

OS PÚBLICOS DO TEATRO E A INOCÊNCIA DOS CRIADORES

João Teixeira Lopes

1. A questão dos públicos atravessa as principais polémicas sobre o teatro português. Fala-se, com frequência, da “crise de públicos” que se prolonga desde há vários anos e as opiniões divergem fortemente sobre possíveis soluções, bem como sobre as implicações que daí advêm para o campo teatral. A superestrutura política tem vindo a agudizar essa conflitualidade, apresentando propostas profundamente antinómicas que, para além de reflectirem diferentes projectos políticos, ancoram em concepções díspares sobre o papel da arte na sua relação com a sociedade.

Vejamos um caso paradigmático, associado à política estatal de definição dos critérios de atribuição de subsídios, a qual, não raras vezes, tem sido apontada como o único instrumento regulador da actividade teatral. Fernando Mora Ramos refere a este respeito, com ironia, que “o nosso teatro tem sido politicamente um teatro da ritualização dramatizada do tema subsídio” (Ramos, 1996: 92).

Tomemos como exemplo o documento emitido pelo governo PSD, no consulado de Pedro Santana Lopes (Despacho Normativo nº 100/90¹) e, mais recentemente, o do governo PS (Despacho Normativo nº 43/96), da responsabilidade de Rui Vieira Nery.

No primeiro caso está patente a preocupação de rentabilizar politicamente os investimentos no sector do teatro. De facto, exige-se uma atenção especial ao problema dos públicos, reduzido, todavia, a uma questão de números. Estipulam-se, assim, medidas concretas como a necessidade de uma média de audiência anual, consoante o tamanho das salas, a obrigatoriedade de uma lotação mínima, bem como de um número base de representações, a par da apresentação de relatórios intercalares onde se dá conta do número de espectadores. A par destas medidas, unanimemente consideradas como de um rigor excessivo, pouco consentâneo com o grau de liberdade de uma manifestação artística, encontra-se uma determinada concepção de Estado, próxima das teses não intervencionistas de pendor neoliberal onde a Administração Central reivindica apenas um papel supletivo, estimulando-se a abertura ao mercado na busca de fontes complementares (ou mesmo principais) de financiamento.

Este documento, como de resto seria de esperar, suscitou uma viva reacção por parte do chamado “teatro independente” que sempre se considerou como estando a desempenhar funções

¹ Alterado e clarificado através do Despacho Normativo nº 198/92.

pelas quais o Estado se devia responsabilizar, devendo, como tal, ser apoiado. Por outro lado, surgiram igualmente acalorados protestos contra a imposição tecnocrática de uma rentabilização da actividade artística a qual, por princípio, nunca deveria estar sujeita à pressão de públicos, audiências ou clientela.

Nesta linha, os critérios de atribuição de subsídios do novo governo vão de encontro a grande parte das aspirações das companhias independentes, nomeadamente ao revogar as imposições quanto ao número de sessões e de espectadores, consagrando a diversidade e qualidade estética dos projectos artísticos apresentados a concurso como um dos principais critérios de concessão de subsídios. A par de um significativo aumento dos montantes atribuídos (mais visível, no entanto, em termos absolutos), coloca-se a ênfase na estabilidade da relação contratual proposta às companhias, sobrevalorizando os critérios de carácter endógeno, directamente relacionados com a qualidade das produções, independentemente dos seus resultados a nível de públicos ou receitas de bilheteira. Uma vez mais, existe, implícita, uma determinada visão sobre o papel do Estado, desta feita tido como entidade interveniente e voluntarista, compensando o teatro independente por o substituir, enquanto prestador de um *serviço público*, “já que a sua actividade é fundamentalmente deficitária e a sua existência culturalmente incontornável” (Djian, 1996: 160).

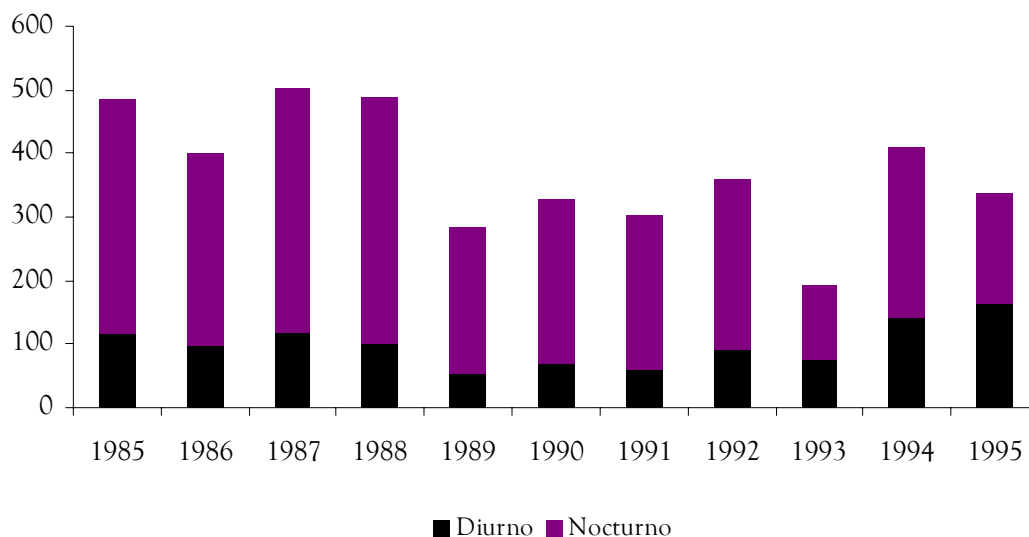
Não deixa de ser curioso constatar que as grandes clivagens políticas reveladas pelas diferentes políticas para o teatro (se é que a listagem de critérios de atribuição de subsídios pode ser considerada a *pedra de toque* estruturadora dessas políticas...) se concentram em torno da questão dos públicos, em moldes que, de certa forma, parecem subverter os habituais estereótipos ideológicos. Assim, o governo PSD, de perfil liberal, contraria a liberdade estética dos artistas, impondo padrões exteriores à lógica da criação, enquanto o governo socialista rejeita os critérios populistas e democratizantes, favorecendo um eventual fechamento elitista. Será possível traçar a bissetriz?

2. Vejamos, agora, alguns dos indicadores disponíveis sobre a participação dos públicos no campo teatral. Se atentarmos no gráfico nº 1, referente ao total de espectadores por sessões nocturnas e diurnas, salientam-se alguns períodos:

- de 1985 a 1988, apesar de algumas oscilações, o número de espectadores ronda, grosso modo, o meio milhão;
- de 1989 a 1992, um decréscimo muito significativo faz baixar o número de espectadores para a casa dos 300 mil, com excepção do último ano, em que ultrapassa os 350 mil (de qualquer forma, muito abaixo dos valores médios anteriores);
- o ano de 1993 apresenta os valores mais baixos do período em análise, descendo a um patamar inferior aos 200 mil espectadores, menos de metade dos valores de 1985;

- finalmente, os últimos anos (1994 e 1995) mostram uma recuperação acentuada, embora seja ainda prematuro falar de uma nova fase ascendente. De qualquer modo, não são superados os valores de 1985, 1987 e 1988².

Gráfico nº 1
Totais de espectadores em Sessões Diurnas e Nocturnas por Ano
(valores em milhares)



Fonte: INE – Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio, 1985-1995

A comparação torna-se preocupante se recorrermos a um arco temporal mais extenso. Como refere Eduarda Dionísio, “em 1973 funcionaram cerca de 80 salas de teatro (...) e as idas ao teatro foram um pouco mais de um milhão (...) em 1991 eram 30 as salas e 300 mil os espectadores” (Dionísio, 1993: 444).

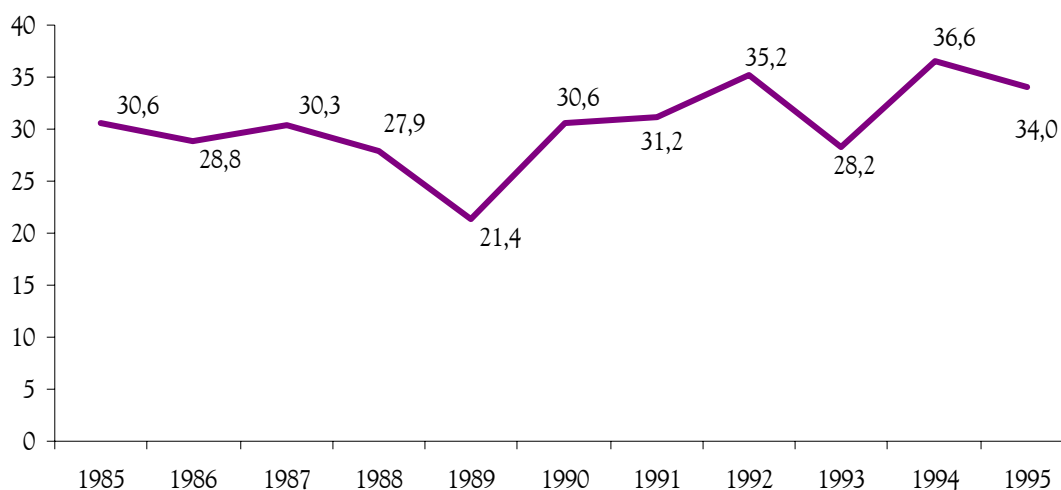
É interessante verificar, ainda, que, a nível de hábitos culturais, as idas ao teatro inserem-se numa "cultura de saídas" nocturna. No entanto, vem crescendo, desde 1991, a frequência de sessões diurnas, factor em grande medida ligado à relação com as escolas, que constituem, cada vez mais, um público preferencial e uma fonte segura de receitas.

O gráfico nº 2, por seu lado, procura retratar uma taxa de frequência, baseada no peso relativo dos espectadores face ao total de lugares colocados à venda. Desta forma, constata-se que o número de espectadores nunca chega a representar 40% dos lugares postos à venda, valor que se

² Não deixa de se curioso verificar que, no mesmo período, se assistiu a um rápido crescimento da posse de um aparelho de TV, alargando-se, em 1995, a 95% da população (com valores máximos na Madeira – 97,8% – e na região de Lisboa e Vale do Tejo – 97,6% – e valores mínimos na região Centro – 93,8% (Vd. INE, *Indicadores de Conforto das Famílias*, 1995). Quanto à exposição à TV, os diferentes inquéritos indicam, igualmente, um significativo aumento. De acordo com uma das fontes, o televisual regular passa de 64% em 1984 para 76% em 1991 (e ainda estávamos longe das guerras de audiências...) – vd. Conde (1996: 131-134).

encontra certamente inflacionado, já que as companhias, devido à imposição do anteriormente mencionado Despacho Normativo nº 100/90, tendem, segundo parece, a exagerar significativamente nos números fornecidos. Verifica-se, ainda, que os anos que apresentam uma taxa de frequência mais elevada são os de 1985 (30,6%), de 1990 (30,6%), de 1992 (35,2%), de 1994 (36,6%) – certamente devido ao efeito de *Lisboa Capital Europeia da Cultura* de 1994 – e de 1995 (34,0%). Pelo contrário, os anos de menor frequência são os de 1988 (27,9%) e de 1989 (21,4%)

Gráfico nº 2
Taxa de frequência de espectadores por total de lugares postos à venda por Ano
(percentagem)



Fonte: INE – Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio, 1985-1995.

Não nos parece arriscado concluir que mesmo os valores mais elevados são desanimadores. No entanto, a tendência para uma relativa desertificação das salas de teatro deve ser enquadrada num âmbito mais vasto. Em França, por exemplo, de acordo com um inquérito de 1987, apenas 7% da população com 15 e mais anos tinha assistido, no último ano, a uma peça de teatro; 61% de franceses nunca tinham ido ao teatro e 26% já não frequentavam este espectáculo há quatro anos³. Estes dados são tanto mais expressivos se atentarmos na longa tradição francesa neste domínio artístico, bem como na diversificada oferta que apresentam, fortemente sustentada por uma poderosa rede de equipamentos e de infraestruturas⁴.

³ Referido por Conde (1996: 186).

⁴ Apenas para se ter uma pequena ideia, refira-se que existem em França 32 centros dramáticos nacionais, nove centros dramáticos regionais e 61 estabelecimentos culturais intitulados "casas nacionais", do tipo casa da cultura ou centro de acção cultural. Vd. Djian (1996: 161).

3. Muitas são as causas apontadas para este défice de público. Uma delas, porventura a mais corrente, coloca a tónica na concorrência exercida pelo sector audiovisual e pelas novas tecnologias da informação. De acordo com esta explicação, a nossa matriz civilizacional encaminha-se cada vez mais para *espaços fantasmagóricos*, desligados das relações de co-presença e fortemente orientados para a comunicação à distância ou para a recepção mais ou menos passiva face a um longínquo centro emissor. Ora o teatro, como refere Jean-Christophe Bailly, tem "a estrutura do acontecimento. Não tanto porque cada representação difere uma da outra, estando submetida a uma infinidade de perturbações, mas porque esta fragilidade é constitutiva do seu ser" (1997: 93). Trata-se, como o mesmo autor sublinha, da "velha magia do teatro"; magia que, acrescentamos nós, se coaduna pouco com a dominância dos processos de standardização, reprodutibilidade e reciclagem culturais.

No entanto, existem outras dimensões que importa destacar. O teatro independente, tal como se pode depreender da análise diacrónica das suas produções e das múltiplas tornadas de posição dos seus autores (indissociáveis, como sublinharia Bourdieu, de uma determinada posição no campo cultural), tende a funcionar na lógica do destinatário "utópico" e não na lógica do público "verosímil". Pela primeira, entende Eduardo Prado Coelho o seguinte: "qualquer obra de arte tem um destinatário. Só que o que caracteriza qualquer obra de arte é desejar ter um destinatário que não sabe qual é – é essa a sua dimensão utópica (...) a lógica dos destinatários nunca se dirige ao homem estatístico. Dirige-se sempre ao que há de singular em cada um de nós" (Coelho, 1997: 8). Pelo contrário, a lógica do público "é aquela em que se faz um filme em função de um público sociologicamente determinado – o espectador é um dado estatístico, é uma média provável" (idem, *ibidem*). Ainda segundo o mesmo autor, do ponto de vista do projecto estético as duas lógicas são irreduzíveis e inconciliáveis: "Um poema, uma sinfonia, um quadro, um filme, um romance, que se dirigem a um público determinado e calculado à partida não são nem um poema, nem uma sinfonia, nem um quadro, nem um filme, nem um romance (...). São, quando muito, salsichas em forma de poema, de sinfonia, de quadro, de filme, de romance" (idem, *ibidem*).

Percebe-se que assim seja, na lógica do artista. Mas este tipo de análise tem um perigo – o de considerar a criação fora de um tempo e de um espaço, envolta na aura de uma visão quase encantada – a da *arte pela arte*, descontextualizada e livre de constrangimentos. Ora, retomando uma vez mais Bourdieu, o artista move-se numa dialéctica de disposições incorporadas, posições objectivas num dado campo e tomada de posições nas batalhas que nele se travam. Não é neutro ou isento de interesses. A estrutura da sua obra condiciona, necessariamente, as possibilidades da recepção (e o contrário também se afigura verdadeiro). E, consciente ou inconscientemente, escolhe os seus públicos, gerando-se, muitas vezes, situações de homologia onde a harmonia se encontra de antemão estabelecida. Artista e públicos entendem-se, comunicam. Mas o círculo é fechado.

Do ponto de vista do poder político – pelo menos de um projecto ideológico de intuítos democratizadores – a lógica do público não pode ser esquecida. Nesse sentido actuará, antes de mais, do lado da procura – formando e alargando públicos; investindo na difusão e na animação cultural (multiplicando as mediações/aproximações entre os produtos culturais e os públicos, fazendo-os entrar, de certa forma, no próprio processo de produção da obra – "o espectador é um outro autor" – Pasolini); difundindo (através dos vários agentes de socialização, com particular destaque para a escola e os *mass media*) novas competências decifratórias; alargando horizontes estéticos; combatendo a facilidade de escolha da "arte culinária" (Coelho, 1997: 8); orientando mais do que dirigindo. Mas os artistas têm igualmente um papel a desempenhar, num esforço de descentração, de abertura, de desvendamento do trabalho de construção das suas obras e das técnicas utilizadas. A criação não pode permanecer, para o público, um processo ininteligível, distante e misterioso.

Não se trata de defender a submissão às leis do mercado e da rentabilidade. O teatro não tem necessariamente de dar lucro (embora, se isso acontecer, não deva ser considerado um crime de lesa-majestade) e é uma actividade tendencialmente deficitária. O Estado não pode fugir às suas responsabilidades, nem deve impor qualquer tipo de padrão estético ou de "cultura oficial". Não se pretende, igualmente, motivar um teatro "reconfortante" e conformista, ignorando a qualidade estética do teatro experimental e de pesquisa (aliás, todo o teatro, por definição, deve conter uma componente experimental). Mas importa propiciar as condições de um encontro entre criadores e um público cada vez mais vasto – não reside aí, afinal, um dos propósitos mais correntes da democratização cultural?

Jean-Christophe Bailly afirma que “nenhum comediante que eu conheça gosta de representar perante uma sala vazia” (1997: 93). Impõe-se, no entanto, que tenha a consciência de que qualquer obra escolha e rejeita públicos. Os tempos não se coadunam com estereis inocências.

O espectador, para ser parte integrante de um público (e um público é algo mais do que um mero agregado de espectadores...) necessita, como afirma Jean-Pierre Sarrazac, de exercitar uma dupla "compreensão": perder-se a si mesmo, para melhor se encontrar através de uma reflexão sobre o seu lugar no mundo. Porque não há teatro sem a "arte" do espectador: é ele "quem ordena a perspectiva e delimita a área de jogo (...) nunca existe exterioridade do espectador face à representação teatral sem (pelo menos um) espectador. A etimologia da palavra teatro (**theatron**: o lugar de onde se olha) testemunha claramente esta primazia do espectador” (Bailly, 1997: 17).

BIBLIOGRAFIA

- BAILLY, Jean-Christophe (1997), “Le théâtre, un art ancré dans l’histoire” in *Le Monde Diplomatique – Manière de Voir. Culture, Idéologie et Société*.
- COELHO, Eduardo Prado (1997), “Os conteúdos das indústrias” in *Público Leituras*, 5 de Julho.
- CONDE, Idalina (1996), “Cenários de práticas culturais em Portugal (1979-1995)”, *Sociologia Problemas e Práticas* nº 23, Lisboa, CIES-ISCTE.
- DIONÍSIO, Eduarda (1993), “As práticas culturais” in REIS, António (coord.), *Portugal, Vinte Anos de Democracia*, pp. 443-489, Lisboa, Circulo de Leitores.
- DJIAN, Jean-Michel (1996), *La Politique Culturelle*, Paris, Le Monde Éditions.
- INE (1995), *Indicadores de Conforto das Famílias*.
- RAMOS, Fernando Mora (1996), “Para um caos prometedor” in *Adagio* nº17.