitalization, streaming, COVID-19

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	v
Abstract.....	vii
Índice de figuras	xi
Índice de quadros	xi
Índice de Anexos	xi
Glossário de Siglas	xiii
Introdução.....	1
Capítulo 1 – Revisão da Literatura.....	3
1.1. A Digitalização nas Artes e na Cultura.....	3
1.2. A Digitalização no teatro.....	5
1.2.1. Plataformas de Streaming.....	7
1.2.2. Projetos de digitalização do teatro.....	7
1.2.3. As vantagens da digitalização do teatro	11
1.2.4. As desvantagens da digitalização do teatro.....	11
1.3. COVID-19 e os impactos na Digitalização do teatro.....	12
1.3.1. Estudos sobre o impacto do COVID-19 na Digitalização da Cultura.....	12
1.3.2. Procura de teatro online durante o encerramento dos Teatros.....	13
Capítulo 2 – Estratégia metodológica	15
Capítulo 3 - Estudos de Caso	17
3.1. O Teatro Nacional São João	17
3.1.1. Contextualização	17
3.1.2. A digitalização do teatro no Teatro Nacional São João antes, durante e após o período dos confinamentos.....	18
3.2. Companhia Teatro do Noroeste/Teatro Nacional Sá de Miranda.....	25
3.2.1. Contextualização	25
3.2.1. A digitalização do teatro no Teatro do Noroeste - CDV, durante e após o período pandémico	27
3.3. Teatro Nacional D. Maria II	32
3.3.1. Contextualização	32
3.3.2. A digitalização do teatro no Teatro Nacional D. Maria II, durante e após o período pandémico	34
Capítulo 4 - Discussão dos resultados.....	43
Conclusão.....	49
Referências Bibliográficas	51
Anexos	55

Índice de figuras

Fig. 1.1- Frequência de procura do termo “teatro <i>online</i> ” em Portugal entre março de 2020 e abril de 2021.....	13
---	----

Índice de quadros

Quadro 1.1 Caraterísticas dos <i>sites</i> de <i>streaming</i> de peças de teatro.....	7
--	---

Índice de Anexos

Anexo A – Guião das entrevistas.....	54
--------------------------------------	----

Glossário de Siglas

TNSJ – Teatro Nacional São João

TNDM II – Teatro Nacional D. Maria II

NTL – National Theatre Live

Introdução

A escolha do tema “A digitalização do teatro em Portugal e a Pandemia de COVID-19” surgiu do interesse que desenvolvi desde muito jovem por esta arte performativa. Nessa altura da minha vida, como não vivia num centro urbano, o meu acesso ao teatro era bastante limitado, o que muitas vezes me levou a debater-me com a seguinte reflexão “e se fosse o teatro a vir até mim, o digital podia ser uma forma de encurtar a distância entre o teatro e os espectadores que a ele não têm acesso, devido a limitações geográficas”.

Muitos anos depois, e já enquanto residia na cidade de Lisboa, vi essa distância entre espectadores e Teatros tomar outra forma, não geográfica, mas sanitária e a ser encurtada pelo digital. E foi assim que a situação pandémica e as suas consequências para as entidades culturais voltaram a despertar a minha velha reflexão.

Num Portugal, onde até então, não existia uma prática de transmissões digitais, como acontece em outros países – por exemplo, em Inglaterra, em que esta prática está mais incrementada no meio teatral, já há vários anos, como abordarei durante a dissertação – as Entidades Culturais agiram rapidamente para se adaptarem a esta nova realidade, mesmo tendo que navegar em “mares nunca dantes navegados”, mobilizaram arquivos, fizeram diretos nas suas páginas de Instagram e gravaram peças com salas vazias. Mesmo sob o julgamento dos mais céticos que afirmavam que “teatro é ao vivo” e num país onde o teatro raramente esgota bilheteiras, conseguiram “chegar a bom porto”.

Claro, que, na maioria dos casos, ainda não estamos a falar de transmissão de peças de teatro que estão em cena e em sincronia na sala de espetáculos e nos meios digitais, mas sim da transmissão de conteúdos de arquivo. Mas ainda assim, este pode ser o início de um novo paradigma de transmissão de teatro e, com certeza que foi da descoberta de novas formas de fazer teatro.

De tudo isto surge a pertinência deste trabalho, que pretende conhecer o passado - todas as barreiras que existiam para que esta digitalização não tenha ocorrido antes do primeiro confinamento, o presente - quais as principais ilações a retirar da experiência realizada no primeiro e segundos confinamentos e o futuro - será esta experiência um ponto de partida para a aceleração da digitalização do teatro em Portugal? Ou seja, podemos resumir tudo isto numa grande questão de análise – *Qual o impacto da pandemia de COVID-19 na generalização da digitalização e transmissão online de teatro em Portugal?*

Tendo em conta a escassez de estudos sobre a digitalização do teatro em Portugal, durante esta dissertação será possível ainda analisar esta questão à luz de três realidades de instituições de diferentes locais do país e de natureza e dimensão distintas.

Todas as informações recolhidas durante as entrevistas, além de comparadas entre si, serão ainda comparadas com alguns estudos internacionais sobre a temática, que serão expostos na Revisão Bibliográfica.

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos – Revisão da Literatura, Modelo de análise e opções metodológicas, Estudos de Caso, Discussão dos Resultados e, por fim, Conclusão.

A Revisão da Literatura terá uma exposição de obras, artigos e estudos acerca das temáticas relacionadas com a temática da dissertação – Digitalização nas Artes e na Cultura, a Digitalização no Teatro, Plataformas de *Streaming*, Projetos de Digitalização do Teatro, Vantagens da Digitalização do teatro, Desvantagens da Digitalização do teatro e COVID-19 e os impactos na digitalização do teatro. Já o capítulo dos Estudos de Caso terá uma análise das experiências de digitalização de dois Teatros e uma Companhia de Teatro, em três momentos cronológicos distintos. De seguida, o capítulo de Discussão dos Resultados será uma compilação das principais ilações obtidas através da análise das entrevistas realizadas às três entidades culturais. Por fim, a Conclusão é o capítulo que encerrará a dissertação e onde estarão presentes as conclusões decorrentes da elaboração do trabalho desenvolvido ao longo desta dissertação.

Capítulo 1 – Revisão da Literatura

1.1. A Digitalização nas Artes e na Cultura

Com a chegada da web 2.0, sucessora da web 1.0, existiram muitas mudanças na forma como interagimos, socializamos e acedemos a produtos e serviços, sendo web 2.0 o conceito que denomina o espaço de colaboração e trocas recíprocas de comunicações entre utilizadores e entidades, tal como Gere (2010) afirma “web 2.0, the name given to the conception of the world wide web as a space for collaboration and reciprocal communication.”

As transformações proporcionadas pela Web 2.0 impulsionaram a que muitas atividades não ficassem imunes perante as oportunidades que o crescimento da utilização da Internet proporcionou na sociedade:

Rapid growth of the Internet, in number of its users and available information and services that can be accessed through it, indicate the importance of activities taking place in the virtual domain (Uzelac, 2005, p. 31).

Durante algum tempo o setor cultural, não explorou estas oportunidades que a tecnologia proporcionava, o que se tem vindo a alterar:

For many years, the cultural sector remained one of the very few to be only lightly touched by the disruption that Internet- and mobile-driven changes were bringing to other industries and segments of society. That is no longer the case. Cultural institutions in much of the world are now busy deploying digital technologies and quickly trying to make up for lost time. (The Economist Intelligence Unit, 2016, p.3)

Nos últimos anos, como resultado destas transformações ao nível tecnológico e digital foram despoletados um conjunto de oportunidades e possibilidades que levaram a que se iniciassem processos de digitalização cultural, levando algumas entidades culturais nacionais e internacionais a tornarem alguns dos processos decorrentes da sua atividade mais digitais – promoverem espetáculos, venderem bilhetes ou tornarem mais acessíveis os seus produtos culturais, como nos demonstram Martinho et al. (2016)

Se processo há, na esfera cultural e artística, que hoje precisa ser compreendido e interpretado é a digitalização, pelas mudanças radicais que têm estado a impulsionar no fazer das obras de arte,

no *ethos* artístico, nos modos de produção e difusão e na própria relação dos indivíduos com as obras (Martinho et al., 2016, p. 9).

Para além disto, alguns artistas e instituições culturais conseguiram levar até aos seus espectadores novas formas de expressão artística que nascem da fusão da arte com os meios digitais. O relatório “Arts in Digital Era” da União Europeia (European Parliamentary Research Service, 2019) sumariza de forma precisa estas transformações.

Digital technology enables today’s public to keep informed about cultural events and buy tickets for them. It is increasingly common to read a newspaper or a novel, to listen to music, or to watch a film online. Digitalisation has also provided artists and creative people with new tools and means of expression. For instance, specialised programmes help architects and designers in their work. Artists experiment with photographic and film-making equipment, digital/electronic musical instruments, music composition programs, and likewise use digital technologies to produce visual art, 3D print sculptures and immersive or interactive works of art. (European Parliamentary Research Service, 2019, p.2)

Ao longo dos anos, fomos assistindo à crescente digitalização de conteúdos culturais - desde a música aos museus, hoje, temos inúmeros exemplos desta prática dentro e fora da Europa. Um caso paradigmático da generalização da digitalização cultural é a aposta da gigante tecnológica Google no Google Arts & Culture. Seria inimaginável há 30 anos atrás ser possível visualizar obras de arte sem ser no próprio museu onde estão expostas, mas o Google Arts & Culture veio provar que é possível. O Google Arts & Cultures é uma entidade sem fins lucrativos que tem como missão democratizar o acesso à arte, através da possibilidade concedida pela Internet de permitir a sua difusão por todo o mundo (Google Arts and Culture, s.d.). Esta plataforma permitiu agregar muitas das obras de vários dos mais afamados museus de todo o mundo e que, assim, chegassem a pessoas de todo o mundo. Esta acessibilidade para todos em todo o lado, é um dos pontos fulcrais nos quais assenta a digitalização cultural, ainda que a Internet seja um recurso que em muitos países não tenha um uso generalizado, tal como refletem na sua obra Martinho et al. (2016), à luz da realidade vivida em Portugal “quanto a condições de receção e participação, a par do discurso institucional que defende e patrocina os recursos digitais em nome do acesso de todos à cultura e de uma rápida transição para o digital, persistem na sociedade portuguesa fortes discrepâncias nos acessos e usos das tecnologias digitais.” Na verdade, em termos das dificuldades de acesso às obras e aos produtos culturais, podem

ocorrer por duas razões, por não existir um acesso à Internet ou ter um acesso que não tem qualidade suficiente para a visualização na máxima qualidade.

Muitos museus criaram também as suas próprias plataformas para disponibilizarem as suas obras e, na maioria das vezes, as suas instalações, oferecendo assim a experiência completa de visita ao público como um todo:

Technology facilitates these new user experiences and content that we can enjoy outside of museums. Museums are filled with thousands, sometimes millions, of objects created over centuries. The majority are man-made objects, mostly crafted from traditional media like wood, silver, porcelain, linen, and canvas. As museums are going digital and publishing open data on these artworks, these traditional objects are becoming more visible online (Europa.data.eu, 2020)

Outra das áreas artísticas que passou por um processo de digitalização foi a Música. Longe vai o tempo em que ouvir um artista só era possível através da rádio, indo a um concerto ou tendo um gira-disco, o que não era acessível a qualquer um. Depois disto, ainda vieram os *CD's* e daí evoluímos até ao *Spotify*. E assim, a Música tem vivido um processo acelerado de digitalização e, foi na música, que se começou a ouvir a palavra *streaming* com mais frequência, como forma de referenciar o ato de transferir dados pela Internet e que permite ouvir as músicas que mais apreciamos em qualquer lugar, a qualquer hora “streaming is considered as transferring data in order to watch a steady and constant stream, while the browser can start playing the data even though the entire file has not been transmitted yet.” (Tolis and Ntalianis, 2019).

Por fim, não deve ser descurado o interesse dos utilizadores da Internet em consumir conteúdos artísticos *online*, o que também justifica esta presença *online* das entidades artísticas e culturais “Moreover there is a noteworthy potential market for increasing online culture, with 92% of the online population interested in arts and culture” (Tolis and Ntalianis, 2019)

1.2. A Digitalização no teatro

Nos últimos anos, o teatro tem-se reinventado de várias formas - no ato artístico, na forma como é promovido junto das audiências e na forma como é transmitido ao público. Para esta reinvenção em muito contribuiu o desenvolvimento digital, que colocou novas ferramentas e plataformas à disposição dos teatros e companhias.

O ato artístico teve a incorporação de novas tecnologias de som, imagem e vídeo, que trouxeram uma nova dimensão à representação artística. Um exemplo desta incorporação é o da peça “The Encounter”, um monólogo criado pelo Diretor Artístico da Companhia de teatro londrina Complicite. Esta peça, que foi baseada no livro “Amazon Beaming” de Petro Popescu, representa a jornada de vida de um fotógrafo na floresta amazônica e teve envolvidas tecnologias de som, de forma a conseguir transportar o público para o ambiente vivido no espaço que estava a ser representado.

Em termos de promoção das produções teatrais e aproximação às audiências, é importante destacar a importância das redes sociais *online* - que se definem como um grupo de aplicações construídas através das bases tecnológicas e ideológicas da Web 2.0, disponíveis na Internet, que permitem a criação e troca de *user-generated content* (Kaplan & Haenlein, 2010) - e dos websites. Existem vários estudos que confirmam que a utilização de redes sociais *online* tem impactos positivos para entidades culturais que as usam como forma de promoverem os seus espetáculos, um desses estudos é o de Baldin et al. (2018), onde os autores apresentaram *insights* bastante interessantes sobre a relação entre a comunicação feita em redes sociais e a venda de bilhetes, onde concluíram que existe uma relação entre um maior número de gostos em publicações do Facebook entre 2010 e 2016 do Royal Danish Theatre e o maior número de bilhetes vendidos. Tal como o estudo de Hausmann & Poellmann (2013) que demonstra que existem vantagens na utilização das redes sociais por parte das entidades de artes performativas, pois estas plataformas permitem aproximá-las aos seus espetadores e contribuem para as suas boas práticas de Marketing. De facto, as Companhias de teatro e os Teatros têm vindo a usar cada vez mais estes meios para “falar” sobre as suas encenações e, em muitos casos, vender bilhetes para as suas peças, pois pelas suas características as redes sociais *online* são uma forma de estarem mais próximas das suas audiências.

No que diz respeito à inovação de meios de transmissão de peças de teatro, a digitalização permitiu que o teatro deixasse de ser uma arte performativa que só ocorre dentro do espaço físico do teatro e passasse a ser assistido no Cinema e Online.

As transmissões que ocorrem *online* apelidam-se de transmissões em *streaming* e podem ser em direto ou *live*, ou seja, estarem a ser transmitidas em simultâneo à ocorrência do evento a que dizem respeito ou serem uma gravação de um evento que ocorreu numa data diferente da que está a ser transmitida. Este aspecto foi relatado por Sullivan (2020):

Online streaming, however, has strained traditional understandings of theatrical performance even further, frequently disrupting spectators’ experience of both temporal liveness and co-present togetherness. Although streams are typically ‘born live’ – hence the common term, “livestreams” – they often extend far beyond the original moment of performance.” e Instead of broadcasting to cinemas or other public spaces, these livestreams involve the relaying of performances to websites that viewers access from their laptops, tablets, phones, and smart televisions, typically from the comfort of their own homes. (Sullivan, 2020, p.98)

1.2.1. Plataformas de Streaming

Existem, atualmente, várias plataformas de streaming, que permitem assistir a peças de teatro tanto em *live streaming* como em *streaming*. Um dos países com mais plataformas é Inglaterra pela forte tradição em teatro do país. Na tabela seguinte, é possível observar algumas das plataformas existentes na Europa, classificadas pelas suas principais características:

Quadro 1.1 Características dos sites de *streaming* de peças de teatro

	Subscrição mensal/anual	Alugar peça/comprar bilhete	Peças ao Vivo	Gravado	Gratuito
Digital Theater	X	X		X	
Broadway HD	X			X	
Stream Theatre		X			
Opsis TV			X		
GlobePlayer		X			
Cennarium	X				

Fonte: Autoria Própria a partir de <https://www.digitaltheatre.com/>, <https://www.broadwayhd.com/>, <https://www.stream.theatre/home>, <https://videos.opsistv.com/>, <https://player.shakespearesglobe.com/> e <https://www.cennarium.com/>

1.2.2. Projetos de digitalização do teatro

Este movimento de digitalização do teatro gerou interesse de várias instituições que levaram a cabo vários projetos e, sucessivamente, estudos de caso sobre a transmissão de peças e temporadas de teatro, no cinema e *online*.

O projeto “National Theatre Live (NTL)” (NESTA, s.d.) foi um dos projetos pioneiro de transmissão digital de teatro, tendo ocorrido há 11 anos, esta iniciativa do Teatro Nacional (Londres) foi a primeira, em grande dimensão, aliás como o próprio caso de estudo lançado pelo Teatro a propósito do projeto indica, o lançamento desta iniciativa de digitalização e transmissão de peças de teatro, que neste caso foi feita em cinemas, foi para esta entidade cultural uma verdadeira experiência, uma vez que estavam a lançar-se numa modalidade de transmissão das suas peças de teatro que, até ali, fora pouco explorada. Este estudo obteve conclusões importantes, tendo em conta o seu carácter pioneiro, sobre o que é necessário para que a digitalização de peças de teatro seja bem-sucedida:

- As tecnologias digitais são uma forma de transmissão que terão um papel importante na interação dos Teatros com as suas audiências;
- A boa receção da audiência foi comprovada pelos resultados que esta temporada piloto obteve, uma vez que estes espetáculos transmitidos em *broadcast* (realizado em cinemas) do National Theatre tiveram um total de 5 milhões de visualizações em 2000 localizações espalhadas por mais de 50 países;
- Existem vantagens para os Teatros e Companhias de Teatro em atrair novas audiências, criar um novo valor cultural e económico e em direccionar a performance artística em novas direções;
- Aproveitar as oportunidades e encarar os desafios decorrentes das tecnologias digitais, carece de um investimento urgente na realização de experiências neste campo;
- Como as audiências costumam ter uma expectativa mais baixa quando vão visualizar uma peça através do cinema, por considerarem que o interesse e o envolvimento com a peça irá ser perdido e que apenas a experiência ao vivo pode ser verdadeiramente recompensadora, foi destacada a importância de oferecer uma experiência em alta-definição, que surpreenda as audiências, que à partida estavam com uma baixa expectativa;
- Cada Teatro deve procurar o modelo mais viável economicamente para o seu caso. Muitas vezes o mais viável é o estabelecimento de uma parceria (canal de televisão, cinema ou plataforma) para que o projeto se torne sustentável;

- Um terço das audiências do NTL recorreram ao *broadcast* em cinemas por ser mais cómodo, devido a ser mais perto de casa do que o Teatro;
- Segundo o estudo, os inquiridos preferem assistir a uma peça no cinema, sendo mais entusiasmante para eles do que estar presente ao vivo. (Sullivan, 2020)

O estudo “From Live-to-Digital” (Arts Council England, 2016) que analisou a digitalização do teatro na vertente da transmissão, em duas modalidades de transmissão digital (transmissão no cinema e *streaming online*) avaliou várias vertentes dentro da transmissão digital de teatro: perfil de oferta e procura, motivações de audiências, experiência, barreiras de procura e motivações e barreiras para a oferta, do qual as principais conclusões foram:

- A digitalização do teatro criou novas oportunidades para artistas, produtores, diretores e Companhias para interagirem com as suas audiências e avaliarem novas alternativas às formas tradicionais de fazer teatro. Este facto, da reinvenção também está interligado à questão da “concorrência” gerada pelo crescimento de alternativas de entretenimento que existe, atualmente. Paralelamente, esta digitalização também despoleta várias questões acerca da natureza do setor teatral, bem como do seu futuro, incluindo o uso de novas tecnologias, os riscos artísticos e financeiros e, noutro espectro, sobre a centralidade da experiência comum ao vivo;
- Para que uma estratégia de digitalização seja bem-sucedida é importante saber quem é a audiência e em que plataforma ela está, bem como conhecer a fundo os meios que irão ser utilizados para garantir que esta digitalização é feita com a maior qualidade possível;
- Por muito que ver as peças de teatro através do cinema ou *online* se torne possível através da digitalização do teatro, os espectadores assíduos - *theatergoers* - irão continuar a fazê-lo de forma presencial maioritariamente, ainda que por vezes assistam online;
- As audiências mais jovens são as mais permeáveis a assistir a peças de teatro em *streaming*. Este estudo aponta para que a faixa etária com a maioria das pessoas que afirmaram preferir ver teatro *online* em vez de presencial ou no cinema foi a dos 16-24 anos, seguida da dos 25-44;
- 70% das pessoas que participaram no estudo e que assistiram *online* consideraram que a sua experiência correspondeu às suas expectativas e 74% recomendariam a outras pessoas;

- Tanto para as audiências como para os produtores esta forma de disponibilização de peças de teatro não é uma substituta para a representação ao vivo, mas sim uma experiência distinta e para 75% dos inquiridos abre horizontes para novas experiências;
- 36% das audiências inquiridas neste estudo prefere assistir a peças de teatro ao vivo;
- Ter uma nova forma de rendimento é uma das principais razões porque os produtores adotam formas digitais de distribuição das suas peças;
- Grande parte das Companhias de Teatro e Teatros inquiridos neste estudo afirmaram que a experiência de passagem da realidade “ao vivo” para *online* foi bastante positiva para a respetiva instituição;
- As plataformas que a maioria dos teatros que intervieram no estudo pretendem usar para fazerem transmissões são *websites externos*, o *website* próprio e *Apps*;
- O facto de o espetáculo ser transmitido em direto foi considerado muito importante por apenas 9% dos participantes.

Outro dos estudos analisados foi o de Sullivan (2020) do qual surgem conclusões relevantes sobre a experiência em *live streaming*, ou seja, o espetáculo online estar a ocorrer em simultâneo ao espetáculo ao vivo, tais como:

- Se o espetáculo for transmitido *online* em simultâneo à sua representação ao vivo, faz com que as audiências vivam com mais intensidade a transmissão, tal como Sullivan 2020 comprovou no seu inquérito à audiência que assistiu ao vivo ao espetáculo, no qual 77,1% dos inquiridos pelo autor referiram que se sentiram muito entusiasmados com a experiência de estarem a assistir a uma peça de teatro ao mesmo tempo que esta era encenada;
- Há companhias que devido a terem um budget menor fazem as gravações de forma mais amadora, o que leva a que as audiências que assistem através de *Event Cinema* se sintam mais absorvidas pela performance em comparação com as que assistem através de *Online Streaming*. Para além disso, o facto de no cinema estar a ser exibida a peça num ecrã em alta-definição, que os espectadores não têm acesso em casa, também faz com que esta diferença em termos de impacto das duas formas de assistir a peças de teatro se acentue;
- Quanto mais a peça que vai ser transmitida for uma peça que está a gerar entusiasmo e procura de bilheteira, mais a sua transmissão, seja *online* ou *broadcast* no cinema será bem-sucedida;

- As transmissões *online* têm potencial para exploração de novas formas de interação com as audiências, pois permitem aos Teatros e Companhias de Teatro criar formas de através das Redes Sociais gerarem conversas online (por exemplo, no Twitter) sobre a peça e envolver as audiências numa experiência ainda mais digital, à semelhança do que já acontece com séries e filmes, por exemplo.

1.2.3. As vantagens da digitalização do teatro

Dos estudos analisados, foi possível apurar várias vantagens e desvantagens da digitalização do teatro, relativas às novas formas de transmissão:

- O preço dos bilhetes para estes formatos pode ser mais competitivo, face ao preço de um espetáculo de teatro ao vivo;
- O facto de não envolver deslocações traduz-se numa forma mais atrativa de assistir aos espetáculos por parte de audiências que estejam mais distantes;
- Mesmo quando as salas estão esgotadas, as transmissões digitais permitem alargar a oferta a um maior número de interessados no espetáculo;
- Para quem assiste *online* é possível ver ângulos que não se vêem no teatro e ter uma visibilidade da ação de forma mais completa. (Sullivan, 2020)

1.2.4. As desvantagens da digitalização do teatro

- A entrada no mercado envolve bastante investimento, uma vez que as Companhias e Teatros têm de possuir meios que lhes permitam realizar a captação de som e imagem e edição da melhor forma possível, para que a experiência para as audiências seja a melhor possível;
- O *streaming* é um ato mais individual, enquanto uma ida ao Teatro é um ato mais de grupo, pois mesmo que se vá ao Teatro sozinho, existe a partilha de espaço com toda a audiência;
- Como está dependente de um meio de transmissão - a Internet - a qualidade com que cada espectador tem acesso a esse meio determina a qualidade da experiência. Ou seja, alguém com uma má cobertura de Internet irá ter uma má experiência, que em nada está relacionada com a *performance*;

- Ainda existe a ideia de que em artes performativas, a exibição *online* é apenas um registo e não a concretização do ato cultural na sua íntegra;
- Para o caso das Companhias de Teatro ou Teatros usarem as suas próprias plataformas, existem algumas condições que são limitantes: “theater companies with more than one stage present their shows via their platform, but it has its limitations regarding the number, variety, genres of theater plays, geographical boundaries and the percentage of audience that subscribe to use these platforms” (Tolis and Ntalianis, 2019).
- Numa perspetiva de internacionalização, ou seja, fazer chegar as peças de teatro fora do seu país de origem, serão sempre necessários investimentos extra em legendagem (Tolis and Ntalianis, 2019).

1.3. COVID-19 e os impactos na Digitalização do teatro

1.3.1. Estudos sobre o impacto do COVID-19 na Digitalização da Cultura

A pandemia mundial de COVID-19 foi um evento sem igual para as artes, principalmente para as artes performativas e museus, uma vez que o seu ecossistema inclui a existência de uma plateia e de visitantes. Este acontecimento, totalmente inesperado, foi um acelerador do processo de digitalização de várias entidades culturais que ainda não o tinham iniciado.

Muitos museus criaram rotas de visita *online*, muitos músicos deram os seus concertos em salas de espetáculo online com a tecnologia a facilitar que o público também estivesse ao vivo em ecrãs, para simular a plateia dos espetáculos físicos.

No teatro, assistimos a uma exibição de vários espetáculos, que já tinham sido encenados, em *streaming*, no Youtube, *Websites* dos teatros e outras plataformas especializadas. Todas estas ações dos vários setores culturais permitiram oferecer entretenimento às pessoas que se encontravam em casa devido aos confinamentos de 2020 e 2021.

Num dos estudos elaborados sobre o impacto da pandemia, intitulado “Breaking out of the COVID-19 Crisis Restarting the Cultural Creative Industries is at the centre of an open and sustainable Europe” conduzido pela ECBNetwork, Fesel and Trautenberger (2020), os autores chegam às seguintes conclusões:

- O condicionamento da mobilidade das pessoas fez com que muitos projetos artísticos fossem adiados;
- As implicações decorrentes da pandemia – distanciamento social e restrições às deslocações impulsionaram a que as indústrias culturais e criativas a iniciar uma era de comunicação e produção exclusivamente digital, o que levou ao surgimento de várias *live performances* de músicos, teatros e dançarinos;
- Estas novas formas de atuar e projetos mediados por meios digitais devem ser utilizadas no período pós-COVID, já que a sociedade irá mudar em consequência, deste acontecimento;

Em Portugal, várias instituições culturais adaptaram a sua forma de oferecer o seu produto cultural às suas audiências:

A adaptação da oferta cultural, associada ao confinamento, voluntário ou obrigatório, foram dois dos motivos que contribuíram para que também tenha havido impactos positivos da COVID-19 no setor cultural português – observou-se, para além de um natural incremento das dinâmicas e oferta e consumos culturais associadas a plataformas online, um aumento histórico das audiências de televisão. (Gama, 2020, p. 43)

1.3.2. Procura de teatro online durante o encerramento dos Teatros

Em termos de procura por teatro *online*, em Portugal, durante os períodos de encerramento dos Teatros, conseguimos através do *Google Trends* perceber que existiram picos de procura:

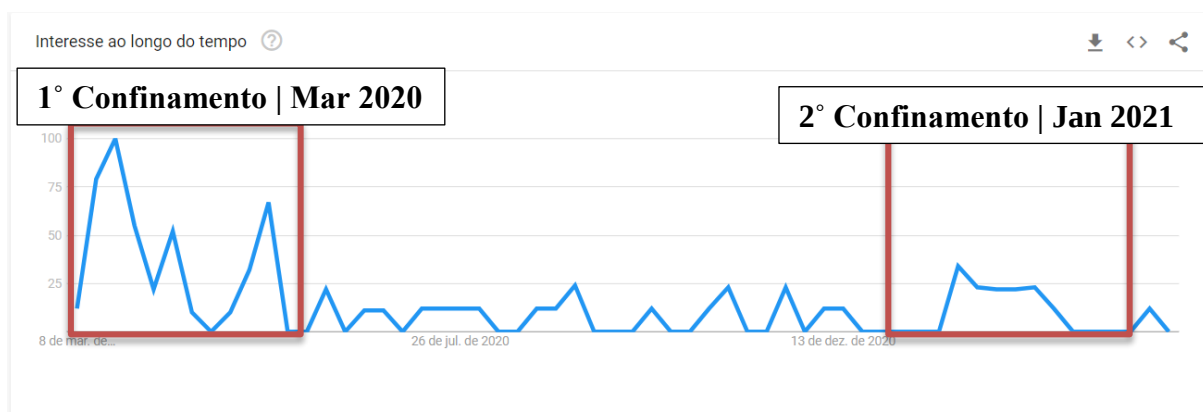


Fig. 1.1- Frequência de procura do termo “teatro *online*” em Portugal entre março de 2020 e abril de 2021

Fonte: <https://trends.google.pt/>

Como é possível observar, no gráfico acima representado, existem dois picos de pesquisa no motor de busca Google pelo termo “teatro *online*”, um corresponde ao período do primeiro confinamento geral que coincidiu com o primeiro encerramento dos Teatros e a primeira vaga de iniciativas de transmissão online e o outro pico corresponde ao segundo confinamento geral em janeiro de 2021 que coincidiu com o segundo encerramento dos Teatros e a segunda vaga de iniciativas de transmissão online. Estes resultados levam-nos a concluir que, perante a impossibilidade de assistir a peças de teatro ao vivo, existiu um incremento da procura por esta forma alternativa de aceder aos espetáculos.

Estes resultados também são uma consequência da criação e divulgação de iniciativas por vários Teatros e Companhias de Teatro, de vários pontos do território nacional. A promoção destas iniciativas criou um *buzz* que gerou interesse e curiosidade, que é comprovado no gráfico anteriormente apresentado.

Capítulo 2 – Estratégia metodológica

Esta dissertação tem como principal objetivo compreender os impactos da pandemia na digitalização do teatro em Portugal, através da interligação dos momentos antes, durante e após os dois confinamentos que ditaram o encerramento dos Teatros. Devido à distância temporal curta que separa o momento temporal que sucede os dois confinamentos da realização desta dissertação, este estudo é um dos pioneiros na área em causa, daí a pertinência académica da sua escolha.

Numa primeira fase deste trabalho, foi feito um enquadramento teórico alusivo aos temas centrais que são abordados na dissertação: A digitalização das Artes e da Cultura, a digitalização do teatro e, por fim, COVID-19 e os impactos na digitalização do teatro. O estudo destes temas, e consequentes subtemas, tornou-se essencial como ponto de partida para a análise dos casos de estudo escolhidos e para uma melhor análise e posterior compreensão dos resultados obtidos, pois tal como afirma Bryman (2012) esta fase é crucial para o início do contacto e reflexão com a temática a estudar:

A critical examination of existing research relating to the phenomena of interest and of relevant theoretical ideas (Bryman, 2012, p.14).

De forma a garantir que os objetivos da pesquisa seriam respondidos da melhor forma possível, foi selecionado um modelo metodológico qualitativo, uma vez que não será um estudo focado numa análise de dados quantificáveis, mas sim numa análise de conteúdos, obtidos através de três entrevistas semiestruturadas. (Bryman, 2012)

Como casos de estudo foram escolhidas a Companhia de Teatro Teatro do Noroeste de Viana do Castelo bem como os Teatros nacionais D. Maria II de Lisboa e São João do Porto, sendo, consequentemente, os objetos de estudo as suas estratégias de transmissão digital de conteúdos.

Como para o propósito do estudo foi considerado relevante proceder à análise de três entidades culturais - dois Teatros e uma Companhia de Teatro - foi escolhida o *design* de pesquisa de “múltiplos casos de estudo”, que permite chegar a conclusões perante a comparação dos três casos analisados, tal como afirma Bryman (2012):

The comparative design can also be applied in relation to a qualitative research strategy. When this occurs, it takes the form of a multiple-case study (Bryman, 2012, p.14).

Ainda na obra de Bryman (2012), são apresentadas várias características deste método que justificam a sua seleção para a realização deste trabalho, tais como:

this design entails studying two contrasting cases using more or less identical methods (...) the multiple-case study offers an even greater opportunity, because the researcher will be in a position to examine the operation of generative causal mechanisms in contrasting or similar contexts” (Bryman, 2012, p.74).

Para a escolha das três entidades culturais, foi feita uma pesquisa das que tiveram atividade de transmissão digital, durante ambos os confinamentos e depois selecionadas três de cidades diferentes, de forma a garantir a existência de alguma abrangência regional. Foi então escolhida a Companhia de Teatro do Noroeste de Viana do Castelo, bem como os teatros nacionais D. Maria II de Lisboa e São João do Porto. Desta forma, foi possível apurar se os resultados obtidos são homogêneos ou heterogêneos consoante a mudança de região e perante as diferenças estruturais entre as três entidades e ainda estabelecer comparações entre elas.

A análise das estratégias de transmissão digital das três entidades culturais foi feita através de uma entrevista, realizada via Zoom, semiestruturada dividida em três partes – período Pré-pandémico, período dos confinamentos e período Pós-confinamentos, onde os representantes de cada uma das instituições partilharam as experiências das suas Instituições face à digitalização e transmissão de peças de teatro *online*. O guião usado para as entrevistas está disponível no Anexo A.

Quanto às limitações deste estudo, foram essencialmente relacionadas com a escassez de estudos, para a realização da revisão da literatura, relacionados com a digitalização do teatro e transmissão de peças de teatro *online*, bem como da relação entre esta temática e a pandemia de COVID-19. Para além disso, outra das limitações foi a impossibilidade de realizar mais do que três entrevistas, devido à limitação de tamanho do próprio estudo, seria interessante ter mais perspetivas, principalmente de mais uma Companhia de Teatro.

Capítulo 3 - Estudos de Caso

3.1. O Teatro Nacional São João

3.1.1. Contextualização

De forma a melhor compreendermos o contexto em que o TNSJ se insere, foi feita uma recolha de informação no website¹ da instituição, espelhada no texto a seguir apresentado.

O Teatro Nacional São João, denominação adquirida aquando da sua aquisição pelo Estado e, sucessiva, inauguração, começou por ser um espaço onde se podiam assistir essencialmente a espetáculos musicais. As primeiras peças de teatro a pisarem o palco do Teatro Nacional São João foram produções externas.

É com a nomeação de Ricardo Pais para Diretor do Teatro que ocorre um incremento de peças produzidas e coproduzidas pelo Teatro Nacional São João. No que diz respeito a coproduções, o Teatro Nacional São tem vindo a criar várias parcerias ao longo dos últimos anos com companhias locais e nacionais, como o Ensemble, Teatro Bruto, Teatro da Garagem, Escola de Mulheres e Teatro Praga, entre outros.

A nível internacional, também foram criados vários projetos de colaboração com teatros, companhias e criadores, que resultaram em várias peças do Teatro Nacional São João que contaram com a participação de grandes nomes do meio artístico como o encenador Giorgio Barberio Corsetti, o videasta Fabio Iaquone, Robert Wilson, Eimuntas Nekrosius, Robert Lepage, Peter Stein, Stéphane Braunschweig, Jérôme Deschamps & Macha Makeïeff, Alain Françon, Ivo van Hove, Thomas Ostermeier, Anatoli Vassiliev, e muitos outros nomes (Teatro Nacional São João, s.d.).

Também no domínio da dança o plano de atuação Teatro Nacional São João contempla, desde 1996, várias iniciativas com ciclos dedicados a criadores nacionais, tais como Olga Roriz, Rui Horta, Né Barros e Paulo Ribeiro. A par da dança, também o cruzamento entre performance e canto foram impulsionados pelo Teatro Nacional São João em espetáculos como *Linha Curva*, *Linha Turva*, em 1999; *O Belo Indiferente*, de Francis Poulenc, 1997; *O Boticário*, de Haydn, 1999; e *The Turn of the Screw*, de Benjamin Britten, 2001.

Em 2007, o Teatro mais emblemático da cidade do Porto, tornou-se uma Entidade Pública Empresarial. Até ao ano corrente, já vários Presidentes do Conselho de

¹ Teatro Nacional São João. (s.d.). *História*. <https://www.tnsj.pt/pt/o-teatro/historia>

Administração passaram por esta Entidade, estando atualmente o cargo preenchido por Pedro Sobrado.

Para além da sala do Teatro Nacional São João, o Teatro tem a seu encargo a gestão de mais dois espaços - o Teatro Carlos Alberto que enquanto segunda sala do TNSJ se afirma como espaço privilegiado de trabalho em colaboração com companhias e criadores da cidade, mas também como lugar originário de criação e ponto de circulação fundamental para boa parte da produção portuguesa contemporânea e o Mosteiro de São Bento da Vitória, que, para além de acolher vários serviços da Casa, assume a condição de espaço de apresentação de espetáculos e programas complementares.

Para além do trabalho já mencionado, o Teatro Nacional São João tem apostado na colaboração com múltiplos criadores, de várias gerações e disciplinas (música, artes plásticas, figurinos, guionismo, fotografia e artes gráficas).

A par de toda a sua atividade, importa ainda destacar todo o trabalho de arquivo realizado pelo Teatro Nacional São João com o projeto Cinfo, criado em 2001, que abrange uma dimensão de digitalização diferente da tratada nesta dissertação, mas que é relevante salientar e que contempla a disponibilização da gravação de uma grande parte dos espetáculos, bem como de vários materiais cénicos (folha de sala, dossiês fotográficos, dossiês de imprensa, cartazes, programas de sala...). Estes arquivos estão disponíveis para investigadores, estudantes, escolas e públicos em geral, através do endereço <http://old.tnsj.pt/home/index-cinfo.php>.

3.1.2. A digitalização do teatro no Teatro Nacional São João antes, durante e após o período dos confinamentos

A estratégia do Teatro Nacional São João

Tal como a maioria dos Teatros portugueses, a realidade de transmissão de peças *online* foi uma novidade para o Teatro Nacional São João. No entanto, já muitos passos que contribuíram para este momento de digitalização, ocorrido durante os confinamentos, haviam sido feitos, sem alguma vez se perspetivar esta necessidade forçada. É, aliás, isto que nos transmite Pedro Sobrado - Presidente do Conselho de Administração, a propósito da entrevista realizada no âmbito deste trabalho de pesquisa e quando questionado se já tinha existido transmissão de peças *online* ou o plano de o fazer:

Sim, já tinha sido suscitado esse interesse, no TNSJ em efetuar transmissões *online* devido a um duplo fator, digamos assim. Em primeiro lugar, o São João promove o registo videográfico das suas produções próprias, isto é, todos os espetáculos que são apresentados no TNSJ, são objeto de registo, mas é um registo técnico, com uma câmara num ponto fixo da sala, normalmente ao fundo da sala, que regista o espetáculo para fins de arquivo e controlo técnico. Mas, quando eu digo em termos excecionais, o Teatro Nacional São João faz outra coisa, que é promover um registo videográfico com carácter cinematográfico, dos seus espetáculos, o TNSJ, desde 1995, convida realizadores de cinema ou videastas portugueses e estrangeiros para reinterpretar, do ponto de vista cinematográfico ou fílmico, as suas produções próprias. Até 2019, estes registos eram gravados e disponibilizados em DVD. Recentemente, foi suscitada uma discussão dentro da administração do TNSJ, sobre a pertinência de continuar a editar estes registos em DVD, devido ao mesmo estar quase obsoleto. Ou seja, deixarmos de utilizar o DVD e começarmos a divulgar estes registos cinematográficos através de plataformas *on demand*, em que os vídeos ficassem disponíveis e, por um valor simbólico, as pessoas visualizassem estes registos.

Ao mesmo tempo, e quando eu digo duplo fator, é que concomitantemente começámos a ser contactados, há um caso em particular, do MIT - Massachusetts Institute of Technology, que tem uma plataforma e um projeto de teatro digital em torno de encenações de obras, ou a partir de obras e de adaptações de obras de Shakespeare, que nos contactou para integrarmos, com os registos integrais, esta plataforma, com as obras que temos de Shakespeare. Não foi para a frente, porque não tínhamos chegado a um ponto de amadurecimento de todas as questões que a digitalização e transmissão suscitam.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Para o TNSJ a pandemia e os consequentes confinamentos foram, sem dúvida, um fator que fez eclodir a sua prática de digitalização. Pedro Sobrado confirma esta conclusão, quando questionado na entrevista realizada se a iniciação desta prática pelo TNSJ teria avançado, mesmo se a Pandemia não tivesse ocorrido:

De facto, a crise pandémica, que nos obrigou a reinventar a nossa ação e a criar uma programação alternativa, acelerou grandemente o processo de digitalização, eu duvido que em 2020 o TNSJ e mesmo outros Teatros públicos tivessem promovido transmissões *online* de espetáculos integrais de teatro e dança, como o fizeram devido ao contexto pandémico.

Sendo que as principais razões que levaram a que não tivessem iniciado no período pré-Pandemia foram questões jurídicas, relacionadas com direitos de autor, pois embora possa haver algumas barreiras técnicas estas são, facilmente, ultrapassáveis, o que não acontece com as barreiras jurídicas.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Um aspeto que já foi abordado na revisão bibliográfica e que importa, à luz dessas conclusões, enquadrar, é o facto de existirem barreiras à digitalização do teatro e que, no contexto português, impediram que a digitalização do teatro em Portugal se tivesse iniciado no período que antecedeu a Pandemia, sendo que estas barreiras estão intrinsecamente ligadas a questões jurídicas e contratuais:

(...) Sobretudo, a meu ver, menos por questões técnicas e mais por razões jurídicas, porque há muitas questões relacionadas com direitos de autor e direitos conexos.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Também durante as iniciativas de transmissão realizadas no primeiro confinamento, o TNSJ sentiu o impacto destas barreiras, tendo sido durante o segundo confinamento que a realidade da digitalização passou a ser melhor enquadrada em termos contratuais:

(...) Nós estipulámos o princípio de pagar sempre direitos de autor e direitos conexos, o que se passava é que os contratos do TNSJ permitiam que no quadro da atividade do seu centro educativo e do seu departamento editorial, transmitisse pelos seus próprios canais e gratuitamente os registos de espetáculos e isto suscitou um grande desconforto, pois nós estávamos a usar aqueles registos não exatamente nos termos que estavam contratualmente previstos, mas estávamos a usá-los para substituir a nossa própria programação artística e, portanto, foi, por isso, que fomos muito modestos e parcimoniosos na utilização dos registos videográficos. No segundo confinamento, passou a haver uma alteração dos contratos quer com os artistas quer com as Companhias, por isso, o TNSJ estipulou este princípio - quando transmite produções próprias, paga direitos conexos aos atores e paga direitos de autor. Para além disso, quando o TNSJ transmite espetáculos coproduzidos ou de outras Companhias, está previsto em contrato que chegue a acordo com a Companhia para poder realizar a sua transmissão *online* e, portanto, nós vamos passar a reservar verbas anuais para efetuar essa transmissão de espetáculos, sendo que essa transmissão vai acontecer em alturas chave do ano.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Tal como mencionado, a propósito da estratégia de disponibilização de espetáculos *online*, por Pedro Sobrado, o TNSJ não teve um volume de transmissões tão elevado como outras Entidades Culturais. O TNSJ disponibilizou 5 espetáculos no período compreendido entre o primeiro confinamento geral e a sua reabertura (entre 18 de março de 2020 e 1 de julho de 2020) e 9 espetáculos no compreendido entre o segundo confinamento geral e a nova reabertura (entre 18 de janeiro de 2021 e 19 de abril de 2021). Esta diferença entre o número de espetáculos do primeiro para o segundo confinamento, está relacionado com as opções estratégicas seguidas pelo TNSJ no decorrer deste período e, ainda, com o facto destes dois momentos terem despoletado duas reações distintas:

Houve uma transmissão generalizada de espetáculos, sobretudo no primeiro confinamento, sem lugar a pagamento de direitos. Os Teatros públicos, no fundo, pediram autorização para a transmissão de produções e coproduções. A razão pela qual o TNSJ só transmitiu produções

próprias teve que ver com o facto de o TNSJ se recusar a transmitir espetáculos sem haver lugar a pagamento de direitos conexos, por questões ideológicas. Enquanto outros Teatros transmitiram coproduções com autorizações dadas naquele contexto e eu percebo esse contexto, subitamente o país foi fechado em casa e houve uma espécie de gesto solidário, (...) O TNSJ fez uma coisa completamente diferente e escolheu produções próprias com qualidade cinematográficas (...) Ou seja, no primeiro confinamento o primado foi atribuído ao público e a esta ideia de que “os Teatros estão encerrados, mas não estão parados” e há aqui um entusiasmo e um gesto de solidariedade para com o público que está fechado em casa. No segundo confinamento, houve uma inversão, a solidariedade foi sobretudo com as Companhias e com os artistas. Os espetáculos foram transmitidos para que pudessemos remunerar os artistas e as Companhias e cumprir os compromissos contratuais. Ou seja, as Companhias vieram ao TNSJ, tal como se fossem fazer o espetáculo ao vivo e no dia ou na véspera do dia em que ele ia ser apresentado era gravado, só não transmitimos em tempo real por questões de segurança, mas a distância temporal entre a gravação e a disponibilização, por vezes, era menos de 24 horas. E isto, permitiu-nos ter uma programação *online* que não assentava exclusivamente na mobilização do arquivo e essa é uma das principais diferenças relativamente ao primeiro confinamento, em que a programação era sustentada com arquivo e é também a primeira mutação genética que ocorreu do primeiro para o segundo confinamento. A segunda mutação genética foi a cessação do princípio da gratuidade, que foi contestado no segundo confinamento, não só pelo TNSJ, mas pela maioria dos Teatros, passou a haver lugar a pagamento de bilhete, ainda que com um valor altamente simbólico.

O TNSJ teve um contraste muito grande entre o primeiro confinamento em que foi completamente espartano e o segundo confinamento em que foi hiperativo

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Há ainda que frisar que uma das consequências mais positivas da digitalização, neste contexto de emergência e readaptação forçada da programação foi:

Mesmo com os Teatros encerrados, registar esses espetáculos e depois transmiti-los *online*, permitiu-nos pagar na íntegra os espetáculos e, assim, cumprir integralmente os nossos compromissos contratuais.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Cada um destes espetáculos teve em exibição em média 14 dias, sendo os do primeiro confinamento de livre acesso e os do segundo confinamento com visualização

monetizada, sendo o valor de cada bilhete de 2,00 euros. Esta duração limitada da disponibilização dos espetáculos também não foi ao acaso, mas sim sustentada pela seguinte justificação:

O TNSJ colocava os espetáculos e eram retirados, por respeito a direitos de autor e direitos conexos.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Como já mencionado anteriormente, os bilhetes para os espetáculos *online* foram monetizados, no segundo confinamento. O valor atribuído foi bastante simbólico, quando comparado com um bilhete para um espetáculo ao vivo, as razões que levaram a esta escolha estratégica foram, de duas ordens:

Por duas razões. Não sabíamos que adesão iam ter, o público estava habituado a nos meses anteriores não pagar. O teatro acontece em copresença, a simultaneidade entre quem faz e quem assiste é fundamental e irrenunciável, isto não é teatro, é desejo de teatro, é o cinema a namorar com o teatro, a televisão a namorar com o teatro... Portanto, nós sentimos por um lado que havia necessidade de persuadir o público a assistir a estas peças, não queríamos fazer isto para 50 pessoas, porque queríamos também democratizar o acesso, e este ponto é muito importante - fazer parte de uma estratégia de democratização do acesso. Por outro lado, não queríamos tornar vão o esforço das Companhias em montarem o espetáculo e depois os resultados serem dececionantes e também porque nós sentíamos que o que estávamos a fazer não era verdadeiro teatro, porque o Teatro assenta no princípio fundamental e fundador da copresença, da presença simultânea entre quem faz e quem vê e este princípio é o princípio inalterável do teatro. Foram sobretudo estas as razões que determinaram a fixação de preços mais simbólicos, por um lado a democratização do acesso e por outro a perceção de que aquilo que estávamos a dar ao público não eram os espetáculos, mas era um registo dos espetáculos, era um subproduto, digamos assim.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Em termos de vantagens destes dois períodos de transmissão de peças *online*, uma das principais para o TNSJ foi chegar a novas audiências, para além disso, a qualificação dos registos das peças que passam pelo seu palco, também é um ponto a destacar:

Chegámos, isso é evidente, eu tenho, particularmente presente os resultados dos espetáculos do segundo confinamento, que foram os dados onde havia bilheteira *online*, eu posso dizer-lhe que, grande parte dos espetáculos que tivemos no segundo confinamento tiveram espectadores em todos os distritos do país e nas ilhas, nem que fosse um ou dois. Também tivemos espectadores no estrangeiro sobretudo em Espanha, Itália, França, Reino Unido e Brasil na ordem dos 20 espectadores e depois em países mais surpreendentes como África do Sul com números muito menos significativos. Admitimos nós que (estes espectadores internacionais) eram pessoas que seriam espectadores assíduos de teatro, portugueses emigrados ou colegas

nossos com quem temos parcerias. Portanto, ao mesmo tempo que houve um esvaziamento físico das plateias do TNSJ, elas foram ampliadas e tínhamos espectadores de todo o país e isto é muito interessante. No caso das transmissões do primeiro confinamento, tivemos meio milhão de visualizações, ou seja, a audiência foi superior, estamos a falar de valores astronómicos de visualizações, os espetáculos eram lançados gratuitamente e estavam disponíveis até os retirarmos. Já no segundo confinamento, quando há aquisição de bilhete, as visualizações foram menores.

Para além disto, uma outra vantagem foi qualificarmos o registo videográfico das produções que apresentamos no TNSJ, estes espetáculos foram registados com condições que não são habituais, para isso até adquirimos novos equipamentos técnicos para registar os espetáculos.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Na sequência da vantagem apresentada, anteriormente, acerca da melhoria da qualidade das gravações das peças, o TNSJ decidiu fazer um investimento, de forma a qualificar as suas condições técnicas:

O TNSJ fez um investimento (...) adquirimos equipamento técnico para registar os espetáculos, com três ou quatro câmaras, para termos um sistema multicâmaras para o registo dos espetáculos e, assim, melhorarmos, significativamente, os registos que fazemos das produções que produzimos, que apoiamos e que acolhemos.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Durante o segundo confinamento, e já sem recurso à mobilização de arquivo, os imprevistos relacionados com gravação de espetáculos, que iriam para o ar, com pouca distância temporal, levaram a que alguns constrangimentos ocorressem, tal como no espetáculo da Companhia Olga Roriz:

O que aconteceu foi que o espetáculo foi feito, foi filmado e depois aconteceu um dano irreparável nos ficheiros originais que estavam nas próprias câmaras e não pôde ser transmitido, apesar de estar anunciado para daí a horas, sendo que neste espetáculo em particular havia já bilhetes vendidos.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

No que diz respeito à inclusão do TNSJ em medidas de apoio do Ministério da Cultura, a entidade não está inserida em nenhuma:

Neste momento não estamos. O Ministério da Cultura não me parece que tenha um programa específico para os Teatros no sentido de promover a sua digitalização, mas ou no âmbito do PRR ou de programas operacionais, de programas de fundos comunitários, admito que haja eixos específicos para a digitalização. Não sei se nos poderíamos inserir em alguma medida pelo nosso estatuto de Entidade Empresarial Pública. Mas, não estamos, atualmente, inseridos em nenhuma medida.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

No futuro, o TNSJ não pretende dar uma ênfase tão grande às transmissões de teatro *online* como foi dado no período dos confinamentos:

Nós não vamos embarcar na euforia do teatro *online*, por uma razão, nós estipulamos o princípio de pagar sempre direitos de autor e direitos conexos. (...) Não estamos a prever prolongar a audiência de sala no *online*. É algo que estamos a planear fazer em colóquios, teremos pessoas em sala e pessoas a assistir *online* em simultâneo. Para os espetáculos ainda não demos esse passo e não sei se daremos. É uma questão mais complexa porque envolve os contratos com os artistas e com as Companhias, no fundo a questão jurídica é uma questão muito premente, quando se fala de digitalização do teatro, porque os contratos não preveem estas práticas de digitalização, os contratos estão agora a conhecer algumas mudanças devido a estas práticas verificadas durante a pandemia, ainda estamos a perceber que implicações é que isto tem ao nível dos direitos de autor e direitos conexos. É uma questão difícil, que vai exigir que os Teatros comecem a prever estas questões, até no plano orçamental. É um tema que tem de ser analisado em vários planos. Nos períodos em que o TNSJ está sem programação, normalmente isto coincide com o mês de agosto, porque as temporadas são de setembro a julho e depois há dois outros períodos em que os Teatros, normalmente, estão encerrados, que são na Páscoa e no Natal. Portanto, estamos a pensar substituir o palco físico pelo palco digital apenas nestes períodos.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

A adesão da audiência

A análise da adesão das audiências a conteúdos *online* pode ser analisada através do número de visualizações.

Segundo o TNSJ, o número total de visualizações de todos os espetáculos transmitidos foi de 365717, no primeiro confinamento em 2020 e de 82607, no segundo confinamento em 2021. Observamos assim que houve mais espetadores no primeiro confinamento do que no segundo, sendo que esta diferença deve ser vista à luz do facto de no primeiro confinamento estar em vigor o princípio da gratuidade e no segundo os bilhetes passarem a ser monetizados e, para além disso, do fator novidade que estava presente no primeiro confinamento:

Há um contraste muito grande entre as audiências do primeiro confinamento em que falamos da ordem das centenas de milhares e, depois, no segundo confinamento, estamos a falar das centenas ou milhares, nem sequer é das dezenas de milhares, porque estamos a falar de bilhetes pagos.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

Ainda no que diz respeito ao comportamento das audiências, quando questionado se os portugueses, enquanto audiência, estão preparados para esta nova forma de assistir a peças de teatro, Pedro Sobrado, tem a seguinte opinião:

Sim, está preparada. Se bem que eu seja muito cético em relação às possibilidades de experiência presencial do teatro ser substituída pela experiência digital. Agora, eu acho que o público português está apetrechado do ponto de vista de equipamento, mas também intelectual. E aliás, a experiência que tivemos tanto no primeiro como no segundo confinamento acho que atestam isso, houve um interesse efetivo por ver os espetáculos que as pessoas veriam nas salas. Tivemos em alguns espetáculos, lembro-me em particular do caso do espetáculo, foi as "Três Irmãs", a encenação do Carlos Pimenta valorizava muito a dimensão acústica, tudo aquilo se passava num estúdio radiofónico e tivemos reações de algumas pessoas, que demonstram que em alguns casos pode haver até uma adesão mais entusiástica, tendo em conta a especificidade do projeto artístico.

[Entrevista a Pedro Sobrado, TNSJ, realizada a 11 de agosto de 2021]

3.2. Companhia Teatro do Noroeste/Teatro Nacional Sá de Miranda

3.2.1. Contextualização

De forma a melhor compreendermos o contexto em que a Companhia Teatro do Noroeste se insere, foi feita uma recolha de informação no *website*² da instituição, espelhada no texto a seguir apresentado.

O Teatro do Noroeste é o nome da Companhia profissional de Teatro do Teatro Municipal Sá de Miranda, em Viana do Castelo e cuja estreia pública foi a 6 de dezembro de 1991. Três anos mais tarde, em 1994, a Companhia autonomizou-se como cooperativa do ramo cultural.

Desde a sua fundação, que o Teatro do Noroeste se tem dedicado, tal como o próprio Site da instituição afirma “à prestação de serviço público de dinamização e

² Teatro Municipal Sá de Miranda. (s.d.). *A Companhia*. <https://tmsm.pt/apresentacao/>

qualificação da oferta cultural da região, sensibilização e desenvolvimento de públicos, promovendo o acesso dos cidadãos à fruição dos bens culturais.” (Teatro Sá de Miranda, s.d.)

O Teatro do Noroeste conta já com vários projetos, entre os quais:

- Criação do Festival de teatro do Eixo Atlântico, que apresentou 201 diferentes criações, num evento que durante década e meia foi uma referência na atividade teatral transfronteiriça entre Portugal e Espanha (1996)
- Criação da Companhia profissional de dança contemporânea do Alto Minho, a Dança do Noroeste, com orçamento do próprio Teatro do Noroeste – CDV (1997)
- Criação do Varzim Teatro, grupo amador de teatro sediado na Póvoa do Varzim (1997)
- Criação das Comédias do Minho (2003)

Em termos de apresentação do seu trabalho, o Teatro do Noroeste marca presença em todas as freguesias e concelhos do Distrito de Viana do Castelo, contribuindo assim para a descentralização teatral no Alto Minho e para “bases para a necessidade de uma oferta cultural alargada a outros projetos que a ação do Teatro do Noroeste – CDV alavancou na região.” (Teatro Sá de Miranda, s.d.)

Para além do Alto Minho, durante os anos 90 o Teatro do Noroeste atuou com os seus espetáculos em alguns dos mais renomeados festivais de teatro portugueses.

Devido à proximidade geográfica com Espanha, o Teatro do Noroeste foi pioneiro a estabelecer intercâmbios, tendo estreado nos anos de 1990 e 2000, textos de Roberto Vidal Bolaño e de Juan Mayorga, introduzindo também no nosso país obras de outros importantes autores europeus, como Jean-Luc Lagarce (Teatro Sá de Miranda, s.d.). Ainda em Espanha, participou na Mostra de teatro de Cangas e na Mostra Internacional de teatro de Ribadavia. Apresentou ainda os seus espetáculos em outras cidades do país. Para além destas representações internacionais, o Teatro Noroeste teve uma atividade relevante fora do nosso país, tendo atuado em países como o Luxemburgo, a Suíça, França e o Brasil.

Ao longo dos seus atuais 29 anos de atividade, já levou a palco 144 diferentes criações para todos os públicos, a que assistiram mais de 800.000 espetadores.

A estratégia do Teatro do Noroeste – CDV, companhia residente do Teatro Sá da Miranda

Consagra atualmente uma linha de criação artística dedicada à divulgação do repertório de todas as épocas, alicerçada numa estratégia integrada de desenvolvimento de públicos,

consentaneamente com as suas matrizes de atuação fundamentais como estrutura de criação artística profissional de maior longevidade sediada no Alto Minho.

(Teatro Sá de Miranda, s.d.)

3.2.1. A digitalização do teatro no Teatro do Noroeste - CDV, durante e após o período pandémico

A estratégia do Teatro do Noroeste

Face ao acontecimento imprevisível que foi a Pandemia, o Teatro do Noroeste não quis ficar de fora das transmissões de peças de teatro *online* e, mesmo sem experiência prévia em fazer chegar a sua arte por meios digitais, criou um extenso programa de espetáculos com transmissão online, que começaram poucos dias após o governo decretar o encerramento dos Teatros, como consequência do Estado de Emergência.

Este cenário pandémico foi um gatilho para a digitalização do Teatro do Noroeste, pois, esta Entidade Artística nunca tinha planeado fazer transmissões *online* dos seus espetáculos, como afirma o Diretor Criativo do Teatro do Noroeste, Ricardo Simões:

Algumas ideias que possam ter sido discutidas foram, meramente, em âmbito mais experimental, eu acho que formalmente a transmissão de espetáculos não, até porque era quase um contrassenso, quando estamos a falar de teatro, a questão do “ao vivo” em oposição de transmissão num ecrã era quase um sacrilégio, portanto vou arriscar dizer que não, nunca tínhamos pensado formalmente em fazer isso. Isto porque aquilo que recorro do início da pandemia foi que mesmo em plena pandemia e confinamento, a primeira abordagem sobre a ideia não deixou de contar com alguma discussão acerca desta questão.

[Entrevista a Ricardo Simões, Teatro do Noroeste – CDV, realizada a 24 de agosto de 2021]

Tendo em conta esta inexperience anterior em transmissão de peças de teatro *online*, existiam barreiras que o impediram:

Sim, dois aspetos há essa discussão do ponto de vista ontológico até, teatro é ao vivo, teatro pressupõe essa relação ao vivo no mesmo espaço. Mas, recuperando o pensamento da resposta anterior, nós tínhamos feito um trabalho, que já tínhamos começado e que acabou por ser muito importante e determinante para o trabalho de *streaming*, não apenas de transmissão de peças em tempo real, mas também transmissão de peças que já estavam gravadas. Nós tínhamos despertado para a necessidade de registo e memória de documentar o trabalho que fazíamos. Nomeadamente, nos 25 anos foi feita uma exposição que foi preparada ao longo de um ano de pesquisa e levantamento de objetos e informações. E, nós, despertámos para essa realidade, porque tínhamos um arquivo completamente caótico e a partir daí nós começámos um esforço sistemático de registo e documentação, por exemplo passámos a incluir nos orçamentos uma verba para registar cada espetáculo e isso acabou por se revelar determinante quando começou

a pandemia, porque nós começamos por transmitir um espetáculo que estava a acontecer, mas depois fizemos uma programação baseada em espetáculos que estavam gravados e que faziam parte do nosso arquivo.

No início, havia essa intenção de ser apenas para fins de arquivo, nem que fosse um plano fixo e ficava para registo, mas, rapidamente, começámos a fazer com três câmaras e havia uma perspetiva que aquilo já era uma memória para terceiros, para o público, investimos uma verba que já envolvia uma equipa de filmagem e as gravações, tinham já alguma qualidade. Quando os DVDs ficaram obsoletos, começámos a usar plataformas como repositórias desses registos. Também incluímos sempre uma ficha técnica, ficava ali tudo registado em vídeo.

Quando decidimos fazer uma programação, durante a pandemia, eu arrisco-me dizer que devíamos ser das estruturas artísticas mais bem apetrechadas em termos de espólio videográfico com qualidade. Falei com muitos colegas que me diziam que só tinham com aquele plano fixo. Foi daquelas coisas que fizemos com intuito de registo e que não imaginávamos que viesse a ter uma utilidade tão grande.

[Entrevista a Ricardo Simões, Teatro do Noroeste – CDV, realizada a 24 de agosto de 2021]

De facto, o Teatro do Noroeste foi um dos Teatros que primeiro reagiu ao facto do encerramento dos Teatros e lançou uma programação, bastante extensa que contemplou cerca de 36 espetáculos. Quanto às motivações que despoletaram esta atuação foram:

A frustração. Nós estávamos em cena com um espetáculo chamado “O Gato Malhado e Andorinha Sinhá”, um espetáculo para a infância, que tinha estreado, na terça-feira, dia 10 de março. As escolas do concelho vinham aqui ao Teatro, estavam previstas 42 representações, ao longo de mais um mês. O espetáculo tinha acabado de estrear e foi decretado o fecho dos Teatros, com efeito a 13 de março. Isto gerou uma grande tristeza em toda a Companhia, era inédito, ao fim de um processo criativo de dois meses, estreia-se o espetáculo e, ao fim da quarta representação, sabe-se que acabou, sabíamos só que durante 15 dias os Teatros iam fechar. E nasceu, da equipa, a ideia de transmitir o espetáculo em direto, porque já estava marcado para sábado 14 de março, a gravação da estreia do espetáculo para registo. O que esteve na base foi uma reação à pandemia e ao fecho dos Teatros, uma tentativa de não fechar, que rapidamente evolui para uma tentativa de tentar não perder o contacto com os públicos. Nós sabemos que fomos pioneiros a nível nacional a transmitir ao vivo, a fazer isto e também a fazer a programação, o nosso foi dos primeiros.

Nós transmitimos logo no dia 14 de março, em direto, o primeiro espetáculo. O que fizemos foi falar com a equipa que faz a filmagem dos espetáculos e perguntar como seria para fazer em direto, eles disseram que nunca tinham feito, alertaram que podia falhar e que teríamos de ter uma mesa de corte em direto. Gravámos com a sala vazia e transmitimos o espetáculo em direto. Foi uma sensação indescritível, estranha, para os atores, sobretudo, lembro-me, por exemplo, que no fim os atores estavam a chorar, foi muito impactante estarmos a fazer teatro para uma sala vazia, mas termos a noção que estávamos a ser vistos por centenas de pessoas e não sabermos quem nos estava a ver. (...) Na segunda-feira, 16 de março, estávamos a iniciar uma grelha de transmissão de 30 espetáculos a que chamámos o “Teatro do Noroeste em casa”, à razão de um espetáculo por dia, numa segunda fase eram dois por dia, um para adultos e um infantil. (...)

Quando já não tínhamos mais peças de arquivo, começámos a produzir outros conteúdos como uma *webnovela*, conversas, ou seja, outro tipo de conteúdos em direto, sem serem propriamente peças de teatro.

[Entrevista a Ricardo Simões, Teatro do Noroeste – CDV, realizada a 24 de agosto de 2021]

Para a companhia Teatro do Noroeste a pandemia deu lugar a novas experiências que envolveram a descoberta deste mundo novo da digitalização e transmissão *online*, disso é prova o espetáculo “O Palhaço Verde”, uma experiência diferenciadora:

O espetáculo “O Palhaço Verde” foi um projeto que foi pensado para colmatar a situação das escolas não poderem sair para vir ao Teatro, o espetáculo era feito no formato híbrido, ou seja, era feito em cima do palco, havia uma equipa de dois intérpretes e um técnico que iam a cada escola. (...) Depois tivemos de passar a transmiti-la em direto, apenas através do nosso site, porque aconteceu o segundo confinamento e fizemos pelo menos 10 espetáculos, neste regime. Descobrimos na pele como pode ser *stressante* e muito desgastante trabalhar em direto. Mas houve dias em que foi perto de perfeito, a nível de transmissão, e foi incrível estarmos a fazer teatro em direto, para milhares de alunos no concelho, inclusive houve uma altura em que abrimos ao público nacional e tínhamos escolas das ilhas ou do Algarve, ligadas a ver. Foi muito compensador e a Companhia atingiu muita visibilidade nacional. Claro, que foi tudo muito desgastante para atores e equipa, é muito mais fácil entrar em cena do que o *Streaming* falhar. Eu acho que prefiro um estádio de futebol cheio a uma falha de transmissão. O que nós descobrimos depois por experiência é que isso acaba por depois ter pouca importância, no meio dos *streamings* que houve as pessoas depois não distinguem, não valorizam mais por ser em direto.

[Entrevista a Ricardo Simões, Teatro do Noroeste – CDV, realizada a 24 de agosto de 2021]

Apesar de ter de reorganizar a sua programação e de todas as adversidades da adaptação a um meio de transmissão completamente novo, há aspetos bastante positivos a retirar desta experiência:

O lado mais compensador foi o da escala. Recebemos comentários e mensagens de gente no Canadá, na Suíça e na Malásia ou inscrições nos teatros infantis de escolas de sítios nas ilhas, este lado é de facto encantatório, que foi fantástico, chegarmos a latitudes onde as pessoas nem faziam ideia de que existíamos. As visualizações foram também muito recompensadoras, sabermos que um vídeo nosso estava a ser visto por muitas pessoas. Outro aspecto positivo foi a visibilidade mediática que tivemos, os meios tradicionais vão atrás dos digitais, a certa altura éramos notícia, estávamos a conseguir divulgar a programação “Teatro do Noroeste em Casa” que era uma programação via *Facebook* e que estava a ter eco nas revistas, no Público, etc.

[Entrevista a Ricardo Simões, Teatro do Noroeste – CDV, realizada a 24 de agosto de 2021]

No que diz respeito ao número de espectadores dos espetáculos *online* em comparação com o número de espectadores ao vivo, é uma comparação difícil de fazer, devido à escala:

Não é comparável, o espetáculo transmitido *online* tem uma questão que é “quantas daquelas pessoas assistiram ao vídeo totalmente”. Agora, em termos de números absolutos não é

comparável, são escalas completamente diferentes. Por exemplo, um espetáculo infantil, com 5 anos, que foi visto ao vivo por 7000 alunos, de repente numa transmissão *online* estava a ser visto por 50.000 pessoas.

Nós estamos habituados a trabalhar com números analógicos, estiveram 20 pessoas, 100 pessoas e, de repente, não temos nenhuma reserva mental sobre as tecnologias, sobre este admirável mundo novo, deparamo-nos com estes números. O teatro é sempre a coisa mais arcaica e ao mesmo tempo mais moderna que conhecemos. Vai sempre adaptar-se e continuar. A certa altura, pensámos que, se isto continuasse, poderíamos ter uma programação 24 horas com peças, entrevistas e isto da adaptação a novos meios também é muito bom porque exercita a nossa criatividade.

[Entrevista a Ricardo Simões, Teatro do Noroeste – CDV, realizada a 24 de agosto de 2021]

Se no primeiro confinamento, o Teatro do Noroeste se viu perante uma situação, totalmente, inesperada, no segundo confinamento a realidade foi outra, já com a experiência daquilo que ocorrera nas transmissões do primeiro confinamento:

A estratégia no primeiro confinamento foi mais de reação, para mantermos a relação com os nossos públicos, ou seja, o foco do primeiro confinamento foi reagir e manter os laços com o público, já o do segundo eu diria que foi muito mais o de continuar a trabalhar, ou seja, não ser só uma reação, mas um plano de ação para “e se o mundo ficar assim indefinidamente como vamos trabalhar”. Se calhar, no primeiro confinamento para nós seria impensável um espetáculo nos moldes em que realizámos o “Palhaço Verde”, no primeiro confinamento, pensaríamos “que absurdo”, “não faz sentido”. E, de repente, já estávamos no segundo confinamento, que ninguém esperava, rendemo-nos às evidências de que tínhamos de trabalhar naquele contexto mais tempo do que gostaríamos e foi aí que surgiram coisas mais estruturadas, não só as transmissões de espetáculos, mas também os magazines educativos, as obras de ficção em formatos experimentais para serem transmitidos *online*. Portanto, eu diria que estas foram as duas estratégias, uma foi de reação a outra já foi de prossecução e de tentativa de encontrar uma nova normalidade.

[Entrevista a Ricardo Simões, Teatro do Noroeste – CDV, realizada a 24 de agosto de 2021]

Da combinação da necessidade de explorar novas formas de produzir conteúdo e, sobretudo, da vontade de querer entregar conteúdos de qualidade aos públicos digitais, surgiu a ponderação do Teatro do Noroeste realizar alguns investimentos técnicos:

A certa altura, pensamos em adquirir câmaras e outros materiais técnicos, mas depois, chegámos à conclusão que compensava recorrer a *outsourcing*. Percebemos que é equipamento que rapidamente fica obsoleto.

No entanto, investimos sim, não na questão da transmissão, acabamos por manter isso em *outsourcing*, mas começámos a investir naquilo que será um estúdio audiovisual, para filmagem, gravação de *voz-off* e gravação de vídeos que alimentem toda a parte de comunicação e redes sociais. Além disso, o investimento no nosso site também sofreu um aumento decorrente das novas rubricas que quisemos colocar. O site tem capacidade de alugar e todas essas áreas de gestão, num investimento total de 15.000 euros. Fizemos isso a pensar nas televisões. Na nossa box podemos encontrar filmes para alugar, plataformas de *streaming* e nós achámos que o teatro tem que encontrar também as suas formas de se potenciar através deste tipo de

tecnologias e então o nosso novo site está dimensionado para por exemplo, permitir o acesso a transmissões de espetáculos ou mesmo aluguer dos mesmos.

[Entrevista a Ricardo Simões, Teatro do Noroeste – CDV, realizada a 24 de agosto de 2021]

Depois de toda a experiência de transmissão de conteúdos *online*, o Teatro do Noroeste está, indiscutivelmente, mais preparado para um processo de digitalização e transmissão online, mas ainda não tem nenhuma estratégia definida, nem nenhum plano no horizonte para tornar esta prática recorrente:

Para o futuro, não temos ideias concretas disso, mas, claro, que sabemos que depois do que aconteceu, sempre que quisermos fazer uma transmissão em direto, isso já não vai parecer uma ideia esdrúxula. Não temos uma estratégia estruturada de digitalização, porque o que nos apetece é ir para um anfiteatro romano com as pessoas à frente e com umas tochas, mas, lá está, o que nós ganhámos foi que se nesse momento nos apetecer fazer isso e ao mesmo tempo termos uma câmara e um *router* a gravar isto e enviar para o mundo inteiro, não há problema, já sabemos como podemos fazê-lo, porque temos esse ganho da experiência pandémica.

[Entrevista a Ricardo Simões, Teatro do Noroeste – CDV, realizada a 24 de agosto de 2021]

Quanto à inserção do Teatro do Noroeste em medidas político culturais de apoio à digitalização do teatro, o Teatro do Noroeste não se insere em nenhuma:

Não estamos inseridas em nenhuma medida, embora o Ministério da Cultura, a Ministra da Cultura e a Direção Geral das Artes tenham tido uma atuação em muitos aspetos bastante positiva. Houve um programa “Portugal em Cena” ao qual chegámos a candidatar-nos, mas não foi para a frente. Entretanto, existem novos programas. No nosso caso, não nos inserimos, atualmente, em nenhuma medida de apoio à digitalização.

[Entrevista a Ricardo Simões, Teatro do Noroeste – CDV, realizada a 24 de agosto de 2021]

No que diz respeito às audiências e à sua abertura para assistir a teatro em formato digital, a opinião de Ricardo Simões é:

Acho que sim. Obviamente, ninguém quer isso, mas as pessoas demonstraram que têm essa capacidade de adaptação. Não podendo ir ao vivo. Nós somos testemunhas disso, desde pessoas seniores a adolescentes ou públicos familiares. Claro, que estamos a falar de públicos infoincluídos. Eu diria que a mediana dos cidadãos portugueses tem uma literacia digital que já permite estarem preparados para este tipo de formato. E, há outro tema, que é que os portugueses na sua generalidade ainda não têm as ferramentas educacionais para ir ao teatro presencial, relativamente ao digital não há razões para alarme, uma vez que é extremamente apetecível, é rápido e intuitivo. No campo das artes tradicionais é que ainda temos de nos preocupar.

A adesão da audiência

No caso do Teatro do Noroeste, observa-se a mesma tendência retratada no caso do TNSJ, um número de visualizações superior no primeiro confinamento em comparação com o segundo confinamento. Embora este Teatro tenha tido muito mais atividade no primeiro confinamento em comparação com o segundo, uma vez que no primeiro confinamento mobilizaram cerca de 30 peças diferentes que tinham em arquivo e no segundo confinamento repetiram a transmissão de algumas das peças transmitidas no primeiro confinamento e criaram o espetáculo “O Palhaço Verde” de raiz. Para além das peças de teatro, foram ainda realizadas transmissões de vários tipos de conteúdos no decorrer da iniciativa “Teatro do Noroeste em Casa” – peças de teatro, *webnovelas* e palestras acerca de temas relacionados com teatro, durante o primeiro confinamento, que juntos tiveram cerca de 115 mil visualizações. Já no segundo confinamento, realizaram menos transmissões de conteúdos e monetizaram o acesso aos espetáculos, tendo registado um total de 10 mil visualizações.

3.3. Teatro Nacional D. Maria II

3.3.1. Contextualização

De forma a melhor compreendermos o contexto em que Teatro Nacional D. Maria II se insere, foi feita uma recolha de informação no *website*³ da instituição, espelhada no texto a seguir apresentado.

O TNDM II começou a ser projetado por um dos maiores nomes da cultura em Portugal – Almeida Garrett, tendo-lhe sido atribuída a missão de conduzir os destinos do teatro por Passos Manuel, quando em 1836 ficou à frente da direção do Governo.

A primeira peça a ser representada no palco do TNDM II foi o drama histórico em cinco atos *O Magriço e os Doze de Inglaterra*, original de Jacinto Aguiar de Loureiro,

³ Teatro Nacional D. Maria II. (s.d.). *A Instituição*. <https://www.tndm.pt/pt/o-teatro/o-teatro-a-instituicao/>
Teatro Nacional D. Maria II. (s.d.). *História*. <https://www.tndm.pt/pt/o-teatro/historia/>

aquando da inauguração do Teatro a 13 de abril de 1846 a propósito das comemorações do 27º aniversário da Rainha Maria II, que daria o nome a esta Instituição. (Teatro Nacional D. Maria II, s.d.)

As sociedades artísticas que eram selecionadas através de um concurso, controlaram a gestão do TNDM II durante um longo período de tempo.

O edifício atual do Teatro Nacional D. Maria II já não corresponde ao original, uma vez que em 1964 sofreu um incêndio do qual apenas escaparam as paredes exteriores e a entrada do edifício.

Em março de 2004, o TNDM II tornou-se uma sociedade anónima de capitais públicos, e a sua gestão ficou a cargo de uma administração própria, estando sujeito à superintendência e tutela dos Ministérios das Finanças e da Cultura. Em 2007, o TNDM II integrou o setor empresarial do Estado.

Na sequência da sua missão de serviço público e da atividade plurianual desta Entidade, foi possível apurar, através da informação exposta no seu *website*³, que os seus principais objetivos são:

- Assegurar a prestação de um serviço público no domínio da atividade teatral, produzindo e apresentando espetáculos segundo padrões de excelência artística e técnica; (Teatro Nacional D. Maria II, s.d.)
- Divulgar a sua atividade junto de vários tipos de público; (Teatro Nacional D. Maria II, s.d.)
- Promover a criação e produção de dramaturgias em língua portuguesa e de obras de referência do repertório universal; (Teatro Nacional D. Maria II, s.d.)
- Contribuir para o aperfeiçoamento do sistema de educação artística e de formação profissional na área teatral; (Teatro Nacional D. Maria II, s.d.)
- Acolher espetáculos nacionais e estrangeiros que permitam o desenvolvimento de novas estéticas teatrais. (Teatro Nacional D. Maria II, s.d.)

O TNDM II tem vindo a desenvolver vários projetos de relevo no seguimento da missão apresentada anteriormente, dos quais se destacam:

- Bolsa Amélia Rey Colaço - uma bolsa que surgiu da parceria entre o Teatro Nacional D. Maria II, A Oficina, O Espaço do Tempo e o Teatro Viriato e que tem como objetivo dar apoio à produção de espetáculos de jovens artistas e companhias emergentes;
- O PANOS - palcos novos palavras novas é um projeto que pretende levar a dramaturgia até às escolas, encomendando peças originais a escritores de renome, para que os estudantes tenham oportunidade de as representar;
- Prémio Revelação Ageas Teatro Nacional D. Maria II - um prémio, de carácter anual, que pretende galardoar jovens talentos do meio teatral português, motivando os jovens a desenvolverem o seu percurso profissional nesta arte performativa;
- Presente! - este projeto consiste em oficinas de teatro para jovens do ensino básico, que surgiu de uma parceria entre o Teatro Nacional D. Maria II e seis estabelecimentos de ensino e que tem como orientadores artistas selecionados pelo Teatro Nacional D. Maria II;
- Próxima Cena - este projeto tem como objetivo democratizar o acesso ao teatro, levando peças de teatro a vários sítios do interior do país;
- Rede Eunice Ageas – projeto criado para levar os espetáculos produzidos e coproduzidos pelo Teatro Nacional D. Maria II a outros palcos, de forma a democratizar o acesso ao teatro;
- Primeira vez - projeto que pretende incentivar os cidadãos a fazerem a sua estreia como espectadores do Teatro Nacional D. Maria II, sendo convidados a imergir numa experiência teatral única que vai muito além de assistir às peças de teatro.

3.3.2. A digitalização do teatro no Teatro Nacional D. Maria II, durante e após o período pandémico

A estratégia do Teatro Nacional D. Maria II

O relógio marcava 21h quando a 23 de março de 2020 o TNDM II iniciou o seu projeto “D. Maria II em Casa” que abrangeu a criação de uma Sala Online para transmissão de peças para adultos e a Salinha Online para transmissão de peças infantis e que permitiu continuar a servir o propósito do Teatro Nacional e manter a ligação com o seu público, enquanto a Lei obrigava a que a sua sala emblemática sala de espetáculos permanecesse encerrada.

Dos três Teatros entrevistados, o Teatro Nacional D. Maria II foi o único que já tinha em estudo um projeto de digitalização que envolvia transmissão de peças *online*, estando à data do primeiro confinamento já a desenvolver um *Business Case*, dentro da Instituição:

Sim, nós tínhamos já um projeto, que na verdade está ainda em estudo, atualmente, de transmissão de espetáculos pela via digital, ou seja, quase como um segundo braço do TNDM II, portanto para além de fazermos apresentações de espetáculos em sala, termos também uma plataforma para exibição de espetáculos *online*. No entanto, é uma empreitada grande, lançarmo-nos nesse campo, até porque também há muitas questões envolvidas não só da própria estruturação de uma plataforma que permita fazer essa transmissão de uma forma mais substanciada, mas também porque há muitas questões de direitos que têm que ser tratadas pelas próprias Companhias e portanto estávamos ainda em estudos para perceber qual a viabilidade de avançarmos com os recursos que temos e depois também perceber a própria viabilidade desse produto, ou seja, se há procura no mercado para algo deste género e, portanto, sim, respondendo à questão era uma questão que nós já debatemos internamente apesar de não com a mesma força do que depois deste período pandémico.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

Apesar deste *Business Case*, o TNDM II ainda não tinha iniciado uma transmissão de espetáculos *online*, devido a algumas barreiras:

A parte de direitos de autor e conexos é uma barreira, sem dúvida, porque é uma barreira essencialmente financeira, que requer que o Teatro esteja provido de orçamento suficiente para poder fazer face aos direitos dos atores, dos intérpretes e de todos os técnicos que participam na criação do espetáculo, portanto, essa é uma barreira. Diria que outra barreira que é a da própria consciencialização interna do crescimento do digital e da necessidade também de darmos esse passo. Normalmente, estas estruturas muito grandes, públicas e mais burocratizadas têm um bocadinho estes problemas em avançar com estes processos, porque que implicam algumas mudanças na forma de pensar interna. Portanto, acho que isso também é um dos obstáculos.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

O encerramento dos Teatros foi um momento impactante, que colocou estas Entidades Culturais a ter de pensar em novas formas de cumprir a sua missão, o TNDM II não foi exceção e, logo que se começou a falar de um eventual encerramento dos Teatros, preparou uma resposta que foi para o ar em 20 de março de 2021:

Nós logo que se começou a falar no eventual encerramento de espetáculos começámos logo a pensar o que é que TNDM II iria fazer durante esse período. Inicialmente, ninguém sabia qual o período da duração do confinamento e do encerramento das salas de espetáculos. Mas o que entendemos era que seria importante que o Teatro conseguisse manter a relação que tinha com

a sua comunidade *online*, mas não só *online*, com a comunidade do TNDM II e de espectadores, que poderiam manter alguma relação com o Teatro durante o período que estivessem em casa porque era um período em que as pessoas estavam mais recetivas a um produto deste tipo, porque estavam fechadas em casa e, portanto, precisavam de encontrar formas de entretenimento e o que pensámos foi que seria importante viabilizar um projeto que permitisse às pessoas encontrarem estas formas de entretenimento em casa. E só foi possível com o apoio e com a colaboração de todas as Companhias e atores que participaram nos espetáculos. Nós já tínhamos os espetáculos no nosso arquivo e depois com a colaboração destas Companhias que cederam os seus direitos a título gratuito para exibição desses espetáculos *online* foi possível viabilizar um projeto que nessa primeira fase teve a exibição de uma série de espetáculos gratuitamente.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

Dadas as circunstâncias diferenciadoras entre o primeiro e o segundo confinamento, a estratégia do TNDM II foi diferente para os dois períodos, se no primeiro confinamento foi feita uma transmissão *online* de peças que estavam em arquivo, no segundo houve lugar à gravação de peças, que foram estreadas no *online*:

No primeiro confinamento nós só utilizamos registos que já tínhamos em arquivo. Fizemos um projeto novo e que foi registado de propósito para aquele efeito, que foi registado a partir das casas dos próprios atores – o projeto Salinha Online –, que ocorria em paralelo à Sala Principal do TNDM II e que consistia num desafio que foi lançado há alguns atores que já estavam em colaboração com TNDM II, pedimos-lhe que tivessem uma participação diferente na atividade do teatro gravando a partir de casa pequenas histórias para a infância e que depois eram transmitidas na nossa Salinha Online com estreias ao sábado e ao domingo e, portanto, na verdade esse foi o único registo que nós fizemos especificamente para aquele fim. Já no segundo confinamento, o que nós fizemos devido a uma nova paragem inesperada, quando já tínhamos a programação prevista para estrear em sala, acordamos com as Companhias uma forma de podermos fazer um registo deste espetáculo especificamente para exibição *online*. O tipo de registo que foi feito destas peças foi diferente daquele que era realizado até à altura, que era mais de arquivo e neste caso foi idealizado especificamente para o visionamento em televisão ou *online*, com planos mais próximos, logo, como um trabalho de realização um bocadinho diferente do que é um registo de um espetáculo em sala e, sim, nesse caso fizemos o registo especificamente para o projeto.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

Toda a nova dinâmica de transmissão de espetáculos fez com que tivessem de ser consideradas algumas alterações contratuais, tal como afirma João Pedro Amaral:

Foi feita uma adenda aos contratos desses projetos prevendo a sua exibição *online* e obviamente com a contratualização necessária no que diz respeito a direitos de autor e conexos. E há também essa preocupação para o futuro. Na verdade, nós já tínhamos tanto nos contratos do TNDM II que já previam o registo desses espetáculos o que não era previsto era a exibição para fins comerciais e essa sim é uma cláusula que agora também está presente nos contratos do Teatro para projetos futuros.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

Para além de todo o *know-how* acerca de transmissão *online* que foi ganho pelo TNDM II, durante os meses de confinamento, a iniciativa da Sala e Salinha online tiveram ainda os seguintes benefícios para esta Entidade cultural:

Eu diria que os benefícios foram não perdermos o contacto com o nosso público, quisemos continuar a ser uma montra do que se fazia ao nível cultural e nacional e nalguns casos também internacionalmente e quisemos manter a relação que tínhamos com o nosso público. Naturalmente, que daqui decorre, o outro benefício, que foi o crescimento da comunidade principalmente, no primeiro confinamento, nós sentimos muito isso e agora mais numa perspetiva de Comunicação, principalmente da comunidade que segue o TNDM II, ou seja muitas pessoas tomaram um primeiro contacto com TNDM II por outra via, pela via digital e eram pessoas que provavelmente nunca teriam ido ao TNDM II, ou pelo menos, que não iam com tanta regularidade e tomaram conhecimento da nossa programação, por outra via. E acho que isso também é uma das vantagens deste projeto durante este período é o tomar de contacto de algumas pessoas, que nunca o tinham feito antes com este âmbito teatral.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

A internacionalização pode ser uma das vantagens da digitalização, para espetáculos que estejam preparados em termos de legendagem. Durante a realização da iniciativa, D. Maria II em Casa, o TNDM II, teve alguns espetáculos com legendas em inglês e francês, que ainda que não tenham tido uma percentagem de audiências internacionais com elevada expressão, permitiram tirar algumas ilações:

Sim, tivemos alguns, porque nós na verdade já tínhamos alguns espetáculos com legendas em inglês e outros em francês, portanto alguns deles nós fizemos essa transmissão com legendas. Não foram muitos porque de fato no *timing* que tínhamos era muito complicado fazer a legendagem e depois o encontro entre a legendagem e o próprio espetáculo, é um processo ainda moroso, ainda mais tratando-se de uma tradução de um texto teatral integral, as dificuldades são maiores ainda. Portanto, tínhamos, sim, alguns espetáculos legendados em inglês e francês. Outros dos nossos espetáculos com outras condições de acessibilidade como a língua gestual portuguesa, portanto disponível para português e audiodescrição e também nalguns casos garantimos originais em português, o que para algumas situações mais específicas também pode ajudar à compreensão de espetáculos e, portanto, sim garantimos esse trabalho. No que diz respeito a chegar a público estrangeiro, com base em dados concretos nós sabemos que no segundo confinamento quando fizemos a venda de bilhetes, vendemos alguns bilhetes para o estrangeiro. Concluindo, sim, chegámos a algumas pessoas, mas não foi uma fatia relevante na quantidade de público que tínhamos.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

Em termos de comparação do número de espectadores da sala presencial com os da sala *online*, existem fatores que a tornam difícil de realizar:

É difícil estabelecermos esse comparativo porque o investimento que houve na comunicação e divulgação de um espetáculo *online* é diferente da feita para um espetáculo ao vivo. E ainda se torna mais difícil de estabelecer essa comparação porque não há um hábito de ver teatro pela via digital. Em termos de números brutos, eu acho que o número de público em sala será maior do que o número de público a assistir no palco digital. Mas também porque acho que não houve o mesmo investimento na comunicação de um projeto em sala do que no projeto digital. E depois, não há uma habituação ainda do público em consumir teatro por esta via digital, mas também porque eu acho que houve um fenómeno de fadiga e cansaço pandémico e destas questões do digital no segundo confinamento, que foi, efetivamente, o momento em que nós vendemos bilhetes e se tivéssemos de criar uma comparação, só se podia fazer com o momento em que passamos a vender bilhetes e não só com o momento de acesso gratuito a espetáculos. No primeiro confinamento, quando os espetáculos tinham acesso gratuito pode ter sido maior a adesão. No nosso caso, foi maior do que quando passámos a vender bilhetes. Claro, que há pessoas que acedem a espetáculos e não os veem até ao fim, há pessoas que são recetivas a espetáculos *online*, mas que não pagariam para os ver e, portanto, o comparativo eu diria que entre sala e o digital só é possível fazer com a venda de bilhetes. É um bocadinho ingrato esse comparativo entre se houve um crescimento ou não entre o *online* e os espetáculos em sala sem serem tidos em conta certos fatores, que também influenciam muito esse comparativo.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

Uma das principais mudanças do primeiro para o segundo confinamento na estratégia TNDM II foi a monetização dos bilhetes para o visionamento dos espetáculos da Sala Online:

A questão de garantir o pagamento desses projetos aos autores, naturalmente, é importante, mas eu diria que não deve ter estado na base desta decisão porque estes projetos já estavam previstos, apesar de em sala e não pela via digital. Acho que, acima de tudo, teve a ver com o facto de também dignificar os projetos artísticos, porque é como referia, nós estávamos a apresentar espetáculos que já tinham sido registados no âmbito de sua apresentação normal em sala. Neste caso estávamos a fazer um registo de um conteúdo específico para aquela plataforma e, portanto, fazia sentido que, também para dignificar o próprio projeto, houvesse o pagamento de um bilhete para poder aceder àquele conteúdo, sendo que o custo dos bilhetes foi um valor meramente simbólico. O que, também, acabou por garantir a democratização no acesso aos espetáculos.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

Toda a experiência decorrida a propósito da iniciativa “D. Maria II em casa” no primeiro confinamento, por ser uma experiência de primeiro contacto com a realidade da transmissão de conteúdos *online*, gerou vários conhecimentos, que permitiram aprimorar a estratégia para a transmissão de espetáculos efetuada no segundo confinamento:

Bem, eu diria que percebemos que alguns conteúdos tinham procura e fidelização como foi o caso do projeto do Clube dos Poetas Vivos e, portanto, retomámos esse projeto. Também percebemos que havia uma procura pela transmissão *online* de espetáculos, porque na verdade havia público para poder ver estes projetos e também, naturalmente, que é nessa certeza que

conseguimos avançar para a monetização dos bilhetes dos espetáculos, porque isso também esteve na base da decisão. Para além disso, existe a questão de missão do teatro e um Teatro Nacional, como o TNDM II, tem uma importante missão de um teatro comum, perante a população e os contribuintes e faz sentido que se continue a cumprir a missão do Teatro mesmo em alturas em que não é possível entregar a nossa missão pela forma habitual, que seria presencial.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

As transmissões *online* decorrentes do primeiro confinamento beneficiaram de um fator muito importante – o fator novidade –, que se manifestou num maior interesse em assistir a peças de teatro *online*, uma vez que era uma prática inédita em Portugal, para além disto, com o acesso era gratuito, estas transmissões tornaram-se ainda mais acedidas. Já no segundo confinamento, a curiosidade já tinha sido ultrapassada e os bilhetes começaram a ser monetizados. Estes fatores levaram a que houvesse uma discrepância nos valores de audiências entre os dois períodos:

Sim, tivemos mais audiências. Se olharmos para o número de visualizações dos conteúdos no segundo e no primeiro confinamento tivemos mais visionamentos no primeiro do que no segundo, com a diferença que no primeiro era gratuito e no segundo já não era e eu acho que aqui esta questão do cansaço para mim tem que ser ponderada. As pessoas estavam muito mais recetivas no início da pandemia do que nesta fase do segundo confinamento. Nós mesmo, na primeira fase em que tivemos entre 3 e 4 meses a fazer transmissão e conteúdos *online*, notámos que houve um decréscimo de visionamento ao longo do tempo. Há aqui muitos fatores a ponderar, porque tem também a ver com o tipo de produto que está a ser oferecido, com o espetáculo que está a ser oferecido, há espetáculos que são mais apetecíveis ou espetáculos que são menos apetecíveis têm mais procura de procura e logo esses dados também têm de ser tidos em conta, mas se formos mais uma vez analisar os dados brutos, sim, houve uma maior procura no primeiro confinamento do que no segundo.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

Uma das conclusões relevantes a tirar deste projeto é o feedback vindo das audiências, uma vez que pode impactar a estratégia futura. No caso do TNDM II este feedback foi:

O feedback foi positivo, a forma de acesso ao conteúdo foi idêntica à que a maior parte ou muitos dos Teatros também utilizaram, Teatro não só da capital, mas a nível nacional. Foi através da plataforma da Bol, que é uma plataforma que é comum na maior parte das salas de espetáculos de teatro e diria que nesse aspeto a experiência foi positiva, no que diz respeito à qualidade do conteúdo que nós oferecemos, digo da própria realização, o retorno também foi positivo. Aliás agora puxando um bocadinho a “brasa à nossa sardinha”, tínhamos este retorno que comparativamente às práticas de outros Teatros, o TNDM II teve um cuidado especial no registo do espetáculo. É importante que a qualidade do conteúdo que era oferecido fosse correspondente também ao pagamento de um bilhete e muitas vezes tivemos este retorno que em relação a outros Teatros e ao tipo de registo que era oferecido não justificava o pagamento

de um bilhete porque não tinha qualidade suficiente e, portanto, estas coisas revelaram um retorno positivo, ainda que também não tenhamos feito nenhum estudo substancial.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

O apoio político cultural tem vindo a abranger esta prática de digitalização cultural. O TNDM II, apesar de não estar inserido atualmente em nenhum apoio deste cariz, está a estudar a viabilidade de inserir o projeto que tem em estudo no Plano de Recuperação e Resiliência:

Nós agora temos também em estudo, de que forma é que o Plano de Recuperação e Resiliência também pode ajudar ao financiamento deste projeto. Eu acho que ainda que não seja declarado, pelo menos, na minha visão uma aposta do Ministério da Cultura numa digitalização destes conteúdos e numa oferta digital de espetáculos deste género que estamos a falar, diria que será certamente uma crescente, ou seja, com o tempo é natural que as pessoas fiquem mais despertas para esta necessidade e para a possibilidade de montar um projeto teatral que não assenta apenas na característica principal, daquilo que é um teatro, que é presença. E, portanto, pensar-se um bocadinho um espetáculo de teatro de outra perspetiva e perceber que pode haver outras perspetivas a abordar, logo diria que é natural que em breve por parte do próprio Ministério exista também uma mudança de perspetiva também em relação a um projeto deste género.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

Quanto ao crescimento da audiência como consequência da estratégia de digitalização e consequente transmissão *online* de peças de teatro do TNDM II, através de um possível projeto futuro, o mesmo é inevitável:

Eu acho que em relação ao crescimento do público é inevitável que isso aconteça porque diria que a grande fatia das pessoas que assistem espetáculos no TNDM II e que são de alguma forma frequentes no TNDM II são pessoas que querem continuar a assistir espetáculos presenciais. Portanto, duvido que essa fatia de pessoas passe a consumir conteúdos por via digital em vez de ir ao Teatro. Acho que há um potencial enorme de público para o digital. Em primeiro lugar, porque algumas pessoas que não vão com muita regularidade ao TNDM II podem passar a consumir estes conteúdos por outra via, mas também porque há um potencial enorme de público, que nós não conseguimos abranger pela distância física, que é público nacional fora da área metropolitana de Lisboa, mas também todo o público estrangeiro que fala a língua portuguesa. Os nossos espetáculos são tendencialmente em português e, portanto, todo o público que fala português e que pode também consumi-lo, mas também o público estrangeiro que não fala português, porque também um dos pontos que estamos a estudar é a tradução destes conteúdos, logo há também esse potencial de crescimento internacional. No que diz respeito à substituição e ao complemento da apresentação digital *versus* a apresentação unicamente em sala, eu acho que sim. Ou seja, se montarmos um projeto digital acredito que ao contrário do que acontece no TNDM II, em sala, o projeto digital nunca encerrará. Portanto, será uma plataforma que estará sempre aberta e é natural que mesmo nos meses em que não exista atividade em sala, a atividade digital continue a correr.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

Um fator que será impactante para prossecução de projetos de transmissão de peças de teatro *online* é a preparação das audiências para consumir este tipo de conteúdos:

Acho que ainda há muito para trabalhar nessa área, porque é inevitável que isso aconteça quando se começa um produto pioneiro em Portugal, que não existe. Não de forma continuada, mas já vários Teatros fizeram esta experiência, principalmente, neste período pandémico de fazer exibição de espetáculos *online* de teatro, muitos outros teatros comerciais já o faziam antes, de alguns projetos pontuais que às vezes viviam apenas online, mas não há nenhuma instituição em Portugal que faça um trabalho continuado no *online*, seja exclusivamente *online* ou seja de complemento à apresentação de espetáculos em sala, portanto é inevitável que no início tenha que existir um trabalho por parte das instituições que queiram promover uma oferta deste tipo de educação e de mostrar ao público que também é agradável a experiência de assistir a um espetáculo, pela via digital. Porque, mais uma vez, como referi há pouco, o que caracteriza a apresentação de um espetáculo de teatro é precisamente a presença, essa é a grande característica do espetáculo de teatro, que vive da presença de enredo do imediato e do irrepetível.

[Entrevista a João Pedro Amaral, TNDM II, realizada a 3 de setembro de 2021]

A adesão da audiência

O TNDM II teve uma atuação bastante semelhante ao Teatro do Noroeste, ou seja, também teve mais peças no primeiro confinamento em comparação com o segundo confinamento – cerca de 40 espetáculos no primeiro confinamento e cerca de 20 no segundo. O número de visualizações está em sintonia com estes números, foram registadas pelo TNDM II 132.000 visualizações no primeiro confinamento e 38.000 visualizações no segundo confinamento.

Capítulo 4 - Discussão dos resultados

Ao longo das três entrevistas realizadas foi possível retirar várias ilações acerca de três momentos cronológicos – Período pré-pandémico, Período pandémico subdividido em primeiro confinamento e segundo confinamento (já que houve diferenças significativas de práticas entre as duas fases) e, por fim, Período pós-confinamentos.

Nas três entidades avaliadas, observou-se que apenas o TNDMII tinha um *Business Case* que já estava a ser desenvolvido no período Pré-pandémico, ou seja, um plano mais estruturado, de digitalização e transmissão de conteúdos *online*. No entanto, este plano ainda era apenas um estudo de negócio, que pretendia analisar se um projeto desta natureza, e inédito em Portugal, podia ser exequível. Isto demonstra que no período Pré-pandémico, nestas três entidades ainda não tinha havido nenhum projeto conciso de transmissão de conteúdos *online*. Aquilo que já havia era um registo para fins de arquivo interno, ou seja, efetivamente estamos perante um processo de digitalização neste ato de guardar uma gravação para arquivo, na medida em que envolve o registo digital de um acontecimento. No entanto, não é integralmente digitalização, tendo em conta a definição considerada neste trabalho, que é a digitalização do teatro para a finalidade de transmissão *online* dos espetáculos para o público.

Uma das conclusões relevante que deve ser retirada dos testemunhos recolhidos com as três entrevistas realizadas é a diferença de perspetivas estratégicas adotadas entre o primeiro e o segundo confinamento. Curiosamente, dois dos entrevistados usaram a mesma palavra para descrever a estratégia do primeiro confinamento – reativa – ou seja, perante a situação inesperada que enfrentaram, o seu foco foi mobilizar, rapidamente, as peças que estavam em arquivo e colocá-las *online*. Além disso, os conteúdos foram disponibilizados de forma gratuita, o que levou a um grande número de visualizações. O foco foi oferecer peças de teatro como forma de entretenimento para ajudar a passar o tempo em que as pessoas estavam restringidas a ficar em casa. Naturalmente, que estamos perante uma oportunidade única para os espectadores cuja questão monetária era uma barreira para não irem ao Teatro presencial.

Já no segundo confinamento, o foco foi mais de dar continuidade ao trabalho realizado, no primeiro confinamento, e explorar novas formas de produzir conteúdos, olhando a questões técnicas, mas também estudando as questões do foro legal, que foram mencionadas durante as entrevistas – direitos de autor e direitos conexos. Outra mudança

que também se verificou foi o cessar do princípio da gratuidade. Nas entrevistas, este tema levantou reflexões pertinentes. Quando questionados acerca deste fim do acesso gratuito, os entrevistados, referiram-se a este aspeto como sendo “perigoso”, uma vez que poderia subentender uma desvalorização dos bens culturais, daí a importância de passar a monetizar o acesso aos conteúdos, sendo que reconheceram a importância de no primeiro confinamento ter sido concedido o acesso gratuito numa onda de solidariedade para com o público, quase como uma missão de serviço público e um lembrete de que continuavam lá, à espera do regresso. Para além disso, outro motivo que impulsionou a monetização dos acessos foi a existência de gravação de peças propositadamente para estrear *online*, esta monetização ajudou a cumprir os deveres contratuais com as Companhias no caso do TNSJ e TNDM II e com os pagamentos aos atores no caso da Companhia Teatro do Noroeste.

Quanto aos valores dos bilhetes, os valores são cerca de 10 euros mais baixos face aos espetáculos ao vivo, porque, como foi partilhado pelos entrevistados, não é considerada uma experiência tão completa devido à inexistência da componente “ao vivo” e daí terem sido determinados estes valores simbólicos. Recuperando um dos pontos apresentados nos estudos avaliados na Revisão da Literatura, estes valores, no caso de existências de projetos de transmissão de espetáculos no futuro, poderiam ajudar a democratizar o acesso ao teatro, por o tornarem mais acessível, para quem o valor dos bilhetes era uma barreira para assistir a uma peça de teatro ao vivo.

Por fim, no que diz respeito à estratégia, um dos aspetos que está diretamente ligado à mesma e, de certa forma, também à monetização dos bilhetes é a questão dos contratos entre os Teatros e Companhias, que antes da pandemia não continha uma cláusula que concedesse, em troca do pagamento de direitos de autor e conexos, o direito à transmissão dos registos dos espetáculos captados pelos Teatros. Este aspeto foi mencionado nas entrevistas como uma das barreiras que condicionou os Teatros entrevistados a não terem tido uma experiência de digitalização e transmissão de conteúdos *online* no período Pré-pandémico. Ou seja, a Pandemia e consequentes confinamentos e esta dinâmica de transmissões de espetáculos *online* trouxe consigo também a “digitalização dos contratos” e desbloqueou uma barreira que, anteriormente, era um fator impeditivo da realização de transmissões online, pois, até então, não estava regulamentada. Isto ajuda a que no período Pós-confinamento esta relação contratual Teatro-Companhias já esteja preparada para projetos de digitalização e transmissão *online*. O contexto pandémico foi, sem dúvida, propício a esta questão, pois o facto do *online* ter de ser o palco principal dos Teatros, levou

a que esta questão fosse tratada de forma mais ágil e rápida e, segundo os entrevistados, passará a constar de todos os contratos, futuros.

Um ponto que também merece atenção, ainda relacionado com a diferença entre o primeiro e o segundo confinamento é que todos os Teatros retratam uma diminuição das audiências do primeiro para o segundo confinamento, devido a três fatores, a cessação do princípio da gratuidade, o cansaço do digital e da situação pandémica e ainda o fim do sentimento de entusiasmo sentido no primeiro confinamento com a novidade que era assistir a peças de teatro *online*. Este facto, leva a que sejam levantadas questões acerca da prevalência do interesse das audiências por este tipo de conteúdos, no período Pós-confinamentos, onde para além de já ser possível assistir a espetáculos ao vivo, existe também uma forte concorrência das plataformas de *streaming* de filmes e séries e como já não é uma experiência nova pode não gerar tanta capitalização de público. Este fator pode ser um entrave a que a digitalização tenha lugar no futuro, uma vez que pode levar a que as entidades culturais não ponderem continuar as suas atividades de digitalização.

Um prisma de análise que também deve ser tido em conta é o da experiência vivida durante os períodos de confinamento por parte dos Teatros e Companhia pois, existem também conclusões relevantes a retirar. Ficou claro que para todos existe a noção de que “Teatro é ao vivo” e que o Teatro vive do momento de tensão criado entre os atores em palco e o público e que, apesar da transmissão de teatro *online* ser interessante para democratizar o acesso ao teatro, nunca será um dos meios principais de apresentação de espetáculos. Aliás, um ponto que Pedro Sobrado e Ricardo Simões referiram é que estas transmissões se aproximam mais do Cinema ou Televisão (do mundo dos *media*) do que do teatro em si. Ricardo Simões aborda ainda um ponto que é mais fácil de avaliar na Companhia de Teatro do Noroeste, por encenarem os seus próprios espetáculos, que é o da própria insatisfação dos artistas com a produção para o *online*, como o próprio afirma “preferíamos atuar para um estádio de futebol”, ou seja, os próprios atores ainda não encontraram no *online* a sensação proporcionada pelo teatro ao vivo, daí também não existir, por parte desta companhia um interesse no período Pós-confinamentos em produzir conteúdos para o online ou torná-lo num palco principal a par com o palco físico. Numa notícia da RTP1, em que foram entrevistadas outras duas Companhias de Teatro – Companhia de Teatro Artistas Unidos e Companhia de Teatro de Almada – foi perceptível que ambas partilhavam de uma opinião bastante desfavorável ao fenómeno da digitalização e transmissão *online* de teatro (Lusa, 2021), ao contrário da Companhia de Teatro do Noroeste, estas duas Companhias não realizaram transmissões *online* durante os

confinamentos, pois para ambas eram registos pobres e que ainda não eram bem realizados. Esta perspetiva, quase de rejeição pelas transmissões *online*, de algumas Companhias, que também terão um papel preponderante naquilo que será o futuro das transmissões online, no período Pós-confinamentos, pode ser um ponto de conflito e de entrave, uma vez que, por muito que os Teatros tenham vontade de ter projetos online, a sua transmissão estará sempre dependente da negociação de direitos de autor e conexos com as Companhias.

Ainda no campo da experiência relatada pelos Teatros e Companhia que foram estudos de caso desta dissertação ficou patente que a transmissão *online* envolve logísticas que, por vezes, podem ser mais complicadas e causar mais transtornos que as peças ao vivo, como um direto falhar ou existir um problema com a gravação de uma peça que ia ser transmitida *online*, quando a peça é ao vivo não estão dependentes da imprevisibilidade associada ao funcionamento da tecnologia, pois caso algo na peça não corra como esperado existe a improvisação para dar a volta. Tudo isto se resume numa frase de Ricardo Simões “Eu acho que prefiro um estádio de futebol cheio do que uma falha de transmissão”, ou seja, para ele é preferível uma atuação para um estádio de futebol cheio do que uma falha na transmissão de um direto.

Apesar dos pontos referidos anteriormente e que podem vir a ser dificultadores do processo de digitalização e transmissão *online*, comprova-se através da análise das respostas dadas pelos entrevistados que a pandemia foi um acontecimento que despoletou a digitalização do teatro nas instituições estudadas, uma vez que todas assumem que no período Pós-confinamentos, ainda que como disse Pedro Sobrado “não embarcarem na loucura do *online*”, ponderam realizar transmissões *online* em projetos de maior ou menor escala ou mesmo pontuais. Contudo, por enquanto este método de apresentação de espetáculos ainda é encarado como um recurso secundário no caso do TNSJ e Companhia de Teatro do Noroeste. No TNSJ será apenas um “palco” secundário – como partilhou Pedro Sobral – que apenas terá transmissões *online* de peças de teatro em alturas festivas e, conseqüente, de menos procura e que coincidem com o encerramento do palco físico ao público. Na Companhia de Teatro do Noroeste, não existe nenhum plano futuro estruturado, mas durante a entrevista Ricardo Simões revelou um dos planos de peças que têm para o futuro que envolve esta componente de transmissão *online* como parte integrante da dinâmica do espetáculo e, para além disso, foi feito recentemente o investimento no novo site com capacidade para colocação de peças para aluguer, pelo que, pontualmente e, ainda que não declaradamente, também esta Companhia de Teatro vianense irá contactar com esta realidade e, decerto, aplicar as aprendizagens adquiridas

durante a pandemia. Dos três Teatros o TNDM II, apesar de no período Pré-pandêmico ser o que teria um caminho mais trilhado no sentido de poder vir a ter uma Sala Online permanente, é o que ainda tem a transmissão *online* de peças de teatro ainda como um plano em estudo e, que ao contrário do TNSJ e da Companhia de Teatro do Noroeste, ainda não tem certeza de que esta concretização esteja para breve.

Conclusão

Esta dissertação teve como principal objetivo entender os impactos da pandemia na digitalização e transmissão de peças de teatro *online* partindo de uma análise comparativa entre três entidades culturais nacionais. Esta comparação teve por base três períodos cronológicos – Período Pré-Pandémico, Período Pandémico e Período Pós-confinamentos. O que permitiu, assim, responder à questão: *Qual o impacto da pandemia de COVID-19 na generalização da digitalização e transmissão online de teatro em Portugal?*

Das respostas dadas pelas três entidades culturais depreende-se que, efetivamente, a pandemia, e consequentes confinamentos, tiveram impacto nesta generalização, uma vez que foi unânime a afirmação do facto de que se não fossem estes acontecimentos não teriam tido oportunidade de experienciar à data das entrevistas, aquilo que era a realidade da digitalização de peças de teatro para o uso em transmissões *online*, uma vez que toda a situação que se desenrolou a partir da pandemia obrigou a que tivessem de encerrar as suas salas de espetáculos e a ficarem afastadas dos seus públicos, logo forçou-as a arranjar soluções para ultrapassar as barreiras à digitalização e transmissão de peças de teatro *online*.

Apesar disto, essa generalização poderá diluir-se fora do contexto mais agudo da pandemia (de confinamento), pelo menos nas suas estratégias de curto prazo. Isto porque este tipo de projetos, como foi mencionado anteriormente, enfrentam vários obstáculos – dúvidas relativamente à procura por este tipo de conteúdos, relutância por parte de atores e companhias quanto à dignificação do ato artístico (num espetáculo por definição ao vivo) transmitido por esta via e pelos aspetos contratuais.

De facto, nas três instituições culturais estudadas estes tópicos terão preponderância nas decisões futuras e, nenhuma delas, arriscará entrar num projeto de digitalização e transmissão *online* de conteúdos com mais substância, num futuro próximo, como alguns dos projetos de teatros e plataformas internacionais, que foram abordados no primeiro capítulo.

Apesar das vantagens que todas as entidades culturais reconheceram a digitalização e transmissão de peças de teatro *online* ainda é vista como um recurso secundário, que mesmo que possa servir para democratizar o acesso, permitir a redução da pegada ecológica (Dias, 2021) ou mesmo levar o trabalho das companhias além-fronteiras, continuará a ser para muitos daqueles que compõem o panorama artístico uma realidade

que se afigura distante daquilo que é o “verdadeiro” teatro, em que os atores em palco conseguem embeber do calor da plateia. E nesta questão central, mais do que em qualquer barreira tecnológica e jurídica está a razão pela qual, pelo menos nos próximos tempos não assistiremos a um peso equiparável dos palcos *online* e *offline*.

Uma perspetiva bastante interessante, para fecho desta dissertação, é a de Tiago Rodrigues, então Diretor Criativo do TMDM II, que coloca toda esta grande questão do *online* e do propósito do teatro em perspetiva:

pode não ser a [mesma] do espectador numa sala de teatro ou num espaço ao vivo, mas é, ainda assim, uma experiência que cria uma comunidade e uma relação entre artistas e público que é, em última análise, a razão de existir das instituições culturais e dos teatros, das salas de espetáculo (Lusa, 2021)

No futuro, seria interessante dar continuidade a esta pesquisa de modo a avaliar até que ponto se pode falar de generalização, fazer um levantamento, depois da temporada de teatro 2021-2022, para perceber se houve projetos que surgiram, principalmente nas três entidades culturais estudadas e verificar se a sua perspetiva acerca da digitalização e transmissão de peças *online* se mantém a mesma.

Referências Bibliográficas

- AEA Consulting. (2016). *From Live-to-Digital*. October. [https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/downloadfile/From Live to Digital OCT2016.pdf](https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/downloadfile/From_Live_to_Digital_OCT2016.pdf)
- Ausmann, Andrea & Poellmann, Lorenz. (2013). *Using social media for arts marketing: Theoretical analysis and empirical insights for performing arts organizations*. International Review on Public and Nonprofit Marketing. 10. 143-161. 10.1007/s12208-013-0094-8.
- Baldin, A., & Bille, T. (2018). *Modelling preference heterogeneity for theatre tickets: a discrete choice modelling approach on Royal Danish Theatre booking data*. Applied Economics, 50(5), 545–558. <https://doi.org/10.1080/00036846.2017.1335386>
- Broadway HD. Consultado em 5 de março de 2021. Disponível em <https://www.digitaltheatre.com/>
- Bryman, A. (2012). *Social Research Methods*. New York: Oxford.
- Cennarium. Consultado em 5 de março de 2021. Disponível em <https://www.cennarium.com/>
- Data.Europa.eu. (2020, maio, 19). *Digitalisation and art*. <https://data.europa.eu/en/news/digitalisation-and-art>
- Dias, D. (2021, 28 de setembro). *A temporada 2021/2022 será mais “normal” para os teatros. Será também mais verde?* Público. Disponível em <https://www.publico.pt/2021/09/28/culturaipsilon/noticia/temporada-20212022-sera-normal-teatros-sera-tambem-verde-1978942>
- Dias, Daniel. (2021, setembro, 28). *A temporada 2021/2022 será mais “normal” para os teatros. Será também mais verde?*. https://www.publico.pt/2021/09/28/culturaipsilon/noticia/temporada-20212022-sera-normal-teatros-sera-tambem-verde-1978942?utm_source=copy_paste
- Digital Theater. (s.d.). *Digital Theater*. Consultado em 5 de março de 2021. <https://www.digitaltheatre.com/>
- European Parliamentary Research Service. (2016). *Arts in Digital Era*. [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2019/644184/EPRS_BRI\(2019\)644184_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2019/644184/EPRS_BRI(2019)644184_EN.pdf)

- Fesel, B., & Trautenberg, G. (2020). *White paper: Restarting ccis after corona crisis*. ECBNetwork.
- Gama, M. (2020). *Impactos da COVID-19 no setor cultural português: primeiros apontamentos de um estudo em curso*. 172– 188.
<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.25.9>
- Gere, C. (2010). *Some thoughts on Digital Culture*. *Digitum*, 0(12), 3–7.
<https://doi.org/10.7238/d.v0i12.915>
- Globe Player. (s.d.). *Globe Player*. Consultado em 5 de março de 2021. globeplayer.tv
- Google Arts & Culture. (s.d.). <https://about.artsandculture.google.com/>
- Kaplan, A. M., & Haenlein, M. (2010). *Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media*. *Business Horizons*, 53(1), 59–68.
<https://doi.org/10.1016/j.bushor.2009.09.003>
- Lusa. (2021, março, 13). *Teatro “online” entre o recurso para o confinamento e a solução para manter*. RTP1. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/teatro-online-entre-o-recurso-para-o-confinamento-e-a-solucao-para-manter_n1304258
- Martinho, T. D., Lopes, J. T., & Garcia, J. L. (2016). *Cultura e digital em Portugal*. Edições Afrontamento. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/26403>
- Nesta. *Digital broadcast of theatre Learning from the pilot season NT Live*.
https://media.nesta.org.uk/documents/nt_live.pdf
- Nesta. NT Live. (s.d.). https://media.nesta.org.uk/documents/nt_live.pdf
- Ntalianis, K. &. (2019, Maio). *Streaming online theatre productions*. 3rd International Conference on Quantitative, Social, Biomedical & Economic issues 2019, 251-260.
- Opsis TV. (s.d.). *Opsis TV*. Consultado em 5 de março de 2021. <https://www.opsistv.com/>
- Stream Theater. (s.d.). *Stream Theater*. Consultado em 5 de março de 2021.
<https://www.stream.theatre/home>
- Sullivan, E. (2020). *Live to your living room: streamed theatre, audience experience, and the Globe’s A Midsummer Night’s Dream*. *Participations: journal of audience & reception studies*, vol. 17, no. 1, 92-119.
- Tajťáková, M., & Škola Manažmentu V Trenčine, V. (2011). *Theatre in the Digital Age: When Technology Meets the Arts*.
http://www.cutn.sk/Library/proceedings/km_2014/PDF FILES/Tajtakova.pdf
- Teatro Municipal Sá de Miranda. (s.d.). *A Companhia. Teatro Municipal Sá de Miranda*. Consultado em 19 de setembro de 2021. <https://tmsm.pt/>

- Teatro Nacional D. Maria II. (s.d.). *A Instituição. Teatro Nacional D. Maria II.*
Consultado em 10 de setembro de 2021. <https://www.tndm.pt/pt/>
- Teatro Nacional D. Maria II. (s.d.). *Projetos.* Consultado em 10 de setembro de 2021.
<https://www.tndm.pt/pt/>
- Teatro Nacional São João. *O Teatro.* (s.d.). Consultado em 19 de setembro de 2021.
<https://www.tnsj.pt/>
- The Economist. (s.d.). *A New Age Of Culture: The Digitisation of Arts & Heritage Around the World.* Disponível em: http://newageofculture.eiu.com/#/?_k=z9v3wa
- The Reviews Hub. (s.d.). *The Encounter Online – Complicité, YouTube. The Reviews Hub.* Consultado em 25 de abril de 2021. Disponível em
<https://www.thereviewshub.com/the-encounter-online-complicite-youtube/>
- Uzelac, A. (2005). *eCulture: Cultural Goods Between Public Domain and Private Property*, 31–40.

Anexos

Anexo A - Guião das Entrevistas

O pré- confinamento e a digitalização

- Antes do primeiro confinamento, já tinham realizado/planeado realizar transmissões de peças de teatro em meios digitais (cinema ou *streaming*?)
- Quais as principais barreiras para não terem iniciado um processo de digitalização no vosso teatro antes da pandemia?
 - Possíveis respostas: Custos de produção, Dificuldade de garantir que o resultado final tem qualidade suficiente? Falta de equipa técnica interna (ou sem verba para recorrer a outsourcing)? Desinteresse de potenciais públicos?...

O confinamento e a digitalização

- Qual a principal razão que vos levou a iniciar durante o confinamento a transmissão de peças de teatro *online*?
- Os espetáculos que transmitiram faziam parte do vosso arquivo ou gravaram/transmitiram espetáculos durante o confinamento direcionados para a vossa sala *online*?
- Que benefícios trouxe a transmissão digital de peças de teatro à vossa organização?
- A transmissão em *streaming* durante a pandemia ajudou-vos a chegar a novas audiências? Quais?
- Têm informação sobre audiências?
- E sobre as reações das audiências?
- Existiu uma mudança da estratégia de escolha de conteúdo do 1º para o 2º confinamento?
- A média de audiências foi inferior à dos espetáculos ao vivo?
- Sentiram alguma diminuição de afluência aos espetáculos *online*, quando monetizaram os bilhetes, no 2º confinamento?

Pós-confinamento e a digitalização

- Os custos de transmissão podem ser uma barreira para transmitir espetáculos em *live stream*?
- Sentem que existe incentivo do Ministério da Cultura para a digitalização do Teatro?
 - Inserem-se em alguma medida de política cultural/pública com esse fim?
- Acha que o prolongamento de transmissões de espetáculos em *streaming* ou *live streaming* poderia contribuir para um aumento dos espectadores do teatro?
- Estão a planear continuar a vossa estratégia de digitalização ou irão manter apenas os espetáculos ao vivo?
- Se sim, quais as motivações que vos levam a continuar a transmitir em meios digitais no período pós-confinamentos?
- Acha que a audiência portuguesa está preparada para esta nova forma de assistir a teatro?