

CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA IDEIA DE TEATRO POPULAR¹

Da Ideia à Ideologia

O conceito presente em “teatro popular” não se mostra, à partida, de fácil definição; quando maior a discussão sobre o assunto, maior abrangência vai conquistando e estabelecendo uma multiplicidade de critérios, cada qual representando a perspectiva que melhor se coaduna com o seu interlocutor. Mas, na realidade, em comum existirá uma ideia de teatro que comporta uma espécie de vontade de retorno a uma verdade primordial, contida na própria função teatral, manifestando-se no contacto directo com o público, do qual será sua expressão. Será uma ideia anímica de teatralidade, uma fonte original de comunicação partilhada, expressada através de uma linguagem essencialmente visual, que se transforma em teatro quando surge a vontade de representação de um reflexo ideal de uma crença superior ao próprio homem. Um modo inicialmente espontâneo, que se constitui como género à medida que os seus fazedores dele ganham consciência e lhe vão criando regras para as novas necessidades do *modus faciendi*.

Se os tiros agrários reproduziram as profundas relações propiciatórias existentes com o mundo divino, através da representação pública dos mistérios, o desenvolvimento da *polis* conduziu o homem à recriação de novas interpretações da sua relação com a natureza e com o divino. A natureza rural e a natureza urbana, aparentemente distintas, reflectiam paradoxalmente um conceito semelhante de opressão, ambas subjungando o homem na busca do entendimento da vontade sobrenatural. Todavia, a urbanidade, introduzindo a separação entre labor e lazer, permitiu-lhe um tempo de reflexão, de introspecção racional, sobre o seu próprio destino. E, na medida em que se questionou, surgiu a dúvida, essa forma dinâmica de inconformismo, que o fez entrar em conflito

¹ Comunicação proferida no âmbito do Ciclo de Conferências Sobre Teatro Popular Transmontano (Urrós, 18 de Agosto de 2011), e publicada em CASIMIRO, David Luís (2012), *Auto da Criação do Mundo ou Princípio do Mundo*. Mogadouro: Câmara Municipal de Mogadouro, pp. 335-343. Escrito segundo a norma ortográfica anterior ao acordo de 1990.

consigo, e com os deuses, que o fez monologar e dialogar, a reunir-se para filosofar, a reunir-se para visualizar a tragédia de si próprio. Criou uma função cívica para o teatro, de todos e para todos.

Destinado a moldar a moral e os costumes dos cidadãos, o teatro afirmou-se, deste modo, como espaço de quotidiano, enquanto incrustação da história do devir humano, permitindo um distanciamento crítico do olhar interior, levando o Homem a explicar-se, a contradizer-se, a prolongar-se como contraponto de si próprio. No palco da *polis*, inscreveu a sua recriação existencial, desafiou a *mimesis* platónica, conjugou o *logos* interior com o *logos* exterior, procurou a verdade, e, à luz do dia, assistiu à celebração agonística da sua racionalidade, à representação transformada de si próprio, sob forma de arte, em disjunção temporal – do tempo real para o tempo ficcional –, com o efeito dramático criando uma tensão entre o palco e o auditório, entre personagens e personalidades, com função metafórica e metonímica do próprio homem. O relato das suas acções, de um todo imitando uma realidade exemplar, ganhou importância expositiva. Nesta essência dramaturgica, o homem assume-se como poeta, como fazedor de teatralidade, criando uma cena portadora de função demonstrativa (isto é o que é), ao mesmo tempo que denegativa (isto não é o que é, mas a sua significação).

O teatro religioso restrito converte-se em uma religião de teatro colectiva, que se organiza em tempo de festival comunitário, convidando à partilha por todos. A teatralidade cresce em dimensão espectacular, o que influencia o seu amadurecimento narrativo, num permanente dialogismo comunitário, entre forma e conteúdo, tornando-se tanto em acto político, como em acção cívica. Se a comédia expressa a ontogénese caricatural humana, a tragédia representa a filogénese humana, mas ambos equacionam a amplitude dos problemas inerentes ao ser político. O conflito que opõe o homem-divindade ao homem-cidadão, num clima de tensões no seio da cidade, tem sido continuamente recriado, consoante os paradigmas culturais de cada tempo. O teatro surge agora como expressão do triunfo de um sistema de valores; a essência popular

transforma-se em aparência popular, e o teatro passa a ter como destinatário o colectivo dos cidadãos. Amplia-se o domínio individual para o da esfera pública: um teatro de uns para muitos.

O *theatron* ganha o estatuto de espaço público. O que lá se representa torna-se expressão de opinião pública, veicula uma ideia, encontra uma audiência, e adquire consciência, porque “se lhe atribui expressão e função social, susceptível de constituir um ponto de vista, com força para apontar um caminho próprio relativo a uma situação em debate” e porque dispõe de “mecanismos internos de formulação e conceptualização e de mecanismos de difusão”². O grupo social dominante impõe um modelo a um grupo social dominado.

Numa concepção substantiva desta interacção colectiva, este tipo de teatro, destinado às grandes massas, exhibe um produto do raciocínio sobre assuntos públicos, faz “representar, o diálogo e o debate públicos, para discutir os temas prementes à sociedade e avaliar criticamente os actos do poder político, com o objectivo de promover a harmonia social, na medida em que os cidadãos identifiquem e encontrem a resolução para os problemas colectivos. Porém, numa concepção adjectivista, ele apenas reflecte uma opinião que se conhece, que foi publicitada, por vezes até publicada, mas que poderá não ter sido forçosamente a opinião do público, que assistiu ao espectáculo naquela altura. A única certeza que temos é a de que o pensamento se expressou de forma dialógica, segundo uma dialéctica persuasiva, destinada a conseguir o consenso do público, uma massa heterogénea, caleidoscópica, que reflecte e refracta cada subjectividade. Na realidade, é na comunicação que reside o veículo criativo da opinião pública; é o ato de comunicar que necessita ser continuamente aperfeiçoado, à medida e à velocidade do desenvolvimento das mentalidades. A função teatral é mutável consoante os tipos de sociedade em que se desenvolve o teatro, de acordo com os quadros sociais e, assim, a apregoada perenidade da “essência da arte do

² MACEDO, Jorge Borges de (1986), *Questões chave: A opinião pública na História e a História na opinião pública*, p. 48.

teatro” não passa de um mito. E, assim, o teatro popular será aquilo que o povo quer.

Teatro: Arte e Entretenimento

Tanto numa sociedade de carácter senhorial, como numa primeira formulação da sociedade de carácter burguês, o acesso à cultura e à liberdade apresentam-se como privilégio das classes dominantes. Os ideais iluministas, e o tecnicismo emergente, no século XVIII, conduziram à formulação de uma sociedade industrializada, que achou necessário para o seu próprio desenvolvimento, que fosse criada uma instrução generalizada e se democratizasse o acesso aos bens culturais. Deste modo, a educação do ser humano passou a corresponder às exigências solicitadas pelos novos padrões de ordem técnica. Numa perspectiva dialéctica, os conceitos de trabalho e de ócio foram sendo entretidos; a definição de um tempo de labor foi-se equilibrando com a de um tempo de lazer, e acabou por se gerar uma dicotomia entre o tempo livre e o tempo de trabalho, que, pelos vistos, se tornou sinónimo semântico de aprisionado!

Torna-se então evidente, que a exigência de uma indústria do lazer se encontra na total dependência de uma indústria laboral. Múltiplos são os exemplos históricos, em que verificamos a necessidade sentida, pelo poder, em legislar a produção de espectáculos, como forma de salvaguardar as outras actividades laborais, fonte de sobrevivência fisiológica. Numa relação de interdependência, uma sociologia do lazer induz uma ideologia da recepção, estando o *status* material em relação directa com o *status* espiritual, ou seja, com o nível cultural da sociedade. Marcado por uma miragem deste tipo, um teatro popular poderá deixar de ser uma consciência crítica, para funcionar como elemento de convivialidade, como mero factor de entretenimento, em concordância com os valores sociais praticados.

No século XX, a arte teatral, que se expandira geograficamente e se desenvolvera de um ponto de vista técnico, acabou por manter, apesar

de tudo, um carácter artesanal. Face a outros meios de comunicação de massas – rádio, cinema e televisão, formas emergentes da indústria do lazer -, o teatro não tem possibilidade de competir na divulgação da sua mensagem. Quer a emissão radiofónica, quer a audiovisual, enquanto veiculadores de informação, chegam mais depressa a qualquer parte do mundo. O seu conteúdo age directamente sobre a percepção do destinatário, formatando subtilmente o seu imaginário. As imagens televisivas acrescentam uma eficácia real de consumo, num efeito perversamente ilusório (ou ilusionista!). O teatro continuará a apresentar uma distância mental entre a produção da acção e a recepção da mesma, e a convocar a participação voluntária de fazedores e fruidores.

Ainda que actualmente o teatro já não seja visto como o empreendimento cultural privado característico do século XIX – um jogo de aparências, um escarapate da burguesia, ou um estrado itinerante do melodrama de feira -, a sua natureza artística continua a levantar as eternas questões. Trata-se de uma arte para uma elite, ou de uma arte para as massas? A alternativa parece não contemplar mais do que estas duas preposições; para as massas, a sub-arte da indústria do divertimento, para a elite, a grande arte cultural. Alta cultura ou baixa cultura, a opinião generalizada parece continuar a reproduzir velhos antagonismos – arte aristocrática ou arte erudita e arte comum ou arte popular -, porém existe uma diferença substancial. Enquanto na antiga arte popular se tratava de um produto de criação colectiva, os produtos da indústria do lazer são concebidos como subprodutos de arte, e postos à disposição da comunidade por um grupo particular. E a discussão em torno da matéria teatral levanta, então, outras questões de grande pertinência. Se é uma Arte para uma elite, então de que arte e de que elite se trata? Estaremos perante uma arte de consagração ou de oposição? Tratar-se-á de uma elite social ou de uma elite intelectual (que mais não será do que outro tipo de elite social)?

A história da literatura dramática dá relevo às peças exemplares, que por alguma razão marcaram uma ruptura de estilo, ou que definiram um acontecimento social, cujo conteúdo se localizou numa época

charneira. A poucos historiadores interessará, por essa razão, o insucesso comercial de um autor, a miséria de vida dos actores, ou o fiasco financeiro de um empresário. Serão sobretudo analisados como episódios ocasionais, detalhes por vezes anedóticos, pinceladas de originalidade no retrato do artista, enquanto boémio anarquizante, indivíduo isolado, lutando sozinho, contra um estado de coisas, numa situação única. Trata-se de uma história fragmentária, construída a partir de estilhaços de vivências reais, publicitando, de forma subliminar, uma opinião elitista, uma forma ideológica, que acredita ser possível escrever a história das ideias através da história daqueles que as imprimiram. Nada mais errado. O teatro, enquanto alimento da inteligência, vai para além da existência textual. Ele convoca uma participação mais ampla de todos os intervenientes, dos seus conhecimentos e dos seus sentimentos, oferece no momento efémero da actuação a mesma fruição de teatralidade que existe numa “instalação” contemporânea. Uma história do teatro retratará, então, a face visível de uma história das mentalidades, num determinado tempo.

A história da encenação apresenta uma lógica idêntica. É comum referenciar-se como uma actividade de finais do século XIX, mas, na realidade, a sua prática encontra-se associada ao teatro popular dos finais de setecentos, ao melodrama. A leitura das didascálias destes textos demonstra a consciência exacta que o melodramaturgo possuía da escrita teatral, e da importância que ela exercia na compreensão do espectador. A escrita cénica ampliou a dimensão do escritor, e acabou por conferir-lhe um estatuto de ideólogo. A história da encenação materializa o olhar temporal sobre uma obra, que reflecte, em diversos graus, esse mesmo tempo, sintetizando modos de compreensão.

Teófilo Gauthier considerava o melodrama como um espectáculo visual, um teatro de acção para actores, e para proveito de espectadores, diremos nós. A linguagem do melodrama mistura o discurso burlesco com a sentimentalidade evidente, e joga precisamente com a função emocional da linguagem. O género não procura o lirismo, a invenção poética, nem a dignidade literária; os diálogos estão eivados de

peculiaridades da linguagem sentimental, dramática e realista, que variam segundo os padrões de cada época, e, por isso, não resiste ao tempo e transforma-se rapidamente no período de uma geração. Daí que, ao perceber as sinergias destes criadores, entenderemos as tendências do pensamento da época em que exerceram a sua arte. Explicar as revoluções estéticas apenas através de uma filosofia mecanicista³ deixará de fora a compreensão de todos os impulsos que lavaram à oclusão dos acontecimentos que se tem de interpretar. Do mesmo modo, a sociologia do público também deverá abarcar uma análise social, política e económica.

Teatro comercial

A economia empresarial é a base do funcionamento do teatro profissional. Um factor que não se quer admitir, quando é considerado como um elemento acessório da intelectualidade, para não dizer antagónico. Trata-se de uma natureza contraditória, produto da sua própria realidade – se o empreendimento for privado, veja-se o balancete quantitativo do espectáculo, se o empreendimento for artístico, veja-se o balanço qualitativo da obra de arte -, pressupondo, em qualquer dos casos, uma capacidade intrínseca de adaptação. Tratando-se de Arte, a questão desenvolve-se segundo um espírito social de cooperativa artística, uma espécie de “sacerdócio cultural”, tratando-se de actividade comercial, o produto artístico passa a ser encarado segundo uma modalidade de gestão empresarial.

Deste modo, um tal empirismo faria crer que as leis gerais do lucro terminariam onde começasse a arte do teatro, ou que seriam incompatíveis com ela. Porém, a realidade demonstra-nos que um empreendimento teatral – mesmo nos seus primórdios ancestrais -, se organiza segundo regras idênticas das que regem o modelo industrial: o livre empreendimento e a livre concorrência. Podemos considerar a obra

³ Teoria filosófica segundo a qual todos os fenómenos que se manifestam nos seres vivos são mecanicamente determinados e, em última análise, essencialmente de natureza físico-química. Esta postura opõe-se às explicações vitalistas, que postulam a existência de uma força ou energia, sem a qual a vida não poderia ser explicada.

escrita como uma arte “pura”, enquanto forma de pensamento sem intuito lucrativo, porém, a sua edição impressa, ou a sua representação pressupõem um investimento de capital, uma produção de obra técnico-artística, e a recuperação de uma mais-valia, segundo regras específicas. Estamos perante um sector cultural activo, ou seja, um modelo de cultura real, que integra criadores e consumidores, e que absorve qualquer modelo artístico. em muitos casos, dada a transversalidade dos públicos-alvo, a arte popular poderá manifestar uma tendência para a estilização, refinando o aspecto pitoresco, enquanto a arte erudita tornará menos rígidos os seus contornos.

A indústria do lazer não se perde em especulações profundas sobre o estado da Arte. Interessa-lhe, sobretudo, a receptividade dos consumidores do seu produto, o qual deverá manter-se de acordo com o desejo que o suscitou, sem nunca causar a decepção do público, nunca defraudando, e nem empolando, as suas expectativas. O produto criado tem em conta a sua comercialização; o valor comercial equivale ao valor cultural. Enquanto a obra de Arte costumava preceder o gosto do público, a indústria do lazer antecipa-se a esse gosto, na medida em que vai ao encontro do seu destinatário, cujo desejo estudou.

O teatro faz parte da industria do lazer quando consegue alcançar o maior número possível de públicos, sendo, por isso, considerado como um modo de teatro popular, um teatro para toda a gente. E, para isso, uma empresa teatral reproduzirá uma prática de comércio de consumo geral, comercializando obras destinadas a suprir a necessidade e de entretenimento do público, segundo padrões proto tipificados:

- (1) Suscitar o mínimo de reservas intelectuais,
- (2) apresentar-se dentro de um quadro de normalidade social,
- (3) exhibir personalidades conhecidas, e, às vezes – coincidência! -, de méritos reconhecidos,
- (4) integrar uma equipa criativa conhecedora das tendências do mercado e
- (5) apresentar autores com os quais o público se identifique.

Simple fórmulas de sucesso pessoal, e de triunfo comercial, porque se o produto artístico beneficia de autonomia no seu processo de criação, o produto da indústria do lazer encontra-se ligado à economia de mercado, ou seja, ao sistema que definiu a sua concepção, divulgação e comercialização.

Por vezes, assistimos a obras, ditas de vanguarda, que se apresentam no teatro comercial, mas, primeiramente, elas foram sujeitas a um processo de “digestão social”, ou seja, à passagem por pequenos espaços marginais, por palcos periféricos, por colectividades ou por agremiações amadoras, cujo ambiente propicia as pequenas cumplicidades entre fazedores e fruidores. Não abundam os casos de mérito cultural, e o mais certo é que permaneçam na esfera semiprivada dos grupos amadores, mais preocupados com o valor social que o espectáculo proporciona.

Os pequenos teatros-estúdio profissionais funcionam com um público restrito e selecionado, que aí se desloca motivado pela partilha de uma ideia, ou de um momento, tal como as pequenas salas do teatro amador, ou as do teatro escolar. Porém, enquanto estes espaços se podem permitir a fruição artística a baixo custo, os outros vivem em permanente desafio às leis de mercado, pesando constantemente sobre eles o risco do desaire financeiro.

Para minimizar os efeitos que advêm da pequena dimensão do teatro, do palco ou do elenco, ganha particular importância a escolha do repertório, cuja representação deverá ter em linha de conta uma produção criativa de custo reduzidos. Por isso, qualquer empresa sabe que a concepção plástica do espectáculo é sector que pode sofrer cortes orçamentais imediatos. A cenografia, tal como o figurino, reduz-se ao essencial, fazendo passar a ideia de que se trata de uma estética minimalista. E, na realidade até o foi, literalmente, porque, segundo a aceção popular, a necessidade aguçou o engenho. Resolvido o primeiro obstáculo, logo se apresenta um segundo, a divulgação do espectáculo, outra dor de cabeça orçamental. O espaço publicitário comporta custos excessivos, devido à sua multiplicidade. Cartazes promocionais,

programas, folhas de sala, panfletos e anúncios nos meios de comunicação de massas correspondem a um investimento, cujo retorno não é contabilizável a curto prazo. Normalmente, os quatro primeiros itens consomem grande parte do orçamento disponível, e o que sobra para os *media* pouco valerá sem o apoio de um subsídio público ou de um patrocínio privado. Tal como no fomento de actividades culturais, os efeitos, que se desejariam imediatos, apenas serão sentidos a médio, ou mesmo a longo prazo, traduzindo-se na criação de hábitos culturais consistentes e na fidelização dos seus públicos.

Conclusões

A designação de teatro popular parece-nos que reflecte mais uma categoria “sociológica do que estética”⁴. Uma apreciação dualista que se pretendeu oposta a teatro elitista ou erudito, a teatro literário, a teatro de corte ou a teatro burguês, ou até mesmo a teatro político-partidário, mas que acaba por dificultar a definição de uma identidade unívoca.

Um teatro popular, na plena acepção de participação popular, poderia encontrar-se, ainda que em diminuta escala, na produção de rituais festivos, em que se convoca a participação dos espectadores, uma espécie de *happening* comemorativo de um acontecimento. Mas, na realidade, este tipo de eventos surge de forma organizada, por uma entidade responsável, sendo, por isso, mais um espectáculo de massas, a quem se controla subtilmente a espontaneidade. Uma situação que ocorre também no teatro de rua, ou no teatro de participação/ provocação, em que se pretende uma resposta cognitiva, ou sensorial, imediata, através de novos modos de relacionamento físico entre actores e público, mas que, mais do que teatro, se apresentam como jogos intersemióticos de natureza teatral. Neste tipo de experiência, estamos perante situações que ultrapassam a discussão teórica do valor da arte, para dar primazia à vontade de partilhar a vivência de um espaço comum de natureza teatral não convencional, que permite a multiplicação de focos de atenção, de

⁴ PAVIS, Patrice (2003) *Dicionário de Teatro*, p. 393.

perspectivas e de enquadramentos do espectador, naquilo a que Richard Schechner designou por teatro ambiental.

De tudo quanto se disse, concluímos que a ideologia de um teatro popular reside na presumível existência de um público popular, que se pretende em grande número e sem discriminação social. Procura-se conciliar as diferentes aspirações do maior número de indivíduos, independentemente das origens sociais e do conteúdo do repertório. No fundo, para cada teatro o seu público, e para cada público o seu teatro – cada qual com os meios correspondentes.

Quando pensamos num teatro de matriz popular, ou de produção popular, vem à ideia, por um lado, um tipo de teatro de raiz etnográfica, um teatro espontâneo, ou seja, uma actividade em que se verifica uma permuta entre actor e espectador, uma espécie de jogo de improvisação que se apropria da realidade exterior⁵, como serão, por exemplo, os jogos dos Careto transmontanos, ou os tradicionais Entrudo, de norte a sul de Portugal, ou as Festas do Reis Magos. Mas, por outro lado, há que contabilizar a produção dramática regional, fruto do espírito de autores locais, e das representações amadoras. E, assim, se algumas obras tiveram a sorte de terem sido dadas à estampa, a maior parte, presumimos, estará esquecida algures, ou, no pior dos casos, irremediavelmente perdida. Urge, portanto, proceder à sua recolha, retomar a tradição dos cancioneiros, enquanto o testemunho da memória pode ser recolhido. Não será trabalho de um, mas de muitos, desejo de alguns, vontade política de outros, indiscutivelmente, para proveito de todos.

⁵ PAVIS, Patrice (2003), *op. cit.*, p. 388.

Referências bibliográficas

DERRIDA, Jacques (2001), *O monolinguismo do outro ou a Prótese da Origem*. Porto: Campo de Letras.

MACEDO, Jorge Borges de (1986), “Questões chave: A opinião pública na História e a História na opinião pública”, *Estratégia*, nº 1, pp. 47-59,

CARLSON, Marvin A. ((1996), “The Performance of Language – Linguistic approaches”, *Performance: A critical introduction*. London/ New York: Routledge, chap. 3, pp. 56-75.

DAGEN, Nadeije Laneyrie (2000), *Memória do Mundo das Origens ao ano 2000*. Lisboa: Círculo de Leitores.

PAVIS, Patrice (2003), *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva.

SCHECHNER, Richard (1977), *Essays on Performance Theory*. New York: Drama books specialists.

BENJASMIN, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio de Água.