

Entrevista com Iná Camargo Costa

O teatro hoje no Brasil está submetido às determinações de mercado?

Esse sobre o qual se fala, está. Porque a gente tende a achar que teatro no Brasil é isso que acontece aqui em São Paulo, no Bexiga e nessas casas de espetáculo, mas isso na minha opinião deve corresponder a, no máximo, um décimo do que é teatro no Brasil, porque mesmo em São Paulo você tem uma infinidade de grupos com características que vão do relativamente amador até o totalmente amadorístico, sem falar em outras atividades que não são consideradas teatro justamente por causa do critério de mercado. Para mim, até procissão é teatro, desfile de escola de samba é uma modalidade de teatro, então vamos nos entender: sobre que teatro nós vamos conversar? Porque, se nós formos conversar sobre esse que recebe crítica na imprensa e as pessoas vão, compram bilhete para

assistir, nós já estamos falando do mercado teatral. Ou seja, o próprio recorte já nos retém prisioneiros da estrutura de mercado.

Teatro submetido ao mercado é, então, uma faixa muito estreita.

A menor, no Brasil, sem a menor sombra de dúvida, do ponto de vista do meu conceito teatral, é a menor parcela das práticas teatrais, pensando no Brasil como um todo. Existe uma parcela bastante reduzida, bastante restrita, que envolve um número muito pequeno de pessoas e é isto que normalmente se pensa quando se fala em teatro, isto é, peças que são produzidas para um espaço convencional no qual se paga para ir. Requer providências de produção, apoios institucionais, porque às vezes usam espaços públicos como os teatros da rede da Prefeitura, que também é vasta. Então vai desde a peça infantil no fim-de-semana no teatro

Cacilda Becker, até o *hit* de bilheteria como aquele que está em cartaz há tantos anos, *Trair e Coçar É Só Começar*. Somando tudo, eu acho que não chega a ser 10% da atividade teatral. No meu conceito a maior parte do que se faz como teatro no Brasil não tem nada a ver com as determinações de mercado, mas até pelas condições do país, a tendência normal é pensar que teatro só vai do infantil do *Cacilda Becker* ao *Trair e Coçar*, este é o teatro que está submetido até o pescoço às determinações do mercado. E veja que nessa perspectiva o próprio conceito de teatro, que é por si só redutor, obriga a pensar apenas no teatro determinado pelo mercado.

As subvenções estatais, a organização de festivais, bem como grupos patrocinados por instituições privadas ou públicas representam alternativas ao mercado?

Não, isso é mercado, tudo isso faz parte do mercado. Festival tem uma função: para falar em termos econômicos, existem nas empresas, sobretudo nas grandes firmas, departamentos que se chamam de pesquisa e desenvolvimento de produto; pois bem, eles descobrem, desenvolvem algum produto tomando por base a prática anterior e eles fazem convenção de vendas depois que o produto já está feito, já se organizou o

marketing, a propaganda. O festival de teatro é o equivalente à convenção de vendas. Por quê? Os grupos vão apresentar o seu produto e se o produto tiver receptividade, ele vai fazer carreira. Os festivais de teatro são coisas do século XX. Um festival de teatro, como um de cinema, na atividade do teatro comprometido com as leis de mercado, tem exatamente a função da convenção de vendas no âmbito restrito da produção de mercadorias. Subvenção faz parte do mesmo processo, não tem nada a ver com questão alternativa. Outra coisa diferente é que grupos que já tenham experiência, de que nunca ninguém ouviu falar, às vezes com 10, 15 anos de existência enquanto grupo, pesquisa de linguagem etc., tentam aproveitar essa vitrine, porque vira uma vitrine o festival, e muitas vezes pela qualidade da proposta, às vezes de altíssimo nível. Especialmente nesse festival de Londrina você vê muito isso. Eu me lembro que há coisa de dez anos surgiu um espetáculo chamado *De Salto Alto*, com um grupo de Londrina. Aqui em São Paulo foi um êxtase, todo o mundo boquiaberto, mas era só olhar os atores trabalhando para ver a janela que eles tinham, a prática, conhecimento de palco, do qual nunca ninguém tomou conhecimento. Pois bem, até eles entrarem no festival que acabou trazendo a peça para São Paulo, fizeram parte daquilo que eu estou chamando grande prática teatral, porque envolve também esses grupos, que muitas vezes

nascem e morrem sem nem se colocar a perspectiva de entrar para o mercado.

Qual a posição do artista dentro da empresa teatral?

Eu acho que o conceito de empresa teatral precisava ser entendido melhor, porque aqui no Brasil chama-se empresa a qualquer pessoa física que vai num cartório e se define como pessoa jurídica. Então você tem, no âmbito teatral, empresas de uma única pessoa. É preciso tomar cuidado com o conceito.

Considerando-se, portanto, empresa teatral uma organização que participa do mercado, qual seria a posição do artista dentro dela?

Vamos à questão, porque é das mais perversas na nossa vida artística muito pobre e de pequeno alcance, embora, segundo estatísticas, a vida teatral em São Paulo tenha abrangido neste ano (1995) um público da ordem de mais ou menos 200 mil pessoas por mês. Parece que não é pouca coisa, mas o país tem mais de 150 milhões e só a cidade tem mais de 15 milhões. O termo empresa define tanto uma *Autolatina* quanto uma pessoa que tem a sua firma de produções teatrais. Aqui é que vai variar. Você tem desde o caso em que o empresário teatral (que seria o mais justo dizer, porque em uma empresa de

uma pessoa, você tem apenas um empresário), que conseguiu levantar um capital das maneiras mais variadas, com *Lei Sarney*, empréstimo em banco, vendendo o carro, vendendo o apartamento. Então ele pode contratar os artistas, que vão ser simples empregados dele, ou chamar artistas que por alguma razão tenham algum dinheiro na circunstância, e assumam a produção. Então você vai ter o empresário criando o perfil institucional do empreendimento. Você poderá ter todos ou alguns atores do elenco como sócios do produtor, ou você vai ter o produtor e seus empregados. Não se pode estabelecer uma regra, porque cada caso é um caso. Nós nunca tivemos aqui no Brasil, nunca, uma situação de mercado teatral sequer comparável, de longe, com a *Broadway*. Porque na *Broadway* há produtores, e a relação dos produtores com os artistas, diretor, elenco etc., em alguns casos é de total desconhecimento. Os atores, diretores etc. são arregimentados pelo agente, o produtor nem aparece, eles nem ficam sabendo quem é o dono do espetáculo, e isto envolve também relações imobiliárias, porque você sabe que os donos dos espaços, dos teatros, nem sempre aparecem, nem sempre a gente sabe quem é o dono deste ou daquele. A posição do artista varia desde empregado até sócio da produção.

Como poderiam os artistas deter os meios de produção?

Sempre na perspectiva ou da cooperativa ou da associação, com um problema muito específico no Brasil: é muito difícil que uma cooperativa de artistas consiga comprar o espaço, ser proprietária, porque é isto, no caso teatral, ser proprietário do meio de produção: ser proprietário do local; porque o principal meio de produção teatral é o espaço – no interior do mercado, não nos esqueçamos disso. Então, para um grupo de artistas deter os meios de produção, eles teriam que formar uma associação que pusesse como objetivo a aquisição do espaço, aí sim, eles deteriam. Na história da experiência teatral brasileira, você tem casos em que isso foi possível, mas é sempre por algum tempo, porque quando você está no mercado, as leis do mercado prevalecem sobre a sua vontade. Uma história de artistas proprietários dos meios de produção: o *Teatro de Arena*, de São Paulo, o *Teatro Opinião*, no Rio de Janeiro, mas eles, se não me engano, eles nunca chegaram propriamente a ser donos do espaço, o que eles conseguiram foram contratos minimamente legais de aluguel, arrendamento de um determinado espaço. Que eu saiba, no Brasil, nenhum grupo conseguiu ser proprietário do espaço onde trabalhava, o que aconteceu foi, no caso do *TBC*: o Zampari era dono; ali então ficou

claro. O *TBC* era uma empresa, o Franco Zampari era o dono da empresa, tinha o elenco contratado, os diretores eram contratados, assalariados, mas quanto tempo durou? Por causa das determinações de mercado, a crise do *TBC* começou a ficar clara ali por 55, 56; em 1960 o que aconteceu para o *TBC* continuar mantendo a fantasia de que era possível prosseguir? Foi estatizado pelo governo do Estado. Grandes discussões na Assembléia; primeiro subsidia e no fim ele foi estatizado porque senão o Franco Zampari ia vender e tinha quem comprasse. Então no Brasil a classe teatral, incluindo dramaturgos, diretores e artistas, nunca chegou a esse estágio de propriedade dos meios de produção.

Hoje os artistas têm o perfil necessário para arcar com essas conseqüências?

Eu não acredito, e não é um problema de limitação das pessoas, é um problema das circunstâncias. Então o mocinho ou a mocinha que quer ser artista, já nos tempos de escola, sem contar com o que está predominando, se nós formos realistas, o que está predominando é o seguinte: a menininha e o menininho fazem carreira rápida de modelo porque têm cara bonita, corpinho, e depois vão para a televisão. Quem faz escola de arte dramática também tem esse sonho na

cabeça, ser contratado pela *Globo*, quem sabe pelos outros canais que também fazem novela, porque, claro, profissão é profissão, eu pessoalmente não vejo diferença maior entre trabalhar no *Teatro Sérgio Cardoso* numa produção teatral ou trabalhar na *Globo*. Trabalho é trabalho. O problema é o processo cultural muito determinado pelas exigências econômicas, que põe na vitrine quem trabalha em televisão. Então o sonho de todo o mundo é ser, veja bem, é ser empregado. Então já começa por aí, sem contar com esse outro lado: de um modo geral as pessoas que têm interesse pela vida artística vêm de famílias em que a perspectiva de ser empregado é a que existe. Tem o recorte sociológico, tem o recorte econômico da realidade que nós vivemos. E mais, aqueles sonhos como foi o do Zampari; nos anos 60, *Oficina*, *Arena*, e no Rio o *Opinião* e outros que se constituíram pelo Brasil afora, nada disso se coloca mais.

Quer dizer que os artistas já tiveram esse perfil. E eles conseguiram mantê-lo?

Já, mas sempre por pouco tempo, porque o mercado é implacável. Quando a gente fala mercado a gente está falando sistema capitalista, o sistema capitalista tem a seguinte natureza, que Hobbes, sem saber, descreveu muito bem: o capitalismo, isso que eles

chamam de mercado, as trocas, a liberdade de mercado, Hobbes chama guerra de todos contra todos. E a gente sabe que o mercado é isso mesmo, o mais esperto dá nó no otário. Então, qualquer estrutura econômica tem que ter a perspectiva de crescer e ser líder de mercado. Não vamos entrar em questões econômicas aqui mas dá para demonstrar matematicamente que quem não cresce, pelo simples fato de não crescer, morre, porque fica economicamente inviabilizado. Pois bem, para crescer no sistema capitalista, e se você se institucionaliza você precisa mesmo, precisa melhorar a produtividade, ora, melhorar a produtividade quer dizer aumentar a lucratividade e expansão de mercado. Teatro não é uma atividade que permita esse tipo de perspectiva, é por isso que todo empresário teatral tem um pé em cada canoa e sempre sonha com o subsídio do Estado porque não vai mesmo, não é da natureza. Uma peça, digamos *Trair e Coçar*, para pegar um exemplo de sucesso absoluto de mercado, para ela se viabilizar como referência, como instituição, os produtores, os proprietários da peça teriam que ir produzindo a mesma peça no resto do país. Isso é uma perspectiva completamente maluca. Pois bem, é maluca mas aconteceu: nos Estados Unidos teve uma peça que, por razões políticas, foi produzida no país inteiro, de costa a costa. O nome é interessante: *Isto Não Pode Acontecer Aqui*. Mas na

verdade, nos anos 30, o que não podia acontecer era subir ao poder um Hitler, aliás é uma peça política do maior interesse. Mas por quê? Porque havia uma organização política e entre outras coisas eles queriam demonstrar que não era verdade para o resto do país o que estava acontecendo na *Broadway*, a crise da produção teatral. Eles estrearam a mesma peça em 22 cidades, sendo que em Nova York, em quatro lugares diferentes. Quer dizer, em teatro dá para fazer esse tipo de loucura, mas não é uma atividade que tenha condições objetivas de participar para valer da disputa de mercado. Por isso é que grupos surgem e desaparecem, iniciativas surgem, têm sua vigência e desaparecem, porque é o máximo que dá para acontecer. Uma peça ou mesmo um grupo teatral tem a mesma vida útil de um produto de mercado, é mercado-ria mesmo, só que aí o problema é que envolve atores, diretores, dramaturgos etc. Surge, tem a sua vigência e sai, porque outros vão fazer a mesma trajetória, então uma peça teatral, um grupo teatral têm uma vida comparável a uma linha de produtos, no mesmo sentido dos novos produtos que o mercado automobilístico produz. Repito, porque a própria natureza da atividade não permite que alguém se estabeleça e vire uma multinacional do teatro. Ainda hoje, um grupo de loucos pode fazer isso.

A empresa de Caprarole, por exemplo, é proprietária do teatro Paiol, arrendatária de outros, tem uma equipe de vendedores de suas peças com escolas do Brasil inteiro cadastradas, e está ampliando os negócios, entrando no ramo do *buffet* infantil, telegrama falado etc.

Caprarole é um caso de experiência que percebeu que é só na perspectiva da expansão que se sobrevive, e sobrevive mal e porcamente. O pior é isso. Ele criou uma estrutura de vendas para sobreviver, e ele pode daqui a pouco virar uma espécie de latifundiário do espaço teatral, porque ele já foi para o Paiol, daqui a pouco ele já arrenda mais um, mais um, mais um, não é impossível. Mas você percebe que ele abandonou a vida artística e está se dedicando à vida econômica?

Não, o diretor financeiro é outro, ele continua atuando, dirige e escreve quase todas as peças em parceria com outros.

Quer dizer, o cara se explora a si próprio. Ele virou aos poucos uma empresa, mas ninguém agüenta por muito tempo, ele já criou uma estrutura, e já percebeu que a alma do negócio é a atividade de vendas, então do que é que nós estamos falando?

O mercado teatral e televisivo absorve os artistas revelados em experiências cooperativadas?

Não na totalidade, mas alguns tendem a ser absorvidos. Os critérios são muito variados mas correspondem a uma habilidade que esses artistas desenvolvem nessa experiência. Digamos que eles acabam, pessoalmente, acumulando como experiência uma espécie de capital artístico, e portanto eles têm cacife, eles têm o que oferecer. Então vamos pegar alguns exemplos notáveis: a Vera Holtz sai de uma novela e já está programada para outra. Por quê? Porque ela tem condições, ela segura um papel, ela segura um personagem. E não por acaso, os da velha guarda, que vieram de experiências semelhantes, e também de televisão, do tempo que televisão não era indústria, linha de produção: é o caso do Lima Duarte, é o caso da Aracy Balabanian, é o caso da Eva Wilma. É o caso do Paulo Betti, é o caso da Eliane Giardini, que são da minha geração, que fizeram teatro anos e anos sem nunca ninguém ter ouvido falar deles, de repente a cara aparece, no caso da Eliane Giardini ainda por cima uma cara bonita, expressiva, aparece numa novela, inclusive rouba a cena. Estou pensando na novela em que ela contracenava com um outro que também vem do *Teatro de Arena*, o Luís Carlos Arutin, e mesmo que não fosse a intenção, porque existe uma ética entre

atores que têm esse tipo de formação, em que não se coloca a perspectiva de roubar a cena do companheiro, mas de repente, pelo desempenho dela a direção e o dramaturgo vão ampliando o papel. Então, mesmo sem fazer parte dos planos, quando você vê, uma atriz que foi contratada para um papel muito secundário vem para o primeiro plano e depois eles não vão mais querer perder. Aconteceu isso com o Paulo Betti, aconteceu com a Vera Holtz, aconteceu com a Eliane Giardini, para falar de alguns exemplos, gente que veio de experiência de tipo associativo, cooperativo, enfim, é só você dar uma olhada na história deles. E claro, alguns acabam se estabilizando e permanecem na profissão. Eu não sei se o Paulo Betti, por exemplo, mas eu tenho a impressão de que fazer teatro deixa de ser uma prioridade agora, porque isso é absolutamente justo e natural, todo o mundo pensa na sua estabilidade econômica e financeira. Você tem que garantir isso para poder tocar a sua vida, e cada vez menos a gente pode viver de idealismo, "eu vou fazer a obra-prima". Pode ver, os idealistas todos eram idealistas de barriga cheia, tinham renda familiar e tal. Pode ter certeza de que os mais radicais tinham garantido previamente essa parte econômica. Outra coisa que está posta é que o mercado vai ficando cada vez mais estreito. Os que se destacam, eu não vou falar em termos universais, mas em alguns casos nem sempre o destaque é

pelas melhores qualidades do ponto de vista teatral. De repente o que atrai num diretor de televisão é o histrionismo de um ator, e a gente sabe que histrionismo não é necessariamente a melhor qualidade a ser explorada; num determinado momento pode ser uma coisa muito interessante, mas se ele vira isto, o ator vai ser limitado na sua capacidade de atuação. E outros acabam não sendo absorvidos, mas a não absorção ou pelo mercado como um todo ou pela televisão e outros meios de trabalho, em muitos casos também se deve à posição do ator. Determinados atores têm uma definição que nesta altura da nossa vida tem um componente também de fantasia, mas de qualquer maneira eles permanecem íntegros no compromisso que têm com eles próprios. Estou pensando, por exemplo, no Celso Frateschi.

Mas ele faz propaganda.

Isso é um trabalho psicológico e necessário para ele se manter inteiro, "eu me vendo, mas vendo só este momento, estas horas de trabalho, isto me dá um retorno econômico, mas o meu compromisso é com o teatro". Alguns continuam estritamente voltados para a vida teatral, por razões inclusive ideológicas. "Não vou ficar seis meses enterrado, num estúdio de televisão, fazendo esse tipo de trabalho que a televisão oferece". Então tem

um número razoável assim e tem um número muito maior dos que simplesmente não são absorvidos porque não. Os motivos pelos quais eles não são absorvidos também são variadíssimos. Fechando, você tem uma porcentagem mínima daqueles que se destacam por qualidades genuínas, esses são contratados e fazem a carreira nos outros meios; os que resistem a esse canto de sereia porque ainda acreditam numa espécie de integridade de trabalho. Eu não vou dizer se eu acho que existe isso, mas, enfim, eles acreditam e eu acho que a gente tem que dar esse voto de confiança para os que resistem, mas a grande maioria simplesmente entra e sai do mercado teatral sem acontecer mais nada na vida deles. Essa é a verdade.

As dificuldades financeiras relativas ao teatro podem levar-nos a uma guinada, a encarar o teatro somente como uma atividade lúdica?

No meu conceito, teatro é negócio, é lazer, e muitas outras coisas mais, porque no meu conceito de teatro uma festa como a festa do Divino é teatro, o desfile das escolas de samba é teatro, inclusive o desfile das escolas dos grupos para os quais você não paga ingresso, é só você ficar sabendo onde eles vão desfilar, você vai lá e assiste. E aí é totalmente lúdico. As pessoas participam, gastam muito dinheiro para

participar umas horas e é uma grande farra e é diversão no sentido mais genuíno da coisa. Isso para mim também é teatro. Congada é teatro, todas aquelas festas populares do Nordeste são teatro, com ou sem texto claramente previsto, porque todas têm um roteiro. Tem-se um roteiro e é apresentado ao vivo, para mim é teatro.

Encarar o teatro somente como atividade lúdica, a fim de escapar das determinações financeiras, dificulta o problema ao invés de resolvê-lo?

Não tenha dúvida, porque implica logo de saída numa restrição ao conceito, e todo conceito que elimina alguma coisa, empobrece, reduz a sua própria capacidade de pensar esse aspecto. Por exemplo, se você só pensa teatro como aquilo que passa por bilheteria, enfim, o teatro determinado pelo mercado, se você restringe o seu conceito de teatro a isto, você está, no caso do Brasil, jogando fora quase 90% da atividade teatral. Ou, por outro lado, se você só pensa teatro como uma coisa lúdica, sem compromisso de bilheteria, blá, blá, blá, que também tem muito, você está jogando fora essa atividade comercial que por razões de desenvolvimento histórico da sociedade brasileira é ainda a atividade que funciona como referência. É a referência, quem fala em teatro, quem escreve sobre teatro no

jornal, só pensa nisso. Se você propõe um conceito totalmente alternativo que exclui este, você também está pensando de maneira redutora, você está excluindo uma parte da atividade teatral que, embora menor, é a que tem mais projeção, é a que funciona como padrão de referência para o conjunto da sociedade, porque historicamente nós fomos ensinados a pensar que só isto é teatro. Então nós precisamos entender por que houve essa delimitação, isso é um processo histórico. Para ser capaz de criticar, inclusive nos resultados, a gente precisa conhecer o processo que resultou nisso. Com uma postura voluntarista, "não, eu sou contra as determinações de mercado, blá, blá, blá, vou aqui no meu cantinho fazer a minha coisa" – estou perdendo a história dessa experiência que ajuda a entender até as minhas propostas, porque qualquer proposta que eu faça, vamos dizer que inventei um grupo, vou usar a história desse conjunto da experiência teatral no Brasil como referência. Se eu pegar qualquer peça que já foi montada, pronto, é uma referência de que eu tenho que ter conhecimento. E tem que ser capaz de criticar. O perigo é a gente entrar na mesma linha, a gente praticar o mesmo método, recusa esse e passa para cá; mas é esse o método de quem pensa o teatro como apenas o determinado pelo mercado: "só este é teatro, o resto fica excluído, é outra coisa".

O teatro brasileiro voltado para o mercado (já levando em conta a sua resposta que o limita a 10% de nossa produção teatral) consegue configurar-se como indústria cultural ou como artesanato?

Esses 10% vivem permanentemente uma contradição, que começou com o movimento do teatro moderno. Desde o *TBC* esta contradição está dada, porque o teatro moderno no Brasil é uma experiência tardia, já começou com este preconceito, "porque teatro tem que ser empresa, blá, blá, blá". E os protagonistas desse processo jogaram no lixo quase cem anos de história do teatro brasileiro, se não mais de cem anos. Bom, e depois tiveram que fazer acertos de contas muito dolorosos porque tinham jogado no lixo Martins Pena etc. E jogaram no lixo, esse foi o maior crime, a experiência imediatamente anterior, representada por gente como Jayme Costa, Procópio Ferreira e tantos outros. Então você vê que a instalação das regras em vigor até hoje na prática teatral brasileira significou uma violência cultural, inclusive uma rejeição de um público, porque o público do Procópio Ferreira não era pouca coisa. Procópio Ferreira entupia de gente cinema nos confins do Brasil, as pessoas iam ver Procópio Ferreira fazendo *Deus lhe Pague*. Enfim, era preciso, para dar estatuto de arte, porque aquilo que eles faziam não era arte; você percebe esses discursos

ideológicos? Muito bem, isso foi a partir do *TBC* e todas as empresas que se constituíram – veja bem o recorte – depois da II Guerra Mundial, em concomitância com o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil. O surgimento do teatro moderno brasileiro é da mesma idade da instalação em definitivo da indústria cultural, porque indústria cultural nós já tínhamos, cinema, rádio etc. Mas a grande vitrine da indústria cultural é a televisão. A televisão se instala no Brasil acho que dois anos depois da transformação de *TBC* em teatro profissional. Teatro e televisão, teatro moderno e televisão, no Brasil, sempre foram referências um para o outro, e se você quer saber a *TV Tupi* foi um ingrediente, não vou dizer central nem essencial, mas um ingrediente importante para garantir público e dignidade artística para a atividade teatral no *TBC*. A *TV Tupi* transmitia ao vivo peças às segundas-feiras. Uma segunda-feira havia a *TV de Vanguarda*, peças sérias; na outra, *TV de Comédia*. Com lances do arco da velha, peças que estavam em cartaz. Eu assisti a algumas coisas, de muita coisa nem me lembro mais, mas eu era encantada, porque era teatro ao vivo, o pessoal fazendo teatro e a televisão transmitindo. Era uma prática possível. Não havia naqueles tempos heróicos, quase que pré-históricos, não havia propriamente incompatibilidade, embora todo o mundo soubesse que linguagem teatral é

uma e a televisiva é outra. A televisão funcionava como meio de divulgação da proposta teatral, e o público de televisão percebia que se fosse lá ver ao vivo ia gostar mais ainda do que o que tinha visto na televisão. A TV *Tupi* certamente teve um poder multiplicador de público para o *TBC* como nenhum outro canal de televisão foi capaz de fazer. Sem contar que de um modo geral as redes de televisão, conforme iam sendo criadas, iam absorvendo todo o contingente do pessoal envolvido com o teatro. Basta ver que a carreira da Fernanda Montenegro foi permanentemente teatro, televisão, teatro, televisão. Começou no rádio; teatro, televisão, teatro, televisão. Eu não tenho dúvida nenhuma de que a televisão serviu para assentar o nome, como imagem mesmo, marca, marca Fernanda Montenegro, e ela sempre foi muito boa atriz, eu pessoalmente acho que ela é melhor em televisão do que em teatro. Então, a não ser neste nível da concorrência pelos melhores profissionais, eu não vejo incompatibilidade entre indústria cultural e teatro. Agora, como concorrência em termos de colocação de produto, como concorrência em termos de alcance não tem nem o que discutir, porque como a indústria cultural é ela própria expressão do desenvolvimento tecnológico, ela está sempre atrás da tecnologia de ponta. Pois bem, a tecnologia serve ao teatro, mas de um outro jeito, porque o teatro,

antes de haver tecnologia, já tinha 2 mil anos de idade. E você não joga 2 mil anos de idade no lixo só porque surgiu um tipo novo de luz, um refletor, um espelho, um material para fazer figurino, não é assim. Em teatro, cada peça que alguém monte, conscientemente ou não, está dialogando com 2 mil anos de história, então tem história para trás, enquanto a indústria cultural tem história para frente, porque é o desenvolvimento tecnológico que vai determinar linguagem, que vai determinar conteúdo ou, o que é pior, vai determinar rebaixamento de conteúdo, normalmente é assim que a indústria cultural funciona, simplifica, apaga, empastela, neutraliza e tal, mas nós não podemos fazer nada. Hoje qualquer um, qualquer um, criança de dez anos percebe que entre um filme de propaganda e um capítulo de novela não tem diferença artística, tecnológica etc. Mas a indústria cultural nunca teve dúvidas a respeito do que ela é, o teatro é que começou a ter, quando apareceu o cinema houve uma crise. Na Europa, especialmente na Alemanha, o que se discutiu! E nos Estados Unidos também, só que nos Estados Unidos era mais claro que a crise deles também era imobiliária, que deu na crise de 29. "O cinema vai roubar o público do teatro", nada disso! Nem televisão nem coisa nenhuma, os movimentos de público são determinados por outras coisas, e não tenha dúvida, o público sem fisionomia não hesita entre um

espetáculo em um pulgueiro em São Paulo e passar a tarde ou a noite no *Playcenter*, ele vai para o *Playcenter* e acabou, porque o público quer se divertir, isso nós sabemos. Pois bem, a questão então do artesanato a gente não pode mistificar, não se pode transformar deficiência em virtude. Isso que nós falamos, teatro é artesanal... O teatro brasileiro é pobre! É esta a verdade. Uma oficina de fundo de quintal.

Por exemplo, O Rei Da Vela é dono de uma fábrica de velas.

É, é pré-capitalista, aliás, isso faz parte da esculhambação do Oswald, porque ele percebia que ia entrar em crise o fornecimento de luz, devidamente monopolizado pela *Light*, e que o blecaute poderia ser prevenido com vela. São coisas do Brasil. Porque ele está de olho justamente na questão do imperialismo, é por isso que o cara é o rei da vela, porque junta a especialidade brasileira, que é a agiotagem, o capital financeiro no Brasil chama-se agiotagem, certo? Sempre foi assim e não vai ser outra coisa, é por isso que os bancos estão aí pedindo penico, porque acabou a agiotagem e eles não têm como continuar. Quer dizer, não é que acabou, mudou de esfera. Pois bem, então um agiota que justamente se apropriou da fábrica de velas de uma das pessoas de quem ele tirou tudo

porque emprestou o dinheiro, este cara tem perspectiva de sobreviver à crise geral do capital porque, havendo crise, vai haver blecaute. O cara é bem brasileiro, mas isso é um conteúdo que tem lá as suas determinações. No plano da configuração teatro e indústria cultural, ora, pelo próprio nome, indústria cultural, você só pode pensar como grande estrutura. A gente não pode se iludir, a *Rede Globo* não é apenas as instalações da *Rede Globo*, basta ver que o Roberto Marinho brigava com o governo, desde o governo Sarney, por participação e expansão de negócios. Eles querem quebrar o monopólio estatal das telecomunicações. Por quê? Porque é um supernegócio. Então, voltando, indústria cultural é, desde a sua origem, negócio. Uma parte, a parte pública, a parte mercado deste negócio chama-se prestação de serviços, porque o programa que você recebe em casa, na cabeça deles é um serviço que eles prestam, o jornal, notícia, é um serviço, isso na cabeça deles, porque nós sabemos que não é bem isso. Nós, que eu digo, leitores de Adorno e outros críticos da indústria cultural. Pois bem, o teatro, a partir de um determinado momento, e este momento, olha, é para trás do século XVIII – na Inglaterra, já no tempo de Shakespeare – o teatro também é prestação de serviços, é um serviço que o público paga. Atores e espetáculo se exibem, são um serviço pelo qual o público paga. Então, no

âmbito da inserção econômica, a atividade teatral, aparentemente como a indústria cultural, é da área da prestação de serviços. Acontece que, por causa dos 2 mil anos de história, é o serviço que vem em primeiro lugar. O teatro é um negócio por determinação desse desenvolvimento histórico que introduziu a bilheteria como elemento para viabilizar a sobrevivência dos que prestam esse serviço. Essa foi a liberdade que o capitalismo ofereceu para os artistas, porque antes eles dependiam do rei, da corte. Eles ficaram livres para fazer o que bem quisessem, mas imediatamente se escravizaram à bilheteria. Como o serviço durante muito tempo teve conotações artísticas, porque eu acho que hoje já não tem mais, este serviço, prevalecendo o produto a ser oferecido ao público, o lado negócio não se apresentou como uma coisa que pudesse prosperar como tal. Então quando você encontrar, e não duvido que encontre, uma grande empresa teatral, você vai ver que ela dispõe normalmente de infra-estrutura ridícula, mínima, que a gente nem pode chamar de artesanal, é pobre mesmo. Aí entra o problema ideológico da visão de teatro como produto artesanal: não é mais verdade! Há muito tempo, coisa de mais de um século, você não pode mais dizer que teatro não é sequer análogo à atividade do artesão. O espetáculo teatral não resulta de atividade artesanal coisa nenhuma, a não ser que a gente se permita abusar dos termos.

Dizer que teatro tem características de artesanato é não querer dizer nada sobre o teatro. Uma das coisas que a Fernanda Montenegro disse em uma entrevista sobre crise do teatro, nos anos 60: a economia do teatro brasileiro sempre foi parca e porca. Eu acho que ela tinha razão e continua tendo razão porque, se você for pensar o que é o submundo do teatro, a verdade da vida das pessoas que fazem teatro, só teatro, é uma coisa inacreditável. Aqueles absurdos, dos quais a Dercy Gonçalves não se esquece com toda a razão, porque não se devem esquecer, dos tempos em que atriz tinha que ter carteira de prostituta e fazer exame na delegacia de polícia anualmente para renovar a carteira, aqueles tempos não estão muito longe, a única diferença é que não tem mais a carteirinha. Então você tem o submundo da exploração emocional, das pessoas umas pelas outras, que é uma coisa inacreditável, e isto vale para qualquer organização teatral, desde o melhor espetáculo, o mais bem produzido, até o grupinho que consegue por um tempo um espaço de um teatro municipal, da rede, porque o *Teatro Municipal*, nem pensar, é outra história. Então não se trata de artesanato, trata-se de uma atividade que nunca conseguiu no Brasil virar coisa séria, coisa profissional, a não ser no curto período que vai do *TBC* à primeira fase do *Teatro Oficina*, o que não significa que no submundo deles não tivesse também todo tipo de

exploração e relações altamente discutíveis.

O marketing cultural e os incentivos legais poderiam vencer as limitações econômicas que envolvem o teatro?

Para mim o principal problema é a estruturação geral da sociedade brasileira e um "desenvolvimento cultural" que destinou no Brasil este lugar tão fora, é fora do lugar, para a cultura. Então a cultura no Brasil, e quando eu digo cultura eu estou falando de educação também, nunca, ao longo de sua história, foi tomada como uma questão séria. O teatro e as pessoas, voltadas para o aspecto institucional do teatro, pagam com sangue, suor e lágrimas pela opção por isso, assim como um professor paga com pobreza a opção pela educação. Neste país é assim, sempre foi assim. Se você pegar qualquer história, biografias de atores, pega o João Caetano, tem o trabalho do Décio de Almeida Prado sobre o João Caetano, veja lá como ele sofria e o que era o teatro no tempo do João Caetano, e aquilo foi adaptado e continua até hoje. Em determinadas circunstâncias, uma certa composição de interesses, jornais, mídia, transformam a figura no dodói, é o grande bobo da corte que fica em cartaz, badalado, mas daí a pouco ele vai para o esquecimento até aparecer outro. Esta é a situação em que

artistas funcionam ocasionalmente como a gracinha, o sorriso da sociedade, para falar como os conservadores franceses do século XIX, a arte como sorriso da sociedade. É assim aqui no Brasil, sem critério, você nunca vai entender muito bem por que este, e não aquele outro que é contemporâneo, virou a tetéia. Em alguns momentos vários são, não por acaso vários quando o momento é de uma certa folga econômica, e portanto nesses momentos, curiosamente em momentos de crise da economia propriamente dita, da produção, você tem ascenso. Essa é uma discussão que eu conheço, pelos meus estudos de história do teatro, desde que D. João VI veio para o Brasil. Sônia Salomão Khéde tem um livro chamado *Censores de Pincenê e Gravata*. Qual é a primeira sacada que eu tirei do livro dela? No Brasil a censura foi criada antes de haver teatro. Não tínhamos prática teatral ainda, e já tínhamos censura ao teatro. Esse é o assunto dela, é um dado cultural da maior relevância, antes de podermos ter um espaço, o prédio para fazer teatro, já havia a divisão de censura do ministério responsável. Por quê? Porque no Brasil teatro sempre foi pensado como um ramo das diversões públicas, e como se sabe, aqui no Brasil diversão pública e bandalheira são sinônimos na cabeça de quem está no poder, desde D. João VI. Já havia censura antes de ser autorizada a criação do teatro que atualmente é na praça Tiradentes, chama-se *João*

Caetano. Nessa história a gente percebe que as artes no Brasil, para a classe dominante, sempre foram perigosas, que tem que manter sob controle, seja da polícia, da censura, seja sob controle econômico. Pessoalmente acho a maior bobagem esse negócio de *Lei Sarney*, incentivo etc. porque nunca o artista brasileiro vai convencer a classe dominante no Brasil de que cultura é uma coisa séria. Isto é bobagem. Sempre temos um Mindlin no Brasil, mas enquanto nós temos um Mindlin, quantos têm a mesma grana e o mesmo âmbito de atividade econômica e empresarial da *Metal Leve* e pensam como o Mindlin? Então o Mindlin é que é um homem pouco brasileiro, aliás veja o sobrenome. Para a sorte de muita gente, ele patrocina publicação de livros, para espetáculos é bem provável que dê dinheiro também. Ou então, por outras razões este ou aquele banco resolve dar dinheiro. Mas não se iluda, mas não se iluda mesmo, a classe dominante brasileira, que tem o dinheiro, os empresários do Brasil não apostam um níquel na importância da educação, da cultura e áreas afins. É por isso que só os grandes negócios é que se desenvolvem. Televisão, sim, eles investem na televisão. Como investem na televisão? Veiculando propaganda. Sem veiculação de propaganda nenhuma emissora de televisão sobrevive, então, toma lá, dá cá, porque por outro lado a veiculação de propaganda na televisão garante a vida lucrativa de um

determinado produto, certo? Então estamos em casa. Agora, veiculação institucional oferecida pela temporada de um espetáculo teatral? Ora, faça-me o favor, achar que isto é uma coisa que pode se generalizar é das mais delirantes ilusões dos artistas no Brasil. Esse estado de coisas vem da própria história do Brasil, o outro lado disso é pedir subvenção para o Estado. Agora veja se faz sentido pedir subvenção para um Estado como esse que nós temos, que mata professor de fome? Porque se esse Estado, desde D. João VI, desse valor para a arte, cultura, literatura, ele investiria em educação.

Dado esse estado de coisas, qual a relação entre o tipo de produção teatral e a escolha de repertório?

A relação é direta. Se você é um empresário ou um ator, porque isso tem acontecido muito, ator que em um espetáculo ganhou bastante dinheiro, juntou uma grana e vai produzir, ele necessariamente vai produzir para o mercado, isto é, pela grana que ele está investindo ele precisa do retorno, mas no teatro a bilheteria é uma caixa de surpresas. Os desastres que acontecem são absolutamente impressionantes. Vamos lembrar, aqui no Brasil, um dos mais chocantes, *Chorus Line*. Foi um arraso nos Estados Unidos, acho que lá ainda está em cartaz. Virou filme, todo o mundo falava, então um louco aqui

resolveu produzir *Chorus Line*. Ele deve estar com dívida até hoje porque levantar a produção de um espetáculo musical, a arregimentação, você tem que pagar salário, mesmo que espere a estréia para começar a pagar, enfim, você vai assumindo dívida, dívida, dívida, contando com a bilheteria, e aí você tem um fracasso absoluto.

A Companhia Estável de Repertório, de Antônio Fagundes, também faliu.

Mas você se lembra? Porque era uma empresa de repertório, o que ele precisava fazer? Oferecer um espetáculo com retorno garantido de bilheteria e depois tentar timidamente uma experiência que não podia ser muito radical porque se fosse radical, burros n'água. E eu me lembro de que o cavalo de batalha dele foi o *Xandu Quaresma*, que era uma peça muito interessante, com raízes do teatro popular nordestino, uma proposta de tipo brechtiano e tudo, mas carregada no popular brasileiro. Então, depois de *Cirano de Bergerac*, *Xandu Quaresma*; entre um e outro espetáculo, a companhia sempre apelava para *Xandu Quaresma*. *Morte Acidental de um Anarquista* foi um dos grandes achados do Fagundes, mas de qualquer maneira era uma experiência legítima, de gente genuinamente interessada em dotar o país de uma perspectiva teatral minimamente séria. Porque o Fagundes

tinha essa qualidade, tinha um nível em relação ao qual ele não fazia nenhuma concessão, com desigualdade de produções, mas ele não baixava o nível, o que é um negócio legal, se fosse viável economicamente, mas no longo prazo, mesmo que ele acertasse todas, ele dançaria. Por quê? Porque ele não era dono do local onde ele se apresentava, um dia a especulação imobiliária derruba, e se não for a imobiliária é a financeira, enfim, porque é uma atividade que não tem, realmente não tem estatura para jogar o jogo pesado da economia tal como ele é e como tem sido no Brasil nos últimos 15, 20 anos.

Qual é o cliente das empresas teatrais: o público, empresas promotoras ou outros?

Pelo que eu tenho lido, porque por tudo que eu já falei, você há de convir que não é bem disso que eu gosto, mas, enfim, pelo que eu tenho lido, a minha impressão é que está surgindo um tipo interessante de clientes, que compra metade da sala e vai arregimentar público. Em muitos casos as pessoas vêm do interior de ônibus. Ora, são os novos clientes, e claro que essas pessoas que compram os ingressos e a viagem estão sendo atravessadas. Entre o espetáculo, o produtor e este público que aflui, tem um cliente, é este o novo cliente do grande teatro, desse teatro

que dá certo e que tem longevidade como espetáculo.

E as empresas promotoras, que no teatro fazem propaganda do seu nome?

Não, eu não acredito nisso, não acredito. Eu não vejo qual o sentido do patrocínio que o *Bamerindus* dava para um espetáculo teatral, a não ser aquele da Marília Pêra, isto é, o dono do *Bamerindus* apoiava o Collor e ficou com a Marília Pêra de refém na campanha. Então, fora esse tipo de situação muito específica... Porque você acha, você acredita? Vamos ser honestos, uma coisa é o que a gente conversa lá com o *marketing* do *Bamerindus* e outra aqui entre nós. Você acredita que o público, porque foi ao espetáculo patrocinado pelo *Bamerindus*, abriria conta no *Bamerindus*? Você acha que essa é a questão? Eventualmente no caso brasileiro pesa mais que o varejo da publicidade a chamada propaganda institucional, isto é, nós temos um banco de origens altamente questionáveis que precisa aparecer para o Brasil com altos compromissos com a cultura, com a nação, é só isso. Ou então pagam a despesa que você tem para imprimir o programa, não totalmente, uma parte. É ridículo, é absolutamente ridículo, e a troco deste troquinho, das moedas que eles dão eles conseguem um tipo

preciosíssimo de propaganda que é chamada institucional, isto é, aparecer para o país como uma instituição privada comprometida com a cultura. Agora, compara o compromisso do *Bamerindus* com o dos Rockefeller, porque nos Estados Unidos a história é outra.

Que tipo de produto a empresa teatral oferece?

A empresa teatral hoje oferece mercadorias de fácil consumo. Se você quiser procurar o equivalente do mercado, do produto, da mercadoria que o teatro tem oferecido hoje, eu só consigo imaginar o teatro francês do Segundo Império. Estou falando de Alexandre Dumas, Filho; estou falando de coisa séria, estou falando de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, Filho e toda a sua produção, estou falando de Émile Augier, estou falando de Sardou, os dramaturgos da *Comédie*. É desses que estou falando, eles eram todos altamente prestigiados pelo Estado francês. Na França, o que significava ser prestigiado pelo Estado francês? Ter suas peças montadas pela *Comédie Française*. Por quê? Porque a *Comédie Française* era uma iniciativa do Estado, os funcionários eram pagos pelo Estado, funcionários públicos. Como você sabe, a *Comédie* foi criada pelo rei para o Molière, era a casa do Molière, foi o prêmio que o Molière

recebeu do rei. A *Comédie Française* até hoje é o cartão de visitas do teatro francês. Então o que é teatro oficial na França? E na França isto é coisa séria: *Comédie Française*. É por isso que continuam montando Racine, Molière e outras coisas. Pois bem, costume lembrar em aula, quando falo desse assunto, o seguinte: não se esqueçam de que quando nós estamos falando do teatro francês no Segundo Império nós temos um teatro 100% censurado e um dos mais importantes funcionários da censura era o Émile Augier, isto é, de dia ele censurava e de noite as peças dele eram montadas na *Comédie Française*. É bom saber do duplo emprego de determinadas tetéias do teatro. Muito bem. Esses dramaturgos tinham clara consciência do produto que o público queria consumir, um público que ia ao teatro para fazer a digestão, um público que não queria peça para ser obrigado a pensar, porque "já chega dos problemas que eu tenho durante o dia", um público que queria teatro para se distrair, um público, como disse um historiador desse período, que pagava para ser rebaixado na sua sensibilidade, na sua inteligência, e na sua compreensão da vida. Era este o público do teatro oficial do Segundo Império. Pois bem, o teatro que a empresa teatral hoje, com todas essas determinações, patrocínio, aluguel, tendo que negociar com o prefeito de plantão ou com o governador, porque as melhores casas foram estatizadas, não são capazes de

oferecer coisa melhor do que aquilo que se oferecia na França do Segundo Império. Então tem que necessariamente ser uma peça medíocre para o grande público entender, porque você sabe que esse tipo de produtores subestima a inteligência, a informação do público, e o público até pode se sentir ligeiramente subestimado, mas ele fica contente de ser tratado assim, o público também é medíocre. O que nós podemos fazer? É assim que funciona o mercado, o mercado precisa descobrir qual é a média para fazer temporada. A *Broadway* não é outra coisa.

A que necessidade a empresa teatral procura atender?

É preciso separar, porque eu acho que o pessoal que faz teatro infantil, não 100%, mas uma parte significativa... Quero acreditar que a maioria dos que fazem teatro infantil faz com objetivos os mais legítimos para a arte, sabem que criança tem que ser respeitada, sabem que criança é inteligente, sabem que tem que fazer bom espetáculo, os atores têm que estar muito bem e os textos têm que ser muito bons, não se pode subestimar a inteligência e a vivacidade da criança. Pelo pouco que eu vejo ultimamente, normalmente teatro infantil é melhor do que o grande teatro. Mas nós sabemos que já se instalou a perversidade no âmbito do teatro infantil também, do mesmo jeito que a perversidade na

indústria de livros infantis também se instalou. Então, para uma coisa bem-feita, bem pensada, você tem um quilo e meio de porcaria para explorar os pais das crianças. Mas quero, um pouco talvez idealisticamente, achar que no teatro infantil você ainda vê muita coisa que é para ser aplaudida de pé como esforço e como compromisso também com o teatro, porque isso é compromisso com o teatro, com o desenvolvimento de repertório, com o tratamento de questões relevantes e que estão postas pela conjuntura, dialogando com o público, porque pressupõe que o público é inteligente, tem sensibilidade. Então teatro infantil é uma coisa. O teatrão, esse teatro totalmente submetido às regras do mercado, não acredito que funcione mais como ostentação de cultura para quem assiste. Isso podia ser dito até mais ou menos os anos 60, porque, veja uma das perversidades da sociedade brasileira, até o teatro de esquerda no Brasil em algum nível serviu como ostentação de cultura, o de vanguarda você não tenha dúvida nenhuma, ele sempre foi isso, ostentação de cultura, isto é, "eu, público do teatro de vanguarda, estou acima desses mediocres aí". Então, muito do discurso em defesa, apologia do teatro de vanguarda, depende desta postura de tipo aristocratizante, porque sempre tem quem queira se sentir parte da aristocracia do espírito, já que não dá para ser da aristocracia de verdade.

Então acho que isso hoje, para teatro, não vale mais, acho que hoje teatro é entretenimento e ponto final. Do que tenho visto, e às vezes me tomo de ímpeto e lá vou eu ver uma peça dessas de grande sucesso, você vê que o público que está lá podia estar no *Playcenter*, sem fazer diferença, porque você sai de lá leve, disposto a jantar como você estaria se tivesse ido ao *Playcenter*, ou se tivesse ficado em casa assistindo a um filme pela televisão. Hoje teatro virou uma opção como outra qualquer, e para este público que vem do interior inclui essa vantagem adicional de você sair daquele ramerrão, pegar um pouco de estrada e se divertir. Não passa de diversão.

O empresário teatral obtém o lucro esperado?

Não necessariamente, a não ser que ele seja capaz de desenvolver uma empresa como essa de que nós estávamos falando, que cuida direitinho da parte de vendas, cultiva a clientela, estuda meios de ampliar a clientela, mas mesmo essa perspectiva é muito desgastante e eu não sei se o retorno que ele tem compensa tanto investimento, pela natureza da atividade, de novo. Porque não dá, você vai querer comparar o retorno de um empresário teatral, digamos, com uma rede de lojas? No capitalismo, você pode ter uma certa lucratividade, mas há uma

regra do capitalismo que infelizmente foi demonstrada por Marx: a queda tangencial da taxa de lucro, que, pensando em um investimento qualquer, se ele é totalmente original você tem um período, por ser pioneiro, em que você ganha. Mas imediatamente seu empreendimento mostra para outros que o caminho é bom e surge a concorrência. É a concorrência proliferando que reduz a lucratividade destes, e os que vêm depois sempre têm menos, pelo simples fato de terem vindo depois. O processo de desenvolvimento tecnológico faz um deles saltar. O salto de um normalmente significa a morte de outro. Ora, isto em um mesmo ramo. Acontece que esta questão tem que ser vista de um ramo para outro. Pois bem, existe uma determinada situação em que o próprio retorno que a sua atividade dá, mesmo que não tenha equivalente no seu ramo, ela é inviabilizada pelo desenvolvimento em outros ramos. Só para dar um exemplo bem disparatado: o aumento da lucratividade do Bill Gates, da *Microsoft*, pode indiretamente resultar em perdas para o teatro. Por quê? Porque Bill Gates definiu um outro patamar de lucratividade e só são candidatos a continuar existindo os que forem capazes de entrar nesse patamar. Então hoje o desenvolvimento do capitalismo leva a essa situação, as pessoas que criticam costumam dizer "a concentração de renda". A concentração de renda é isso. E o problema é que os que não

são candidatos a continuar nessa loucura são candidatos ao desaparecimento. Você pensa que o desemprego é um resultado inesperado? Não, é um resultado programado em nome da reengenharia, em nome da produtividade. Voltando para o teatro, que nesse sentido é uma sobrevivência teimosa, resultado de pessoas que insistem em fazer isso pelas mais variadas razões, o mais variado tipo de idealismo: o sistema capitalista tem mostrado que determinadas atividades, ou pré-capitalistas, como no caso do teatro, que num determinado momento conviveram bem com a atividade de mercado, quando o patamar virou este, elas continuam sobrevivendo, mas em situação cada vez pior, comparativamente a momentos anteriores de sua própria história. E de novo volto à minha questão original: é por isso que se a gente quiser ainda continuar pensando em teatro como experiência relevante no âmbito da nossa vida, a gente precisa abandonar, não de todo, mas precisa reconsiderar essa concepção de teatro vinculada a mercado. Por quê? Continua, sobrevive, um não dá certo, outro dá certo e tal, tal, mas o futuro do teatro não está delineado por esse caminho, de maneira nenhuma. Por quê? Aí dá para cair até na mitologia, porque a necessidade de teatro que a humanidade objetivou e, pelo que nós sabemos, seja no Ocidente, seja no Oriente, todas as sociedades desenvolvem alguma modalidade de

teatro, é uma necessidade cada vez mais incompatível com o rumo do sistema capitalista e portanto do mercado. Então a gente tem que ampliar a possibilidade de pensar a coisa.

Quais são as condições de trabalho de quem faz teatro?

São as piores possíveis. Imagina, nem pensar. Primeiro porque a própria ideologia do empresário já autoriza a se apresentar não como uma empresa devidamente constituída, mesmo que seja. Ele contrata por empreitada, então a situação do artista, técnico etc. é exatamente a mesma do trabalhador da construção civil, o cara é contratado para fazer este prédio, acabou o prédio, se eu tiver outro serviço eu te contrato, se não, você está na rua. Ora, este tipo de contrato específico por empreitada não prevê nenhum direito. Em muitos casos não garante nem salário, você sabe de gente, olha, é de perder a conta, de gente que participa do processo todo e no final não leva nem um tostão para casa, pelo contrário, tirou o dinheiro do bolso para ajudar na produção, para ir ao trabalho, e vai alegre. É a regra, é a regra. Não tem sequer o retorno salarial, o que dizer de direitos trabalhistas, imagina. E no caso dessa empresa que nós temos aqui como referência [*Caprarole*], quem tem minimamente algum retorno garantido é o próprio dono – que não

está ele próprio isento das condições de exploração que ele é obrigado a exercer, porque ele se explora a si próprio, ele se mata de trabalhar, se mata – e os funcionários mais imediatos ligados a ele, que viabilizam a infra-estrutura dele. Ele e esses ainda têm alguma garantia, os outros, só Deus sabe. E olha, não há sindicato que resolva isso, porque essa estruturação já está mais do que demonstrada como incompatível com as regras econômicas vigentes hoje.