

Sérgio de Carvalho

Diretor e dramaturgo da Cia do Latão

“Há 40 anos, um artista produzia um espetáculo para viver de bilheteria; hoje, produz para ganhar dinheiro da Lei Rouanet.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn no dia 30 de abril de 2010, em São Paulo.

Sérgio de Carvalho

Sérgio de Carvalho é diretor, dramaturgo e crítico teatral. Fundou com outros artistas, em 1997, a Cia do Latão, com montagens já históricas do teatro brasileiro, como *Santa Joana dos Matadouros* (1998), *A Comédia do Trabalho* (2000) e *Círculo de Giz Caucasiano* (2006). O Latão se notabilizou como o principal grupo brasileiro encenador dos textos do dramaturgo alemão Bertold Brecht e de seu teatro épico-dialético.

Antes do Latão, Sérgio assinou a dramaturgia de *Paraíso Perdido*, o primeiro trabalho de Antônio Araújo à frente do Teatro da Vertigem. Formado em jornalismo, Sérgio estuda teoria literária no mestrado na ECA/USP, além de trabalhar como professor de teoria do teatro e literatura dramática na Unicamp. Carvalho se diz um ferrenho opositor à Lei Rouanet, pela maneira com que os artistas têm recorrido a ela. “A lei criou uma cultura de capitalismo cultural forte ao ponto de se tornar um grande negócio”. A própria Companhia do Latão faz uso da Lei Rouanet, mas Carvalho garante que, mesmo sem ela, o grupo continuaria produzindo. “A gente não trabalha para conseguir este patrocínio; trabalha pelo gosto de trabalhar.”

Para ele, o eterno conflito do posicionamento da arte em uma estrutura mercadológica é ainda mais difícil de ser resolvido no teatro. “Quem manda (na montagem) são o assistente de produção e o diretor. O ator fica ali executando ordens; é mediorizante.” Daí a procura do Latão pelo que chamam de diferente. “Gastar uma fortuna em uma produção só pela esperança de entrar em um circuitinho de festivais pode até dar selo de coisa chique. Mas é preciso criar outros caminhos.”

Sérgio, o que são o teatro épico e o teatro dialético?

É uma ideia que vem do Brecht, especificamente, nos anos 20 e 30, quando ele pensa a possibilidade de superar o drama convencional no teatro, de como o teatro poderia tratar de questões que não fossem privadas, e que a forma desse tratamento também não fosse privatista, sentimental. Ele e outros artistas inauguraram uma espécie de crítica do drama, que gera uma teatralidade mais narrativa, mais aberta, interessada em temática mais pública. Brecht imprime nessa tradição narrativa – e, portanto, épica – uma marca da contradição. Ele procura uma cena muito contraditória nos seus assuntos e na sua forma. No fim da vida, ele já está chamando esse teatro de teatro dialético. Tentar trabalhar sobre processos contraditórios é uma aplicação que o Brecht faz do marxismo na arte. O nosso grupo de teatro, a Companhia do Latão, tenta pensar isso em um contexto atual, em nossas coordenadas históricas e geográficas também. É difícil resumir rápido, mas é uma tradição do teatro narrativo e crítico. E o fundamento dessa crítica é a forma do drama convencional, essa forma ainda hegemônica, na indústria cultural; essa forma

do conflito subjetivo, um modelo que muita gente acha que é universal, de conflitozinho psicológico.

E como nasceu a Companhia do Latão?

Começou como vários grupos de teatro. Algumas pessoas vieram da universidade e se juntaram para fazer teatro. A universidade dá a ideia de se fazer um teatro de pesquisa. Só que fazer pesquisa em uma situação precária faz você ter que lidar com a realidade. A gente começou montando um espetáculo e percebeu, a partir de um determinado ponto, que não adiantava ser só um espetáculo para atingir um determinado público: interessava um processo de aprendizado. O Latão se organizou como um grupo de pesquisa em linguagem artística e que pouco a pouco vai descobrindo um caminho próprio. Isso foi de 1996 a 1997. A gente assumiu o nome Companhia do Latão em 1997, porque a gente estava estudando um texto do Brecht que se chama *A Compra do Latão* – uma espécie de defesa da materialidade do teatro. Na verdade, é uma crítica ao idealismo. *A Compra do Latão* é um texto muito curioso do Brecht, feito de fragmentos. Ele imaginou teoria em forma de diálogo, uma teoria dialogada, como a filosofia clássica fazia, de diálogos filosóficos sobre teatro. Só que ele nunca resolveu esse texto, foi produzindo materiais. E um dos temas fundamentais de *A Compra do Latão* é a possibilidade de ter um trânsito ativador entre o palco e a plateia; que o público se sinta ativado. Só que na perspectiva do Brecht, para ter essa ativação você precisa desmontar as ideias convencionais. O filósofo, que é um personagem do texto, usa a seguinte imagem quando o criticam por ser materialista demais: “Mas a gente está fazendo um negócio espiritual e você só fica olhando o lado material?”. Ele diz: “Pois é. Talvez eu seja um negociante de ferro velho que vai assistir a uma banda de música e que, lá pelas tantas, em vez de só ouvir a música, comece a pensar no quanto custaria o quilo do bronze, do ferro que está nos instrumentos”. Talvez seja uma redução, mas talvez seja outro ângulo de olhar a coisa. Então, essa imagem da Compra do Latão vem daí. É uma espécie de defesa do mundo concreto.

E qual era o cenário da produção teatral no Brasil naquele momento?

Ainda tinha uma espécie de sobra de uma marca dos anos 80, quando houve uma virada teatral. Foi uma espécie de decreto do fim de uma tradição nacional, popular, politizada que existia até meados dos anos 70. Houve, nos anos 80, a entrada de um tipo de onda internacionalizante no teatro. Foi uma época em que surgiram vários encenadores conhecidos e marcadamente in-

ternacionalizantes, com temas universais, sem querer ter vínculo demais com a temática local – achando tudo isso caretice, ultrapassado. No começo dos anos 90, começa a surgir uma espécie de reação a esse universalismo genérico dos encenadores. Ao mesmo tempo, essa reação já não se dava mais nas bases antigas do antigo teatro nacional, popular, politizado dos anos 70 – esse foi cortado pela ditadura e pela conjuntura mundial. Sinto que começam a surgir grupos tentando trabalhar e sobreviver. Pouco a pouco, pelo menos em São Paulo, alguns desses grupos vão ganhando espaço, se politizando. A década de 90 é uma década de retomada de um teatro de grupo em São Paulo – pelo menos daquele que eu acho mais interessante e vivo.

A primeira peça de vocês é o Ensaio sobre Danton?

É, a gente tem certa confusão de nascimento, porque com *Danton* [1996, com texto de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano] a gente ainda não se considerava um grupo nesses termos que eu falei, de ter um projeto futuro. Era só o espetáculo baseado em *A Morte de Danton* [1835], que é um texto lindíssimo do Büchner, do romantismo alemão. Büchner é um autor interessantíssimo, morreu com 23 anos e produziu três obras-primas do teatro. Todas com uma poesia transbordante, violenta, crítica. O *Danton*, do Büchner, reflete sobre uma espécie de impasse do processo revolucionário em ir adiante nos termos daquela Revolução Francesa. Naquele momento, o Latão trabalhou mais pelas questões formais do texto do que pelo seu próprio tema. Durante o processo de ensaio, a gente percebeu que havia certa ingenuidade no trato do tema. Tínhamos uma identificação quase juvenil com a melancolia da peça, que fui notar tempos depois. Ao mesmo tempo em que isso era parte da beleza da nossa montagem, ela tinha uma não percepção do fracasso. Estamos vivendo uma situação de dificuldade e de fracasso. Só que o lado juvenil disso é quase um culto estético à melancolia. Mas a montagem era muito bonita, forte e sincera. Quando a gente refez a peça, quatro anos depois, ela foi um pouco mudada. Porque aí a gente já tinha maior consciência crítica do assunto. Isso nos obrigou a rescrever parte da peça e até a discordar de uma certa visão do Büchner. Botamos personagens novos, criamos relações cênicas que não havia, fomos aos documentos da Revolução Francesa para fortalecer personagens que no Büchner são fracas – por exemplo, o Robespierre é um assexuado, fraco, hesitante; Büchner fez uma caricatura moral dele e colocou o Danton como um impulso de vida. A gente mostrou a coisa de outro ângulo, considerando outros fatores históricos e econômicos, que estavam em jogo na atitude do processo revolucionário. Essa é uma coisa fascinante do teatro: você tem a

chance de ir mudando. Você pode inclusive se criticar ao longo dos anos, fazer uma nova versão que muda a versão original. A encenação deve ter liberdade e radicalismo em relação ao material; o texto é um material. Agora, é um material que cobra o seu lugar. Se você mexe em um grande texto, um Hamlet, esse texto continua ecoando como assunto e pode te puxar o tapete. Você precisa entender a força dele. Comigo já aconteceram muitas situações assim. A característica do texto do Büchner ainda é mais desmontável, dá para mexer nele. Com alguns autores é mais difícil. Adaptei bastante *O Círculo de Giz Caucasiense*, do Brecht, mexendo a ordem de cena. Mas cada vez que eu mexia, eu sentia que mudava uma coisa e tirava um andamento dialético construído por Brecht matematicamente. Percebi que ele construía a cena assim, com quase sete passos para chegar à virada. Se eu mexesse nessa estrutura, eu teria que recriá-la de outro jeito para poder interferir. Eu mexia a ordem de uma cena porque eu queria que o público visse a cena do ponto de vista do morto – um sujeito que está na cama, que levanta. Aí eu mexi na ordem do texto para fazer isso, só que eu tive que reescrever a cena inteira para poder manter a mesma complexidade do original. Então, você vê que adaptação é um negócio interessante, mas difícil. Depende da força do material literário que está na mão.

Da mesma forma que na questão estética, a organização do trabalho de vocês também é um processo coletivo. Como é isso?

Desde o início do Latão, antes de lidar com teatro épico, a gente já tinha esse processo de coletivização do trabalho. O nosso primeiro passo – meu até – como artista foi procurar relações bem coletivizadas, em que as pessoas não sejam especialistas só em uma função; que elas entendam o todo, que improvisem muito. Isso porque eu sempre achei muito medíocre o sistema de trabalho na área do teatro quando ele quer simular a industrialização, a coisa da especialização radical. Como é um teatro convencional? É parecido com uma TV convencional: você decora o seu papel, ele decora o dele; eu, como diretor, marco a cena, crio movimentações artificiais para vocês, o cenógrafo cria um ambiente externo e o músico reforça o que acha importante. É uma patacoada, uma facilidade. Porque você vai trabalhar de acordo com uma lógica pré-estabelecida, e quem vai reger o todo vai ser a minha ideia como diretor. Você, como ator, vai passar todo o processo tentando entender a minha ideia. É um processo idealista de trabalho, em que eu pouco vou considerar o acaso, a novidade, a contribuição do outro. Sempre procurei trabalhar de um jeito diferente; decorar o texto é uma fase posterior do trabalho. A gente im-

provisa e recria a história juntos. Antes de entender seu papel, você vai ter que entender o conjunto da história. Aí você começa a produzir coisas diferentes. Porque o problema dessa especialização é que ela acelera o processo e você tende a trabalhar com os clichês que você já tem como artista e, ao mesmo tempo, tentar perseguir a ideia das pessoas. Essa coletivização, para mim, foi um processo fundamental, mesmo quando a gente começa a fazer cinema e produzir vídeo; recuso-me a trabalhar com ordem do dia, naquele jeito convencional que você já tem um plano estabelecido, de como o ator vai executar uma marca. Isso é o império do produtor sobre o trabalho. Porque tem dinheiro, tem que fazer rápido e é hoje que tem para fazer essa cena. Quem manda nisso é o assistente de produção e o diretor; o ator está ali executando ordens. Acho isso mediocrizante para um artista da invenção. Claro que tem margem de criação disso. Mas quando você experimenta outras possibilidades, com mais tempo, sem normas rígidas, você inventa muita coisa diferente. A coletivização não é só simbólica do ponto de vista de certa crítica à dinâmica capitalista das relações de trabalho, ela é também libertadora na criação, te faz descobrir coisas novas.

E o *Arte Contra a Barbárie*, como foi essa história?

Isso coincide até um pouco com o começo do Latão. A gente percebeu que esse tipo de trabalho nosso, que não pode nem ser chamado de marginal – porque não está à margem – mas de contramão, porque a gente trabalha de um modo muito contrário ao convencional, precisava descobrir o seu lugar de existência econômica e material. Para descobrir um lugar de existência produtiva, a gente precisava entrar em um debate sobre política pública de algum jeito. Então, começam umas reuniões no Teatro de Arena, em 1998, se não me engano, com vários grupos de teatro e alguns artistas independentes que começam a pensar em produzir de um jeito diferente, em fazer a crítica do sistema convencional das políticas públicas. Vamos primeiro ao centro do problema. A gente notava que todas as políticas públicas para a cultura naquele momento destinavam verba para evento e produto. Não tinha política pública para o processo. Era uma concepção que nos parecia mercantil, porque os caras estão contabilizando evento e produto cultural, não instalando um processo cultural, pedagógico, crítico, de longo prazo. A gente começou a pensar um pouco sobre isso e lançamos um manifesto chamado *Arte Contra a Barbárie*, cujo ponto central era esse: uma proposta de desmercantilização da cultura a partir da instalação de processos culturais. Foi surpreendente, ganhou repercussão; passou até uma imagem de que a gente era um grupo

organizado, forte, mesmo com meia dúzia de pessoas. E essa repercussão teve tal força que possibilitou que a gente convencesse alguns vereadores a encampar um projeto de uma lei nova, que se chama Lei do Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo e que mudou o panorama de produção teatral. Criou um novo ar para a pesquisa e para o processo de trabalho – não só para produzir espetáculo. Foi uma coisa transformadora, pelo menos no início.

A Lei do Fomento permite que um grupo possa ocupar um espaço físico e fique ali por um tempo. Como foi isso para o teatro na cidade?

No começo houve uma tentativa de juntar as duas coisas. Quando saiu a Lei de Fomento, a prefeitura tentou até juntar o fato de os teatros públicos da cidade serem ocupados por grupos – coisa que caiu com o passar do tempo. Mas o fomento possibilitou aos próprios grupos ter um aluguel para a sede, para espaço de ensaio. É um dinheiro sobre o qual a gente tem que pensar. O orçamento da Lei de Fomento contempla de 20 a 30 grupos por ano em São Paulo. Esse orçamento é metade de um único teatro público em Berlim. Se você divide isso por 20 ou 30 grupos e por pessoa, você vai ver que é muito pouco dinheiro. Só que, para quem trabalha em situação precária, esse pouco é muito e é transformador. Surgiram vários grupos que atuam na periferia ou em regiões que não tinham teatros. São salas pequenas, mas com uma produção viva. A Lei de Fomento criou uma capilaridade, um enraizamento de várias produções em cantos da cidade que não tinham. É uma produção interessante. Perto daquele período anterior aos anos 90, foi um salto. Claro que isso precisaria de maior força para avançar mais, porque é uma lei isolada, que não tem amparo em outras. E é sempre muito ameaçada, mas não tenho dúvidas de que ela mudou o panorama da produção teatral de contramão na cidade.

A produção cresceu. Mas e a reflexão sobre a produção, o diálogo crítico?

Cresceu também, comparativamente. O teatro de um modo geral é uma área precária em termos de produção crítica. Vocês que estão conversando com muita gente de cultura devem estar vendo que o teatro varia muito conforme o grau de mercantilização da área – se mais ou menos industrial. O teatro está no limbo, porque tem um pé forte no mundo da mercadoria e parte da produção quer fazer outra coisa, quer criar outros lugares menos mercantilizados. A gente vive essa situação ambígua. Nos extremos, você tem uma produção crítica muito vinculada ao mercado, que são esses artiguetes de jornal chamados críticas que no fundo são indicações de consumo, com raríssimas exceções. Mas é um espaço que foi confinado nos últimos anos; a crítica perdeu qualquer vínculo com argumento concre-

to, até espacialmente. O cara decreta valor sem estar baseado em um pensamento de fato. E a produção alternativa está acontecendo em parte dentro dos grupos e em parte em universidades, mas ainda não conseguiu gerar um material que permita a ela dar um salto reflexivo. É uma área com muitos déficits anteriores. Você não tem um bom mapeamento da história do teatro brasileiro, nem recente nem antigo. A produção nova universitária sobre a história do teatro brasileiro, de reflexão crítica, não tem acumulação suficiente para produzir novas referências. É uma área fraca. As pessoas ficam bravas comigo quando eu falo isso, mas é uma realidade. As novidades estão vindo dos grupos de fora da universidade.

Sobre políticas públicas: em que sentido a saída via fomento seria um caminho de amadurecer essa iniciativa?

A Lei do Fomento [*Lei Municipal de São Paulo nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002, que apoia produções teatrais*] é um exemplo de atenção pública, de dinheiro público para processo, isso já é uma diferença. Porque o cara para com essa lógica de o produtor ficar inventando mercadoria cultural. Não é mercadoria cultural que interessa. Interessa um aprendizado que vai ser avaliado e medido por outras coisas. É claro que processos vão se refletir de algum jeito, em realizações, mas não em produto exatamente. Sinto que o fomento precisaria ser amparado por criação de condições de trabalho artístico-culturais diferentes. Porque é muito comum, no meio cultural, não se pensar como trabalhador, de achar que você é um eleito do Espírito Santo e não faz parte do mundo do trabalho. Agora, a situação real é que a maioria dos grupos renovadores e inventivos não tem nem um lugar de trabalho no mundo da mercadoria convencional. Não tem condições mínimas. É um disparate. Seria preciso pensar em condições de trabalho diferentes: espaço físico, condições de aprendizado, produção crítica, processos pedagógicos.

O teatro captou R\$ 122,5 milhões em 2008 pela Lei Rouanet. Isso ajuda?

Precisa ver que teatro captou isso. Precisa ser verificado, mas aposto todas as minhas fichas que quem captou isso foram grandes produções comerciais, estilo Broadway, estilo Cirque du Soleil, produções de artistas famosos com poucos atores, projetos de grande circulação nacional, com altíssimo orçamento. Eu digo altíssimo, por quê? Há 40 anos, um artista de renome nacional produzia um espetáculo para viver de bilheteria. Hoje, ele produz o espetáculo para ganhar o dinheiro da Lei Rouanet, para ter patrocínio. Não compensa ele ficar muito tempo em cartaz, porque vale mais a pena ele correr atrás de outro patrocínio. São produções em que os orçamentos têm, como maior

parte do gasto, mídia, cachês para os protagonistas; acho uma excrescência. Sou um ferrenho opositor à Lei Rouanet. Ela tinha de ser extinta hoje, extinta. Não reformada ou melhorada. Ela criou uma cultura de capitalismo cultural forte ao ponto de a cultura se tornar um grande negócio; desvirtuou todas as perspectivas. Teria de ser zerada para se fazer uma coisa nova. Pouco desse dinheiro chegou para coisas realmente importantes e para processos culturais de longo prazo.

E como fazer para fomentar o público, criar diálogos com ele?

São trabalhos de longo prazo. Um teatro em Berlim, por exemplo, tem orçamento de 14 milhões de euros por ano para fazer uma programação intensa. É um teatro com muita quantidade de produção, mas também de muita atividade pedagógica, formativa. Ele cria um vínculo com a comunidade, com o bairro. As salas estão sempre cheias, porque os caras não trabalham só para manter a máquina cênica funcionando, mas para a formação de público. Isso acontece porque eles estão enraizados ali também. Agora, produz um negócio aqui, some e nunca mais vem para o lugar, não gera continuidade. Para um adolescente, a descoberta do teatro pode ser fascinante. Ele está em uma fase de grande interesse por coisas diferentes. É muito comum que naquele intervalo antiburguês da vida, de faculdade, o cara que não se enquadrou em um sistema convencional de emprego esteja aberto para coisas diferentes. Se isso é desenvolvido, cria-se uma geração diferente, interessada em trabalho cultural.

A Lei de Fomento criou público em São Paulo?

Não tenho dados objetivos, mas certamente sim. Ela aumentou muito a quantidade de produção e diversificou o público. Gerou produções que atingiam um público que não ia ao teatro antes. Eu nem sei se ela aumentou quantitativamente, mas qualitativamente, sim.

O que é o produtor cultural?

Não sei falar muito sobre isso. No nosso caso, é uma figura que pode ser muito especializada, se você tem um mercado constituído em termos de compra e venda. Mas sobre essa figura, honestamente, nem me interessa falar. Pode ser importante, mas ela quase sempre está pautada por uma coisa que vai contra o princípio do que me parece o interessante da cultura. O trabalho cultural é o trabalho do supérfluo, do desnecessário. Você acaba o seu dia de trabalho e vai inventar o novo, vai desenhar, pintar, fazer uma coisa que é

livre. Uma possibilidade de liberdade, ainda que do ponto de vista simbólico. Por que você vai reverter isso para eficácia, lucro, público-alvo? Vai fazer outra coisa. Eu sinto que você vai contra a lógica da diferença, do novo, do livre. Outro dia, algum ator falou na TV: “No passado, o sujeito via uma cena e falava se ela era bonita. Hoje ele fala se ela funciona”. Estamos na lógica do funcional. Quer dizer, você já tem um padrão de eficácia sobreposto à cena. Não é mais um critério da beleza.

E como é a produção cultural da Companhia do Latão, é colaborativa? Têm pessoas que trabalham especificamente nisso, nesse trabalho de administração da companhia?

Têm e não têm. Falar isso não quer dizer que eu não saiba em que mundo a gente vive. Não estamos em Marte, nem em um país socialista. Você vê que qualquer produção do mundo atual, nas condições atuais, está resistindo no mundo da mercadoria de algum jeito. Essa relação pode ser maior ou menor vinculada à lógica mercantil. Mas ela está aqui, a gente vai lidar com ela. A gente procura atuar não nas duas frentes, mas criar espaços menos mercantilizados de atuação, sem deixar de atuar nos espaços institucionais da cultura. Então a gente procura criar vínculos com o movimento social, com o teatro amador, com gente cuja relação não é mediada pelo dinheiro. A gente faz trabalho voluntário e atua nos espaços institucionais – porque só têm eles. E você precisa de dinheiro para existir. Ao mesmo tempo, são nestes espaços que a gente consegue influenciar os outros, o pensamento comum, dominante, sobre a arte. Se a gente não ocupasse estes espaços, a gente não teria repercussão crítica. E não ia oferecer modelos para quem está começando. Você vai a várias frentes tentando criar frentes possíveis de ação. Para fazer isso, é preciso dizer que o nosso grupo não vive de teatro. Hoje, o Latão usa Lei Rouanet e tem patrocínio. Agora, se isso acabar, como eu queria que acabasse, a gente não vai deixar de existir. Vamos continuar produzindo, como fazíamos antes. Porque a gente não trabalha para conseguir este patrocínio, a gente trabalha pelo gosto de trabalhar.

Fale um pouco sobre o trabalho com o MST.

Em 1998 aconteceu um espetáculo chamado *Santa Joana dos Matadouros* [Brecht, 1929-31/1959]. Até então, o Latão era um grupo muito pequeno no sentido de que quem assistia aos nossos espetáculos eram os amigos, a classe teatral. No *Santa Joana* começou um fenômeno diferente: um público universitário começou a ir ao teatro, e também um público de movimento social.

A gente ia fazer uma apresentação em Brasília quando estava ocorrendo na cidade, simultaneamente, a marcha do MST. Teve uma reserva de 40 entradas de bispos da CNBB que foram ao teatro com integrantes do MST. Aí a gente conheceu algumas lideranças do movimento. Desde então, a gente percebeu que era interessante dialogar com outros públicos, não só com o cara que vai por indicação do jornal. Foi um trabalho de colaboração voluntária. O MST é um movimento muito mais complexo que a imagem difundida na grande mídia. A gente viu lugares dentro do MST, de convívio humano, invenção livre, produção de coisas diferentes que vão contra os estereótipos do imaginário comum. Foi um grande aprendizado para a gente.

Fale sobre festivais de teatro no Brasil.

São muitos, não é? Daria para dividir os festivais em dois grandes grupos. Um, com aqueles que perceberam que festival pode ser um grande negócio e que precisa ser administrado dentro dessa lógica. Neste caso, você precisa baixar custo, pagar menos aos atores, investir o grosso do seu dinheiro em parceria com os jornais, em mídia. Sinto que esses grupos de festivais de grandes negócios fazem como todos os negociantes, que é investir em circulação e baixar custo de mão de obra. Outro grupo é dos festivais dos amadores. Aqueles que amam realmente isso e fazem a duras penas, precariamente, por meio de um esforço quase sobre-humano e que às vezes conseguem fazer bem, às vezes não, porque depende muito de um certo voluntarismo de trabalho. São dois extremos simbólicos, vamos dizer assim.

O existência de um *fringe* [mostra paralela não oficial] em um festival de negócios se confunde com o voluntarismo do outro festival? Ou você acha que o *fringe* está agregando valor?

São dois tipos de voluntarismo, porque as pessoas que fazem esses festivais pequenos, heroicamente, com pouco dinheiro, fazem porque gostam; aquilo está fadado ao fracasso (*risos*) e elas continuam tentando. O *fringe* de um grande festival é perceber que têm centenas, milhares de jovens artistas de teatro que querem um lugarzinho ao sol. Porque eles precisam de um espaçozinho para circular, querem ser vistos por um crítico, precisam conseguir uma foto para o bookzinho deles e gerar dinheiro, nem que seja na sua própria cidade. Eles pagam para ir lá e criam uma imensa programação que não vai ser vista, mas entra na contabilidade do festival, como espaço. No acordo espúrio com a crítica, eles pinçam um ou outro desse *fringe* para manter a mítica de que os melhores trabalhos vão pôr a cabeça ao sol. Isso é mentira. Primeiro

que ninguém vê essa produção. No fundo é redução de custo.

Como foi a situação de vocês pelo Brasil no Palco Giratório?

Esse Palco Giratório é um projeto que ainda existe – acho – do Sesc Nacional do Rio de Janeiro. Um projeto interessante, de levar teatro para alguns lugares em que ninguém vai. Ele lembra o antigo Mambembe, que era um projeto da Funarte, como o projeto Pixinguinha, da música. Para o artista, isso é maravilhoso – claro, desde que ele tenha disposição e estômago para viagens duras, porque tem que dormir em lugar precário, lidar com teatro sem equipamento. Mas é uma experiência marcante, por ter contato com situações novas do teatro, não viciadas.

Pensando não só nas grandes políticas públicas, mas nas políticas privadas, como o teatro poderia contribuir para a formação de um público mais qualificado, aquele capaz de absorver, como espectador, e de se tornar fiel ao teatro?

A maioria dos grupos novos mais atuantes em São Paulo está procurando inventar lugares de troca com públicos diferentes. Existem grupos hoje que estão instalados em um grande albergue onde as pessoas carentes dormem e produzem teatro ali, com aquela comunidade; promovem debates com aquela comunidade e estão ajudando a formar um pensamento em setores diferentes. A Companhia do Latão tem sempre uma atividade pedagógica e crítica conjugada à produção artística. Desde o começo, o grupo produziu uma revista, que é a *Vintém*, de reflexão, sobretudo, pedagógica. A revista traduz o nosso aprendizado. Porque quando a gente está fazendo uma peça, a gente está aprendendo sobre aquele assunto. Ninguém monta o *Santa Joana* sem entender um pouquinho desse mistério insondável chamado bolsa de valores. Precisa estudar economia para entender aquela peça. O pouco que a gente conseguiu entender – das conversas que a gente teve com economistas, intelectuais – sai na revista com caráter informativo.

Agora com o audiovisual e as novas mídias, como pensar no escoamento da produção teatral?

A grande dificuldade de qualquer produção que se defronta com uma coisa chamada mundo da mercadoria é a circulação. Porque a mercadoria se realiza na circulação, é o momento em que se dão os grandes embates. É na circulação que o cinema nacional é mais controlado, porque ali você entrou em briga de mercado com cachorro grande. Nossa experiência foi sempre a de tentar

criar lugares de circulação diferentes. No teatro, você controla mais ou menos a circulação. Se você não arruma um espaço que te acolha, você se vira, põe dentro de um carro, com pouco dinheiro. O Latão circulou no começo sem dinheiro, às próprias custas. Mas você sempre encontra alguém interessado. É mais simples o processo teatral pelo sentido artesanal dele. Quando você entra em revista, vídeo, a coisa é mais complicada, porque você se depara com uma estrutura de circulação pronta. A revista vai entrar em uma livraria ou em uma banca de jornal, que já tem um sistema de circulação controlado; ela não vai querer furar esse bloqueio, a não ser com capital. Porque na circulação o que predomina é a quantidade de dinheiro que você tem para fazer circular. Se você tem uma grande distribuidora, você circula. Produzir cinema hoje, como a gente está começando a produzir, para ficar em cartaz duas semanas em horário alternativo em um circuito comercial falido, acho estupidez. Gastar uma fortuna na produção para não entrar em cartaz ou ficar só esperançoso de entrar no circuitinho de festival internacional pode até ser bom – dá um selo de coisa chique para o seu trabalho. Mas precisamos criar outros caminhos: intercâmbios de cineclubes, contato com associações outras. Existe isso, não é tão quixotesco quanto parece, porque tem muita gente interessada em coisas diferentes.

E o digital hoje? A *Vintém* é colocada para download. Isso ajuda na circulação ou o impacto é pequeno?

Não sei medir muito, porque a gente ainda é novato nessa questão. A partir do momento em que a gente publicou livro – nos dois últimos anos o Latão lançou três livros – e disponibilizou na internet, a gente começou a ter resposta de lugares improváveis, de Portugal, de outros estados; então tem uma força. Mesmo o nosso site é muitíssimo visitado – e a gente nem o atualiza muito. De fato é uma ferramenta notável, mas eu sinto que a gente ainda não teve condições objetivas de aferir o alcance real dela.

Para fechar, queria que você comentasse sobre Antunes Filho e Augusto Boal.

Boal é uma das pessoas mais incríveis que eu conheci na minha vida. Pessoa de convívio fraternal, artista interessado na passagem do tempo, na mudança das coisas. E uma das pessoas mais capazes de produzir pensamentos próprios que eu já vi. No teatro, definitivamente, é um grande pensador, junto com Vianinha, do teatro brasileiro moderno, no sentido de formular uma possibilidade crítica diferente. Não é à toa que ele teve a repercussão que teve, embora não seja tão discutido quanto merecia dentro de universidade brasi-

leira. O Antunes é um artista cujo trabalho não acompanho tanto. Sinto que ele produziu um modelo formal de si próprio nos últimos tempos e criou uma espécie de autoimagem de mestre do teatro, que se volta um pouco contra o próprio avanço de certas considerações dele.

O Boal é uma inspiração para você?

A gente aprende com a obra do Boal o todo tempo. Nunca foi uma inspiração direta, apesar de eu ter convivido muito com Boal por amizade, e de ele ter acompanhado o trabalho da gente. Ele foi o único artista dessa geração que acompanhou o trabalho da Companhia do Latão, isso revela a disposição dele com relação ao novo. Ele foi mais uma referência nesse sentido de convívio pessoal. Mas a obra só estou descobrindo agora, depois da morte dele. É um autor que precisa ser lido e debatido.

E como está a dramaturgia?

Não sei avaliar isso em um conjunto. Há algumas tendências interessantes, alguns bons dramaturgos, mas sinto que essa nova dramaturgia que está sendo produzida dentro dos espaços coletivos, em circunstâncias produtivas como a do Latão e de outros novos grupos, ainda não foi nomeada e qualificada. Parte das conquistas dela ainda não é transmissível também. Ainda não há um olhar sobre essa produção. Não é à toa que grupos como o nosso tendem a querer produzir também uma reflexão crítica sobre o próprio trabalho, para se tornar uma referência objetiva. De modo geral, se fosse ter que fazer uma avaliação genérica, acho que a dramaturgia ainda não está no mesmo grau de avanço que a cena e que os atores estão no teatro contemporâneo em São Paulo. Ela ainda não está no mesmo pé de radicalismo da encenação e da atuação.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/sergio-de-carvalho/>