

Os públicos dos teatros de Lisboa: primeiras hipóteses

1. DA IMPORTÂNCIA DE REALIZAR INQUÉRITOS AOS PÚBLICOS

O teatro tem ajudado a sociologia, tem iluminado muito a trabalhosa compreensão deste tecido simultaneamente tão visível e tão invisível a que chamamos o social. A sociologia também pode ajudar o teatro. No caso português, o mais urgente que há a fazer é estudar os públicos. Porque a falta de espectadores, que se vem arrastando nas últimas décadas, é uma doença que faz surgir outras. Temos sempre tido criadores extraordinários, mas é difícil acreditarem em si próprios quando não há um movimento amplo que acredite neles. É preciso ser um génio como Fernando Pessoa para se alimentar de si mesmo sem se destruir. Que o nosso teatro também ainda não tenha desaparecido nessa autofagia, é sinal de que a carne é dura e o sangue rico.

Um contributo, se não importante, pelo menos útil para sair desta situação, é a realização de inquéritos sobre os diversos públicos existentes e potenciais para saber quem vem, em que circunstâncias, com que expectativas entra no teatro, como percebe o espectáculo, com que expectativas sai, e também para saber por que não vêm aqueles que não se deslocam aos teatros.

Em Portugal, infelizmente, não tem havido esses inquéritos, e nem os sociólogos, nem os artistas, nem os financiadores, parecem ver interesse em que eles se realizem. Talvez seja, assim, necessário começar por mostrar a necessidade de empreender o estudo sociológico dos públicos.

Georg Simmel (p. 201) notava no século passado que o senso comum, embora tenha basicamente razão relativamente às questões da política ou do trabalho, no domínio da arte prefere as obras que são consideradas mais fracas pelos critérios dos artistas, dos críticos e da posteridade. É esse desfasamento que tem constituído a tragédia social da arte moderna, sobretudo nas suas componentes vanguardistas¹.

*Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

¹ A forma como esta «tragédia» afecta as várias correntes artísticas, a resposta que lhe é dada e as transformações contemporâneas são três questões complexas que não cabe aqui desenvolver. Discuti estas questões nos artigos citados na bibliografia.

Ora, se no caso da literatura ou da pintura, por exemplo, o artista, como um Pessoa ou um Van Gogh, ainda pode, com sacrifício pessoal e com limitações, realizar a sua obra apesar de ela só vir a ser reconhecida mais tarde, já no teatro a necessidade de ter receptor é muito mais imediata: é constitutiva da própria obra. Sem espectadores não se faz espectáculo, a obra não chega a existir. Eles são necessários no próprio momento de realização do trabalho. Como escreveu Pavel Campeanu (1980, 91), o teatro é um espectáculo «que não implica o espectador como variável mas como constante». Por isso a política de in-comunicação, que Adorno considera (embora com exagero) ser característica da arte moderna (ou antes, das vanguardas que ele valorizou), tem no teatro limites absolutamente incontornáveis. O teatro não existe sem comunicação, e comunicação imediata, com os espectadores, por muito limitado que seja o seu número.

Os criadores do teatro português das últimas décadas têm disto uma experiência directa, frequente e amarga. Não esquecem as muitas vezes que se maquiaram, vestiram e prepararam mas não representaram porque não houve público; sabem as proezas que têm sido obrigados a realizar para fazerem com que a obra exista mesmo quando só há sete ou oito espectadores na sala. Sabem também que, quando há espectáculo, ele varia de noite para noite, consoante o género de público e a respectiva reacção: «o público desta noite tem talento», gostava de dizer Jean Juvet.

O que têm feito os grupos visitados menos regularmente pelo chamado «grande público», que na experiência portuguesa das últimas décadas têm sido todos, excepto talvez os de revista e o Teatro Villaret? Têm desenvolvido estratégias artísticas de afirmação de uma pesquisa estética própria, dirigida a um público restrito que se pretendeu fidelizar. Apesar de não conseguir criar movimentos de massas para os meus espectáculos, prefiro permanecer fiel a mim mesmo e aos espectadores e críticos que me são fiéis. A justeza desta estratégia, mesmo em termos de gestão, pareceu receber a sua contraprova sempre que um desses grupos montou um espectáculo, geralmente de comédia, que conseguiu trazer à sala um público mais alargado e mais popular. No espectáculo seguinte, regressado à linha mais experimental, o grupo nem tinha esse público popular, porque ele rejeitava a exigência da nova proposta, nem tinha já uma boa parte do seu público habitual, porque esse considerara a ligeireza e o sucesso do espectáculo anterior como uma traição a favor do espírito comercial — e se afastara.

De tudo isto, e da falta de investimento na profissionalização das administrações das companhias, tem, em minha opinião, resultado, pelo menos até ao início dos anos 90, uma excessiva acomodação dos grupos aos respectivos públicos. O «teatro comercial», que quase se tem limitado ao teatro de revista, tenta repetir as fórmulas de mais sucesso e apenas, quando muito, diversificar as áreas geográficas onde vai buscar o mesmo tipo de público — diversificação geográfica que, aliás, como veremos, não é uma estratégia comercialmente infrutuosa. O Teatro Nacional, depois de várias tentativas contraditórias, optou subitamente por uma captação do grande público através das receitas mais fáceis (grande investimento em música ligeira e corpos de baile, cenários e figurinos de ostentação, etc), a ponto de quase esvaziar o teatro de revista, que habitualmente explorava esses recursos. E o «teatro independente» tenta, sobretudo, fidelizar os cúmplices habituais da sua experimentação.

Raros têm sido os casos em que se tem acreditado continuamente que o público também se cria e se alarga para fora da base de apoio inicial. E isso tem acontecido sobretudo nos grupos da descentralização², por necessidade imperiosa: implantados em localidades pequenas, quase sem pessoas predispostas a aceitar obras que saiam fora do tal senso comum que rejeita as obras esteticamente mais avançadas, a pesquisa, criação e alargamento do público constituíram para os grupos da descentralização uma questão absoluta de sobrevivência — se não económica, pelo menos cultural.

Muitas vezes organizaram-se visitas para dar a oportunidade aos espectadores, sobretudo aos jovens, de conhecerem como funciona um teatro e os seus bastidores; é preciso também organizar a visita simétrica e dar aos criadores de teatro a oportunidade de conhecerem o público e os seus bastidores. Ainda para mais, a concorrência enfrentada, nomeadamente a da televisão, que joga abundantemente com o estudo e manipulação das suas esmagadoras audiências, é outro factor a requerer, também nesse campo, o profissionalismo das companhias de teatro.

Quando se tenta saber o que o público quer, não é necessariamente para ir depois dar-lhe exactamente isso que ele espera. Reconhecendo que os critérios do público são diferentes dos do meio teatral (criadores e críticos), trata-se de conhecer as expectativas e formas de percepção dos espectadores de forma a poder dialogar com elas, em moldes que dependem dos objectivos e possibilidades de cada grupo: pode tentar ir-se pura e simplesmente ao encontro dessas experiências, mas também se pode tentar partir delas para as mudar, progressivamente, ou provocá-las, ou satisfazê-las aparentemente para no fundo as subverter, etc. Sendo a comunicação constitutiva do teatro, e qualquer que seja o seu objectivo e a sua estratégia, só haverá vantagem em que cada parte conheça como a outra funciona e reage. É um dos meios de preservar e potenciar a autonomia da arte.

2. ORIGEM DOS DADOS

Os inquéritos realizados em Portugal sobre os públicos do teatro têm sido muito insuficientes: um grupo de teatro por vezes lança um pequeno questionário, mas sem continuidade; outras vezes um ou mais estudantes, ou um professor, fazem um inquérito pontual no âmbito de uma disciplina ou cadeira. Ainda por cima, os resultados desses inquéritos, ou nem sequer são processados, ou pelo menos não são divulgados nem publicados.

Por isso me pareceu importante, em várias ocasiões, apresentar os principais dados de que dispunha e agora publicá-los. O seu carácter fragmentário e limitado é evidente: mas, enquanto esses fragmentos permanecerem escondidos, como começar a fazer um trabalho global? Parece-me que os dados aqui apresentados, com todas as deficiências de uma primeira abordagem, são, apesar de tudo, suficientemente consistentes para poderem servir como primeiras hipóteses a retrabalhar naquela grande pesquisa de que necessitamos num futuro próximo

² Vejam-se, como exemplos mais recentes, os artigos de José Escalreira citados na bibliografia.

e urgente. A minha intenção foi, justamente, utilizá-los como uma espécie de pré-teste de um inquérito nacional: em 1989 obtive mesmo boas esperanças de apoio da Fundação Calouste Gulbenkian a esse inquérito que preparava. O facto de, também em 1989, se ter constituído outro grupo de sociólogos para realizar o mesmo tipo de pesquisa, com prometidos apoios de grandes instituições, levou-me a desistir do meu. Pois se nunca tinha havido um grande inquérito aos públicos do teatro português, que sentido faria realizar dois inquéritos semelhantes no mesmo ano? Afinal, passados que são mais de cinco anos, o outro projecto acabou por não se realizar, e desta divisão de esforços resultou ficarmos sem nada. Na esperança de que, em breve, alguém se decida a responder a esta necessidade, aqui deixo as pistas resultantes dos primeiros esforços de que conheço os resultados, bem como algumas sugestões para a futura pesquisa.

Os dados que vou apresentar baseiam-se, fundamentalmente, em dois inquéritos realizados por alunos meus do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE). O primeiro, que passarei a designar por «Inquérito de 1987», foi realizado no ISCTE, no âmbito de uma cadeira de Métodos e Técnicas de Investigação Sociológica, por Ana Maria Baião da Luz, Isabel Maria Alcobio Garcias, Isabel Maria Lourenço Valente e Jorge Gonçalves. Foram feitos, em Abril de 1987, 204 inquéritos *sur place* nos Teatros D. Maria II, Barraca, Comuna e Teatro Aberto, cada um com um número aproximadamente igual de questionários (48, 50, 56 e 50, respectivamente). Infelizmente, não foram referidas quais as peças então em cena, embora pudesse posteriormente saber que no Teatro Nacional estava em cena *Anatole* e no Novo Grupo *O Jardim das Cerejas*. Com base nas estatísticas dos espectáculos do teatro declamado de Lisboa em 1986 publicadas pelo Instituto Nacional de Estatística (INE), os autores decidiram realizar 24% dos inquéritos em sessões diurnas (domingo à tarde) e 76% dos inquéritos em sessões nocturnas.

O segundo inquérito, que passarei a designar por «Inquérito de 1988», foi realizado por Maria José Janardo, sob a minha orientação, no âmbito da cadeira de Sociologia da Arte, que eu então lecionava no ISCTE. É constituído por 197 inquéritos feitos, também *sur place*, de Dezembro de 1987 a Fevereiro de 1988, com a preocupação de, em cada teatro, obter metade dos questionários em dias de semana e metade ao fim de semana (que, infelizmente, se limitou ao sábado à noite, não abrangendo, por isso, quaisquer *matinéés*). Para constituir uma amostra estratificada (não probabilística), Janardo recorreu a taxas de sondagem fornecidas pelo INE e relativas ao 1.º trimestre de 1987, segundo as quais o teatro musicado (isto é, de revista ou ligeiro, incluindo o Maria Matos) abrangia cerca de 60% dos bilhetes de teatro, enquanto o teatro declamado tinha cerca de 40% dos bilhetes, um terço dos quais correspondia ao Teatro Nacional. A partir daqui, Janardo estratificou a sua amostra com 60% de questionários no teatro de revista e ligeiro (divididos igualmente entre os teatros ABC e Villaret) e 40% de questionários no teatro declamado, 30% dos quais no Teatro Nacional, e os restantes divididos segundo a capacidade da sala (20 questionários na Comuna, 20 na Cornucópia, 16 na Casa da Comédia). As peças exibidas eram, respectivamente, *Cheira a Lisboa, Criada para Todo o Serviço, Trilogia Portuguesa, O Destino Morreu de Repente, As Três Irmãs e Noites de Anto*.

3. CARACTERIZAÇÃO GERAL DOS ESPECTADORES

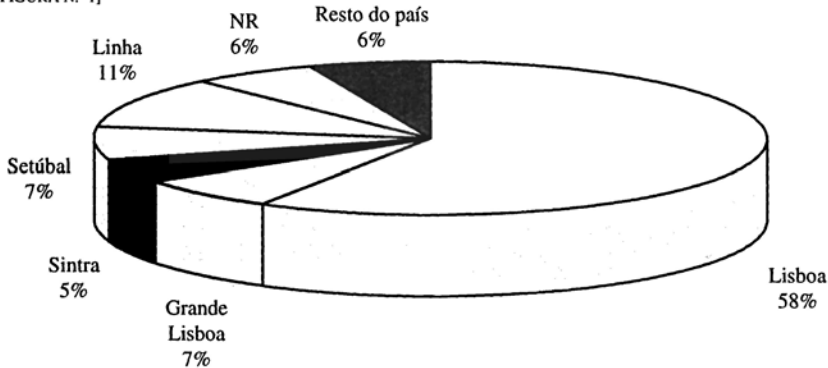
Vejamos os dados principais que é possível destacar aqui sinteticamente.

a) Não se detectam diferenças significativas entre o número de mulheres inquiridas e o número de homens (excepto no Teatro ABC, com 36% de homens e 24% de mulheres) nem entre as respostas dos inquiridos do sexo masculino e as das inquiridas do sexo feminino.

b) 80% a 90% dos espectadores dos teatros da capital (todas as salas estudadas se situam no centro de Lisboa) residem em Lisboa e concelhos limítrofes (v. figuras n.ºs 1 e 2). Do resto do país vêm apenas 6%, segundo o inquérito de 1987, ou 13%, segundo o inquérito de 1988. A diferença entre os dois inquéritos provém do facto de o segundo ter estudado o teatro de revista: de facto, se isolarmos o teatro de revista, este valor sobe para o dobro: 19% do público da revista vêm de longe (contra 5% do público do teatro declamado), e é esta uma das razões principais da relativa afluência com que tem contado.

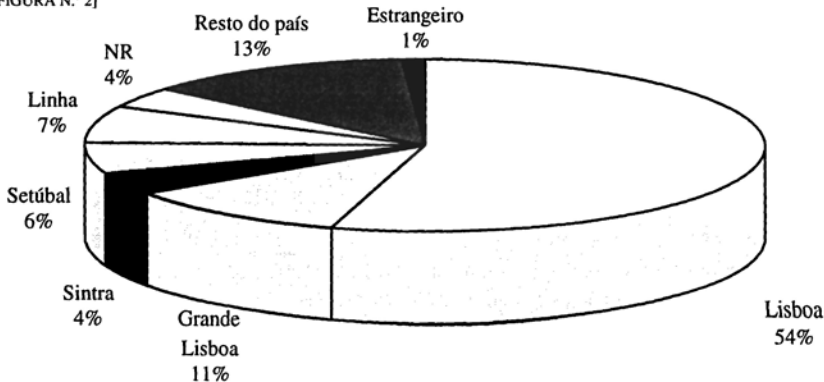
Residência, 1987

[FIGURA N.º 1]



Residência, 1988

[FIGURA N.º 2]



É interessante compararmos estes dados com os resultados dos inquéritos feitos por Escalreira no Teatro do Noroeste, sediado em Viana do Castelo, que passaremos a designar por «Inquéritos de Viana» e que se baseiam em amostras muito significativas, de 960 questionários para o primeiro espectáculo da Companhia (*Amor de Dom Perlimplim*), 857 para o segundo (*Arraial, Arraial*) e 941 para o sexto (*Frei Luís de Sousa*), estudadas de Dezembro de 1991 a Março de 1993. Escalreira nota que no segundo espectáculo 84% dos espectadores são do distrito de Viana e 75% do próprio concelho de Viana (percentagem que no sexto é de 71,2%; não fornece dados sobre esta variável relativamente ao primeiro espectáculo).

c) Em termos de classes sociais, verifica-se em ambos os inquéritos que quase todos os espectadores pertencem à pequena burguesia ou classes médias, com destaque para as profissões liberais, os professores e os estudantes. A burguesia proprietária ou empresária quase não surge representada, mesmo no Teatro Nacional, no Villaret ou na revista — embora estes apresentem uma muito maior dispersão por todas as classes, abrangendo *minimamente* as burguesias empresária e proprietária. Também quase não há operários, mesmo que se contem os estudantes de origem operária.

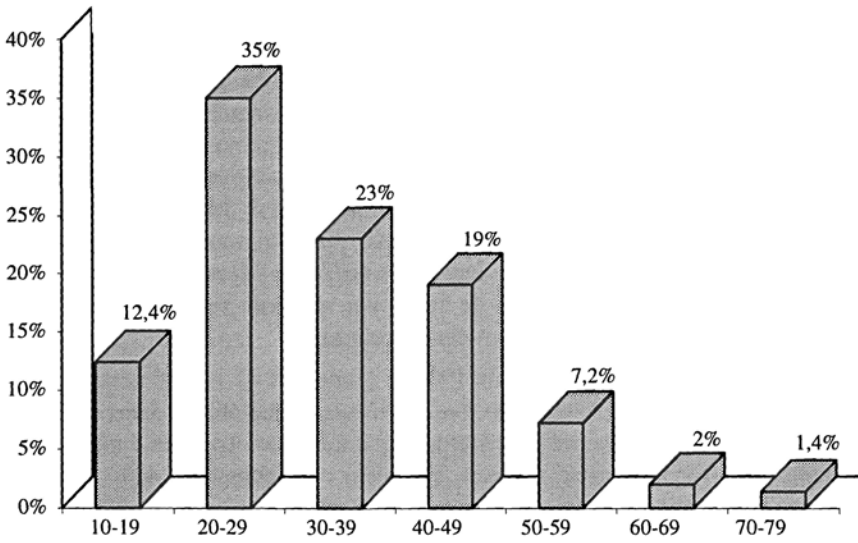
Note-se que só a soma dos estudantes e dos professores constitui mais de um terço dos espectadores: 36%, segundo o inquérito de 1988 (14% de estudantes, 22% de professores). Ou seja, uma boa parte dos espectadores são pessoas que não apenas têm uma escolaridade elevada — como veremos na alínea e) —, mas fazem parte, neste momento, da instituição escolar. Se compararmos com os inquéritos de Viana, a soma dos estudantes mais professores é de 50,4% no primeiro espectáculo, sobe a 57,5% no segundo espectáculo (47,5% de estudantes, 10% de professores) e cresce ainda para 69% no sexto espectáculo (56,3% de estudantes e 12,7% de professores). Num inquérito realizado em 1983 no Teatro Metastasio, de Itália (Altieri e De Marinis, 207), a soma dos estudantes mais professores alcança os 47%.

d) Conforme se vê nas figuras n.^{os} 3 e 4, quase metade dos espectadores tem menos de 30 anos (enquanto, segundo dados do INE, apenas um quarto da população portuguesa está nestas condições). Segundo o inquérito de 1987, 47% dos espectadores tinham menos de 30 anos, exclusive; o inquérito de 1988, usando outras classes de idade, concluiu que 52% tinham menos de 35 anos, exclusive. Segundo este inquérito, os espectadores entre 15 e 24 anos constituíam 25% do total; e, se isolarmos o teatro declamado, este valor sobe a 35%, porque a revista abrange espectadores mais idosos, como se nota no Teatro ABC, onde a segunda faixa etária mais representada (com 11%) é justamente a que vai dos 55 aos 64 anos. Neste sentido, é pena o inquérito de 1987 não ter incluído nenhum teatro de revista; mas, por sua vez, abrangeu as *matinéés* de domingo, quando, em geral, o público é mais idoso.

Se compararmos com os inquéritos de Viana, vemos que aí a percentagem de espectadores até 30 anos, inclusive, foi de 65,62% no primeiro espectáculo e de 61% no segundo (em relação ao sexto espectáculo não foram publicados os números). No referido inquérito à companhia italiana Metastasio 63% dos espectadores têm até 30 anos, inclusive.

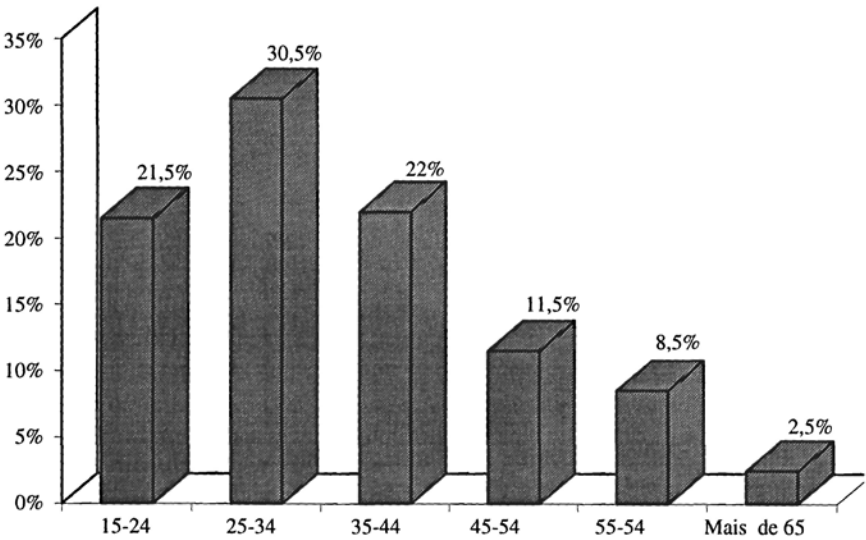
Idades, 1987

[FIGURA N.º 3]



Idades, 1988

[FIGURA N.º 4]

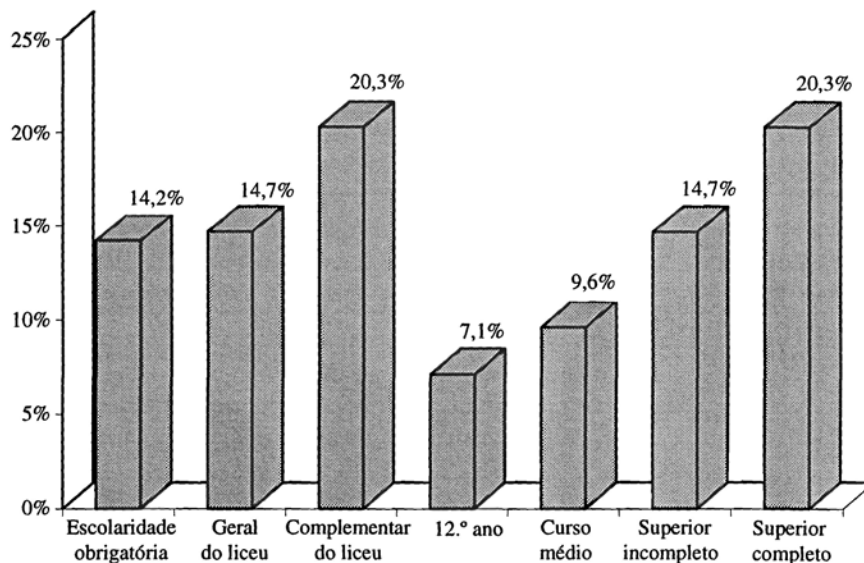


e) A juventude dos inquiridos, juntamente com o facto, já referido, de mais de um terço serem estudantes ou professores, reforça a importância decisiva do factor escolaridade. Se formos estudar esta variável, verificamos que, enquanto no total da população portuguesa empregada apenas 2,7% têm curso médio ou superior (segundo dados do INE relativos a 1987), entre os espectadores de teatro, segundo o inquérito de 1988 (figura n.º 5), esse valor sobe de 2,7% para 44,6% (35% no teatro de revista e 60% no teatro declamado). Segundo o inquérito de 1987, 60,1% têm curso superior, completo ou incompleto. O caso extremo é o da Cornucópia, em 1988, com 90% de espectadores com estudos universitários. Significativamente, no inquérito de 1988 não há analfabetos, ou ninguém se declarou como tal (no inquérito de 1987 havia 1,1% de analfabetos). Se entrarmos em comparações internacionais, vemos que 56% dos inquiridos no Teatro Metastasio tinham escolaridade universitária e que, cerca de 1975, um inquérito realizado na Bélgica (Jaumin, 25) encontrava 57,9% com essa escolaridade.

f) Se isolarmos, no inquérito de 1988, o grupo dos 42 espectadores jovens, isto é, com idade até 25 anos, exclusive, verificamos que 66,5% deles são estudantes e 10% são professores e, sobretudo, que a sua escolaridade é ainda mais elevada: 52% são do ensino superior, completo ou incompleto, 43% do curso complementar mais 12.º ano, com apenas 5% de alunos do curso geral do liceu, e sem ninguém que tenha apenas o ciclo primário ou preparatório.

Escolaridade, 1988

[FIGURA N.º 5]



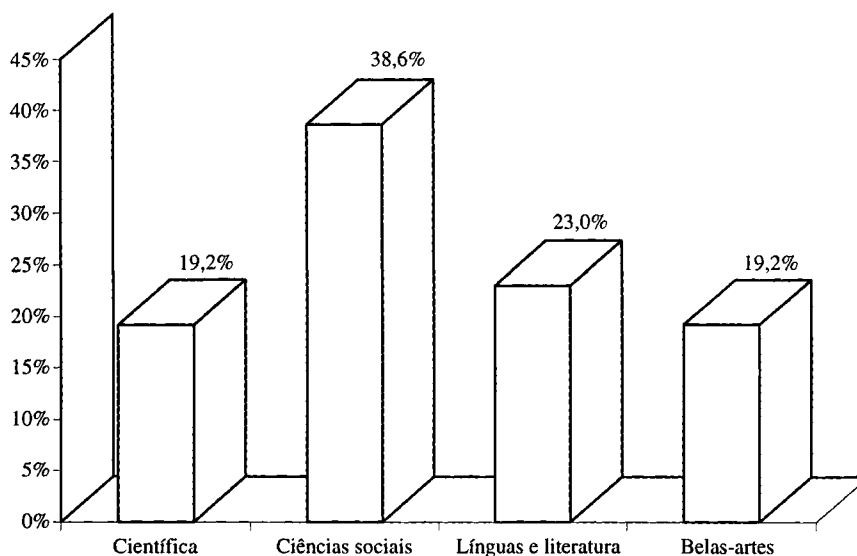
Note-se que, dentro deste grupo, os que vão pelo menos uma vez por mês ao teatro (chamemos-lhes os *assíduos*) são sobretudo aqueles que têm o curso supe-

rior incompleto, isto é, que possivelmente estão a frequentar a universidade; eles eram 42,5% do total dos jovens, mas constituem 79% dos jovens que vão muitas vezes ao teatro — ao passo que, por exemplo, são apenas 39% dos jovens inquiridos que declaram ir muito ao cinema.

Quanto às áreas de escolaridade dos jovens espectadores (figura n.º 6), verificamos, com surpresa, que a mais importante é a das ciências sociais, com 38,6%, seguida à distância pelas línguas e literaturas, pelas belas-artes e pelas outras ciências. Maior curiosidade suscita ainda o facto de, nos jovens assíduos, não haver *nenhum* de línguas e literaturas e de subir a percentagem dos estudantes de ciências sociais (50%) e de belas-artes (37%). Se considerarmos não apenas os jovens, mas toda a amostra de 1988, temos a seguinte distribuição por cursos: 18% de ciências sociais, 17% de cursos técnicos, 9% de belas-artes, 9% de línguas e literatura e 8% da área científica.

Áreas de escolaridade dos jovens

[FIGURA N.º 6]



g) Já a escolaridade dos pais apresenta uma muito maior dispersão e um nível em geral mais baixo do que o dos filhos, como, aliás, sucede com a generalidade da população portuguesa.

Note-se que nenhum dos dois inquéritos encontrou correlação minimamente significativa entre o facto de os pais irem ao teatro, ou costumarem levar os filhos ao teatro, e a presença dos filhos. Ou seja, a esmagadora maioria dos espectadores de teatro em Lisboa não ia ao teatro em criança, nem os seus pais tinham o hábito de ir ao teatro: 72% dos jovens de 1988 declaram que os pais não iam ao teatro. É um público que criou ele próprio esse hábito, sobretudo quando frequentou graus mais elevados de escolaridade. A falta de correlação entre esta prática

dos filhos e a dos pais parece afastar-nos dos esquemas dos «*habitus de classe*» formulados por Bourdieu e cujas bases teóricas tenho contestado (Monteiro, 1991 e 1993c), aconselhando-nos a pôr em causa as «homologias» fortes postuladas por Bourdieu entre classes sociais e práticas culturais. Apenas nos assíduos se verifica que são filhos de pais muito escolarizados (por exemplo, no inquérito de 1988, em 40% dos jovens assíduos o pai tem o curso superior completo, contra 26,8% no total dos jovens), assim como a classe social dos pais é mais elevada (ao passo que, para os que declaram ir muito ao cinema, a classe social dos pais é mais baixa do que o geral dos jovens).

Seria importante, num futuro inquérito, testar a hipótese de haver uma correlação entre mobilidade social ou geográfica e a ida ao teatro. O inquérito de 1987 estudou as trajectórias sociais através da diferença entre a classe social e a escolaridade dos pais, por um lado, e a classe e a escolaridade dos filhos, por outro: encontrou uma grande mobilidade ascendente a favor do grupo de professores e profissões liberais.

h) Chamo a atenção para algumas características marcantes dos jovens que vão muito ao teatro. Em primeiro lugar, refira-se que são 78% de homens e 22% de mulheres. É certo que se trata de uma amostragem muito reduzida; mas haveria que testar e tentar explicar esta característica, tanto mais que com os jovens espectadores de teatro que dizem ir muito ao cinema se passa exactamente o contrário: 39% são homens e 61% são mulheres.

Além disso, nos assíduos, a influência dos cônjuges ou namorados triplica em relação ao menos assíduos: vão mais ao teatro porque é uma actividade conjunta com o parceiro. A influência da televisão desce para menos de um terço, a influência da escola desce quase para metade e a dos jornais sobe um terço.

As outras características dos jovens assíduos surpreendem menos: são todos de Lisboa e arredores, frequentam menos a revista, o Villaret, o Maria Matos ou mesmo a Casa da Comédia, e mais o Teatro da Graça, a Cornucópia, a Barraca ou o Teatro Universitário. Os jovens que vão mais vezes ao teatro também vão mais a outras actividades: vão pelo menos uma vez por mês ao cinema, como os outros, vão mais (pelo menos uma vez por ano) ao bailado e música clássica e sobretudo vão muito aos concertos de música *jazz* e *rock* (uma vez por mês). Parece, assim, que o facto de ir muito ao teatro não significa que se especializem apenas no teatro. Além disso, vão ao teatro muito menos em grupo (11% contra 34% do total dos jovens), preferindo ir sozinhos (22,2% contra 5%) ou com uma pessoa (66,7% contra 61%). 80% dizem que vão por «prazer» (contra 34% no geral dos jovens), nenhum vai por «cultura». São muito menos atraídos pelo tema (5,9% contra 17,9%) e muito mais atraídos pela cenografia (17,6 % contra 9%) e pelo autor (11,8 contra 3,8) do que os restantes jovens.

i) Regressemos ao total dos inquiridos, sem nos limitarmos aos jovens. Entre os factores que levaram o espectador a ir ao teatro, e que podem ser múltiplos, sobressaem os jornais: 73%, segundo o inquérito de 1987, que destaca os semanários e os diários de esquerda³. Mas a influência dos jornais é seguida de perto

³ O grande inquérito francês realizado em 1987 (Guy e Mironer, 45) mostra 45% de influência dos jornais e revistas.

pela dos amigos. A televisão parece só influenciar (e influenciar muito) os espectadores da revista, e muito menos os assíduos.

j) De entre os géneros literários preferidos (quadro n.º 1) destaca-se, no inquérito de 1988, o romance, com 30,4%, mas com um peso de 65% entre o conjunto dos espectadores da revista e do Villaret, contra apenas 16% entre os espectadores da Cornucópia, por exemplo. Seguem-se: a literatura policial, com 16,5%; a poesia, com 13,3%; a literatura sobre ciência, com 13,2%; a ficção científica, com 9,3%; a banda desenhada, com 9,1%; as biografias, com 8,2%. Há espectadores que manifestam ainda outras preferências, sobretudo teatro, ensaio e história.

Leituras preferidas

[QUADRO N.º 1]

	Romance	Policial	Poesia	Ciência	Ficção científica	BD	Biografia	Teatro
1987	72,5	29,0	55,0	34,0	17,0	18,0	25,0	19,0
1988	30,4	16,5	13,3	13,2	9,3	9,1	8,2	-

Se atentarmos no inquérito de 1987, em que os inquiridos multiplicaram mais as suas preferências, verificamos também a preponderância do romance, uma importância ainda muito maior da poesia e a existência significativa de leitores de teatro.

Se compararmos com as estatísticas regularmente publicadas sobre leitura, nomeadamente com o extenso inquérito aos «hábitos de leitura em Portugal», realizado a 2000 indivíduos e concluído em 1989 (Freitas e Lima dos Santos, 42), vemos que os espectadores de teatro se distinguem sobretudo como grandes leitores de poesia, uma vez que, no inquérito de 1988, ela representa 13,3% das suas preferências (e 55% no de 1987...), ao passo que no inquérito de Freitas e Santos a soma da poesia mais teatro (vêm juntos, infelizmente) representa apenas 2,2% dos livros lidos mais frequentemente.

l) Em geral, os espectadores de teatro vão uma vez por mês ao cinema, uma a quatro vezes por ano a concertos *jazz* ou *rock* e nunca vão a *ballet* ou a concertos de música clássica. Mas as oscilações são grandes, consoante os teatros, desde os espectadores da revista, que só vão ao cinema, até aos da Cornucópia, que frequentam muito todas as actividades.

O mesmo se passa com outras variáveis introduzidas nestes inquéritos: são pouco úteis para darem médias gerais, antes servem, sobretudo, para diferenciar os públicos dos vários teatros. Por isso, e para abreviar, vou passar directamente a esboçar um perfil do espectador de cada um dos teatros estudados.

4. CARACTERIZAÇÃO DOS ESPECTADORES POR COMPANHIA

Apresento, evidentemente, perfis maioritários e provisórios, *ideais-tipos* no sentido weberiano de acentuação quase caricatural de certos traços, e não de médias, que, em grande medida, os aproximariam. Embora feitos sobre um único

espectáculo, apontam, ainda assim, para claras clivagens e hipóteses que um inquérito mais fundo, e abrangendo mais peças, poderá trabalhar. Se não houver indicação em contrário, as percentagens indicadas são do inquérito de 1988, mais trabalhado do que o de 1987.

O público do teatro de revista *ABC* tem grande dispersão de idades e forte componente de idosos; curiosamente, apresenta 13,3% de pessoas que se recusaram a declarar a idade, fenómeno que só voltará a acontecer, em menor escala (3,5%), no *Villaret*, o que levanta os problemas da fiabilidade das restantes respostas no Teatro *ABC* e da necessidade de recorrer a outras técnicas de investigação. Só metade do público é de Lisboa, um quinto é de longe. São espectadores de todas as classes sociais e a maioria tem o curso geral do liceu. 56% vão ao teatro uma a duas vezes por ano e 33% vão em grupo. São levados sobretudo pela televisão ou mesmo pela Igreja (6,6%) ou o partido. O *ABC* é o único teatro onde os espectadores referem o chamariz de um actor ou actriz; o tema do espectáculo também é importante. O espectador quer divertir-se e rir e também obter conhecimentos. A ida à revista faz parte, para mais de metade dos espectadores, de um programa que os leva, no fim do espectáculo, a seguir para os fados, o bingo, o Casino Estoril, um espectáculo de variedades ou uma marisqueira. Além de irem ao *ABC*, só vão, escassamente, ao Teatro Nacional; de outro tipo de espectáculos, apenas frequentam o cinema. Em leituras, preferem os livros policiais e a ficção científica.

O público do *Villaret* é semelhante ao do *ABC*, mas muito mais jovem (50,8% têm até 34 anos) e mais escolarizado (tem o curso complementar do liceu) — embora, ao contrário de todos os outros teatros referidos a seguir, ainda abranja pessoas com escolaridade inferior ao ciclo preparatório. Também vai ao teatro uma a duas vezes por ano. A maioria esmagadora nunca vai a outro teatro (ao passo que, no teatro independente, o peso do teatro onde se realiza a entrevista é apenas cerca de 10% das referências totais). Aliás, 5,2% declaram ser a primeira vez que vêm ao teatro, valor que era 1,7% no *ABC* e zero em todas as outras companhias estudadas em 1988.

O público do *Teatro Nacional* tem o curso complementar do liceu, grande diversidade de idades e predominância de quadros, profissões liberais e professores. Aqui, como em todos os teatros seguintes, o que mais influenciou a ida ao teatro foram os jornais. O espectador do Teatro Nacional mostra muita vontade de se inserir na cultura legítima. Vai ao teatro duas a três vezes por ano. Diz que vai para aprender (20,8%) ou obter conhecimentos; considera que o teatro é uma «obra de arte digna de ser admirada», que «faz parte da cultura»; ninguém declara que vai para se divertir, nem tão-pouco que se interessa pela encenação; o tema, sim, tem algum peso. No fim do espectáculo 42% querem ir para casa ou dormir. É o único que coloca, em termos de sugestões para um serão, o teatro à frente do cinema; dá também muita importância à música clássica, de que vai a concertos; mas não vai a concertos *jazz* ou *rock*. Vai, por vezes, ao teatro de revista. Lê muita literatura sobre ciência.

O público da *Casa da Comédia* abrange muitas idades e classes. Muitos vão duas vezes por ano ao teatro, mas há também bastantes que vão quatro ou cinco vezes. Geralmente, vão com uma pessoa. Ninguém tem habilitações inferiores ao

curso geral, a maioria tem o curso complementar do liceu. Quase só vão ao cinema; 6,8% vão aos espectáculos ligeiros do Teatro Maria Matos — enquanto nos teatros que se seguem nenhum espectador vai ao teatro de revista ou ligeiro. Lêem ensaios. Dizem não ser importante a compreensão do texto da peça, mas 31,2% recordam com especial facilidade uma frase ou cena a que assistiram. É o único teatro onde alguns espectadores (2,8%) dizem que vão para travar conhecimentos com pessoas e também o único onde, no fim, alguns (6,3%) querem ir fazer amor.

No público da *Comuna* domina a casa dos 20 anos (46,4% em 1987), ou até menos (12,5%, 1987), mas abrange público até aos 70 anos. Nenhum espectador tem menos do que o curso geral do liceu. 40% vão três vezes por ano ao teatro. Vão quase sempre com uma pessoa ou em grupo; quase ninguém vai sozinho. 14% também vão à revista e, de resto, quase só vão ao cinema. Dizem ser pouco importante a compreensão do texto, tal como na Casa da Comédia, mas, ao contrário desta, ninguém consegue recordar uma frase ou cena. No fim querem ir beber um copo; apenas 5% querem ir dormir.

O público do *Teatro Aberto*, que em 1987 tinha 42% na casa dos 20 anos, abrange um grande leque de idades. Inclui 14% de espectadores que frequentam a revista. Do público da *Barraca*, que em 1987 tinha 34% na casa dos 30 anos, só 4% vão à revista.

O público da *Cornucópia* está na casa dos 30 e 40 anos, sem quaisquer idosos. Nenhum espectador tem menos do que o curso complementar, e 90% têm estudos universitários, completos ou incompletos. 45% dos espectadores da Cornucópia vão ao teatro mais de uma vez por mês; nenhum vai menos de duas vezes por ano; isto significa necessariamente que também vai muito a outras companhias (a Cornucópia representa apenas 11,6% das suas frequências teatrais). É o teatro onde mais pessoas vão sozinhas (15%). São influenciadas pelos jornais, pelos amigos e até pelos colegas de trabalho (4%). 60% vão por «prazer» e apenas 5% por «divertimento». 48% dão importância à encenação. Lêem peças de teatro. Quanto a outras actividades, colocam o cinema ligeiramente acima do teatro, vão também muitas vezes ao bailado e à música clássica, e um pouco menos a concertos *jazz* ou *rock*. No fim, 30% dos espectadores querem ir dormir, 20% querem ir para casa.

5. RECOMENDAÇÕES PARA FUTUROS INQUÉRITOS

De entre as muitas recomendações que haveria a fazer para futuros inquiridos, para além do desenvolvimento das questões já aqui levantadas, destacaria as seguintes:

- Na redacção, evitar os questionários demasiado longos, vagos, ou graficamente confusos que muitas vezes se fazem, e consultar alguém com preparação nesta área ou aproveitar a experiência de inquiridos já feitos, cá e noutros países;

- Realizar inquéritos em diferentes dias da semana, registar este facto e estudar a respectiva variação, o que até agora não foi feito, mas deu resultados marcantes noutros países;
- Realizar inquéritos que abranjam pelo menos dois espectáculos de cada companhia, de forma a atenuar eventuais especificidades de uma produção. Por exemplo, em relação ao Teatro Nacional, o inquérito de 1988 encontrou uma população muito mais jovem do que o inquérito de 1987, o que não pode ser explicado apenas pelo facto de não ter abrangido as *matinéés* de domingo, mas também, provavelmente, pelo facto de na altura estar em cena a peça do jovem dramaturgo Miguel Rovisco, *Trilogia Portuguesa*, aliás de possível interesse para as escolas;
- Na divisão por classes ou estratos sociais, incluir as categorias «professores» e «estudantes», dada a sua importância específica neste caso;
- Tornar claro que as perguntas não dizem respeito a peças vistas pela televisão nem feitas por amadores;
- Ver se se confirma, e de que forma, a importância das duas maiores variáveis que estes pré-testes mostram como decisivas: a idade e a escolaridade;
- Testar a eventual correlação da variável «estado civil»;
- Testar a hipótese de as pessoas em mobilidade social ou geográfica irem mais ao teatro, o que confirmaria os dados e hipóteses de DiMaggio (1987);
- Ver se os pais estão separados, porque parece haver uma percentagem especialmente elevada destes casos entre os inquiridos;
- Testar a eventual importância do tipo de sala onde se realiza o espectáculo, que os inquéritos franceses têm mostrado ser enorme;
- Saber se a ida ao teatro foi organizada por alguma empresa ou sindicato, se os bilhetes foram dados ou tiveram desconto;
- Averiguar como se organizou a ida (antecedência do projecto, compra dos bilhetes, deslocação, refeição);
- Saber se o espectador conhece pessoalmente algum dos actores, fenómeno que aos inquiridores de 1987 pareceu ser frequente;
- Saber se o espectáculo satisfaz, excede ou frustrou a expectativa que o espectador trazia;
- Publicar rapidamente os dados, de forma a serem úteis aos criadores, aos gestores e aos futuros investigadores.

Por último, seria muito interessante, embora mais caro, realizar inquéritos, não dentro dos teatros, mas à população em geral. O inquérito francês de Guy e Mironer (que, pela sua excelente elaboração, grande dimensão da amostra e sofisticado tratamento dos dados, constitui talvez a melhor referência actualmente existente para este género de inquéritos) procedeu assim, constituindo a amostra de base, num total de 8016 pessoas, «de forma rigorosamente independente desta prática», a frequência do teatro que se procurava estudar — o que, evidentemente, não acontece se os inquéritos forem feitos à entrada ou mesmo dentro dos teatros. Desde logo, isto permitiu chegar à importante conclusão de que 61% dos franceses com mais de 15

anos nunca foram ao teatro e 26% foram há mais de quatro anos. Um questionário mais longo só era desenvolvido junto daqueles que declaravam terem ido ao teatro profissional nos últimos quatro anos (1029 pessoas, 6% das quais tendo ido há mais de um e menos de quatro anos e 7% tendo ido no último ano).

Além de tudo isto, há que encarar seriamente a possibilidade de, paralelamente aos questionários, utilizar outros géneros de técnicas, nomeadamente técnicas qualitativas ou mistas. Elas podem revelar outros tipos de problemáticas e ser particularmente necessárias em casos como o teatro de revista, onde muitos espectadores se recusam a responder ou dão respostas imprecisas, ou o teatro para a infância, que não foi de todo contemplado nestes inquéritos (e sobre o qual o INE nem sequer dispunha de estatísticas...). A imaginação sociológica poderá criar muitos outros tipos de abordagem. Roger Deldime e a sua equipa do Centre de Sociologie du Théâtre da Universidade Livre de Bruxelas vêm realizando, já desde 1970, interessantíssimas pesquisas sobre vários aspectos psico-sociológicos dos espectadores de teatro (e também sobre os criadores e sobre os mediadores, mas estes são aspectos fora do âmbito do presente artigo). Para além do questionário escrito, recorrem a técnicas muito variadas, que vão desde a análise de conteúdo dos textos ao estudo cronometrado das reacções do público em vários locais da sala, a entrevistas individuais, a debates de grupo e análise de conteúdo das questões aí colocadas, etc. O texto *L'enfant au théâtre* faz uma síntese das sucessivas investigações sobre o público infantil, que exige maior invenção de procedimentos, e apresenta um estudo modelar de uma peça para crianças, onde, no meio de uma sofisticada estratégia de investigação, destacaremos, como exemplo de imaginação sociológica, o seguinte teste: a equipa de Deldime fez 450 fotografias do espectáculo, e por reduções sucessivas escolheu 10, que eram apresentadas a cada criança imediatamente após o espectáculo; desta forma estudavam-se as reacções dos pequenos espectadores e via-se se classificavam as cenas da mesma forma que os adultos. O que as pesquisas de Deldime e a sua equipa, acima de tudo, nos lembram é a vantagem e possibilidade de estudar não só quem são os espectadores, ou como foram ao teatro, mas também como funciona a sua percepção do espectáculo. Foram mesmo estudar que traços ficam, na memória dos espectadores, de espectáculos vistos num centro dramático nos últimos dezassete anos (Deldime e Pigeon, 1988, e Deldime, 1992).

BIBLIOGRAFIA

- ALTERI, Leonardo, e Marco de Marinis (1985), «Il lavoro dello spettatore nella costruzione del evento teatrale», in *Sociologia del lavoro*, n.º 25.
- CAMPEANU, Pavel (1980), «Um papel secundário: o espectador», in André Helbo (org.), *Semiologia da Representação*, São Paulo, Cultrix.
- DELDIME, Roger (1978), *L'enfant au théâtre*, Bruxelas, Cahiers JEB, n.º 9/78.
- DELDIME, Roger (1992), «Centralité du personnage et puissance de l'image: la mémoire du spectateur», in *Revue internationale de sociologie du théâtre*, n.º 0, 1992.
- DELDIME, Roger, e Jeanne Pigeon (1988), *La mémoire du jeune spectateur*, Bruxelas, De Boeck.
- DI MAGGIO, PAUL (1987), «Classification in art», in *American Sociological Review*, vol. 52, Agosto de 1987.

- ESCALEIRA, José (1992a), «A propósito do público de 'Amor de Perlimplim com Belisa em seu jardim'», in *Textos do Noroeste*, n.º 002.
- ESCALEIRA, José (1992b), «'Arraial' em números», in *Textos do Noroeste*, n.ºs 003-004.
- ESCALEIRA, José (1993), «Frei Luís de Sousa, inquérito aos espectadores», in *Textos do Noroeste*, n.º 005.
- FREITAS, Eduardo de, e Maria de Lourdes Lima dos Santos (1992), *Hábitos de Leitura em Portugal: Inquérito Sociológico*, Lisboa, D. Quixote.
- GUY, Jean-Michel, e Lucien Mironer (1988), *Les publics du théâtre: fréquentation et image du théâtre dans la population française âgée de 15 ans et plus*, Paris, La Documentation Française.
- JAUMIN, Michel (1983), *Théâtre et public: approches méthodologiques de l'audience théâtrale à partir d'une enquête dans sept théâtres de Bruxelles*, Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain, n.º 49.
- MONTEIRO, Paulo (1991), «Os usos das artes na era da diferenciação social: críticas e alternativas a Pierre Bourdieu», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.ºs 12-13, Janeiro de 1991.
- MONTEIRO, Paulo (1992), «O real muda: e a sua interpelação?», in *O Teatro e a Interpelação do Real*, edição trilingue da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e das Edições Colibri, Lisboa, datado de 1990, mas efectivamente publicado em 1992.
- MONTEIRO, Paulo (1993a), «Públicos das artes ou artes públicas?», in Idalina Conde (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian, datado de 1992, mas de facto publicado em 1993.
- MONTEIRO, Paulo (1993b), «Questões teóricas e metodológicas na sociologia das artes», in *Estruturas Sociais e Desenvolvimento: Actas do II Congresso Português de Sociologia*, vol. II, Lisboa, Fragmentos.
- MONTEIRO, Paulo (1993c), «Bourdieu e as críticas que caíram ao chão», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 37, Junho de 1993.
- SIMMEL, Georg (1986), *El Individuo y la Libertad: Ensayos de Crítica de la Cultura*, Barcelona, Península.