

TALITTA TATIANE MARTINS FREITAS

POR ENTRE AS COXIAS

**A ARTE DO EFÊMERO PERPETUADA POR MAIS DE
“SETE MINUTOS”**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
UBERLÂNDIA – MG
2010

TALITTA TATIANE MARTINS FREITAS

POR ENTRE AS COXIAS

A ARTE DO EFÊMERO PERPETUADA POR MAIS DE “SETE MINUTOS”

DISSERTAÇÃO apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos

UBERLÂNDIA – MG
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

- F866d Freitas, Talitta Tatiane Martins, 1985-
Por entre as coxias: A arte do efêmero perpetuada por mais de “Sete Minutos”. Talitta Tatiane Martins Freitas. – 2010.
175 f.: il.
- Orientador: Rosangela Patriota Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.
1. História social – Teses. 2. História e teatro – Teses. 3. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. 4. Fagundes, Antonio – *Sete Minutos* – Teses. 5. Ferreira, Bibi – Teses.
I. Ramos, Rosangela Patriota.
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:316

TALITTA TATIANE MARTINS FREITAS

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof.^a Dr.^a Kênia Maria de Almeida Pereira
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

*Para Rosangela Patriota.
Por seu companherismo, sua paciência e,
acima de tudo, pelo exemplo de profissional
que guardarei por toda a vida.*

AGRADECIMENTOS

*Encerrando ciclos, fechando portas,
terminando capítulos. Não importa o nome
que damos, o que importa é deixar no
passado os momentos da vida que já se
acabaram.*

Fernando Pessoa

Com certeza os versos de Fernando Pessoa não foram escritos para historiadores. Se fosse, ele saberia a importância que delegamos ao passado; não um passado morto, mas um passado que pulsa vitalidade, que vive no presente e que direciona o nosso olhar rumo ao infinito de possibilidades que configuram a trajetória dos homens.

Afinal, somos a somatória daquilo que escolhemos com aquilo que as circunstâncias nos fizeram ser. Somos seres multifacetados, pois em uma única existência coexistem diversas outras que agregamos ao longo da nossa história. Por isso, podemos até encerrar ciclos ou terminar dissertações, mas nem que quiséssemos conseguíramos deixar para trás os momentos pelos quais passamos.

Agradecer é reconhecer a importância de pessoas que caminharam conosco ou simplesmente cruzaram o nosso destino, deixando marcas que o tempo não apaga e a memória não esquece. Por isso, estas folhas de agradecimentos não são apenas mais um dos tantos pré-requisitos necessários para a confecção deste trabalho, mas a oportunidade única de se verbalizar aquilo que a convivência diária deixa por dizer.

Assim, não poderia deixar de agradecer primeiramente aos meus pais, que se propuseram a enfrentar essa jornada comigo, me dando todo amor, carinho e sabedoria que eu necessitei para continuar caminhando. Ao meu pai Waldemar, por me fazer sentir uma eterna criança, com seus mimos e seu bom humor. À minha mãe Marly, pelo exemplo de dedicação e dignidade que sempre me acompanhará. À vocês que estiveram sempre comigo, mesmo nos momentos mais terríveis de solidão. Muito obrigada! Eu amo vocês.

Ao meu irmão Rogério, que sempre esteve disponível para me ajudar, com sua criatividade e seu talento ímpar (a estética desta dissertação fala por si mesma, obrigada pela ajuda). Por toda a admiração, todo orgulhoso, todas as brigas e reconciliações, por me amar mesmo sendo uma “pirralha” que tanto te atormenta... Enfim, por todo amor e desprendimento dedicados nesses longos anos de convivência.

À Adriana, que tem se mostrado uma benção em nossas vidas, enchendo os dias com sorrisos e esperança. Muito obrigada pelo apoio, pela presteza em sempre me ajudar, pela afeição que você demonstra ter pela minha família, mas acima de tudo pelas palavras de carinho e superação ditas nos momentos em que eu mais precisei de um colo amigo... Que essa nova etapa que se anuncia em nossas vidas traga sabedoria, crescimento, paz, mas acima de tudo, um amor imensurável. Que a Luiza ou Pedro, ou seja lá qual for o nome escolhido, encha a sua vida de felicidade, porque nesses poucos dias de existência ele(a) já conseguiu mudanças significativas na minha vida.

Ao meu namorado Orlando, por ter brigado comigo quando eu julguei não ser capaz de concluir esta dissertação. Por ter passado dias e noites ao meu lado, auxiliando na escrita de cada uma destas linhas, mesmo sem nunca ter estudado qualquer coisa sobre teatro, crítica ou Antonio Fagundes. Pela sua capacidade de organizar ideias e correlacionar assuntos, pelas leituras sempre inteligentíssima feitas ao longo dos últimos meses. Obrigada pelo companheirismo, pelo amor, pela história linda que estamos construindo, por encher o meu presente de felicidade e o meu futuro de sonhos. Obrigada por mostrar o meu “brilho esverdeado”!

Aos meus amigos do NEHAC que sempre estiveram comigo durante essa jornada. Ao Rodrigo, Kátia, Maria Abadia, Manoela, Victor, Christian, Jacques e Sandra pelo exemplo de competência e dignidade intelectual. Também agradeço a Eliane, Ariane, Liliane, Leilane, Viviane (as “anes” mais lindas que eu tive oportunidade de conhecer) pelo convívio nos dias de reunião e pelas sempre agradáveis viagens que tivemos oportunidade de fazer. Ao André, Alexandre e Renan pelos instigantes debates, mas também pelas promessas de “farra” até agora nunca realizadas (fica aqui a cobrança, hehe).

À Carol por cuidar tão bem do nosso núcleo de pesquisa, sempre prontificada a ajudar quando preciso. Por seu sorriso contagiante, pelos momentos maravilhosos em Fortaleza (que espero que se repitam) e por ser sempre a minha companheira de ideias malucas. Adoro você!

À Dolores pela linda trajetória que trilhamos juntas durante os anos de faculdade, pela amizade cultivada em meio a momentos tortuosos, nos quais seu apoio e carinho foram decisivos para a minha superação. Obrigada pelo zelo, pelas confidências trocadas e pelos instantes maravilhosos que marcaram a minha vida. À minha madrinha Vera que sempre me tratou com muito amor, confiando na minha capacidade, mesmo

quando eu não me julgava capaz. À Marina, Lourezo, Lucas e Luquinhas por me deixarem entrar em suas vidas, pelos sorrisos que sempre irradiam luz em tudo. Vocês são inesquecíveis!

Agradeço também à professora Kênia pelas contribuições feitas durante a minha qualificação, as quais enriqueceram visivelmente a escrita final deste trabalho. Obrigada também por ter aceitado prontamente o convite para compor a minha banca de defesa. Sua leitura e seus comentários são sempre muito bem vindos!

Obrigada também ao professor Pedro por ter aceitado participar de todas as minhas bancas de defesa (graduação e mestrado). Obrigada pela preocupação, pela paciência, pelo carinho, pelas contribuições intelectuais sempre presentes... Obrigada pela amizade e pelas conversas descontraídas que sempre temos.

Agradeço ao professor Alcides por ter me “apresentado ao teatro” logo no segundo semestre da graduação. Por todas as disciplinas frequentadas, pela confiança e pela responsabilidade que essa suscitou. MUITÍSSIMO obrigada pelo afeto, pela convivência, pela consideração que sempre teve comigo. Esta dissertação tem muito das suas contribuições. Obrigada por tudo!

Quero fazer um agradecimento especial à minha orientadora Rosangela Patriota pela seriedade com que conduziu a minha formação profissional desde os primeiros anos da faculdade. Sem seu apoio e a sua paciência nada disso poderia ter sido feito. Obrigada pelo carinho e confiança, pelos momentos inesquecíveis que marcaram a minha trajetória. Obrigada por tudo! As palavras se mostram insuficientes...

Obrigada ao apoio financeiro da CAPES, que viabilizou esses dois anos de pesquisa.

Não há como deixar de mencionar a minha gratidão à memória daquele que foi durante muito tempo muito mais do que um companheiro. O Carlos entrou na minha vida aos poucos; não pediu licença, mas se tornou um amigo essencial de todas as horas. Foi um namorado atencioso, leal, um abrigo seguro nos momentos mais incertos. Foi também um parceiro de leitura e um inteligentíssimo interlocutor. Por isso, sua ausência se faz tão presente no meu dia-a-dia.

Mas acima de tudo, obrigada a Deus por ter sido o “co-autor” deste trabalho. Nada poderia ter sido feito sem a sua inspiração.

RESUMO	[01]
ABSTRACT	[02]
INTRODUÇÃO	[04]

CAPÍTULO I

A “MORTE” DA SENSIBILIDADE OU COMO NOS REDUZIMOS À “MÁQUINAS INSTANTÂNEAS DE PENSAMENTO” [09]

Crítica, palco e plateia: possíveis inter-relações	[14]
Crítica em crise ou a crise da crítica	[24]
“Isso não é pra ler, não te ensinaram, não? É pra forrar gaiola de passarinho”	[44]

CAPÍTULO II

UM MACBETH INTERROMPIDO NOS PALCOS DO TEATRO: UM OLHAR SOBRE O TEXTO *SETE MINUTOS* [58]

A metatextualidade de uma obra aberta	[62]
O público no centro do palco: <i>Sete Minutos</i> e as interfaces do texto teatral	[69]
“Vivemos num país desacostumado ao ato de pensar”: Aspectos sobre a contemporaneidade brasileira	[96]

CAPÍTULO III

A ARTE DO EFÊMERO PERPETUADA POR MAIS DE “SETE MINUTOS”: A ENCENAÇÃO DA OBRA DE ANTONIO FAGUNDES PELAS LENTES DE ANTONIO CARLOS REBESCO [109]

Patrimônio do efêmero: o teatro entre a recriação e a permanência	[113]
O processo de elaboração de filmagem teatral: Diálogos entre o registro histórico e a criação artística	[120]
<i>Sete Minutos</i> : dos palcos para as telas de TV	[126]
Luzes, câmeras e ação: análise da composição do espetáculo <i>Sete Minutos</i>	[130]

CONSIDERAÇÕES FINAIS	[162]
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS E DOCUMENTAÇÃO	[166]

RESUMO

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias: A ARTE DO EFÊMERO PERPETUADA POR MAIS DE “SETE MINUTOS”**. 2010. 190 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

A pesquisa buscou construir um diálogo entre Arte e Sociedade, tendo como objeto de estudo a peça teatral *Sete Minutos*, escrita e protagonizada por Antonio Fagundes em 2002. Nessa empreitada, estabeleceram-se três nichos aglutinadores das discussões: recepção, texto teatral e encenação. A princípio, os questionamentos foram direcionados pelos discursos elaborados pelos críticos, levando-se em consideração tanto sua forma como seu conteúdo. Esse primeiro movimento investigativo subsidiou a confrontação, no segundo capítulo, entre a recepção e a urdira do texto teatral, a fim de compreender quais elementos textuais foram ressaltados e/ou excluídos pelos jornalistas. Por fim, objeto de análise se torna o DVD do espetáculo, não somente como registro da encenação de *Sete Minutos*, mas como obra autônoma feita a partir da editoração de Antonio Carlos Rebesco. Assim sendo, buscou-se analisar a elaboração desse DVD, para que feito isso as atenções pudessem se voltar para a encenação disponibilizada nele.

Assim, parte-se do pressuposto de que o tempo presente também se configura como um campo de investigação para a o historiador, tornando-se primordial compreendê-lo dentro de suas especificidades.

Palavras-chave: Crítica teatral – Antonio Fagundes – Efemeridade – DVD-Registro de teatro – Antonio Carlos Rebesco

ABSTRACT

FREITAS, Talitta Tatiane Martins. **Por entre as coxias: A ARTE DO EFÊMERO PERPETUADA POR MAIS DE “SETE MINUTOS”**. 2010. 190 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

The research tried to build a dialogue between art and society, having the play: Sete Minutos as the object of study, written and starred by Antonio Fagundes in 2002. In this contract, three niches of the debate are settled: reception, staging and theatrical text. At first, the questions were directed by the speeches prepared by the critics, taking into account both their form and content. This first investigative movement subsidized the confrontation in the second chapter, between the reception and weave of the theatrical text, in order to understand which textual elements are highlighted and / or deleted by journalists. Finally, the object of analysis becomes the DVD of the show, not only as a record of the staging of Seven Minutes, but as an autonomous work made from the publishing of Antonio Carlos Rebescó. Therefore, we have analyzed the production of this DVD, so that once it was done, the focus could turn to the scenario provided by it.

So, it starts from the assumption that the present time can also be defined as a field of research for the historian, which makes it crucial to understand it within their specificities.

Keywords: Critical theater – Antonio Fagundes – Ephemeral – DVD-registration theater – Antonio Carlos Rebescó.

Alis Volat Propriis

INTRODUÇÃO

Hoje em dia, existe em determinados círculos da geração mais jovem uma ideia muito difundida de que a ciência se tornou um problema de aritmética que se realiza em laboratórios ou em gabinetes de estatística, não pela “pessoa total”, mas por uma razão fria e calculista, “como algo produzido em uma fábrica”. Ideias como essas revelam não existir a mais leve compreensão nem do que ocorre numa fábrica, nem no que ocorre em um laboratório. Neste, como naquela, a pessoa deve ter uma “ideia”, para que possa realizar algo de valor. Essa “inspiração” não pode ser forçada. Nada tem a ver com o cálculo desapaixonado. [...] Porque nada tem valor para um ser humano como ser humano se não puder fazê-lo com dedicação apaixonada.

Max Weber – **A ciência como vocação**

“Antes do desejo de conhecimento, o simples gosto; antes da obra de ciência, plenamente consciente de seus fins, o instinto que leva a ela [...]”.¹ Quanto a isso, não há como discordar de Marc Bloch: nada melhor do que conciliar o trabalho intelectual ao prazer de executá-lo. Por isso, escolher como objeto de análise uma obra teatral requer, sem dúvida, uma paixão; um deslumbramento acerca da capacidade dos homens de se reinventarem, de criar canais de comunicação, promovendo uma troca de sonhos, angústias, certezas e, porque não dizer, esperanças. Abre-se, portanto, diante dos pés do pesquisador um longo caminho onde ora ele direciona, ora é direcionado pelas questões que seu objeto lhe impõe.

No entanto, é necessário deixar claro desde já: o início desta dissertação não coincide com o início do mestrado que a originou. Na verdade, ela tem sua gênese ainda na graduação a partir do contato com o projeto da professora doutora Rosangela Patriota “O palco no centro da história: Cena – Dramaturgia – Interpretação: Theatro São Pedro – Othon Bastos Produções Artísticas – Companhia Estável de Repertório (CER)”. Desde então, a peça *Sete Minutos* (2002), de autoria de Antonio Fagundes, tem sido a mola propulsora dos embates e questionamentos dessa pesquisa. Todavia, mais do que a escolha de um tema, o projeto de Iniciação Científica propiciou o enfrentamento de importantes questões à cerca da possibilidade de se relacionar história e teatro, arte e sociedade.

As primeiras tentativas de sistematização resultaram na confecção do trabalho monográfico “O público como protagonista do espetáculo: o teatro contemporâneo analisado

¹ BLOCH, Marc. A observação histórica. In: _____. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 43

em *Sete Minutos*”, defendido em 2007, sob orientação da professora Rosangela Patriota. O foco das atenções desse momento esteve voltado para as peculiaridades tanto do texto teatral, como da trajetória do seu autor, a fim de compreender como a obra carrega em si as marcas indeléveis de quem a produziu. A partir dessa “base”, novos voos puderam ser vislumbrados durante o mestrado, ampliando o leque de questões para além do que se mostrou latente em um primeiro momento.

Sendo assim, a urdidura dessa dissertação conta com essa trajetória de quase sete anos, tendo a particularidade de ter suas atividades iniciadas no mesmo ano em que *Sete Minutos* encerrava sua temporada de apresentações (a peça esteve em cartaz entre 2002 e 2004). Por esse motivo, teve-se que lidar com as particularidades de uma pesquisa que se insere em uma temporalidade muito próxima à do objeto, não sendo, portanto a “[...] busca desesperada de almas mortas, mas um encontro com seres de carne e osso que são contemporâneos daquele que lhes narra as vidas”.²

Assim sendo, o primeiro ponto que se impôs foi de natureza teórico-metodológica: afinal, é legítimo se pensar em uma história do tempo presente? O que pode parecer uma questão simples à primeira vista, em verdade é somente a ponta de um grande iceberg que flua no “mar” de discussões à cerca do ofício do historiador.

A primeira dificuldade encontra-se já na elaboração da própria terminologia, pois parece engendrar o maior paradoxo ao rimar dois termos tradicionalmente contraditórios: “história” e “presente”. A antinomia se estabelece ao incluir à definição usual do que deva ser história à noção de proximidade temporal, visto que, se a “história é a ciência do passado” como ela pode ser aplicada ao presente, algo em essência efêmero?

No rodapé desse entrave encontra-se a velha crença de que de que é necessário haver uma distância entre o historiador e o seu objeto de estudo, e que somente esse recuo no tempo permitirá uma “objetividade”. No entanto, não há dúvidas de que acontecimentos traumáticos como a Segunda Guerra Mundial e o genocídio nazista tornaram necessária a emergência de uma história do tempo presente, uma vez que os homens foram chamados a tentar explicar suas realidades. Desde então, a História imediata tem ganhado legitimidade, pelo reconhecimento da sua pertinência e credibilidade.

² CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e Abusos da História Oral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 215-216.

De acordo com Agnès Chauveau e Phillippe Tétart, essa transformação induz uma novidade essencial que não pode ser omitida na observação histórica do presente: cada vez mais os historiadores não se furtam a trabalhar sobre os acontecimentos que puderam viver. Todavia, o termo carrega em si a dificuldade metodológica de se chegar a um consenso do que deva ser esse “imediato”, ou seja, qual o espaço cronológico que cobre o presente? A tarefa parece um tanto quanto subjetiva, pois caso se faça uma escolha, ela logo parecerá arbitrária, uma vez que a noção é obstinadamente fluida: alguns dias? Meses? Anos? Com certeza, o critério pessoal é o mais utilizado na formulação de uma possível resposta. Entretanto, delimitar talvez seja o aspecto menos importante nessa discussão.

Na verdade, o que deve ser considerado o centro nervoso desse debate é o fato de que nenhum historiador encontra-se “livre” das determinações do seu lugar social.³ Logo, não são dias ou séculos que determinaram a viabilidade da pesquisa história, mas o tipo de olhar que o pesquisador lança ao seu objeto. Nesse sentido, não há como reivindicar uma neutralidade para a pesquisa, independentemente da distância que se estabelece com o momento histórico estudado.

O que é, com efeito, o presente? No infinito da duração, um ponto minúsculo e que foge incessantemente; um instante que mal nasce morre. Mal falei, mal agi e minhas palavras e meus atos naufragam no reino de Memória. [...] Porque no imenso tecido de acontecimentos, gestos e palavras de que se compõe o destino de um grupo humano, o indivíduo percebe apenas um caminho, estreitamente limitado por seus sentidos e sua faculdade de atenção: porque ele nunca possui a consciência imediata senão de seus próprios estados mentais: todo conhecimento da humanidade, qualquer que seja, no tempo, seu ponto de aplicação irá beber sempre nos testemunhos dos outros uma grande parte de sua substância. [O investigador do presente não é, quanto a isso, melhor aquinhoado do que o historiador do passado].⁴

Por isso, não se mostra obstante afirmar que “[...] a história do presente é primeiramente e, antes de tudo, história”.⁵ Mas é claro que, assim como toda forma de análise tem as suas peculiaridades, a história do presente não foge a essa lógica. O historiador terá que lidar com aspectos particulares, como, por exemplo, o aumento e a aceleração da comunicação, a renovação progressiva da imprensa, uma vasta produção editorial, jornalística

³ CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66-67.

⁴ BLOCH, Marc. A observação histórica. In: _____. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 70.

⁵ CHAUVEAU, Agnès; TÉTARD, Philippe. (Orgs.). **Questões para a história do presente**. São Paulo: EDUSC, 1999. (Texto da capa)

e uma difusão que ultrapassa os meios exclusivamente universitários. E é justamente nesse ponto que se observa a pertinência dessas discussões para a compreensão do objeto de estudo dessa dissertação.

O *corpus* documental da pesquisa lidou com objetos de natureza diversa, recolhidos em revistas, jornais, arquivos, bem como através do acesso facilitado que a *internet* demonstrou ser. Apesar da documentação sobre *Sete Minutos* ter se apresentado vasta, devido, principalmente, à notoriedade do seu autor, após uma primeira seleção ela se mostrou insipiente e noticiosa. Por isso, o acesso direto a reportagens, fotos, vídeos, entrevistas pode, em um primeiro momento, suscitar uma vã esperança de que agregando um maior número de elementos a pesquisa consequentemente se tornará mais rica. Porém, é preciso lidar com a realidade: essa relação não é diretamente proporcional.

No primeiro capítulo **A “morte” da sensibilidade ou como nos reduzimos a “máquinas instantâneas de pensamentos”** buscou-se compreender como se deu a recepção do espetáculo, quais temáticas ressaltadas e de que forma ele é delineado nesses materiais. No entanto, a escassa documentação e o seu caráter informativo impôs à pesquisa a necessidade de compreender a confecção dos documentos jornalísticos, ou seja, como as críticas teatrais que outrora eram os lugares privilegiados de debate se tornam, em sua maioria, notas informativas.

Esse primeiro movimento investigativo possibilitou a escrita do segundo capítulo **Um *Macbeth* interrompido nos palcos do teatro: um olhar sobre o texto de *Sete Minutos***, que tem como horizonte a análise do texto dramático *Sete Minutos*. Assim, buscou-se compreender a estrutura dramática dessa obra, bem como as temáticas levantadas pelo seu autor. Afinal, o que há no texto além do que foi noticiado nos jornais?

No terceiro e último capítulo **A arte do efêmero perpetuada por mais de “sete minutos”: a encenação da obra de Antonio Fagundes pelas lentes de Antonio Carlos Rebescó** (homônima a essa dissertação) o objeto de análise se torna o DVD do espetáculo, não somente como registro da encenação de *Sete Minutos*, mas como obra autônoma feita a partir da editoração de Antonio Carlos Rebescó. Assim sendo, buscou-se analisar a elaboração desse DVD, para que em um segundo momento as discussões fossem centradas na encenação disponibilizada nele.

Sob esse ponto de vista, apesar de manter certa autonomia argumentativa, cada capítulo dialoga entre si, formando um todo coeso.

**A “MORTE” DA SENSIBILIDADE
OU
COMO NOS REDUZIMOS À
“MÁQUINAS INSTANTÂNEAS DE
PENSAMENTOS”**

CAPÍTULO I

Em história, tudo começa com um gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.

Michel de Certeau
A Escrita da História

Transformar objetos em documentação: esse é o primeiro passo de todo trabalho historiográfico. Por isso, a epígrafe acima, longe de ter um caráter meramente estético, lança luzes para essa questão primordial. Afinal, é por meio do contato com esses documentos que se dá a elaboração das problemáticas da pesquisa, visto que não há, segundo Michel de Certeau, um conjunto de regras ou métodos preestabelecidos que determinam a prática historiográfica.

Ao estabelecer essa relação é preciso ter consciência de que se está trilhando uma via de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que a documentação é interrogada, o pesquisador é direcionado em seus questionamentos pelos vestígios que esta lhe fornece. A pesquisa parte desse confronto, parte do próprio objeto a ser estudado, visto que “É em função deste lugar que se instauram métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes são propostas, se organizam”.⁶

Sob esse prisma, com vistas a apreender as diversas recepções do espetáculo *Sete Minutos* foi necessário, primeiramente, realizar esse trabalho técnico de seleção e recorte, buscando em jornais, *sites* e revistas os indícios da relação palco/plateia estabelecida. Ao final desse processo, obteve-se o seguinte resultado: dez artigos em periódicos do eixo Rio/São Paulo, dos quais seis foram escritos durante a temporada e os outros quatro eram matérias publicadas por ocasião da sua estreia (duas em São Paulo e duas no Rio de Janeiro). A quantificação desse material se mostra pertinente, pois fornece dados interessantes para a análise da repercussão do espetáculo.

⁶ CERTEAU, Michel. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 67.

Sete Minutos ficou em cartaz entre os anos de 2002 e 2004, atingindo um público superior a 200 mil espectadores. Teve temporadas em São Paulo e no Rio de Janeiro, além de rápidas incursões em outras seis capitais brasileiras e duas semanas em Portugal. Em 2003 foi lançada a sua versão em DVD e VHS, com uma tiragem inicial de 10 mil cópias, o que permitiu o acesso potencial de todo o país. Diversos desses contatos foram registrados em *blogs* por pessoas que assistiram a *Sete Minutos* através da filmagem, o que possibilita pensar em aspectos da recepção da obra pelo viés do “espectador comum” (agora intermediada por um aparelho eletrônico, a televisão).⁷

Tento em vista esse quadro, faz-se necessário chamar a atenção para um dado inquietante: apesar da proximidade temporal entre o objeto de estudo e a pesquisa aqui apresentada, os materiais encontrados foram de número reduzido, ao contrário do que se imaginava inicialmente. Além disso, eles apresentaram um não aprofundamento analítico, sendo em essências notícias, não reflexões.

Mesmo aquelas que ocupavam as colunas destinadas especificamente ao teatro, sejam em revistas ou jornais, traziam discussões insipientes, uma “prestação de serviço”, deixando a dúvida se seus autores de fato assistiram ao espetáculo, ou se somente escreveram com base em informações já disponibilizadas. É o caso, por exemplo, do texto de Marina Monzillo, publicada na revista *Isto É Gente*:

Antonio Fagundes faz declaração de amor à arte cênica

No anúncio da peça *Sete Minutos* nos jornais, chama a atenção a frase em destaque “Chegue com 30 minutos de antecedência ao teatro, pois o nosso espetáculo começa rigorosamente no horário marcado. Não será permitida a entrada após o seu início. Não haverá troca de ingresso ou devolução de dinheiro no caso de atraso”. A medida, comum nas peças estreladas por Antonio Fagundes, se justifica ainda mais por estar afinada com o texto do novo espetáculo, o segundo escrito pelo ator.

Dirigido por Bibi Ferreira, Fagundes também interpreta o personagem principal, um ator veterano e bem ranzinza que, em uma montagem do clássico *Macbeth*, de Shakespeare, interrompe e abandona a sessão por não suportar mais os celulares e bips tocando, as tossidas da plateia e um senhor, na primeira fileira, sem sapatos e com os pés sobre o palco. Exasperado, ele ainda tem de aguentar, nos bastidores, confusões com sua empresária (Suzy Rêgo), um ator iniciante (Denis Victorazo), dois espectadores revoltados (Tácito Rocha e Neusa Maria Faro) e um tenente de polícia (Luiz Amorim).

⁷ A análise da encenação de *Sete Minutos* será feita através do seu registro em DVD, compreendendo-o como uma possibilidade de registro histórico. Assim sendo, a elucidação dessas e outras questões serão aprofundadas no terceiro capítulo dessa dissertação.

A situação extrema é usada pelo ator/autor para fazer uma verdadeira declaração de amor ao teatro, desabafar sobre suas experiências no ofício e soltar farpas sobre a crítica especializada e o governo. Os sete minutos do título se referem ao tempo máximo, segundo estudos, que as pessoas conseguem manter-se atentas à televisão, por exemplo. Fagundes soube escrever um texto com conteúdo e, principalmente, com um humor simples, mas cheio de tiradas de bom gosto e originais. Coisa rara nas comédias de hoje em dia. Vale a pena chegar na hora.⁸ [destacado]

Será *Sete Minutos* de fato a história de um ator ranzinza, incomodado com uma plateia barulhenta, que por esse motivo abandona o palco e ainda tem que aguentar os “chiliques” do resto da produção? Será que se trata de mais uma comédia de “humor simples”, mas com algumas “tiradas de bom gosto” que a diferencia das demais? E o seu título é puramente uma alusão ao tempo de um bloco televisivo?⁹

Reduzir o espetáculo a esse enredo de fato é desconsiderar uma série de questões colocadas em discussão pelo seu autor. Entretanto, nesse momento, o intuito não é aceitar ou rebater esse tipo de simplificação, mas compreender o porquê o espetáculo é delineado dessa maneira.

Assim sendo, se “[...] a presença física do historiador em seu tempo e no seu tema”¹⁰ promete, em um primeiro instante, um “maná sempre renovado” de documentação, quando o mesmo não ocorre deve-se atentar para os motivos constitutivos de tal situação. Em outros termos, quando não há “palavras suficientes” deve-se interrogar os “silêncios”, o não dito inserido no discurso.

Para o historiador modernista, a história do tempo presente, pelo menos como ele a imagina, desperta um mau sentimento: a inveja. Antes de tudo, inveja de uma pesquisa que não é uma busca desesperada de almas mortas, mas um encontro com seres de carne e osso que são contemporâneos daquele que lhes narra as vidas. Inveja também de recursos documentais que parecem inesgotáveis. Apesar dos sérios obstáculos que limitam a comunicação de arquivos públicos, a abundância da produção escrita, sonora, visual e informática acumulada pelas sociedades contemporâneas, bem como a

⁸ MONZILLO, Marina. Antonio Fagundes faz declaração de amor à arte cênica. **Isto É Gente**, 29 jul. de 2002.

⁹ A estrutura dramática da peça, bem como suas temáticas e intencionalidades, serão esmiuçadas no segundo capítulo dessa dissertação. Assim, ter-se-á a oportunidade de confrontar recepção e texto teatral.

¹⁰ CHAUVÉAU, Agnès; TÉTART, Philippe. Questões para a história do presente. In: _____. (Orgs.). **Questões para a história do presente**. 2 ed. São Paulo: Edusc, 1999, p. 16.

possibilidade que tem o historiador do contemporâneo de produzir ele mesmo o seu arquivo parecem prometer um maná sempre renovado.¹¹

Se a forma material onde se expõe a obra de arte se conecta com o seu tempo, pode-se afirmar que as últimas décadas revelam um esvaziamento dos suplementos que outrora destinavam páginas inteiras à discussão de peças. Essa perda de espaço não significa somente que a discussão sobre teatro foi deixada de lado (ou que seu foco foi modificado), mas também indica um redimensionamento do que se deve ser ou não privilegiado na sociedade contemporânea.

Por esse motivo, para se analisar a recepção de *Sete Minutos* é necessário, primeiramente, retroceder no tempo a fim de compreender três pressupostos: a função da crítica em seu cotidiano; o espaço delegado a ela nos meios de comunicação, principalmente na grande imprensa;¹² e a maneira como se dá a relação entre o “crítico” e o “leitor”, a fim de perceber as expectativas criadas por esses sujeitos.

¹¹ CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e Abusos da História Oral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 215-216.

¹² A ideia de “grande imprensa” aqui utilizada tomará como orientação a definição proposta por Maria Aparecida Aquino em seu livro “Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício da dominação e da resistência”, no qual ela qualifica a grande imprensa como “[...] os órgãos de divulgação cuja veiculação pode ser diária, semanal ou mesmo que atuem em outra periodicidade, mas cuja dimensão, em termos empresariais, atinja uma estrutura que implique na dependência de um alto financiamento publicitário para a sua sobrevivência. À grande imprensa, como aliás, de modo geral, à toda imprensa convencional de conotação liberal (de pequeno, médio ou grande porte), não se permite viver somente com a venda em bancas ou com as assinaturas, dado que costuma atingir um grande estado da federação ou, na maior parte das vezes, a quase totalidade do país. A diferença, portanto, entre uma imprensa convencional de pequeno, de médio e grande porte está no tamanho do empreendimento e na divulgação que possui”. (AQUINO, Maria Aparecida. O jornal *O Estado de São Paulo*: um liberal convicto. In: _____. **Censura, imprensa, Estado autoritário** (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência. Bauru: EDUSC, 1999, p. 37.)

CRÍTICA, PALCO E PLATEIA: POSSÍVEIS INTER-RELAÇÕES

*Para ser ator é preciso que se tenha
algum motivo mais forte do que o de querer
encontrar uma profissão na qual se acorde
tarde.*

Jean-Louis Barrault

Engana-se quem acredita que a elaboração de um espetáculo seja algo simples. Do primeiro lampejo de inspiração do autor até a última palavra da crítica lida, há um dispendioso processo em tempo e recursos, sejam eles materiais e/ou humanos. O fenômeno cênico não é a mera transposição do texto em verbo. Ele é o resultado do trabalho de diversos profissionais que, direta ou indiretamente, contribuem para a construção de uma obra singular. Sob esse prisma, cada encenação adquire uma roupagem nova porque forma e conteúdo não se relacionam de maneira estanque, ao contrário, um mesmo conteúdo dá subsídios para a criação de formas distintas, dependendo dos olhares e perspectivas que lhe são lançadas.

O teatro, no entanto, somente se torna uma arte completa quando entra em contato com o público, momento esse em que a tríade autor, ator e plateia finalmente se completa. Segundo o professor Jacó Guinsburg, um texto pode trazer previamente a prerrogativa da sua encenação, possuindo em suas entrelinhas a intenção de ser teatral; entretanto, o que caracteriza o teatro é a presença *em ato*, porque, apesar de poder ser lido como arte literária, sua destinação última não é essa. “Portanto, o teatro só se realiza, só chega à plenitude de suas qualidades – e de seus defeitos também – no momento em que se concretiza no palco”.¹³ Dessa feita, trata-se de um meio de comunicação – bilateral em todas as suas etapas – e, como tal, predispõe a existência de uma troca entre os sujeitos envolvidos.

Diz-se que o livro, publicado, pode guardar anos para esgotar-se a edição, nada impedindo o reconhecimento apenas na posteridade. No

¹³ GUINSBURG, Jacó. Em cena – nos diálogos. In: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. (Orgs.). **A cena em aula**: itinerários de um professor em devir. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 85.

caso da pintura, um quadro, se não corresponde ao gosto dos contemporâneos, se abre eventualmente à sensibilidade das gerações futuras, que o consagram. O teatro, como arte completa, e não apenas dramaturgia, não dispõe do mesmo destino. O espetáculo, ao encerrar-se a carreira, existe somente na lembrança de quem o viu. Os registros documentais, que abolem o contato direto entre ator e plateia, nem de longe reproduzem a emoção original, e frequentemente desfiguram a qualidade artística. A vida de um espetáculo, assim, termina com a sua duração.¹⁴

O trecho acima lança luzes sobre uma diferença elementar entre o texto teatral e a sua encenação: o primeiro, por se tratar de um gênero literário, pode sobreviver às intempéries do tempo, enquanto o segundo está fadado à perenidade. A “centelha mágica” compartilhada entre artistas e público é totalmente irreproduzível (mesmo com os mais sofisticados meios técnico-metodológicos de registro).

Por ser igualmente efêmera, a recepção de uma determinada obra somente pode ser vislumbrada a partir dos seus vestígios, através “[...] de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”.¹⁵ Esses vestígios permitem aproximações ao que foi o espetáculo cênico, mas não podem pretender alcançar a reconstituição integral do mesmo, uma vez que, por natureza, é impossível a sua reconstrução.

Dentre essas “pistas investigativas” mostra-se notório destacar o material produzido pelo crítico de ofício, o qual adquire contornos indelévels tornando-se “[...] uma das principais fontes de consulta para a tentativa de compreensão e reconstituição das realizações cênicas de uma época [...]”.¹⁶ Segundo a historiadora Rosangela Patriota, “[...] o material elaborado pelos críticos teatrais são os documentos utilizados como ‘vozes de autoridade’ para justificar e, posteriormente, cristalizar determinadas interpretações”.¹⁷ Essa cristalização se dá, também, pela constante (re)utilização desses

¹⁴ MAGALDI, Sábato. Teatro hoje e no futuro. In: _____. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 8.

¹⁵ GINZBURG, Carlo. **Mitos Emblemas Sinais** – Morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1991, p. 149.

¹⁶ DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

¹⁷ PATRIOTA, Rosangela. Críticos, Críticas e Dramaturgo. In: _____. **Vianinha** – um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 89.

materiais, que delimitam temáticas, lugares e sujeitos a serem propagados na posteridade.¹⁸

Entretanto, esses discursos não podem ser desassociados dos “lugares”¹⁹ em que são produzidos, uma vez que são dotados das cargas ideológicas daqueles que os produziram. Desse ponto de vista, mesmo sendo um profissional capacitado, por sua experiência e conhecimentos técnicos, o crítico não pode ser visto como uma figura neutra e imparcial. O fator subjetivo é levado em consideração (bem como suas condições de trabalho), desde o momento da escolha do espetáculo a ser arguido até a elaboração do texto a ser publicado. Esse caráter parcial, por vezes, cria uma “assinatura” para o crítico, um tipo de discurso que o diferencia dentre os demais. São notórias, por exemplo, as “alfinetadas” deferidas pela carioca Barbara Heliodora, do mesmo jeito que a ironia era algo inerente ao trabalho de Paulo Francis.

Alberto D’Aversa talvez tenha sido o crítico que mais tenha optado por explicitar o caráter parcial da crítica. Escritos sempre em primeira pessoa, seus trabalhos se baseavam no princípio da “autenticidade e, sobretudo autonomia da criação”, que por vezes chegava às raias da provocação e da polêmica. Afinal, para ele, cabe ao crítico intervir e assumir abertamente as suas próprias opiniões. Sob esse prisma ele se questionou:

E quem disse que a crítica é, deve ou pode ser imparcial? Não existe, psicologicamente, a possibilidade de uma crítica imparcial; pelo contrário, podemos constatar que os maiores críticos são sempre os mais parciais, isto é, os que têm algo para dizer, opiniões para sustentar, ideias para defender. [...] Crítica é, antes de mais nada, critério criador: o verbo grego *krinomai* queria dizer separar, dividir, selecionar, etc., nunca, senão por valor transladado e implícito.²⁰

Partindo do pressuposto de que o “discurso crítico é parcial”, o que o diferencia dos demais? Qual aspecto lhe confere o *status* de autoridade? Para a elucidação dessas

¹⁸ Cf. Ibid.

¹⁹ O termo “lugar social” foi cunhado pelo historiador Michel de Certeau, a fim de explicitar a articulação entre o “[...] o lugar de produção socioeconômico, político e cultural” e a pesquisa historiográfica. Sobre o assunto consultar: CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 67.

²⁰ D’AVERSA, Alberto apud MERCADO, Antonio. As três faces do crítico. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 43, 1995. (Dossiê)

questões, as autoimagens de alguns profissionais se tornam instigantes lugares de discussão.

Em palestra disponibilizada em seu *site* oficial, a crítica Barbara Heliodora inicia as suas reflexões atentando para o fato de que “todos são em essência críticos”. Substancialmente, a diferença persistiria na “obrigação” que o profissional tem de “[...] arrazoar suas afirmações, sejam de aplauso ou não”.²¹ Sob esse viés, o crítico é somente um “espectador privilegiado”, que tal como qualquer outro parte do simples “gosto” ou “não gosto”, tendo que justificar a sua resposta.

Quando digo que o crítico teatral é – ou deve ser – um espectador informado, é porque mesmo deixando de lado as comparações, que na avaliação crítica são inúteis e gratuitas, quando não criminosas, todos os espectadores, sejam eles informados na parte teórica ou não, passam a sua experiência com o espetáculo pelo filtro de tudo aquilo que eles viram e sabem a respeito de teatro.²²

Diante do exposto, torna-se instigante trazer à tona algumas perguntas: Basta ter uma vasta “experiência com espetáculos” para se tornar um crítico? O que lhe permite opinar sobre uma obra: a diferença na quantidade de “experiências” que ele possui em relação ao “espectador comum”?

Com certeza a questão extrapola a mera quantificação. É necessário, além da experiência, possuir um aparato teórico-metodológico que lhe dê suporte para discorrer sobre questões que fogem ao olhar leigo do espectador. É sobre esse prisma que Sebastião Milaré questiona o rótulo de “privilegiado”. Para ele,

Na verdade, o bom crítico domina um instrumental teórico que pouco espectador possui, e tem o olho treinado para ver sutilezas, movimentos e gestos cênicos, conseguindo imediatamente relacioná-los à obra ou ao pensamento poético que os inspira ou que se pretende materializar cenicamente. Dessa relação é que nasce o ponto de vista crítico. Assim, o crítico é um especialista e não um “espectador privilegiado”. Vê o espetáculo como um pensamento transformado em imagens, sons, movimentos, luzes, e discute esse pensamento. Sua interlocução com o leitor do diário é positiva. Não qualquer leitor, certamente, mas aquele que tem algum interesse pela arte. A leitura constante de boas críticas ajudará esse leitor a educar a sensibilidade,

²¹ HELIODORA, Barbara. O trabalho do crítico. **Barbara Heliodora, Site oficial**, seção de conferências. Disponível em: <<<http://www.barbaraheliodora.com/>>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

²² Ibid.

a desenvolver capacidade analítica, habilitando-se à perfeita fruição do produto estético – deixa de ser mero “consumidor”.²³ [destacado]

“O crítico é um especialista”, logo essa particularidade legitima seu discurso como “voz de autoridade”, diferenciando-o de espectadores, jornalistas e/ou demais profissionais que trabalham com o fenômeno cênico. Seu olhar permite transpor aquilo que foi materializado no palco, compreendendo as construções e escolhas adotadas pelo encenador, isto é, o caminho realizado entre o “pensamento poético” e a encenação propriamente dita.

Desse ponto de vista, o crítico se diferencia tanto por seu “arsenal” teórico-metodológico, quanto pelo papel que desenvolve junto à sociedade. Segundo Décio de Almeida Prado, o crítico teatral possui pelo menos cinco funções: direcionar o público; promover um *feedback* com a classe teatral; elaborar registros documentais; juiz em comissões julgadoras de concursos; e, por último, pesquisador da arte cênica.

Em primeiro lugar, a crítica deve traduzir, para o público, os significados do espetáculo, esclarecendo e objetivando sua temática, suas qualidades artísticas, o que foi realizado de suas intenções. Em segundo lugar, num movimento inverso, a crítica vai informar aos realizadores o que eles conseguiram transmitir ao público. [...] Em terceiro, a crítica exerce a função de registro histórico, função hoje quase inexistente pelo reduzido número de espetáculos criticados. Em quarto, e esta é uma função característica do Brasil, os críticos podem e devem participar de comissões julgadoras de concursos, prêmios, festivais, do planejamento e do incentivo à distribuição de incentivos. [...] Finalmente, uma quinta função é a de, com seu conhecimento e experiência, tornar-se um teorizador da arte teatral e um divulgador cultural, publicando artigos, ensaios e livros.²⁴

Dentre essas cinco funções, Décio destaca o papel pedagógico que a crítica assume junto aos seus leitores, direcionando questionamentos e temáticas que por vezes fogem ao olhar do espectador leigo. Assim sendo, em sua introdução à obra “Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno”, o autor deixa claro que, mais do que qualquer outra coisa, o crítico é em essência um educador, pois:

[...] em vez de criticar, expliquei uma peça, situei um autor, servindo de intérprete junto ao público, ganhando em alcance social, em ação sobre o meio, o que porventura perdi, sem o menor remorso, em

²³ MILARÉ, Sebastião. A Crítica teatral e sua função nos novos tempos. **Antaprofana**, seção Atualidade-crítica. Disponível: <http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=295>. Acesso em: 19 out. 2009.

²⁴ GARCIA, Cloves. Décio, antes de tudo um crítico teatral. **Revista Adusp**, março 2000, p. 93.

pureza estética. [...] Quem ensina, ensina alguma coisa. Quem critica, critica em nome de alguma coisa.²⁵

Logo se concluí que o crítico deve ir além da mera exposição dos elementos cênicos da obra, dando subsídios para que ocorra a “lapidação do olhar” dos espectadores/leitores. Educando essa sensibilidade, estes poderão estabelecer uma relação mais dinâmica e ativa com o palco, uma vez que, internalizadas as “regras do jogo”, ter-se-á uma maior dimensão do porque se “gosta” ou não de uma dada apresentação. Assim sendo, com o domínio de novos elementos – ou com uma sensibilidade aguçada –, abre-se o caminho para se vislumbrar diferentes experiências estéticas, atentando-se para aspectos que antes lhe passavam despercebidos.

Em linhas gerais, pode-se afirmar que essa é uma das bases da teoria elaborada pelo dramaturgo Bertolt Brecht que, já em meados do século passado, destacava a importância do público para a efetivação do fenômeno cênico. Segundo ele, o teatro está alicerçado em um tripé (autor, ator e plateia). A fragilidade de qualquer um desses vértices indica uma “deficiência”, que deve ser sanada para que efetivamente o teatro se torne um lugar de diálogo e trocas entre sujeitos.

Por isso, Brecht defende a elaboração de uma pedagogia do espectador, na qual o público não seja considerado uma massa amorfa ou uma tabula rasa a ser invadida aleatoriamente. Muito pelo contrário, seu papel deve ser ativo, interagindo e interferindo diretamente no que é apresentado no palco – mesmo que seja pela simples presença no mesmo espaço que os atores. Para tanto, defende a aproximação do espectador com o filósofo, à medida que este último lhe simboliza o “olhar curioso” inerente a todos aqueles que querem descobrir o mundo ao seu redor.

Sobre essa aproximação, o pesquisador Gerd Bornheim assim esclarece:

Evidentemente, ele não quer dizer que o espectador deva ter a cabeça povoada de teorias filosóficas. E confessa, certamente sem constrangimentos: “Por natureza não tenho aptidão para a metafísica”. Entrementes, a filosofia é necessária. Mas, defensivo, explica: “Prendo-me preferencialmente ao modo de filosofar do povo mais simples”. [...] Claro que o espectador-filósofo prende-se a uma existência calcada na crítica: aquele ver concentrado é que instaura o

²⁵ PRADO, Décio de Almeida. Introdução. In: _____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. XXI.

espírito crítico, justamente o traço que deve definir o novo espectador [...].²⁶ [destacado]

O “olhar” para Bertolt Brecht deveria ser o primeiro ponto a ser modificado, tanto no trabalho de interpretação quanto na postura daqueles que frequentam as salas de teatro. No primeiro caso, Brecht convida o ator a dirigir-se diretamente ao público, já não atuando para si, num esplêndido isolamento. Por sua vez, o público não deve se entregar a “paixões cegas”, mas manter-se distanciado, adotando emoções que “veem”, “[...] como o espanto e a admiração, precisamente as virtudes que inauguram aquele ver concentrado na própria ação de ver, no ver mais intenso”.²⁷

Em ambos os casos, defende-se a quebra da ilusão e a destruição dos “campos hipnóticos”, a partir de uma postura distanciada ou estranha. Por essa via de raciocínio, deve-se retirar do acontecimento cênico o que lhe possa parecer óbvio, conhecido ou natural, lançando sobre ele elementos que promovam o espanto e a curiosidade. Segundo Brecht, “A finalidade da técnica do *efeito de distanciamento* era fornecer ao espectador uma atitude examinadora e crítica em face dos acontecimentos apresentados”.²⁸ Elimina-se, assim, aquilo que promova a empatia, ou seja, uma identificação cega que impossibilite ver no espetáculo uma construção cênica, resultado de escolhas ideológicas. “Eis a grande arte: nada nela é óbvio – eu rio dos que choram, e choro dos que riem”.²⁹

De acordo com Gerd Bornheim, essa postura é retomada constantemente pelo dramaturgo alemão, com vistas a promover, dentre outras coisas, a formação de um novo público, participativo e interessado nas regras que regem o jogo teatral. É sob esse viés que Brecht propõe uma aproximação entre o teatro e o esporte, não somente pela quantidade de pessoas que frequentam as arenas esportivas, mas, sobretudo, pela relação que se estabelece entre as fileiras das arquibancadas e os jogadores em campo.

No estádio, a postura do público se modifica, ela se torna por assim dizer científica. O público segue os gestos que se exibem numa arena de esportes e o olhar mudo do frequentador dos planetários, por

²⁶ BORNHEIM, Gerd. O efeito de distanciamento: o público. In: _____. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Groal, 1992, p. 254.

²⁷ Ibid., p. 255.

²⁸ BRECHT, Bertolt. Uma nova técnica de representação. In: _____. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: 1967, p. 160.

²⁹ Ibid.

exemplo, apresentam muito em comum; em ambos encontram-se pessoas que endossam uma atitude controlada, de calma atenção, ainda que inquieta, de olhar ponderado, ainda que nervoso – no fundo, a mesma postura que leva nossos técnicos e cientistas às suas descobertas e invenções. O que Brecht quer dizer é que a participação do público, por intensa que seja, não deve jamais prejudicar a frieza do olhar. Assim como para o juiz do jogo, todo expectador de esportes sabe com quem está a vantagem e prende-se atento a qualquer tipo de agressão das regras do jogo. O ideal brechtiano é que o público do teatro se aproxime desse público de esportes: todo mundo deve ser um especialista. Isto é: que a cabeça quente do entusiasmo não leve jamais a perturbar a cabeça fria de quem julga o tempo todo.³⁰

A aproximação que Brecht faz entre o torcedor e o espectador é justamente quanto ao aspecto de especialista, daquele que conhece a fundo as regras do jogo, o que lhe permite envolver-se com a disputa e também se distanciar dela para fazer suas críticas, como bom conhecedor de toda a dinâmica do jogo. Tal como o boxe ou o futebol, no teatro o prazer é adquirido à medida que se conhece as engrenagens do seu funcionamento; um prazer que não é “cego”, mas mediado pelo olhar crítico e atento do conhecedor. Ou seja, com “[...] a intensidade do torcedor apaixonado e a frieza ponderada do juiz atento”.³¹

Utilizando-se dessa mesma analogia, Alberto D’Aversa, em texto publicado por Fernando Peixoto em 1959, afirma ser necessário descobrir essas regras (e até mesmo jogá-las) para que o teatro possa se tornar algo de fato interessante. Para tanto, seriam necessário dois fatores: “o hábito de ver bastante teatro, que pouco a pouco vai mostrando como é o jogo”; e a formação de um “público de teatro”, e não somente de expectadores. A diferença persistiria na continuidade de um interesse, que possibilita aos indivíduos uma apreensão das regras, logo, a lapidação do olhar. É por essa via de raciocínio que ele se coloca como exemplo:

Vi uma vez um “nô” japonês, sem conhecer as regras; pareceu-me curiosidade intelectual, mas não me tocou. Depois assisti a outro “nô”, já conhecendo as regras. Sabia então o significado dos gestos, dos movimentos, e o espetáculo deixou de ser formalista e frio: me emocionou e gostei como se eu fosse um japonês.³²

³⁰ BORNHEIM, Gerd. A linguagem do esporte. In: _____. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Grael, 1992, p. 74.

³¹ TEIXEIRA, Francimara Nogueira. Um modelo de diversão: o esporte. In: _____. **Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. São Paulo: Annablume, 2003, p. 28.

³² PEIXOTO, Fernando. D’Aversa e o teatro brasileiro. In: _____. **Teatro em pedaços**. 2 ed. São Paulo: HUCITEC, 1989, p. 21.

Segundo Sebastião Milaré, o crítico deve servir de mediador nesse processo de “conhecimento das regras”, adotando, assim, uma postura análoga à do educador. Ele deve não somente comentar o conteúdo da peça, mas apontar intencionalidades e questões que auxiliem ao leitor “desenvolver capacidade analítica”.³³

Essa ideia de formar público a partir da disponibilidade de informações foi levada às últimas consequências pela Companhia Estável de Repertório (CER), fundada na década de 1980, através da proposta de “ensaios abertos”. Nesse projeto, a CER abria espaço nas quartas-feiras para que o público pudesse acompanhar os ensaios e o processo de criação de um espetáculo, abrindo espaço para o debate logo em seguida.

O comparecimento desse público, no entanto, não significava a presença de uma plateia apenas contemplativa, que assistia, silenciosamente, ao que ocorria no palco. O objetivo desses encontros era claro: discutir o processo de composição dos espetáculos, das interpretações, dos cenários, figurinos, iluminação, em suma, todos os elementos que compõem uma montagem teatral, afim de que a sensibilidade de cada um fosse trabalhada.

Aí falo sobre a sensibilidade que discutimos, e acho que ela é adquirida, não é um dom específico de artistas. [...] Cobro diariamente nesse meu contato a sensibilidade da plateia, e arrisco dizer que a sensibilidade pode vir da informação. [...] No Brasil, infelizmente, o público que vai ao teatro vai totalmente desprovido dessa informação. Ele não conhece as regras do jogo. Durante os debates que realizamos depois de cada espetáculo, já fomos bombardeados por perguntas que nos fizeram tremer na base. Que ver? Uma senhora levantou a mão e perguntou o que era cenografia. E a plateia não riu dessa pergunta. A plateia ficou atenta à resposta. Por quê? Porque se pressupõe que 70 por cento das pessoas que estavam lá também não sabiam o que era cenografia. Como é que você pode exigir de pessoas que não sabem o que quer diz cenografia uma sensibilidade para cenários? Basta você dar essas informações que essas pessoas vão começar a se treinar, a se educar.³⁴ [destacado]

Há no entrecho um dado de suma importância: sensibilidade não é algo exterior que poucos “escolhidos” recebem no “momento do nascimento”. Ao contrário, ela é o resultado de um processo que tem como força motriz o interesse; sentimento esse que se

³³ Cf. MILARÉ, Sebastião. A Crítica teatral e sua função nos novos tempos. **Antaprofana**, seção Atualidade-crítica. Disponível: <http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=295>. Acesso em: 19 out. 2009.

³⁴ KHOURY, Simon. Entrevista com Antonio Fagundes. In: _____. **Bastidores III**. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994, p. 164.

torna estéril quando não encontra informações suficientes para ser alimentado. Sob esse prisma, cria-se uma relação diametralmente proporcional entre “sensibilidade” e “informação”. Visto que projetos como esse não são recorrentes e, mesmo quando estão disponíveis atingem uma parcela ínfima da população, é pertinente afirmar que uma das vias mais eficientes para se discutir sobre o fazer teatral seja pelos meios de comunicação de massa.

Entretanto, se este é o caminho que potencialmente atinge um maior número de pessoas, o que dizer quando as discussões são insipientes e vazias, a exemplo do texto anteriormente apresentado sobre *Sete Minutos*? Por outro lado, pode-se questionar acerca da relação entre esses e seus leitores, afinal os artigos não dizem quase nada porque não há pessoas interessadas ou o interesse não aflora porque os artigos não dizem nada? Pensando no jornal enquanto uma empresa inserida, é claro, em um sistema capitalista, porque nas décadas de 1950 até meados dos anos 1970 havia interesse em destinar espaços significativos para eventos culturais? Porque esse interesse mudou? Como se dá esse processo de reelaboração?

Dessa maneira, há três nichos que se relacionam e que devem ser aprofundados: teatro, críticas e leitores. Para tanto é necessário “voltar ao processo”,³⁵ isto é, tentar visualizar os meandros que delinearam o cenário atual e, conseqüentemente, obter subsídios para compreender como se elabora as críticas sobre *Sete Minutos*.

³⁵ Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

CRÍTICA EM CRISE OU A CRISE DA CRÍTICA

*Acho que para o teatro seria pior
viver sem a crítica, já que é ela que documenta o
espetáculo e informa o público. Se a peça
enquanto texto permanece e pode ser lida a
qualquer momento, o mesmo não acontece com o
espetáculo. Aí entra o papel da crítica, no
sentido de documentar o espetáculo.*

Décio de Almeida Prado

“‘Compreender o presente pelo passado’ e, correlativamente, ‘compreender o passado pelo presente’”.³⁶ Este é o princípio que fundamenta o ofício do historiador: reconhecer que seu objeto não se encontra isolado (tempo-espacialmente) e que sua função, enquanto pesquisador, perpassa a realização desse intermitente movimento entre diferentes momentos históricos.

As reflexões do francês Marc Bloch sublinham um movimento necessário a esta pesquisa: promover um retorno ao passado, com vistas a compreender questões do presente. Assim sendo, parte-se da constatação que atualmente a crítica teatral (enquanto análise aprofundada de aspectos estéticos, estruturais, sociológicos, etc.) encontra-se prioritariamente em revistas especializadas, livros e/ou publicações específicas de caráter acadêmico.

Nos jornais, que outrora destinavam páginas inteiras para esse tipo de publicação, veem-se agora notas informativas, normalmente indicando as principais estreias, resumos das mesmas, horários e endereços. Na elaboração, evidencia-se um tipo de linguagem que, de acordo com Bernardo Kucinski, tem como primazia a “diversão”, em um discurso fragmentado e, em sua maioria, voltado para o leitor jovem que se tonou padrão para veículos influentes como a *Folha de São Paulo*.³⁷

³⁶ LE GOFF, Jacques. Prefácio. In: BLOCH, Marc. **Apologia da história** ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 25.

³⁷ Cf. KUCINSKI, Bernardo. **A síndrome da antena parabólica**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998 apud JANUÁRIO, Marcelo. Entre a Crítica e o entretenimento: o jornalismo cultural brasileiro e

Nessa mesma linha de pensamento, outra forma recorrente é a publicação de entrevistas com atores que estão em cartaz. Nessas, o pretexto do entrevistador é falar sobre o espetáculo, mas o que se observa é a predominância de perguntas de caráter pessoal (“O senhor está namorando fulana?”; “você foi considerado o ator mais sexy, como se sente em relação a isso?”; etc.). A intimidade das celebridades é um ótimo atrativo para os cadernos de cultura.

[...] tornou-se um hábito nacional jornais e revistas especializarem-se cada vez mais em telefonemas a “personalidades”, indagando-lhes sobre o que estão lendo no momento, que filme foram ver na última semana, que roupa usam para dormir, qual a lembrança infantil mais querida que guardam na memória, que música preferiam aos 15 anos de idade, o que sentiram diante de uma catástrofe nuclear ou ecológica, ou diante de um genocídio ou de um resultado eleitoral, qual o sabor do sorvete preferido, qual o restaurante predileto, qual o perfume desejado. Os assuntos se equivalem, todos são questão de gosto ou preferência, todos se reduzem à igual banalidade do “gosto” ou “não gosto”, do “achei ótimo” ou “achei horrível”. [...] Trata-se do apelo à intimidade, à personalidade, à vida privada como suporte e garantia da ordem pública.³⁸

Por esse prisma, é válido questionar por quais motivos se deram essas modificações, principalmente de ordem funcional, a fim de compreender o quadro caótico desses pequenos e poucos textos informativos que ainda perduram nos jornais de grande circulação. Para tanto, o retonar ao processo requer um esforço de interlocução entre as modificações sofridas pela sociedade brasileira e a maneira como estas incidem na imprensa e, conseqüentemente, nos espaços destinados à crítica teatral.

De acordo Marcia Da Rin, o papel do crítico até a segunda metade da década de 1940 se assemelhava à figura do divulgador. Seu trabalho consistia basicamente em fazer um rápido resumo da peça e da atuação dos seus principais atores, relatando os aplausos (ou não) ao final do espetáculo (algo muito semelhante a alguns materiais publicados hoje em dia). Essa figura híbrida mantinha geralmente uma relação próxima com os empresários teatrais, o que naturalmente influenciava a publicação da crítica.³⁹

a pragmática do mercado. **Revista PJ:Br** – Jornalismo Brasileiro, Ed. 3, 1º Semestre de 2004. Disponível em: <<www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios3_e.htm>>. Acesso em: 20 out. 2009.

³⁸ CHAUI, Marilena. Destruição da esfera da opinião pública. In: _____. **Simulacro do Poder** – uma análise da mídia. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 6-7.

³⁹ Cf. DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Percebejo**, ano III, n. 3, p. 38, 1995.

Esse quadro adquire um tônus diferente a partir de dois eventos em específico: com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, montada pelo grupo Os Comediantes em 1943; e a partir de 1946 com a entrada de Décio de Almeida Prado para o jornal *O Estado de São Paulo*. No primeiro caso, a estreia da referida peça gerou um embate dentro da própria crítica, devido à divergência de opiniões suscitadas.⁴⁰ Por outro lado, o trabalho desenvolvido por Décio fez com que o texto crítico ganhasse “maior expressividade”, compreendendo-o como uma obra literária com princípios próprios e que exige conhecimentos específicos e preparação.⁴¹ Trata-se, portanto, de uma maneira de pensar e produzir com base na pesquisa, e não em comentários e interpretações pessoais.

Data desse período, por exemplo, a fundação do Círculo Independente de Críticos Teatrais, formado por críticos da “nova geração”, insatisfeitos com a condição da crítica e do próprio teatro. Segundo Décio de Almeida Prado, “O tom incisivo, não eufêmico, da crítica que despontava então no Rio e em São Paulo, em contraste com a indiferença e o ceticismo com que os velhos jornalistas tratavam o teatro, encontrou muitas vezes pequenas resistências”,⁴² o que motivou a criação da referida associação. Fazia parte desse grupo Claude Vincent, Alfredo Souto de Almeida, Renato Vieira de Mello, Gustavo Dória, Luiza Barreto Leite, Jota Efegê, Paulo Francis, Claudio Bueno da Rocha e Barbara Heliodora, dentre outros.

Após este breve olhar sobre a trajetória da moderna crítica teatral brasileira, cabe enfatizar a estrita relação entre a modernização do teatro e da crítica. Nos anos [19]40 e [19]50, quando o teatro brasileiro começa a dar seus primeiros passos em direção à modernidade, também a crítica caminha nesse sentido. As grandes inovações trazidas pelos críticos são diretamente proporcionais às transformações que o teatro brasileiro vinha buscando. O movimento

⁴⁰ *Vestido de Noiva* é identificada como um marco para a historiografia do teatro brasileiro. A peça é considerada definidora da modernidade e modernização do Teatro Brasileiro. Essa concepção é realizada principalmente pela construção formal da peça, pois, segundo a historiadora Rosângela Patriota, tematicamente *Vestido de Noiva* não apresenta grandes inovações, uma vez que seu enredo traz a disputa entre duas irmãs por um mesmo homem. Assim sendo, seus índices de modernidade são revelados pela proposta cênica materializada no palco: a não linearidade temporal; o trabalho de iluminação, que propiciou a construção de três planos distintos (a memória, a realidade e a alucinação); a multiplicidade de ações; etc. Sobre o assunto consultar: PATRIOTA, Rosângela. Textos e Imagens do Teatro no Brasil. *Fênix* – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 5, ano, V, n. 2, p. 1-23, Abr./Maio/Jun. de 2008. Disponível em: <<www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 18 jun. de 2009.

⁴¹ Cf. GARCIA, Cloves. Décio, antes de tudo um crítico teatral. *Revista Adusp*, março 2000, p. 93.

⁴² PRADO, Décio de Almeida apud DA RIN, 1995, op. cit., p. 38.

de ambos, se não foi sincrônico, sem dúvida alguma, foi pelo menos paralelo.⁴³

A partir de então, percebe-se um movimento de reformulação que se estendeu pelos anos 1950 e 1960, a fim de fornecer novas diretrizes e dinamizar a crítica teatral da época. Se, por um lado, observa-se a introdução de novas técnicas de produção e administração no jornalismo (com uma nova linguagem que privilegiava a notícia em detrimento da opinião), por outro, o período marca também a proliferação de suplementos ou cadernos de cultura – um espaço exclusivo para a discussão das áreas artísticas.

Esses apêndices, no entanto, não significavam a extinção dos espaços diários destinados à produção cultural. Em jornais como *O Estado de São Paulo* foram mantidas duas perspectivas de artigos, com campos de ação diferenciados: nas tiragens cotidianas a seção de Letras e Artes adquiriu um cunho, sobretudo informativo (estreias de peças teatrais ou obras cinematográficas, concertos, exposições da semana, etc.), com uma linguagem sucinta e jornalística; por outro lado, o Suplemento Literário⁴⁴ (projeto de Antonio Candido de 1956, e dirigido por Décio de Almeida Prado durante 11 anos), por ser uma publicação semanal (o que pressupunha um tempo maior para sua leitura nos finais de semana), teve uma perspectiva mais despegada da atualidade, aproximando-se de um formato de revista “apensa ao jornal”, dedicado à crítica, à análise e à reflexão.

⁴³ DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Percevejo**, ano III, n. 3, p. 39, 1995.

⁴⁴ Vale destacar que o Suplemento Literário do *O Estado de São Paulo* inspirou a elaboração de diversas outras publicações desse gênero, tornando-se um referencial ainda nos dias de hoje no que diz respeito aos cadernos de cultura. Por outro lado, não há como desconsiderar que suas diretrizes encontram embasamento em outra publicação: a revista *Clima* (maio de 1941 a novembro de 1943) que tinha à frente Lourival Gomes Machado e Antonio Candido de Mello e Souza (responsável pelo projeto inicial do Suplemento). A revista tinha como objetivo refletir tanto sobre a cobertura cultural da cidade de São Paulo, como a produção intelectual em geral. Sua estrutura era baseada na especialização dos campos artísticos, através de seções permanentes (Antonio Candido – literatura; Lourival – artes plásticas; Paulo Emílio Salles Gomes – cinema; Décio de Almeida Prado – teatro; etc.). A revista *Clima* trazia como pressuposto básico a escrita baseada na pesquisa e na divisão do conhecimento, para poder aprofundá-lo tanto quanto possível. Sua repercussão foi tamanha que, um ano após seu lançamento, seus colaboradores começaram a receber convites para trabalhar na chamada grande imprensa, como foi o caso de Décio de Almeida Prado que, em 1946, passa a escrever a coluna “Palcos e Circos” no jornal *O Estado de São Paulo*. O grupo voltaria a se reunir em 1956, quando Antonio Candido realizou o projeto do Suplemento Literário. [Sobre o assunto consultar: LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. **Do Artístico ao jornalístico**: vida e morte de um Suplemento (Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* 1956 a 1974). 2002. 135 f. Dissertação (mestrado em jornalismo) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.]

De acordo com a jornalista Elizabeth de Souza Lorenzotti, o projeto idealizado por Antonio Candido previa essa distinção, pois, era necessário se evitar a duplicidade de funções ou de pontos de vista. Ao mesmo tempo, é válido frisar que o Suplemento Literário, apesar do seu vínculo com o jornal *O Estado de São Paulo*, gozava de autonomia, constituindo uma “[...] unidade autônoma de iniciativa e organização, cabendo à Redação do jornal garantir a execução das iniciativas emanadas da Direção do Suplemento, dentro das normas aqui estabelecidas de comum acordo”.⁴⁵

No entanto, esta movimentação não foi algo exclusivo às artes cênicas e/ou ao jornalismo. Ao contrário, ela dialogou diretamente com um período ímpar da história do Brasil, quando se vivenciou a perspectiva da construção de uma nação promissora. Como nunca antes, o cotidiano foi marcado pelo ritmo frenético da urbanização, do desenvolvimento, do alegre tom de otimismo estampado nos discursos de grande parte da população. Criava-se a expectativa de um eminente acesso ao “Primeiro Mundo”.

Na década dos [19]50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância.⁴⁶

A criação dessa autoimagem foi marcada por uma intrínseca relação entre transformações econômicas e mutações sociais. Por um lado, acompanhou-se a implantação do parque industrial, de mudanças políticas e econômicas; por outro, se visualizou a incorporação de hábitos e padrões de consumo que estavam em “sintonia com os países desenvolvidos”.

Essa movimentação incidiu sobre o campo artístico, que se vê em efervescência com o surgimento de novas propostas, seja no teatro, seja no cinema ou na música. Em todos esses nichos, vislumbrava-se um processo de mobilização social, com o objetivo de estimular as transformações históricas necessárias nesse momento.

⁴⁵ CÂNDIDO, Antonio. Plano inicial do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo* apud LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. Um espaço para assuntos culturais. In: _____. **Do Artístico ao jornalístico: vida e morte de um Suplemento** (Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* 1956 a 1974). 2002. 135 f. Dissertação (mestrado em jornalismo) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, f. 52.

⁴⁶ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 560. V. 4.

As expectativas de “progresso” advindas do governo Kubitschek tornaram-se fundamentais na constituição dos elementos explicadores das inovações ocorridas na música, no cinema e no teatro. [...] “Nesse período, aparece o Teatro de Arena mas também apareceu o Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos é mais ou menos dessa época. Um pouco antes do que nós, no Arena. A Bossa Nova é também desse período. E mesmo o desenvolvimento das artes plásticas, também, coincide. [...] Provocou o aparecimento de tantas formas novas de arte que não existiam antes e o desenvolvimento. Havia uma disponibilidade financeira. O pessoal ia a teatro, ia a cinema, ia a concerto”.⁴⁷

A ebulição cultural apontada pela pesquisadora Rosangela Patriota, e reforçada no discurso de Augusto Boal citado por ela, dá subsídios para o delineamento do horizonte que se firmava nesse início de anos 1960. Neste interregno democrático, um caldo cultural marca a efervescência em todas as áreas de conhecimento: o Cinema Novo debate os problemas sociais e políticos do país; o teatro renova sua temática; a Bossa Nova traz novas formas de interpretação e composição, assim como a arquitetura.

No campo teatral, as atividades artísticas de grupos como Teatro de Arena, Teatro Oficina, Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, entre outros, visavam contribuir com a conscientização da sociedade, em favor das transformações sociais que se faziam necessárias. Observa-se que estes grupos tinham como horizonte orientador a elaboração de um projeto de teatro brasileiro, em consonância com as propostas presentes nessa sociedade do final dos anos 1950 e início dos 1960.

Nesse projeto, havia a defesa de um *teatro nacional*, permeada pelo ideário de progresso, tão em voga nesse momento. Assim, colocou-se no palco discussões que tinham respaldo no dia-a-dia, em contraste com um teatro estrangeiro, soberano nas décadas de 1930 e 1940.

Desde a euforia presente nos anos JK até a perspectiva revolucionária, que permeou os últimos tempos do governo Goulart, temas como industrialização, organização de setores sociais (em especial os que diziam respeito à classe trabalhadora), soberania nacional e independência frente ao capital estrangeiro foram palavras de ordem

⁴⁷ PATRIOTA, Rosangela. História, memória e teatro: historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Org.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001, p. 184.

que alimentaram projetos, sonhos e ações de parcelas significativas da sociedade.⁴⁸

Segundo João de Mello e Fernando Novais, o Brasil vivia os momentos decisivos de seu processo de industrialização, transformando de maneira irreversível os costumes, os relacionamentos e as expectativas de ascensão social. Um impulso de mudança partia de mulheres e homens que, inspirados pelo trabalhismo, propunham o estabelecimento de um espaço público, dentro do quadro liberal-democrático estabelecido pela Constituição de 1946.

[...] no período [...] de 1945 a 1964, a escola, a universidade, os sindicatos, os partidos políticos, os movimentos culturais, todos eram palco do debate de ideias e da controvérsia política, todos iam ajudando a construir um público que adquiria, pouco a pouco, capacidade de julgamento independente.⁴⁹ [destacado]

Sem dúvida os jornais – e aqui especificamente a crítica teatral – tornou-se um desses tantos palcos de debate. De acordo com o crítico Yan Michalski, nesse período de “vacas gordas” e “papel barato” havia um grande interesse das empresas jornalísticas em investir generosos espaços à discussão sobre cultura (teatro, cinema, música, artes plásticas, etc.), uma vez que “Tal investimento era compensado por uma aura de prestígio intelectual que contribuía positivamente para a imagem do órgão”.⁵⁰ Por esse motivo eram também generosos os descontos obtidos pelos empresários teatrais para anunciarem seus espetáculos através dos famosos “tijolinhos”, o que facilitava na divulgação dos mesmos.

Por ser considerada uma “arte nobre”, na década de 1950 desfilavam nos jornais colunas extensas com análises minuciosas dos elementos dos espetáculos, disponibilizando não somente informações ao público em geral, mas também promovendo um *feedback* com os envolvidos na sua produção (direção, atores, iluminação, cenografia, etc.). Sob outro viés é importante considerar que nesse período

⁴⁸ PATRIOTA, Rosângela. História – Teatro – Política: Vianinha, 30 Anos Depois. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, f. 1-18, Out./ Nov./ Dez. 2004, f. 7. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 15 maio de 2007.

⁴⁹ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 639. V. 4.

⁵⁰ MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 10, jan.–jun. 1984.

“[...] a televisão e a música popular, de qualquer gênero, não tinham a honra de figurar no noticiário”,⁵¹ logo é natural que os espaços dos cadernos de cultura fossem monopolizados pelo teatro e por algumas artes consideradas “maiores”. Some-se a isso a pequena quantidade de espetáculos simultaneamente em cartaz, o que dava subsídio para a verticalização de diversas questões presentes em uma mesma obra.⁵² Assim sendo, o jornalismo impresso nesse período caracteriza-se por essa elitização dos conteúdos, uma tentativa de forjar uma tradição na vida intelectual dos grandes centros urbanos, conforme aponta a pesquisadora Alzira Alves de Abreu, em seu livro “A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50”.⁵³

Tomando sua experiência pessoal como eixo argumentativo, Sábato Magaldi relembra esse momento áureo da crítica brasileira, quando a quantidade de linhas não era preocupação para esses profissionais.

A partir de 1950, no *Diário Carioca*, eu mantinha uma coluna diária, preenchida com críticas, noticiários, reportagens e entrevistas. No jornal *O Estado de S. Paulo*, em que Décio de Almeida Prado se demorava na análise fundamentada dos espetáculos, criei, em 1954, uma coluna diária de informações teatrais, cerca de 100 linhas, secundada por colunas sobre música erudita e artes plásticas. A partir de 1956 eu fazia semanalmente, no Suplemento Literário, um longo comentário alusivo a quaisquer temas no teatro.⁵⁴ [destacado]

Não há como negar que o contraste se torna gritante quando comparadas às condições de trabalho disponíveis hoje. Em um curto intervalo temporal, a crítica viu-se reduzida a pequenos comentários opinativos, em um espaço físico mínimo, dentro do qual se torna praticamente impossível abrir uma discussão instigante. Sob esse ponto de vista, mostra-se necessário retomar mais uma vez a questão posta em suspenso no início desse capítulo: Afinal, como se dá essa reformulação?

Yan Michalski, em suas quase duas décadas de trabalhos ininterruptos como crítico do Jornal do Brasil, vivenciou esse processo de transformação. Nesse sentido, suas reflexões sobre esse momento se tornam inquietantes.

⁵¹ MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas. In: _____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6 ed. São Paulo: Global, 2004, p. 324

⁵² Cf. MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 10, jan.–jun. 1984.

⁵³ ABREU, Alzira Alves de. **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

⁵⁴ MAGALDI, 2004, op. cit., p. 324.

Quando, em 1963, fui fazer minha estreia como crítico do *Jornal do Brasil*, ouvi um solene sermão do então Secretário do Caderno B, Nonato Masson, sobre a responsabilidade que eu estava assumindo. Ele me dizia que a página 2 do *Caderno*, que na época reunia diariamente as diversas colunas especializadas em arte e cultura, era uma espécie de menina dos olhos do jornal; que por ela haviam passado alguns dos mais brilhantes expoentes do jornalismo brasileiro; que a empresa era particularmente exigente na escolha dos colaboradores dessa página de enorme prestígio; e, portanto, que eu teria de caprichar muito para mostrar-se à altura dessa admirável tradição.

Caprichei como pude durante 19 anos. Quando em 1982 comecei a cuidar da minha aposentadoria ninguém me falava de prestígio das colunas especializadas em crítica de artes. Pelo contrário, nas reuniões dos colunistas com os nossos superiores hierárquicos, insistia-se no argumento de que o crítico se teria tornado, na imprensa atual, uma instituição ultrapassada, e teria de ser substituído por uma misteriosa nova figura, denominada repórter-crítico.⁵⁵ [destacado]

Entre as duas situações descritas (prestígio e desprestígio) situa-se um progressivo esvaziamento das funções da crítica teatral, fenômeno este que não se restringe ao *Jornal do Brasil*, descrito por Michalski, mas que se generaliza quando observados outros veículos: muitos que tinham tradição no ramo desapareceram; outros suprimiram suas colunas de crítica; e mesmo os que as mantêm com alguma regularidade concede-lhes um espaço mínimo, em uma situação totalmente desestimulante.

Como se pode observar, o espaço e a liberdade de escrita são dois dos fatores mais enfatizados ao se questionar o esvaziamento funcional dos textos críticos. Esse processo, no entanto, não se deu ao acaso. Ao contrário, é o resultado de uma valorização dos aspectos políticos e econômicos, estrategicamente consolidada tendo como base os índices de consumo. Acrescente-se a isso o aumento do custo de produção, a censura instaurada durante a Ditadura Militar e a intrínseca relação mantida entre a Imprensa e o Estado através de verbas públicas.

Sobre esse último aspecto, Nelson Werneck Sodré, em seu livro “História da Imprensa no Brasil”,⁵⁶ aponta que a relação de proximidade entre Estado e meios de comunicação se estreitou no início do século XX, com a consolidação da República. Segundo o autor, criou-se uma contradição entre o comportamento da imprensa e sua

⁵⁵ MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 10, jan.–jun. 1984.

⁵⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 4 ed. São Paulo: Mauad, 1999.

nova essência, visto que se tratava agora de empresas jornalísticas, dada a necessidade de buscar recursos para sustentar uma estrutura cada vez mais complexa, estranhamente afeita a comportamentos radicais, fossem eles a favor ou contra o governo.

O Poder Público entendeu logo a nova essência do jornalismo. Era preciso, no raiar do novo milênio, sustentar as empresas. Era preciso, segundo Sodré, comprar a opinião da imprensa, já funcionando, à época, de forma desvirtuada de suas obrigações. Note-se que a imprensa assumiu sua condição empresarial, sem se preparar para tal: faltavam-lhe (e faltam-lhe ainda) fontes de recursos que garantissem sua sobrevivência sem verbas oficiais.⁵⁷

Essa interdependência de fundo prioritariamente econômico possibilita a intervenção, mesmo que velada, dos governantes sobre os meios de comunicação formadores de opinião. Assim sendo, engana-se quem acredita que a censura e o silenciamento à imprensa são estratégias criadas durante a Ditadura Militar brasileira. Elas fazem parte, ainda hoje, de uma forma de cerceamento que independe de métodos violentos ou autoritários, para tanto, são necessários apenas recursos financeiros.

Essa lógica mercantil ganhou contornos ainda mais significativos com o processo de modernização da imprensa ocorrido ao longo dos anos de 1970, e definitivamente consolidado nos anos 1980. A partir de então, novas concepções de produção industrial começam a ser impostas nos jornais, com novos prazos de fechamento, aspectos quantitativos sobrepostos aos qualitativos, do setor industrial à redação. A informatização marca definitivamente o início de uma nova era no jornalismo: a era tecnológica.

Os suplementos também passam por uma reformulação, tanto na linguagem como nos enfoques. Seções como “Ciências Naturais”, “Ciências exatas e tecnologias” foram paulatinamente incorporadas, tornando essas publicações mais abrangentes, a fim de cumprir uma função informativa. Na década de 1980 apêndices como o Caderno 2, a Ilustrada e o Folhetim passaram a tratar da cultura como um mercado, seja dedicando-se a divulgação de lançamentos de produtos, seja incorporando matérias sobre horóscopo,

⁵⁷ PERANTI, Octavio Penna; MARTINS, Paulo Emílio Matos. Nelson Werneck e “História da Imprensa no Brasil”: uma Análise da Relação ente Estado e Meios de Comunicação de Massa. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, Universidade de Brasília, p. 1-15, 6 a 9 de set. de 2006, p. 9. Disponível em: <<www.pdf-search-engine.com/historia-da-imprensa-no-brasil>>. Acesso em: 20 de out. 2009.

bares, restaurantes, shows, humor, atualidades, etc. Hoje elas se alimentam basicamente de *press releases* e uma vez por semana apresentam a lista dos mais vendidos.

O advento da cultura de massas, a entronização do consumismo, a derrocada de projetos nacionais e populares, a crise educacional, a falta de liberdade de expressão já compõem o cenário no qual termina a gestão de Décio de Almeida Prado à frente do Suplemento Literário.

O mundo fragmentado e veloz do jornalismo torna-se mais e mais veloz, mais e mais especializado e fragmentado. Neste mundo, cada vez haveria menos espaço para um projeto de reflexão intelectual como aquele e de intervenção direta na cultura.⁵⁸

De acordo com Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis, a necessidade de implantar melhorias técnicas, tecnológicas e administrativas nos jornais (diagramação, fotografias coloridas, uma melhor impressão, etc.) afetou de modo substancial o exercício do jornalismo no país, não somente nos chamados “jornais tradicionais”, como também naqueles ditos alternativos ou nanicos, como, por exemplo, *O Pasquim*, *Opinião* e *Movimento*.⁵⁹

A crescente “industrialização” do jornalismo, exigindo grandes investimentos, condicionava a conduta e os cálculos dos senhores da mídia, seja diante do governo – no triplo papel de fonte de financiamento, anunciante e sensor –, seja diante das redações. Nelas, redefiniam os patamares de remuneração, os critérios de ascensão profissional, a estrutura de comando e os jogos de poder. Refletia-se ainda nas relações dos jornalistas com as fontes oficiais (principalmente nas áreas política, militar e econômica); ajudava a estabelecer a hierarquia dos fatos e a acolhida dada aos diferentes

⁵⁸ LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. O fim do Suplemento Literário. In: _____. **Do Artístico ao jornalístico: vida e morte de um Suplemento** (Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* 1956 a 1974). 2002. 135 f. Dissertação (mestrado em jornalismo) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, f. 88.

⁵⁹ A imprensa alternativa conheceu um grande sucesso na fase mais aguda de repressão do regime militar. Surgiu no momento em que se tornou visível o fracasso da luta armada e foi através dele que muitos jornalistas, intelectuais e ex-militantes tentaram construir um espaço de resistência, espaço alternativo à grande imprensa e à Universidade. Muitos dos jornais alternativos tinham formão tabloide (24 cm de largura por 38 cm de comprimento) e tiragens irregulares, alguns eram vendidos em bancas de jornal, outros circulavam entre os participantes de partidos ou movimentos de esquerda clandestinos. (Cf. ABREU, Alzira Alves de. A mídia na transição democrática brasileira. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 48, p. 55-65, 2005.) Uma importante referência acerca da empresa alternativa é o trabalho defendido por Victor Miranda Macedo Rodrigues, onde se discute as críticas teatrais produzidas por Fernando Peixoto nos tabloides *Movimento* e *Opinião* durante a década de 1970 no Brasil. Sobre o assunto, consultar: RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa: jornais Opinião (1973-1975) e Movimento (1975-1979)**. 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

personagens que seriam notícia nas publicações e emissoras, o tom e a forma de tratamento das matérias.⁶⁰ [destacado]

Empresários da mídia e militares mantinham até certo ponto um harmonioso relacionamento. Dentro desse projeto de modernização dos meios de comunicação foram concedidos financiamentos para a construção de novos prédios, indispensáveis para a alocação do novo maquinário, o que viabilizou a expansão das redações. Segundo a pesquisadora Alzira Alves de Abreu, “A publicidade dos órgãos oficiais também beneficiou largamente a mídia – basta lembrar que em torno de 30% das receitas dos jornais eram obtidos dos clientes oficiais, o que significava uma dependência econômica considerável do Estado”.⁶¹ Assim sendo, mostra-se notório afirmar que esse projeto, implantado durante o governo ditatorial, foi celebrado pelos donos dos jornais. No entanto, a intervenção estatal não se restringiu às massivas propagandas ufanistas vinculadas nos jornais. A fim de promover a chamada “integração nacional” foi criada a Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações), com o objetivo de se construir um sistema de transmissão interligado, permitindo a formação e consolidação das redes televisivas brasileiras.⁶²

Esse projeto de modernização foi vislumbrado especialmente durante o decorrer da década de 1970, quando o governo conseguiu forjar (à custa de empréstimos e arrojos financeiros) um crescimento econômico nunca antes visto; momento esse que se cristalizou na historiografia brasileira com a denominação de “milagre econômico”.⁶³

⁶⁰ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao Regime Militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 350. V 4.

⁶¹ Ibid., p. 53.

⁶² Cf. ABREU, Alzira Alves de. A Mídia na transição democrática brasileira. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 48, p. 53-65, 2005, p. 53-54.

⁶³ De modo esquemático, milagre econômico é a denominação dada ao período de excepcional crescimento econômico ocorrido durante a ditadura militar (década de 1970, especialmente). Considerado como fase áurea do desenvolvimento brasileiro, e de propaganda ufanista do então nomeado “Brasil Potência”, houve no período um aumento da concentração de renda e da pobreza. Após um período inicial recessivo, de ajuste, de maio de 1964 até fins de 1967 – com a reorganização do sistema financeiro, a recuperação da capacidade fiscal do Estado e com mais estabilidade monetária – iniciou-se, em 1968, um período de acentuada expansão econômica no Brasil. De 1968 a 1973, por exemplo, o PIB (Produto Interno Bruto) brasileiro cresceu à taxa média acima de 10 % ao ano, a inflação oscilou entre 15% e 20% ao ano.

A Ditadura Militar, de certa forma até 1979, consegue manter esses bons resultados econômicos, quadro que não se sustentou na década de 1980 quando o mundo se viu imerso em uma crise petrolífera, que resultou no aumento avassalador dos preços e a impossibilidade de novos empréstimos internacionais (70% do transporte de mercadorias e 96% do de passageiros se faziam por veículos movidos a

No que diz respeito aos jornais, intensificou a necessidade de racionalizar os espaços para publicação, haja vista a elevação dos custos de produção, justaposto ao declínio constante do número de leitores.⁶⁴ Por outro lado, a hierarquização dos conteúdos a serem publicados passava pelo crivo da censura bem como dos interesses dos donos das melhores verbas publicitárias e subsídios, ou seja, o governo. Por isso, não é supressa constatar o enfoque nas páginas dos periódicos concedido aos aspectos econômicos e, posteriormente, às notícias internacionais.⁶⁵

Sob esse aspecto é válido ressaltar que o processo de cerceamento das liberdades, principalmente após a decretação do Ato Institucional n. 5, de 1968,⁶⁶ ocasionou um tipo de comportamento extremamente daninho: autocensura. Pode-se entender por autocensura àquele mecanismo ideológico, que se legitima nas práticas individuais e sociais, segundo o qual os produtores de cultura e os artistas – antes mesmo de eventuais sentenças censórias e proibições às suas obras, por indivíduos com tal função atribuída pelo Estado, em condição de excepcionalidade –, antecipam-se aos

derivados de petróleo). Assim sendo, “A crise acaba com o “milagre brasileiro”: a inflação não consegue ser controlada; as reservas cambiais destinam-se ao pagamento de juros da dívida externa e das importações; os investimentos voltam-se para o setor financeiro e, em proporção inversa, há acentuado declínio das exportações”. (MATE, Alexandre Luiz. A vida política e as dificuldades da produção cultural na década de 1980. In: _____. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança.** 2008. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, f. 55.)

Sobre a questão do “milagre econômico” pode-se destacar o trabalho dissertativo de Dolores Puga acerca da encenação da peça *Gota D’Água*, onde a autora analisa, dentre outras questões, o milagre econômico brasileiro por meio da obra dramaturgical de Paulo Pontes e Chico Buarque (Consultar: PUGA, Dolores. **Pode ser a Gota D’água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970.** 2009. 237 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.)

⁶⁴ No prefácio à quarta edição de “História da Imprensa no Brasil”, publicado em 1999, Nelson Werneck Sodré afirma que a imprensa jornalística impressa não poderia ser considerada um meio de comunicação de massa, pois o seu alcance era inferior a 5% da população brasileira. Não é para menos, em um país com dimensões continentais como o Brasil (com um índice populacional superior a 170 milhões de habitantes), é insólito acreditar que entre os anos de 2000 e 2002 as vendas de exemplares passaram de 7,9 milhões para 7 milhões por dia. Esse número tende a reduzir, visto a popularização dos *web jornais* e a consolidação da televisão como via principal (para não se dizer única) de informação.

⁶⁵ Cf. ABREU, Alzira Alves de. Jornalistas e jornalismo econômico na transição democrática. In: ABREU, Alzira Alves de; KORNIS, Mônica Almeida; LATTMAN-WELTMAN, Fernando. **Mídia e Política no Brasil.** Rio de Janeiro: FGV, 2003.

⁶⁶ O Ato Institucional n.º 5 deu ao Presidente da República poderes para impor a censura prévia aos meios de comunicação, desde que tal procedimento fosse considerado necessário à defesa do regime militar. Alguns jornais tiveram suas edições apreendidas pela polícia. Alguns diretores de jornais e jornalistas foram presos. A partir de então, os temas políticos passaram a ser cuidadosamente censurados.

padrões estabelecidos no sentido de se livrarem de proibições de que possam ser alvo. Segundo a tese defendida por Alexandre Luiz Mate, a autocensura é um:

Mecanismo perverso e mais danoso do que a censura exógena exercida pelo Estado, porque concerne ao envolvimento da vítima da repressão no ato repressivo. Mais do que pensar duas vezes antes de agir, a partir de uma metáfora automobilística, a autocensura promove o percurso de andança com o freio de mão adicionado e aos cuidados de bem treinada equipe de especialistas. De outra forma, tendo em vista os longos anos de barbárie, muitos artistas tinham dentro de si um ‘censor virtual’ autocontrolador e esquadrinhador dos processos de criação.⁶⁷

Na grande imprensa, a autocensura de determinadas circunstâncias significava a eliminação de prejuízos futuros. Nesse sentido, é válido ressaltar as palavras de Claudio Abramo quando ele afirma que “A liberdade de opinião do jornalista tinha como limite a orientação dos padrões”.⁶⁸ Por outro lado, é necessário destacar que o fim da Ditadura Militar trouxe a extinção da figura do censor (instalado, por diversas vezes, dentro das próprias instituições culturais), entretanto não significou o fim da censura propriamente dita, pois a introversão de uma maneira de pensar multilada faz com que a memória autoritária, agregada durante anos de repressão, continue a existir mesmo em uma sociedade (pseudo)democrática.⁶⁹

Diante do exposto, observa-se que a década de 1980 foi o momento que efetivamente a grande imprensa assumiu o seu papel mercadológico. Diferentemente das décadas anteriores, quando os jornais ainda eram controlados por um proprietário (ou por sua família, em uma estrutura tradicionalista), as transformações técnicas incentivaram uma renovação na direção empresarial e das redações. Assim sendo, a partir desse instante, o poder nas empresas adquiriu outra dimensão: já não se encontrava na mão do seu dono, e sim de um número maior de acionistas (engenheiros,

⁶⁷ MATE, Alexandre Luiz. A vida política e as dificuldades da produção cultural na década de 1980. In: _____. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança.** 2008. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, f. 89-90.

⁶⁸ ABRAMO, Cláudio, 1994 apud Ibid., f. 91.

⁶⁹ Cf. MATE, Alexandre Luiz. A vida política e as dificuldades da produção cultural na década de 1980. In: _____. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança.** 2008. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, f. 90.

administradores, economistas), submetidos a conselhos administrativos e comitês de direção e coordenação.

Os empresários da mídia, para enfrentar a concorrência, fizeram grandes investimentos em novos equipamentos de impressão e transmissão e na informatização dos estúdios e das redações. Os altos investimentos exigiram uma rentabilidade maior, fazendo com que os empresários buscassem aumentar a venda de espaço publicitário, o que passou a ser um objetivo prioritário das empresas.⁷⁰

De acordo com Marcelo Januário, todas essas mudanças são indícios de uma mutação irreversível, que direciona as ações administrativas visando a penetração cada vez maior dessas empresas no mercado, a fim de promover o aumento quantitativo dos leitores-consumidores.⁷¹ Como nunca antes, vive-se a apologia ao individualismo, ao consumo de bens culturais, resultado, em parte, da expansão do mercado editorial e fonográfico, bem como da popularização da TV (graças ao financiamento facilitado durante o “milagre econômico” e da política de estruturação das redes de transmissão dos canais, via Embratel).⁷²

No que concerne à crítica teatral, observa-se nesse processo o paulatino esvaziamento dos espaços outrora destinados a essa atividade. A aura creditada aos tabloides por essas discussões deixaram de ser motivo suficiente para assegurar espaços expressivos. Sob a égide do mercado, quanto mais abrangente possa ser a notícia, maior será a potencialidade de público consumidor. Sob esse prisma, são notórias as reflexões feitas por Yan Michalki, ao constatar que:

Quando a barra começou a pesar, e os jornais começaram a reduzir o número de suas páginas e a diminuir de todas as maneiras os seus custos operacionais, a preocupação com a eficiência passou a sobrepor-se a todas as outras considerações. No reino das comunicações, quem diz eficiência quer dizer, antes de mais nada, índices de consumo. Ora, num país em que a parcela da população que vai ao teatro é estatisticamente desprezível, é evidente que num jornal que se propõe a cobrir todos os setores da atividade, a coluna de teatro não pode deixar de ser infinitamente menos lida do que as matérias

⁷⁰ ABREU, Alzira Alves de. A mídia na transição democrática brasileira. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 48, p. 55-65, 2005, p. 56.

⁷¹ JANUÁRIO, Marcelo. Entre a Crítica e o entretenimento: o jornalismo cultural brasileiro e a pragmática do mercado. **Revista PJ:Br – Jornalismo Brasileiro**, Ed. 3, 1º Semestre de 2004. Disponível em: <<www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios3_e.htm>>. Acesso em: 20 out. 2009.

⁷² Sobre o processo de difusão da TV no Brasil é válido destacar o trabalho de Esther Hamburger intitulado “Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano” (In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 439-487. V. 4)

dedicadas à política, à economia, aos esportes, ao consumo, aos crimes, aos problemas de comportamento, etc. Perante qualquer critério que se preocupasse em adequar os espaços setoriais aos respectivos índices de leitura, o tipo de trabalho que Décio de Almeida Prado sempre desenvolveu no *Estado*, e que eu cheguei ainda a adotar no JB, com qualquer espetáculo de importância sendo comentado através de uns três artigos sucessivos de até cinco laudas cada, só podia mesmo ser considerado hoje uma aberração. Daí a reduzir drasticamente o espaço disponível e o apoio dado à crítica foi apenas um passo.⁷³ [destacado]

Com a já mencionada necessidade de expansão do número de exemplares em circulação, a lógica organizacional passou a ser mediada pelos índices de consumo e de leitura – uma maneira eufêmica de dizer que se publica somente aquilo que é rentável de fato. Por essa ótica, se mostra lógico a consolidação de dois movimentos interdependentes: o primeiro é observado nos próprios jornais, pela reformulação dos espaços destinados à cultura, retirando-lhe os aspectos analíticos e opinativos, colocados agora sob a responsabilidade de “colaboradores” nem sempre capacitados (a “figura misteriosa” nomeada por Yan Michalski de “repórter-crítico”); o segundo diz respeito à migração das discussões sobre teatro para revistas e publicações especializadas.

O primeiro aspecto que salta aos olhos é a diferença elementar entre jornalista e colaborador. Ao contrário do que se possa deduzir, essas duas figuras mantêm relações completamente diferenciadas com as empresas jornalísticas, o que resulta no direcionamento de seu trabalho. No primeiro caso, trata-se de um profissional assalariado, empregado em uma empresa privada. Normalmente, os comentaristas com mais tempo de carreira são funcionários do jornal, com direito a vencimentos fixos, férias remuneradas, décimo terceiro salário e benefícios sociais, incluindo aposentadoria. A dedicação exclusiva a esse ofício propicia o aprimoramento das discussões e, conseqüentemente, possibilita o estabelecimento de um diálogo profícuo entre críticos e leitores.

A preferência dos jornais em substituir esse tipo de profissional por um colaborador está estritamente relacionada à mudança de lógica organizacional, anteriormente comentada. Segundo Sábato Magaldi,

O registro sindical, privativo dos que fizeram curso de jornalismo, a crise econômica, obrigando à restrição de despesas, e eventualmente o

⁷³ MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, p. 12, jan.–jun. 1984.

desejo de não concentrar num só indivíduo, por muito tempo, o poder da crítica, estão transformando todos os comentaristas em colaboradores, remunerados por artigo.⁷⁴

Não há, portanto, um vínculo empregatício que lhe dê segurança na alocação dos seus textos. Por esse motivo, o colaborador necessita se adaptar ao veículo, utilizando uma linguagem que desperte o interesse das empresas jornalísticas para a sua publicação. Muitas vezes, esse profissional é levado a desenvolver artigos sobre os mais diferentes assuntos (celebridades, cinema, teatro, música, televisão, etc.) em uma miscelânea cultural que inviabiliza a especialização em determinada área.⁷⁵ Esse é o perfil adotado pela grande maioria dos jornais que mantêm cadernos de cultura: um jornalismo híbrido de abordagem crítica aparente e promoção mercadológica velada.

Sob esse aspecto, Bernard Dort chega a ser irônico:

Nos jornais, sobretudo nos jornais diários, a coluna de teatro cada vez importa menos. No século XIX os críticos importantes dispunham do que se chamava um “rodapé”, ou seja, a parte de baixo de uma página [...]. Hoje os críticos cada vez mais são transformados em colunistas. [...] significam menos que os repórteres esportivos e no máximo um pouco mais que aquele que escreve a coluna dos cães atropelados.⁷⁶

A construção de uma atividade crítica nos grandes meios impressos de comunicação esbarra no imenso poder de barganha das empresas e na iminência do desemprego que inibem os jornalistas. Assim sendo, utilizando-se da reflexão proposta por Marcelo Januário, “[...] observa-se que a comunicação se integrou às empresas e o que era reflexão (na opinião de artistas, professores, pesquisadores e até críticos) se tornou um (des)serviço público”.⁷⁷

⁷⁴ MAGALDI, Sábato. A função da Crítica Teatral. In: _____. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 26.

⁷⁵ Segundo Eliane Fátima Corti Basso, há geralmente uma separação entre os cadernos vinculados durante os dias úteis e aqueles publicados nos finais de semana. Os primeiros se traduzem pela proximidade com a informação de atualidades e a prestação de serviços, servindo de “bitrines do mercado cultural”. Já os cadernos semanais, apresentam uma postura mais autoral do que informativa, uma vez que se leva em consideração a possibilidade de se atribuir um tempo maior à leitura. (Cf. BASSO, Eliane Fátima Corti. Para entender o jornalismo cultural. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, v. 9, n. 16, p. 69-72, jan.-jun. de 2008.)

⁷⁶ DORT, Bernard. As duas críticas. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 55-56.

⁷⁷ JANUÁRIO, Marcelo. Entre a Crítica e o entretenimento: o jornalismo cultural brasileiro e a pragmática do mercado. **Revista PJ:Br – Jornalismo Brasileiro**, Ed. 3, 1º Semestre de 2004. Disponível em: <<www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios3_e.htm>>. Acesso em: 20 out. 2009.

A atual filosofia da imprensa recomenda o comentário sucinto, leve, de leitura agradável, ficando os ensaios por conta de outras publicações que, diga-se de passagem, são pouco numerosas e insuficientes. Esses elementos dão subsídio para o enfrentamento do segundo aspecto anteriormente apontado: a migração da crítica para as revistas especializadas.

Com a redução dos espaços e a dilacerante lógica mercadológica, os trabalhos ensaísticos geralmente são desenvolvidos em veículos especializados, normalmente revistas, livros ou trabalhos acadêmicos. Esses possuem um leitor interessado e iniciado *a priori*, o que, se por um lado permite o aprofundamento das discussões, por outro tende ao isolamento.

Voltando à concepção de que o ofício do crítico é também pedagógico, pode-se questionar a abrangência que esse trabalho adquire, pois isolado nos centros universitários estes falam somente aos seus pares, “esclarecer os já esclarecidos”. Bernard Dort, em seu livro “O teatro e a sua realidade”, destaca essa premissa do crítico, apontando a sua possível relação com o espectador.

Mas o crítico pode ter ainda um outro papel: o de educar o público. Não no sentido acadêmico da palavra, mas iniciando-o na linguagem teatral, fazendo-o refletir em sua função: a função do público. Brecht gostava de afirmar que existem pelo menos três artes no teatro: a arte do autor, a arte do ator e a arte do espectador. O crítico pode ser aquele que ensinará ao espectador a arte de ser espectador.⁷⁸
[destacado]

O texto destacado aponta para a necessidade do desmembramento da discussão acerca da crítica para outro viés: a questão do leitor. Se os jornais primam por oferecer entretenimento e lazer como sinônimo de cultura, pode-se constatar que há um público leitor interessado nesse tipo de material. Nesse contexto, há demanda para que o crítico possa ensinar “a arte de ser espectador”?

A fim de lançar luzes sobre essa questão, mas consciente de que ela não se esgotará, é preciso considerar o redimensionamento das expectativas sobre o teatro com o término da Ditadura Militar em 1985. De acordo com a historiadora Rosangela Patriota, as temáticas extremamente ligadas aos aspectos políticos e ideológicos foram consideradas como ultrapassadas, deixando de ter “lugar” nessa “nova” sociedade.

⁷⁸ DORT, Bernard. As duas críticas. In: _____. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 57.

Assim sendo, “Redimensionaram-se os temas e as expectativas do debate público e, com eles, transformaram-se os temas e as abordagens do campo artístico”.⁷⁹ Os fundamentos e ideais da juventude que se formou motivados pela “cultura de oposição” deixaram também de ter significado nessa nova ordem social.

Soma-se a isso o sistema educacional tecnicista⁸⁰ adotado durante a Ditadura Militar, a massificação da cultura e a inviabilização dos espaços públicos para debate. “Riqueza econômica” e “pobreza espiritual” andam lado a lado nesse período. Assim, se durante a década de 1950 e meados de 1960 as escolas e as universidades eram espaços embrionários de sujeitos autônomos,⁸¹ influenciando inclusive as orientações dos órgãos de imprensa:

Sob o império da ditadura, o fechamento do espaço público e o abastardamento do ensino dão surgimento a um leitor de jornais e revistas que os tem como uma única fonte de informação submetida à censura e presa aos interesses – materiais, políticos ou culturais – do proprietário.⁸²

Segundo Patriota, estas transformações reorganizaram as expectativas sociais, enfatizando abordagens “intimistas” e individuais, em detrimento às discussões até então mais abrangentes.

Decretou-se a “morte das ideologias”, o “fim da arte politizada” e a emergência de valores e de condutas que exaltavam o mercado e a capacidade de consumo de grupos sociais. Nestas circunstâncias,

⁷⁹ PATRIOTA, Rosângela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 6, 2006, mis en ligne le 31 janvier 2006, référence du 22 mars 2006. Disponível em: <<<http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>>>. Acesso em: 25 mar. 2008.

⁸⁰ “A pedagogia tecnicista objetivou formar mão de obra para atender a demanda de industrialização por meio da aquisição de conteúdos e habilidades restritos a estas necessidades específicas. No Brasil, esta proposta encontrou ressonância favorável à sua introdução e divulgação a partir da Revolução de 64, quando o Estado buscou reorganizar o processo produtivo e os demais setores da sociedade. Tal reorganização racional esteve intimamente ligada com a política administrativa do Estado autoritário que ampliou e centralizou os mecanismos de controle social, financeiro e tecnológico, limitando a participação da população no fluxo das decisões. [...] Ao propagar a educação como promotora do desenvolvimento econômico, o Estado autoritário dispunha de mais um instrumento para despolitizar consciências e desmobilizar movimentos populares, impedindo que as antinomias do sistema causassem-lhe algum prejuízo”. (FACCHINI, Luciana. O pensamento pedagógico brasileiro e a educação infantil. *Ciências & Letras* – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, ciência e letras, Porto Alegre, n. 29, p. 51-70, jan./jun. de 2001, p. 60.) [destacado]

⁸¹ Vale destacar a relação que se estabeleceu entre grupos como o Teatro de Arena, Teatro Oficina e o movimento estudantil.

⁸² MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 639. V. 4.

houve um reordenamento significativo do debate público: *ao invés de ideias que impulsionassem a interlocução entre cidadãos, ocorreu a predominância de slogans e de mensagens para os consumidores.*⁸³
[destaque do autor]

Assim sendo, as expectativas criadas no atual contexto brasileiro, dialogam diretamente com esse momento turbulento da história recente. Diante de todo o exposto, pode-se afirmar que os textos críticos vinculados nas empresas jornalísticas nesse início de século XXI fazem parte desse processo de transformação da sociedade e, portanto, não poderiam ser analisados de maneira isolada.

Compreendendo-se os ditames que regem a sua elaboração, torna-se possível nesse momento apreender as vicissitudes das críticas elaboradas acerca de *Sete Minutos*. Nesse sentido, uma vez interrogados “os silêncios”, parte-se agora para o exercício de confrontação com os textos vinculados na imprensa sobre o espetáculo ora posto em discussão.

⁸³ PATRIOTA, Rosângela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n. 6, 2006, mis en ligne le 31 janvier 2006, référence du 22 mars 2006. Disponível em: <<<http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>>>. Acesso em: 25 mar. 2008.

**“ISSO NÃO É PRA LER, NÃO TE ENSINARAM, NÃO?
É PRA FORRAR GAIOLA DE PASSARINHO”**

*Um espetáculo, uma obra, não é uma
emissão unilateral de signos, não é uma doação
de significados que se produzem a partir da cena
na intenção da plateia – ou a partir do texto e
visando o leitor – mas sim um processo
interativo, um sistema baseado no princípio da
retro-alimentação, em que o texto [ou a
encenação] propõe estruturas indeterminadas de
significado e o leitor [ou o espectador] preenche
essas estruturas indeterminadas, esses vazios,
com sua própria enciclopédia vital, com sua
experiência, com sua cultura, com suas
expectativas. E assim se produz um movimento
que é o que gera a obra de arte ou a experiência
estética.*

José Sanches Sinisterra

Compreender a recepção de uma peça teatral requer um esforço, por parte do pesquisador, no sentido de tentar apreender a maneira como se produz o movimento intermitente entre a obra e os seus espectadores. Hans-Georg Gadamer, em seu livro “Verdade e Método”,⁸⁴ utiliza-se para tanto de um conceito chave: a ideia de jogo. Na língua alemã, jogo refere-se tanto ao jogar lúdico (usual), mas também diz respeito a uma atividade de movimento, como, por exemplo, a execução de uma música, a atuação em uma peça teatral ou um jogo de intrigas.

Partindo-se desse conceito, experimenta-se que o foco não se encontra naquele que a desempenha (no caso do teatro em seus atores), tampouco naquele que a contempla, pois a existência do jogo se dá independente daqueles que o jogam. Esta é a natureza ontológica da obra de arte: sua elaboração é direcionada para a existência de um interlocutor, mesmo quando não há sequer alguém que a ouça ou veja.

Entretanto, para a análise da recepção de uma obra faz-se necessário considerar a sua ocasionalidade – o instante em que o jogo ocorre com seus participantes. Este

⁸⁴ GADAMER, Hans-Georg. A liberação da questão da verdade a partir da experiência da arte. In: _____. **Verdade e Método I** – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 9 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008,

momento se apresenta, segundo Gadamer, como um caso especial de uma relação já prevista pela natureza da obra de arte, mas que é impossível ser determinada de antemão, pois sua execução lida com as leituras realizadas pelos seus jogadores.

É por isso que o palco do teatro é uma instituição política de natureza única, porque somente na execução faz transparecer aquilo tudo que há no jogo, a que está aludindo, os ecos que desperta. Ninguém sabe de antemão qual será o “resultado” e o que irá se perder no vazio. Cada execução é um acontecimento, mas não um acontecimento que se oponha ou posicione ao lado da obra poética como algo autônomo; o que acontece no acontecimento da encenação é a própria obra. Sua natureza é ser tão “ocasional” que a ocasião da execução traz à tona e deixa transparecer o que está nela. O diretor de teatro, que monta a obra literária em cenas, demonstra sua capacidade quando sabe aproveitar a oportunidade. Mas ele age seguindo a indicação do autor, cuja obra inteira é uma indicação cenográfica. A distinção estética bem pode mediar a música executada a partir da imagem sonora interior, a leitura da partitura, mas ninguém pode duvidar de que executar a música não seja fazer sua leitura.⁸⁵

Esse processo de leitura (realizado tanto pelo diretor na concepção da apresentação do espetáculo, como também pelos espectadores que ali se encontram no momento da sua encenação) deve ser considerado como um ato de criação. De acordo com José Sanchis Sinisterra, esse é um processo interativo, em um movimento baseado no princípio da retro-alimentação, e é por dele que a experiência estética é gerada.⁸⁶

Dada a efemeridade dessa relação, é necessário reafirmar que as análises das “leituras” produzidas entre o palco e a plateia são viabilizadas através do trabalho do crítico, não somente por sua “voz de autoridade”, mas pelo fato elementar que são eles que produzem textos sobre determinada encenação, e é por meio dessa materialidade que as gerações futuras tem acesso à mesma.

Para o desenvolvimento dessa questão, é oportuno destacar as indagações propostas por Carlos Alberto Vesentini à maneira como o historiador deve lidar com esse tipo de documentação. Sob esse aspecto, o autor se questiona:

[...] como entender esses jornais enquanto documento, a ser trabalhado pelo historiador? Devo reduzi-los apenas à condição de textos onde leio um conjunto de informações que eles me apresentam ou então

⁸⁵ GADAMER, Hans-Georg. A liberação da questão da verdade a partir da experiência da arte. In: _____. **Verdade e Método I** – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 9 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008, p.209-210

⁸⁶ Cf. SINISTERRA, José Sanches. Dramaturgia da recepção. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 73, abr./jun. de 2002.

descreve-os? Se o fizer, corro o risco de perder exatamente o ângulo entrevisto acima, esses jornais, em sua peculiar interação com certos intelectuais e com um certo público leitor, aparecem não como folhas mortas, mas dotado de ação. Estou diante do significado do documento enquanto sujeito.⁸⁷

Por essa lógica, pode-se afirmar que o embate com as críticas pressupõe a análise tanto daquilo que é exposto, como dos elementos subentendidos. Ficam expressos os debates ocorridos entre palco e plateia, da mesma forma que estes dialogam com o momento em que seu trabalho é vinculado.

Assim sendo, o crítico cria o seu próprio espetáculo, particularizado pelos filtros ideológicos e metodológicos utilizados na leitura da cena. Partindo dessas premissas, faz-se necessário indagar qual o espetáculo é delineado nas críticas sobre *Sete Minutos*? Há uma homogeneização? Quais as temáticas privilegiadas nessas discussões?

Para a elucidação dessas questões um primeiro aspecto deve ser ressaltado: há uma diferença elementar entre os textos vinculados antes e depois da estreia. A diferença desse material prescinde do fato do jornalista-crítico ter visto ou não à encenação. Assim sendo, a análise da recepção de *Sete Minutos* partirá dessa distinção.

No que diz respeito ao primeiro caso, foram encontrados quatro textos: dois antes da estreia em São Paulo (julho de 2002) e dois em alusão à estreia no Rio de Janeiro (julho de 2003). Nos textos paulistas, mantêm-se o ineditismo da encenação; sua escrita é feita a partir dos elementos disponibilizados pela produção. Já no material vinculado no Rio, encontra-se um resumo de tudo aquilo que já havia sido publicado anteriormente, atentando-se para o fato que a peça agora excursionava pela capital carioca.

Por essa via de raciocínio, há um espetáculo que é desenhado pela produção de *Sete Minutos*, e que se transfigura a partir do que seus idealizadores buscam exaltar. Vinculado antes que qualquer apresentação, esse tipo de material é utilizado como meio de divulgação, visando preparar o público e suscitar o debate entre os jornalistas. Nas grandes produções, o material de divulgação ocupa uma considerável porcentagem do

⁸⁷ VESENTINI, Carlos Alberto. Política e imprensa: alguns exemplos em 1928. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, XXXIII, 1984 apud PATRIOTA, Rosângela. Vianinha e *Rasga Coração* na Resistência Democrática. In: _____. **Vianinha** – um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 55.

capital disponível,⁸⁸ bem como um cuidadoso preparo (tanto na sua forma e conteúdo, como na sua vinculação), afinal, trata-se do primeiro contato do potencial público com a peça. Segundo Patrice Pavis, esse tipo de paratexto publicitário⁸⁹ é preparado muitas vezes por um assessor de imprensa, fornecendo:

[...] aos jornalistas, aos responsáveis por comunidades ou aos professores a informação que com certeza eles deverão levar em conta e que a imprensa não deixará, aliás, de retomar sistematicamente em suas matérias.⁹⁰

Nos dois paratextos paulistas, destacados nessa análise, observa-se a utilização de trechos de entrevistas com o autor e protagonista Antonio Fagundes e com a diretora do espetáculo Bibi Ferreira. Não há o aprofundamento de nenhuma das questões, apenas

⁸⁸ Não foram disponibilizados os valores gastos na produção de *Sete Minutos*. Porém, em caráter ilustrativo, pode-se ter uma ideia dos altos custos com a publicidade a partir do balanço orçamentário da peça *Murro de Arrimo* (1975), fornecido por Antonio Fagundes ao Centro de documentação e informação sobre arte brasileira contemporânea. É evidente que os valores estão desatualizados, e que com certeza as cifras somam valores superiores. Entretanto, a descrição dá subsídios para a compreensão desse universo que não se revela aos espectadores. “Uma produção de C\$ 80.000,00, C\$ 20.000,00 vai pro teatro. Vamos fazer o percentual: 25% da produção vai para alugar o teatro, quer dizer, você tem de cara, antes de pensar na peça que você vai produzir, você tem que ter C\$ 20.000,00. Isso aqui na Aliança Francesa, que é um teatro barato, porque normalmente se paga C\$ 25.000,00 ou C\$ 30.000,00. Sei de teatro até que cobra C\$ 40.000,00. Então C\$ 20.000,00 foi aqui pro teatro. A publicidade, para você botar o tijolinho, aquele quadradinho no jornal, pra você botar em 3 jornais diariamente, que aquilo lá não serve nem como promoção do espetáculo, aquilo lá é um anúncio mesmo para o público saber que o espetáculo está em cartaz, você tem que botar mesmo tijolinho. Se você não botar o tijolinho o público pensa que o espetáculo saiu de cartaz. Você é obrigado a botar o tijolinho. O tijolinho em três jornais durante um mês sai C\$ 15.000,00. Quer dizer, C\$ 35.000,00 já foi aí. De 80 você tira 35 ficam C\$ 45.000,00 para o resto da produção toda. Saiu tão barato assim, saiu só C\$ 80.000,00 porque nós conseguimos muita coisa através de permuta. Por exemplo, a Rohr nos cedeu toda a estrutura metálica. Nós fizemos uma permuta: nós formos lá conversar com os donos. Ficamos uma semana de entendimento para que eles pudessem ceder. Senão nós íamos gastar só de tubos C\$ 15.000,00. Para levantar esse cenário que está aí, que é um cenário simples, que não tem nada demais. Nós conseguimos, por exemplo, o programa, nós conseguimos pagar só o clichê. Mas o clichê saiu em C\$ 5.000,00. A impressão não foi cobrada. Foi feita de graça pra nós também. Quer dizer, você vai somando isso daí. [...] Cartaz de rua, um absurdo, né? Porque eles cobram C\$ 1,00 cada cartaz colado. Às vezes C\$1,50 cada cartaz. [...] O pôster, por exemplo, saiu C\$ 10.000,00. Só para fazer o pôster. É um pôster muito bonito, mas saiu em C\$ 10.000,00. Quer dizer, aí foi o dinheiro da produção, né? Vai muito dinheiro. Precisa ter realmente muita vontade”. FAGUNDES, Antonio. Entrevista. **Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea**, Departamento de informação e documentação artística, São Paulo, Prefeitura do município de São Paulo, f. 1-15, 04 fev. de 1976, f. 6. (material não publicado, datilografado)

⁸⁹ Adota-se aqui a definição utilizada por Patrice Pavis, na qual ele afirma ser paratexto publicitário “[...] tudo o que o espectador teve oportunidade de ler na imprensa [...]: anúncios, entrevistas, pré-estreia às vésperas da estreia, publicidade escrita e audiovisual”. PAVIS, Patrice. Os instrumentos de análise. In: _____. **A análise do espetáculo: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 36.

⁹⁰ PAVIS, Patrice. Os instrumentos de análise. In: _____. **A análise do espetáculo: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 36..

a explicitação desses pontos de vistas, e é a partir deles que os leitores constituem uma primeira imagem sobre o que será visto no palco.

Ambos os textos são publicados em jornais de grande circulação, tradicionais na elaboração de críticas sobre teatro, com cadernos destinados especificamente à cultura.⁹¹ Vinculam como uma prestação de serviço (esse termo, aliás, é utilizado pelos próprios jornais), disponibilizando horário, endereço, telefones para contato, bem como o preço dos ingressos.

A primeira informação adquirida na leitura é o apelo para a figura do ator Antonio Fagundes e a sua relação com o público (leia-se com os leitores dos jornais, que por ventura se interessarão por assistir ao espetáculo). Esse aspecto é exaltado em letras garrafais nos títulos das reportagens, mantendo a mesma lógica construtiva: “FAGUNDES DISCUTE EM CENA RELAÇÃO COM A PLATEIA”⁹² e “ANTONIO FAGUNDES E A RELAÇÃO PALCO-PLATEIA”.⁹³

A exploração da imagem desse ator torna-se um atrativo tanto para os jornais, como para o próprio espetáculo, pois não há dúvidas que a vinculação de um nome conhecido consegue atrair um número maior de interessados. Antonio Fagundes tem consciência dessa realidade, e sem falsos puritismos se utiliza dela para adquirir uma maior visibilidade em suas produções, entretanto, também tem consciência que ela por si só não é garantia de sucesso.

⁹¹ De acordo com Silviano Santiago, o “segundo caderno” dos jornais, também conhecidos com Carderno B, Ilustrada, Viver, etc., tornou-se uma solução para compensar o excesso de especialização que dos suplementos literários, que afugentavam os leitores do jornal. Como uma espécie de anexo, esses espaços não são considerados parte da totalidade dos jornais, mas algo que venha a complementar, podendo ser descartado sem o prejuízo do todo. (Cf. SANTIAGO, Silviano. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. **Revista Estudos Literários**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11-17, out. 1993. Disponível em: <<www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 15 out. 2009. Partindo desse pressuposto, Sérgio Luiz Gadini constata que esses espaços mantêm uma tradição herdada das revistas de variedades, trazendo a publicação de breves textos, destaques na programação cultural da cidade, bem como a grade das principais emissoras de TV. Segundo ele, “[...] a perspectiva de ‘serviço’ constitui a ‘lógica’ da seção de roteiro cultural (guia ou programação cultural) diariamente veiculada pela editoria de cultura dos jornais brasileiros. O próprio nome da seção – que, de um jornal para outro, varia de ‘roteiro’, ‘guia’, ‘acontece’, ‘divirta-se’, ‘agenda’, ‘em cartaz’, ‘programa’, ‘RioShow’, ‘viver/lazer’, dentre outras denominações – já indica essa perspectiva”. GADINI, Sérgio Luiz. A lógica do entretenimento no jornalismo cultural brasileiro. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**, v. IX, n. 1, p. 8, abr. 2007. Disponível em: <<www.eptic.com.br>>. Acesso em: 10 nov. 2009.

⁹² BRASIL, Ubiratan. Fagundes discute em cena relação com a plateia. **Estadão**, São Paulo, p. D1, Caderno 2, 15 jul. 2002.

⁹³ BAENA, Gustavo. Antonio Fagundes e a relação palco-plateia. **Diário de São Paulo**, São Paulo, p. D3, Coluna Viver, 18 jul. 2002.

Essa é uma discussão que tenho, inclusive, com as pessoas que dizem “As peças só fazem sucesso quando têm no elenco atores globais”. Não acredito nisso. O que acontece é que, quando tem um ator mais conhecido num elenco, o lançamento do espetáculo fica mais fácil, a própria mídia abre um espaço maior pra um nome mais conhecido. Se você é o Zé das Couves, a *Folha de São Paulo* e o *Estadão* não vão dar meia página do segundo caderno pra sua estreia. Agora, se você é o Antonio Fagundes, que estrelou a última novela das oito, é uma notícia que vai ser lida com interesse pelo menos por 90 milhões de leitores, não é? Nisso facilita, mas se a peça não for boa, se não agradar ao público, você pode colocar Sir Laurence Olivier que ninguém vai ver.⁹⁴

Assim sendo, os paratextos são construídos em torno do carisma de Fagundes, ao mesmo tempo em que ganham respaldo pelo profissionalismo da direção de Bibi Ferreira. A tentativa de se validar esse modelo é evidenciada a partir dos depoimentos publicados nesses materiais, ora exaltando a “harmonia” dos envolvidos na produção do espetáculo, ora exaltando as qualidades profissionais.

O apelo à personalização se mostra um imperativo, afinal, é necessário criar uma linguagem atrativa aos olhos dos leitores-consumidores. Essa lógica se explicita nas falas de Bibi Ferreira, que servem como ponto de partida para o texto de Gustavo Baena:

“Antonio Fagundes, Antonio Fagundes!”. Essa foi a reação de espanto da cozinheira da diretora Bibi Ferreira ao atender uma ligação do ator, que convidava sua patroa para dirigi-lo no espetáculo *Sete Minutos*, escrito por ele. E é justamente um telefone, porém celular, que desencadeia as ações da peça, que estreia hoje no Teatro Cultura Artística.

“Eu também não acreditava que era ele. Estou conhecendo-o mais agora, nessa história de vaidades e delicadezas da alma. É uma jogada de campeão”, diz a diretora. “Fagundes é meu fã, assiste a meus espetáculos, mas eu o admiro há muito mais tempo”, brinca.⁹⁵

Assim sendo, o paratexto adquire um tom de *voyeurismo* que reafirma o caráter personalista explicitado de antemão nos títulos das reportagens. De acordo com o ator Cacá Rosset (em entrevista por ocasião do lançamento do livro que narra a trajetória do Grupo Ornitorrinco), esse tipo de publicação se tornou recorrente no Brasil, em

⁹⁴ FAGUNDES, Antonio. Entrevista a Simon Khoury. In: KHOURY, Simon. **Bastidores III**. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994, p. 149.

⁹⁵ BAENA, Gustavo. Antonio Fagundes e a relação palco-plateia. *Diário de São Paulo*, São Paulo, p. D3, Coluna Viver, 18 jul. 2002.

decorrência do que ele denominou “cultura das celebridades”. Dessa feita, ele é categórico ao afirmar que:

Trata-se de uma indústria que existe no mundo inteiro, mas colou de forma impressionante no Brasil. O que mais incomoda é a tabloidização dos cadernos culturais. A revista *Caras* fazer o que faz, tudo bem. O duro é ver os cadernos culturais perderem a preocupação de aprofundar a discussão da cultura, que virou sinônimo de entretenimento. O espaço dado ao novo namorado da Deborah Secco é mais importante que a estreia de uma peça de Shakespeare. Os jornais não são burros, querem vender, e perceberam que existe demanda pra isso, que há um público ávido por saber da última lipoaspiração da Preta Gil.⁹⁶

Entretanto, para além dessas questões, é necessário indagar: afinal, de que forma *Sete Minutos* transparece nesses textos?

Não há como negar que a peça é delegada a um segundo plano, através da lógica organizacional que direciona a escrita das reportagens. Há, no entanto, para além de uma sinopse padronizada,⁹⁷ dois dados que se tornam recorrentes: a explicação sobre os sete minutos que o título faz alusão e à “imposição” do produtor Antonio Fagundes em começar os espetáculos rigorosamente no horário marcado.

O destaque dado a esse último aspecto faz parte de uma estratégia de *marketing*, difundida em todos os materiais produzidos sobre *Sete Minutos* – a figura de um grande relógio é utilizada para ressaltar a pontualidade do evento, tanto nos Teatros, como nos “tijolinhos” publicados em jornais e revistas. Entretanto, mais do que a reafirmação de uma prática adotada desde a década de 1980, o início pontual do espetáculo adquire aqui um matiz diferenciado, pois faz referência direta a uma das situações dramática posta no palco.

Por outro lado, a antecipada explicação sobre o porquê do título *Sete Minutos* deixa em evidência um dos momentos ápicos do espetáculo: o monólogo proferido pelo Ator sobre a incapacidade de se manter a concentração por mais do que o tempo de um bloco televisivo. Se em uma primeira análise pode soar como contraditório a revelação

⁹⁶ ROSSET, Cacá. A volta do Bufão (por Edgar Olimpio de Souza). *Go'Where*, seção Interview. Disponível em: <<<http://gowheresp.terra.com.br/moda-turismo-consumo/74/artigo124687-1.asp>>>. Acesso em: 03 nov. 2009.

⁹⁷ Com algumas poucas variações, o enredo de *Sete Minutos* é resumido como “a história de uma companhia em cartaz com *Macbeth* que tem seu espetáculo interrompido por um celular”.

prematura do que deveria ser o “o ponto alto” da peça, em uma reflexão mais atenta a adoção de tal medida se torna racional.

Segundo Patrice Pavis, é necessário levar em consideração as “chaves entregues oficialmente com o edifício a ser explorado”.⁹⁸ Logo, evidenciar um momento específico do espetáculo direciona as interpretações que serão construídas à cerca do mesmo. Nesse sentido, é necessário destacar o que representa o monólogo dentro da estrutura dramática da obra.

Sete Minutos é uma comédia, que dentre outras coisas, coloca em discussão a inquietação de um público acostumado à rapidez e fragmentação televisiva. Esta é a “segunda pele” que reveste todo o espetáculo, através da metáfora do toque do celular e dos barulhos oriundos da plateia. Feita através de uma linguagem cômica, as situações cênicas promovem o riso,⁹⁹ ao mesmo tempo em que se discute a relação entre o palco e a plateia.

O monólogo é uma quebra na narrativa que ocorre quase ao final do espetáculo, quando o ator se dirige diretamente ao público e, sem subterfúgios, revela o que significa os sete minutos do título, relacionando-o à rapidez do mundo moderno que, por sua lógica, incapacita os sujeitos de promoverem uma maior reflexão e, por conseguinte, manter sua indignação frente às atrocidades cometidas em todas as esferas da sociedade.

⁹⁸ PAVIS, Patrice. Os instrumentos de análise. In: _____. **A análise do espetáculo**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 36.

⁹⁹ O Cômico sempre foi considerado pelos estudiosos um gênero de “segunda grandeza”, sendo, por vezes, posta em dúvida sua concretude de pensamento. Ao lado disso, observamos a supervalorização do Trágico, definido como a manifestação dos valores nobres de uma sociedade. Essa hierarquização tem suas raízes em períodos longínquos, ainda na Antiguidade Clássica (Grécia), quando – principalmente pelas obras de **Aristóteles** – se determinou uma tradição teórica a ser seguida. Assim, em seu livro mais importante, a *Poética*, esse pensador estabelece uma separação muito bem definida dos lugares que deveriam ocupar esses dois gêneros. Para ele, tudo que se referisse ao trágico possuía, predominantemente, uma conotação importante, uma “[...] imitação de uma ação de caráter elevado”. (ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 245. Os Pensadores.) Por outro lado, a comédia sinalizaria uma “[...] imitação de homens inferiores”, (Ibid.) justificando-se, com isso, a negação do riso. Todavia, ao longo dos anos, diversos foram os esforços no sentido de desmistificar essa ordenação, creditando ao riso o seu caráter subversivo, uma vez que “O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo parece tolo, portanto controlável”. (ECO, Umberto. **O nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 533.) Desse ponto de vista, vale ressaltar que a escolha pelo gênero cômico não se deve somente a um ato estético (uma opção furtiva e aleatória), mas acima de tudo a um direcionamento político, resultado de escolhas cênicas e ideológicas.

Este é considerado o momento de maior “engajamento social” da peça, o que a diferenciaria dentre tantas outras postas como “pit-stop para pizza”¹⁰⁰ ou, como o próprio texto aponta, a sua antecessora.¹⁰¹ É válido destacar que em *Sete Minutos* Fagundes não se encontra somente no papel de protagonista. Como autor e produtor (e isso é destacado veemente) ele tem a sua imagem vinculada diretamente ao conteúdo, à temática posta no palco. Logo, indicar antecipadamente o momento de maior “seriedade” na obra concede-lhe um diferencial, direcionando a sua recepção nesse sentido.

Desse ponto de vista, a imagem passada sobre *Sete Minutos* nesses materiais é a de uma comédia, escrita e protagonizada por Antonio Fagundes, que conta a sua trajetória profissional ao mesmo tempo em que procura discutir a sociedade contemporânea. Trata-se de uma peça bem acabada, com a direção de Bibi Ferreira (um dos grandes nomes do teatro brasileiro), e que pretende ir além do riso fácil. Logo, esse material de divulgação consegue atrair a atenção de diversos públicos, alcançando com êxito o seu propósito.

Se esse tipo de material é retomado sistematicamente pelos jornalistas, como já foi proposto por Patrice Pavis, mostra-se necessário agora averiguar se os aspectos apontados pela produção de fato foram recuperados pelas críticas, observando-se as permanências e divergências suscitadas. Em outras palavras, torna-se possível avaliar as leituras feitas à cerca da peça, confrontando-as.

Através desse exercício, foi possível constatar que *Sete Minutos* obteve críticas bastante divergentes, ora muito elogiosas, ora muito negativas. Entretanto, há uma estrutura que norteia a elaboração dos textos, tal como se fosse um roteiro a ser seguido. Assim sendo, os assuntos abordados são os mesmos, o que diferencia uma crítica da outra é o seu critério de validade ou não.

Não há como negar que todas giram em torno da figura do ator Antonio Fagundes, de tal maneira que criador e criatura chegam a se confundir. Nos textos publicados pela revista *Isto É*, por exemplo, a discussão se polariza na “exigência” na

¹⁰⁰ ROSSET, Cacá. A volta do Bufão (por Edgar Olimpio de Souza). *Go’Where*, seção Interview. Disponível em: <<<http://gowheresp.terra.com.br/moda-turismo-consumo/74/artigo124687-1.asp>>>. Acesso em: 03 nov. 2009.

¹⁰¹ FAGUNDES, Antonio. *Sete Minutos*. Europa Filmes e Globo Filmes, 2003. DVD, color, f. 12. (versão digitada e não publicada)

pontualidade do espetáculo e na crítica ao comportamento dispersivo na plateia. Seriam questões interessantes se não fossem levadas para o campo pessoal, afinal, não se discute as ações de uma personagem, e sim do próprio ator.

Rígido como é com seu trabalho, Fagundes não consegue entender a despreensão do público em relação ao ator em cena quanto à pontualidade, às balas desembulhadas, aos bips e celulares que tocam e ao festival de tosses, como se todos estivessem numa “sala do INSS”. [...] Alguns podem achar que Antonio Fagundes trouxe suas idiossincrasias à tona. Mas vá sentar perto de alguém que explode chiclete na boca, desembulha balas vagarosamente ou conversa com a namorada com se estivesse no sofá de casa.¹⁰²

Uma semana depois, é publicado um novo texto que segue a lógica do anterior, porém com opiniões diferentes sobre o mesmo assunto.

São críticas ao comportamento do espectador, que reunidas resultam em um discurso demagógico contra o público, segundo o ator, ruidoso e bagunceiro. Fagundes ainda lembra dos que abrem pacotes plásticos de bala ou esquecem o celular ligado durante a peça. Fica a impressão de que o ator não conhece outro público senão aquele que faz do teatro a “antessala da pizzeria”. [...] **Preste atenção:** apesar das críticas tão exaltadas, cinco minutos antes de a peça iniciar, uma funcionária do Teatro Cultura Artística passa entre as poltronas com uma grande cesta nos braços, vendendo batatas fritas, chocolates, balas e outras guloseimas.¹⁰³

O que se evidencia nas passagens citadas é a valorização de uma escrita opinativa, que perde a sua dimensão de análise e se volta para a prestação de serviço, no que Otavio Frias Filho definiu como o “estilo vá ver ou fuja”.¹⁰⁴ A pretensão é apenas fornecer uma visão panorâmica do espetáculo, aproximando-se do leitor através da exposição da “celebridade”, que, certamente, chama mais atenção do que a própria obra.

Apesar de serem mais extensas e bem elaboradas, as críticas sobre *Sete Minutos* publicadas nos jornais *Diário de São Paulo* e *Jornal do Brasil* (respectivamente escritas por Aguinaldo Ribeiro da Cunha e Macksen Luiz) também deixam implícitas a categorização entre o “gosto” ou “não gosto”. Entre o “texto

¹⁰² SETE MINUTOS. *Isto É*, seção em cartaz (teatro), 26 jul. 2002. Disponível em: <<www.terra.com.br/istoe/1713/1713emcartaz.htm>>. Acesso em: 07 maio 2007.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ FRIAS FILHO, Otavio. Foram-se os festivais. *Revista Bravo*, São Paulo, ano 3, n.37, p. 16, 2000 apud JANUÁRIO, Marcelo. Entre a Crítica e o entretenimento: o jornalismo cultural brasileiro e a pragmática do mercado. *Revista PJ:Br – Jornalismo Brasileiro*, Ed. 3, 1º Semestre de 2004. Disponível em: <<www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios3_e.htm>>. Acesso em: 20 out. 2009.

impecável” e o “debate superficial”, fala-se mais das preferências de seus autores do que da obra em evidência. Marilena Chaui afirma ser essa uma tendência atual, que reduz todos os assuntos e questões à igual banalidade dos gostos e preferências. Apesar de fazer referência à produção de resenhas, suas reflexões se tornam elucidativas nesse momento.

Essa mesma tendência aparece, por exemplo, como regra de trabalho de muitos articulistas de jornais e revistas, que não nos informam sobre os fatos, acontecimentos e situações, mas gastam páginas inteiras nos contando seus sentimentos, suas impressões e opiniões sobre pessoas, lugares, objetos, acontecimentos e fatos que continuamos a desconhecer porque conhecemos apenas sentimentos e impressões daquele que deles fala. Esse procedimento acabou por se tornar até mesmo paradigma para a resenha de livros e filmes. A resenha começa nos dizendo que seu autor conhece o assunto melhor do que o escritor, o diretor, o compositor, o intérprete. Depois de assegurar ao leitor sua superioridade, o resenhista, ainda sem nos dizer do que está tratando, conta-nos as ideias excelentes que ele próprio teve durante a leitura, a projeção ou audição do objeto a ser resenhado; a seguir, conta-nos as associações com outras obras que a obra resenhada lhe sugeriu, revelando-nos um resenhista muito cultivado em seu campo. Mais adiante, o resenhista, quando possível, narra algum fato ou alguns fatos que mostram que ele conhece pessoalmente o autor da obra e o que acha dele. Finalmente, no último parágrafo, somos informados sobre o título da obra, o tratamento do assunto, o nome do autor e onde encontrar a obra. Ao término da leitura nada sabemos sobre o autor e a obra, mas sabemos muitíssimo sobre as preferências e os gostos do resenhista.¹⁰⁵

O grau de adjetivação nos materiais jornalísticos aponta para essa lógica, o que os aproxima mais de um julgamento do que necessariamente de uma análise. Seus “vereditos” são postos desacompanhados de uma fundamentação ou reflexão que vá além do aparente. Nesse sentido, pode-se afirmar que, nesses textos, os protagonistas são na verdade os próprios autores.

Ambas as críticas indicam cinco temáticas: a escrita do texto; a associação entre as situações dramáticas e a trajetória do seu autor; o trabalho de direção; a pertinência da temática do monólogo e, por último, a atuação dos atores. Por serem escritas de maneira tão dicotômica, torna-se impossível não traçar um paralelo entre elas. Por isso, a análise dessa documentação será permeada por um intermitente movimento comparativo.

¹⁰⁵ CHAUI, Marilena. Destruição da esfera da opinião pública. In: _____. **Simulacro do Poder** – uma análise da mídia. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 7.

Sob esse prisma, é oportuno destacar que o leitor tem o primeiro contato com o texto através da conclusão que seus autores chegaram a respeito da obra. Ou seja, o que se segue ao primeiro parágrafo é a confirmação que *Sete Minutos* “[...] traz um debate superficial sobre a relação entre plateia e ator”, no caso de Macksen Luiz; ou que se trata de um “[...] impecável texto sobre o relacionamento palco-plateia”, pela ótica de Aguinaldo Ribeiro da Cunha. Aos leitores cabe acompanhar as farpas ou elogios, visto que não são chamados a debater, muito menos a tirar suas próprias conclusões.

No que diz respeito à escrita de *Sete Minutos* é mister afirmar que ela comporta em sua gênese a possibilidade de ser compreendida pelo viés da agressão. Ao evidenciar o “mal comportamento” da plateia, Fagundes lida com o tênue limite entre uma proposta crítica e o ataque desmesurado. Nesse sentido, o autor necessita que o público vá além do que é evidenciado; que ao rir de si mesmo ele possa distanciar-se dos acontecimentos do palco, realizando, com isso, um exercício crítico. Assim sendo, realiza-se um duplo jogo onde as ações são trazidas para perto, mas ao mesmo tempo afastadas por meio do assombro – uma vez que o espectador consegue se colocar naquelas situações risíveis.¹⁰⁶

Entretanto, seja defendendo que *Sete Minutos* é um texto “contra o público” ou que se trata de uma “declaração de amor”, manter-se nesse primeiro patamar de reflexão é negar-se a transcender o aparente ou a obviedade. Afinal, quais os motivos que possibilitam chegar a tais conclusões? Por que evidenciar situações reais, concretas, se torna uma violência? A omissão também não seria? Por que o cumprimento do horário para o início do espetáculo é taxado como uma idiosincrasia – uma maneira

¹⁰⁶ A característica principal desse tipo de artifício é a quebra proposital da ilusão de uma realidade vivenciada no palco. Essa proposta tem como objetivo criar um estranhamento do público que possibilite que este perceba o espetáculo como um ato político, construído por meio de escolhas estéticas e ideológicas, uma vez que “O espectador não deve viver o que vivem as personagens, e sim questioná-las”. (BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 131.) No Brasil, diversos foram os dramaturgos que se utilizaram desse recurso, todavia o debate ganha maior visibilidade através dos trabalhos realizados no Teatro de Arena, pautados prioritariamente pelas discussões teóricas de Bertolt Brecht, o qual vincula o chamado Teatro Épico a uma proposta de Teatro Político, explicitando a relação arte e política. Assim, buscando realizar uma dramaturgia envolvida com a discussão da realidade brasileira foram encenadas obras como, por exemplo, o *Auto dos 99%* (Oduvaldo Vianna Filho; et al) e *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal), empenhadas na possibilidade de um teatro comprometido com a sua responsabilidade ideológica. A escolha pelo cômico, em grande parte dessas produções, não se deve ao acaso. Ao contrário, ele “[...] torna-se um importante mecanismo para aproximar a plateia dos acontecimentos narrados no palco, da mesma forma que *distancia* por não propiciar, de imediato, o exercício de identificação entre palco e plateia”. (PATRIOTA, Rosângela. Distanciamento. In: GUINSBURG, J.; et al. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 114.)

particularizada de se ver o mundo? Porque fere a “malandragem” tipicamente brasileira, pela qual tudo “se dá um jeitinho”? Porque obriga a dizer que aqueles que admitem esse comportamento possam estar errados, ou seja, a grande maioria? Porque essas questões são postas por um “ator global”, logo um sujeito “alienado”? Levantar essas problemáticas talvez contribuísse mais do que simplesmente emitir juízos de valores.

No entanto, para o crítico do *Jornal do Brasil*,

A peça busca refletir, com algum bom humor, sobre as dificuldades de adaptação dos atores à sonoridade invasiva dos telefones celulares durante o espetáculo, ou às diversas formas de indiferença do público diante daquilo que assiste. Na verdade, esses desajustes são apenas pretexto para que Antonio Fagundes procure discutir cenicamente algumas das suas obsessões como ator e empresário teatral.

A persistência no cumprimento do horário para o início do espetáculo, que Antonio Fagundes estabeleceu como princípio, entre outras regras de conduta que quer ver acatadas em seus espetáculos, é uma das indicações de que o público e o teatro mudaram.¹⁰⁷ [destacado]

Seguindo a mesma lógica, o então crítico do *Diário de São Paulo* constatou que:

Com muito humor, Antonio Fagundes coloca na boca desse personagem o dia-a-dia do fazer teatral de forma extremamente lúcida.

O relacionamento que se estabelece entre o palco e a plateia é passado, rigorosamente, a limpo. Em primeiro lugar, flagra a expectativa dos atores quanto ao espetáculo a ser apresentado. A preparação emocional, o pulsar do teatro vazio e a chegada do público, ouvida com sensibilidade atrás das cortinas.¹⁰⁸ [destacado]

Observa-se que as narrativas se equivalem, mesmo que seus autores cheguem a conclusões opostas. É a substituição da análise pelo souvenir, pela exposição espetacularizada, a evidenciação de um ator conhecido sob o julgo de um crítico. Mas o que dizer sobre o resto do espetáculo?

A direção de Bibi Ferreira ora é posta com sendo eficiente (e ponto final!), ora se apresenta como esquemática por preferir “o riso como um fim em si mesmo”. Os trabalhos de interpretação dos atores são resumidos a uma frase com algum tipo de adjetivação. Para além desses aspectos, o único ponto em que se gasta um pouco mais

¹⁰⁷ LUIZ, Maksen. O público, o celular e a cena. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. B2, 25 jul. 2002.

¹⁰⁸ CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. Antonio Fagundes escreve texto impecável. **Diário de São Paulo**, São Paulo, seção de críticas, 08 out. 2002.

de tinta é a indicação acerca da reduzida capacidade de concentração e a velocidade das informações disponibilizadas atualmente. Ou seja, as discussões propostas em *Sete Minutos* são reduzidas, tal como nos paratextos, àquelas do monólogo. Aliás, esse foi escrito por Fagundes para o programa da peça *O país dos elefantes*, de 1981, mas ainda mantêm o seu frescor, mesmo passados mais de 20 anos.

As críticas ao imediatismo do consumo de informações ou de bens culturais – os minutos do título se referem ao tempo de duração dos comerciais entre os programas de televisão –, em contraponto ao tempo de fruição de um espetáculo teatral, têm caráter de preleção didática.¹⁰⁹

Sendo assim, pode-se afirmar que as temáticas propostas pelos paratextos publicitários de fato são retomadas pela crítica especializada. Esse “retornar sistematizado”, proposto por Patrice Pavis, em verdade é feito por um viés anti-analítico, privilegiando-se os aspectos informativos e personalistas. Entretanto, o que há em *Sete Minutos* para além do seu monólogo e das “acusações” sobre o dispendioso comportamento da plateia? Trata-se de um apanhado de idiossincrasias ou ele pretende ir além?

O olhar mais atento ao texto dramático pode lançar luzes a essas questões.

¹⁰⁹ LUIZ, Maksen. O público, o celular e a cena. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. B2, 25 jul. 2002.

UM *MACBETH* INTERROMPIDO NOS PALCOS DO TEATRO

**UM OLHAR SOBRE O TEXTO DRAMÁTICO
*SETE MINUTOS***

CAPÍTULO II

*Um teatro em que é proibido rir-se
é um teatro do qual devemos rir-nos. As
pessoas sem humor são ridículas.*

Bertolt Brecht

Aguinaldo Ribeiro da Cunha definiu *Sete Minutos* como “[...] uma análise lúcida e divertida sobre o relacionamento do palco com o público [...]”.¹¹⁰ Observe que na elaboração dessa frase o crítico utilizou-se dos conceitos de “clareza” e “divertimento” para demonstrar o que ele acredita ser o diferencial da peça: propiciar, “com muito humor”, uma reflexão sobre o “dia-a-dia do fazer teatral”.¹¹¹ No entanto, ao gênero cômico nem sempre foi delegada essa possibilidade de associação, uma vez que tradicionalmente é imposta uma grande diferença entre o “deleitar” e “instruir”.

A afirmativa carrega o peso de uma concepção oriunda da antiguidade clássica (Grécia) e que foi perpetuada ao longo da História do Ocidente. Nesta tradição, a *Poética* de Aristóteles é tomada como modelo a ser seguido, passando a desempenhar um “[...] papel de grande e fundamental autoridade [...] de modo dogmático”.¹¹² Como dogma, ela se torna uma verdade incontestável; o crivo único pelo qual deveria ser julgado todo e qualquer texto.

De maneira sucinta, pode-se afirmar que a teoria aristotélica fundamenta-se na ideia de que o princípio comum das artes é a imitação das ações humanas, não como cópia da realidade, mas como a “reprodução” da natureza dos “homens em ação”. Essas, no entanto, devem ser distinguidas eticamente, uma vez que existem ações “virtuosas” e “viciosas”. “Na poesia, esta é a base da distinção entre Tragédias e Comédia”.¹¹³

¹¹⁰ CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. Antonio Fagundes escreve texto impecável. **Diário de São Paulo**, São Paulo, seção de críticas, 08 out. 2002. [destacado]

¹¹¹ Cf. Ibid.

¹¹² BORNHEIM, Gerd. A *Poética* de Aristóteles: delineamento da influência histórica. **Percevejo**, Rio de Janeiro, UNIRIO, ano II, n. 2, p. 65, 1994.

¹¹³ GUINSBURG, Jacó. Nos bastidores – notas, apontamentos, ensaios e traduções. In: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. (Orgs.). **A cena em aula**: itinerários de um professor em devir. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 183.

A oposição se estabelece ao se definir a comédia como “[...] uma imitação de personagens de um tipo inferior”,¹¹⁴ ou seja, o oposto da tragédia que é tida como “[...] imitação de uma ação de caráter elevado”.¹¹⁵ Por essa lógica, o riso é provocado por uma deformidade ou característica destrutiva, uma mera divisão do feio, o que, em última instância, deveria gerar piedade e compaixão, ou somente o riso e nada mais.

Se a existência do gênero cômico não pode ser banida totalmente, durante muitos séculos ela foi relegada a uma zona baixa, subalterna aos supostos elementos autênticos. Em meio a esses valores sérios, o cômico cumpre um papel de intervalo ou divagação momentânea: uma “[...] ocasião de respirar para depois retomar com maior impulso a escalada para o alto, para o pleno domínio da seriedade”.¹¹⁶

Todavia, ao longo dos anos, diversos foram os esforços no sentido de desmistificar essa hierarquização ou nulidade do cômico, creditando ao riso o seu caráter subversivo, uma vez que “O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo parece tolo, portanto controlável”.¹¹⁷ Dessa forma, a comédia está ligada ao caos e à representação de um mundo às avessas, portanto, à sua capacidade de subverter a ordem estabelecida.

Bertolt Brecht foi um dos dramaturgos que se dedicaram na tarefa de desacralizar a oposição existente entre razão e emoção, entre prazer e aprendizagem. Sua teoria está ancorada no “prazer de aprender”, baseado no argumento de que “[...] se aprender e divertir formasse uma equação sem solução, se não existisse uma aprendizagem prazerosa, o teatro não estaria em condições de ensinar, porque negaria a si mesmo na sua principal função: divertir”.¹¹⁸

Entretanto, propõe a elaboração de um teatro em que o riso que não seja o fim, mas o meio pelo qual a experiência se realiza. Sob esse aspecto, o cômico é apresentado por duas vias: o da apresentação e o da crítica, uma vez que rindo de si

¹¹⁴ ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 245. (Os Pensadores.)

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ ARÊAS, Vilma. Algumas teorias sobre o cômico. In: _____. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990, p. 25.

¹¹⁷ ECO, Umberto. **O nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 533.

¹¹⁸ TEIXEIRA, Francimara Nogueira. As peças didáticas. In: _____. **Prazer e Crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. São Paulo: Annablume, 2003, p. 53

mesmo cada espectador ou leitor pode se colocar na situação risível, promovendo uma autocrítica.

Sob esse ponto de vista, observa-se que a escolha efetuada por Antonio Fagundes para a escrita de *Sete Minutos* não se deu de maneira aleatória. Ao contrário, ele concebe um teatro em que o público desenvolva um papel ativo, não como um espectador que observa à distância, mas como parte fundamental desse diálogo que é o teatro.

Essa possibilidade de identificação com as situações risíveis é feita a partir da elaboração de uma obra polifônica, na qual diferentes perspectivas são posta em cena. Assim sendo, compreender a urdidura desse texto se mostra uma tarefa fundamental, uma vez que desnuda tais pressupostos.

A METATEXTUALIDADE DE UMA OBRA ABERTA

*À linguagem, então – à linguagem
exclusivamente – é que as entidades fictícias
devem sua existência, sua impossível, todavia
indispensável, existência.*

Jeremy Bentham

Tomar o texto teatral como fonte de interlocução possibilita a construção de um frutífero diálogo entre Arte e Sociedade, principalmente quando é delegado à obra o caráter de aglutinadora dos questionamentos. Para tanto, se faz necessário considerar a maneira peculiar como foi construída sua estrutura dramática, compreendendo as vicissitudes e os entremeios de sua produção. Parte-se do pressuposto de que, enquanto autor, Antonio Fagundes fornece indícios de suas visões de mundo, bem como de sua postura política, por meio da escrita de *Sete Minutos*.

Sendo assim, se o texto é a força motriz que impulsiona as discussões, nada mais coerente do que sublinhar a necessidade de compreendê-lo em todas as suas nuances, afinal, segundo João das Neves:

Para compreendê-lo temos de tomá-lo pelo que ele é: uma obra de arte. Portanto, além de emocionar é passível de ser analisado. [...] Realizar a passagem da intuição para a consciência é, pois, o objetivo da análise do texto. Para que esta passagem possa ser feita é necessário conhecer todas as características do texto teatral, sua estrutura, seus ritmos internos, etc. Quanto mais aprofundada for a análise do texto, maior a liberdade criadora de seus intérpretes e não o inverso.¹¹⁹

Nesse sentido, a interpretação realizada nesta dissertação será uma entre as inúmeras possíveis, pois, tal como a obra escolhida, o esforço de inteligibilidade será

¹¹⁹ NEVES, João das. Preparando o terreno. In: _____. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987, p. 11.

permeado pelo local onde se inscreve o discurso historiográfico,¹²⁰ explicitando, assim, tanto a particularidade do momento da escrita do texto teatral (ora transformado em objeto de estudo) como também da elaboração da sua posterior análise. “[...] a significação de um texto varia conforme as competências, as convenções, os usos e os protocolos de leitura próprios a diferentes ‘comunidades interpretativas’”.¹²¹

Todavia, para o enfrentamento de tal tarefa, faz-se necessário primeiramente perceber a natureza do objeto elencado. Assim, parte-se da constatação de que *Sete Minutos* foi escrito com um propósito claro: é uma obra idealizada para o palco. A afirmativa pode parecer despreziosa, entretanto, carrega em suas entrelinhas as prerrogativas que norteiam a confecção do texto teatral. Dentre as especificidades desse, destaca-se o fato dele prever a realização cênica, afinal, seus elementos constitutivos são orquestrados tendo em vista a funcionalidade dramatúrgica, isto é, a teatralidade.

Nos textos dramáticos são essas prerrogativas que garantem a fluência dos diálogos, os ritmos e as quebras das ações cênicas, e, de maneira mais específica, indicações sobre sonoplastia, iluminação, cenários, etc. A teatralidade, portanto, não se concentra somente na dimensão espetacular do fenômeno teatral, ou seja, no palco. Ao contrário, ela opera também no texto dramático através dos mecanismos que convidam o receptor a construir mentalmente o espetáculo.

Segundo a pesquisadora Sonia Aparecida Vido Pascolati, essa teatralidade textual pode ser entendida como:

Tudo que, no texto, contribui para a construção de sua visualidade, todos os signos que se configuram iconicamente (gesto, figurino, marcação de cena, objetos de cenário, entonação) são matrizes de imagens, são apelos à construção visual do leitor.¹²²

¹²⁰ Cf. CERTEAU, Michel. Escritas e Histórias. In: _____. **A Escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, p. 21.

¹²¹ ABREU, Márcia. História dos textos, História dos livros e História das práticas culturais – ou, uma outra revolução da leitura. In: CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 11.

¹²² PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**, Tessituras, Interações, Convergências, São Paulo, Universidade de São Paulo, p. 02, 13 a 17 jul. 2008.

Em *Sete Minutos* essa construção virtual não é somente pensada, como também revelada ao público através de uma metalinguagem, onde o teatro não somente discute sobre si mesmo, como também possibilita que seus leitores conheçam as estruturas que engendram essa atividade artística. Esse tipo de estratégia inviabiliza a imersão do espectador em uma ilusão cênica, proporcionando um distanciamento, um olhar desnaturalizado sobre os acontecimentos cênicos. Trata-se, portanto, da inserção de um discurso crítico no próprio texto dramático, explicitando o que pode ser chamado de uma autoconsciência artística.

A metatextualidade pode ser encontrada sob diferentes formas, desde a utilização de personagens com consciência dramática até a inserção de uma peça dentro da outra.¹²³ Esse tipo de discurso metalinguístico no teatro tornou-se, de acordo Sonia Pascolati, uma característica que figura ao longo do século passado, quando a reflexividade se torna uma das tônicas da arte. Por esse viés,

O século XX é marcado pela assimilação sistemática, por parte do texto ficcional, do discurso crítico, antes exterior a ele. Inserida na ficção, a crítica ganha novo alcance e novos sentidos. A arte passa a demonstrar consciência de seu caráter de representação. A ficção desnuda os procedimentos de sua construção, revelando ao leitor os bastidores da escrita.¹²⁴

¹²³ O teatro produzido por Bertolt Brecht ilustra de maneira clara e direta o que deva ser um texto metalinguístico, à medida que tem como pressuposto básico justamente a quebra da ilusão cênica com vistas a propiciar o distanciamento crítico, conforme já foi trabalhado no primeiro capítulo dessa dissertação. Entretanto, outros exemplos podem ser acrescentados a essa lista, a saber: *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade; *O Caso d'ó meu caso*, adaptação de Pedro Feteira, a partir da obra de José Régio *d' O meu Caso*; *O público em cena*, de Almada Negreiros.

Cada obra lida com a metalinguagem de uma maneira particularizada, desde um simples prólogo até a quebra obtusa da convenção cênica da “quarta parede”. Entretanto, dentre as obras supracitadas, a de Almada Negreiros desperta um interesse particular, por sua proximidade temática com o objeto de estudo dessa dissertação. Trata-se de texto curto, aproximadamente 10 páginas, escrito no ano de 1932. Nele, o dramaturgo propõe uma curiosa inversão: os Autores ficam na plateia, e o Público sobe ao palco junto com os Atores. A discussão gira em torno de duas temáticas: a “decadência” do teatro e o elogio ao trabalho do autor. Tal como em *Sete Minutos*, as personagens são tipificados, representando segmentos sociais específicos: A Mulher, A Atriz Jovem, o 1º Ator, o Diretor, etc. O público teatral se torna um assunto recorrente, girando as discussões em torno de questões como: Por que o público vai ao teatro e o que ele deseja? Segundo José Eudes Araújo Alencar, a dramaturgia de Almada Negreiros encontra-se recheada de metatextos, nos quais o autor “[...] utiliza uma técnica anti-ilusionista que desloca o texto para um lugar metalinguístico. As personagens [por exemplo,] narram seu encontro com as falas em ordem invertida: Ela passa a dizer o texto dele e vice-versa”. (ALENCAR, José Eudes Araújo Alencar. *Futurista e Tudo*. In: _____. **Almada Negreiros e Oswald de Andrade** – Experimentação e radicalidade no palco da periferia. 2006. 117 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006, f. 61.) Sob esse ponto de vista, a referenciada tese se torna uma rica fonte bibliográfica a respeito do assunto.

¹²⁴ PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático. **Jornada Internacional de Estudos do Discurso**, p. 01, 27 a 29 mar. 2008.

Ao colocar em cena os bastidores da criação, Fagundes reafirma ser *Sete Minutos* uma construção intencional, lembrando o leitor constantemente de que se trata de um texto dramático. Dessa maneira, o metatexto é uma forma de evidenciar a construção do espetáculo nas matrizes do texto, subsidiando elementos de teatralidade que, tal como já foi afirmado, convida o espectador a elaborar mentalmente o espetáculo, todavia pelo viés do distanciamento crítico.

Pensando essas questões à luz do conceito de Leitor-Modelo, elaborado por Umberto Eco, pode-se afirmar que na urdidura da obra teatral encontra-se entretecidos elementos que possibilitam a atualização da obra por parte do seu intérprete, seja ele, diretor, ator ou simplesmente um interessado por esse tipo de literatura. Segundo essa prerrogativa,

[...] um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo gerativo: gerar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro – tal como acontece em toda a estratégia.¹²⁵

Prever essa movimentação significa deixar ao leitor o empreendimento interpretativo, entretanto com uma margem suficiente de univocidade. Em outras palavras, significa que o leitor preenche os espaços em branco contidos no texto numa ação que é prevista pelo emissor. Trata-se, portanto, de um movimento cooperativo, no qual tanto o autor como o leitor é responsável pela “execução” de uma obra que em essência se encontra aberta. Cada fruição torna-se uma interpretação que revive dentro de uma perspectiva original.

Esta condição significa que um mesmo texto admite inúmeras leituras, promovendo, por sua vez, infinitas experiências estéticas. É nesse sentido que Umberto Eco esclarece que a noção de “abertura”:

[...] funda-se na dúplici natureza da organização comunicativa de uma forma estética e na típica natureza transativa do processo de compreensão. A impressão de abertura e totalidade não está no estímulo objetivo, que por si só é materialmente determinado; e não está no sujeito que por si só está disposto a todas e a nenhuma abertura: mas na relação cognoscitiva no curso da qual se realizam aberturas suscitadas e dirigidas pelos estímulos organizados segunda a intenção estética. [...]

¹²⁵ ECO, Umberto. Leitor Modelo. In: _____. **Leitura do texto literário**. Lisboa: Presença, 1979, p. 55.

É “aberta”, como já vimos, mesmo quando o artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua.¹²⁶ [destacado]

Em suma, pode-se afirmar que nas entrelinhas de um texto, seja ele dramático ou não, encontra-se implícito a figura de um leitor dito como “modelo” presente e atuante como destinatário potencial de cada um dos efeitos esboçados no tecido discursivo da obra, o que o torna um componente intratextual.¹²⁷ Entretanto, o “resultado” desses efeitos não pode ser pré-determinado, pois mesmo a obra mais “fechada”, encontra-se aberta pela capacidade que o espectador “real” possui de realizar uma leitura transversal, a partir dos elementos referenciais que o mesmo adquiriu em sua vivência.

Diante dessas prerrogativas uma questão se torna latente: qual o “Leitor-Modelo” vislumbrado por Antonio Fagundes?

O primeiro ponto relevante para se esboçar uma possível resposta encontra-se no próprio texto teatral. Em *Sete Minutos* são postas no palco situações que remetem a momentos específicos da trajetória profissional do seu autor seja por conta de personagens encarnados por ele (Macbeth e Cyrano de Bergerac), seja por situações inusitadas pelas quais ele passou a exemplo da própria motivação da ação dramática: a interrupção de um espetáculo.

Nos extras do DVD, Fagundes chega a afirmar que:

Essa peça foi de certa forma escrita para esse teatro [Sociedade Cultura Artística], foi onde nós ficamos quase 10 anos fazendo a Companhia Estável de Repertório. Então esse público que foi assistir a essa peça durante um ano em que ficamos em cartaz... esse público conhece essas histórias, esse público participou dos debates, dos ensaios abertos, me viu na bilheteria, me viu fazendo o Cyrano, conhece a história dos atrasos.¹²⁸

Assim sendo, o texto de *Sete Minutos* prevê a possibilidade de uma leitura pelo viés “biográfico”, acarretada por conhecimentos prévios que o leitor possui acerca da trajetória profissional de Antonio Fagundes. Entretanto, quem realiza essa

¹²⁶ Id. Análise da linguagem poética. In: _____. **A obra aberta**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 89.

¹²⁷ Sobre o assunto consultar: SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia da recepção. **Folhetim**, 13 abr.-jun. 2002.

¹²⁸ FAGUNDES, Antonio. Versão Comentada. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color. (Extras) (Transcrito)

associação entre “fato” e “ficção” é o próprio leitor que, diante de estímulos específicos, recorre à sua “bagagem” de informações, completando os “espaços em brancos” que outrora Umberto Eco demonstrou ter todo e qualquer texto.

A existência dessa associação credita à narrativa uma verossimilhança, entretanto, não retira dela a sua essência: ela continua sendo uma obra ficcional. Segundo Anatol Rosenfeld, mesmo os enunciados que encontram eco na exterioridade da obra devem ser lidos por sua funcionalidade na narrativa, pois estão a serviço do contexto fictício. Por esse motivo,

O fato é que mesmo uma cidade realmente existente torna-se ficção no contexto fictício, já que representa determinado papel no mundo imaginativo. Isso se refere também às imagens de filmes tomadas no ambiente real correspondente ao enredo: o ambiente, embora em si real, situa-se agora num espaço fictício e torna-se igualmente fictício. Um enunciado como “dois e dois são quatro” é sempre verídico; mas quando preferido por uma personagem, com intenção séria, esta intenção séria é, por sua vez, fictícia [...].¹²⁹

Assim sendo, a obra de arte possui uma autonomia, mesmo fazendo referências diretas a pessoas, lugares ou eventos reais. É essa característica que possibilita à obra, no caso específico o texto teatral, ser encenada e/ou lida por outros sujeitos, em uma nova temporalidade. Afinal, se o caráter autobiográfico fosse obrigatório para compreensão de *Sete Minutos*, esta estaria fadada à perene possibilidade de encenação do seu único possível ator, ao mesmo tempo em que restringiria veemente sua recepção.

Na verdade, ao se observar atentamente o texto teatral, percebe-se que o mesmo comporta diferentes níveis de leitura, que se sobrepõem e se entrelaçam formando novas redes de conexão. Assim sendo, Fagundes elabora sua estratégia textual levando em consideração a sua possível leitura tanto pelo espectador leigo, como por aquele precedido por uma vivência teatral. O que garante a união entre essas polaridades é a diversidade de vozes e discursos inseridos nas entrelinhas da narrativa, o que possibilita a construção de diferentes canais comunicativos.

Pode-se afirmar que a inserção desses diferentes pontos de vista, promovida pela construção de personagens multifacetados, caracteriza *Sete Minutos* como um

¹²⁹ ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 20.

texto polifônico, no qual a pluridiscursividade se deixa entrever. Segundo a pesquisadora Diana Barros, a ideia de polifonia é utilizada por Mikhail Bakhtin para:

[...] caracterizar um certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os dialogismos que os constituem. Trocando em miúdos, pode-se dizer que o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, conforme variem as estratégias discursivas empregadas. Nos textos polifônicos, os diálogos entre discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever; nos textos monofônicos eles se ocultam sob a aparência de um discurso único, de uma única voz.¹³⁰

Em *Sete Minutos*, a confrontação entre diferentes “vozes” não poderia ser mais explícita, uma vez que se opta pela utilização de personagens tipificadas, representativas de determinados segmentos sociais. Logo, “[...] as personagens que atualizam tais situações dramáticas não possuem dimensões individuais”,¹³¹ não sendo, por esse motivo, utilizados nomes particulares. Ao contrário, elas são apresentadas por denominações genéricas, definidoras dos lugares através dos quais seus discursos são elaborados: Ator, Ator Jovem, Empresária, Evangélica, Homem e Tenente. As discussões, portanto, não são permeadas pela individualidade do sujeito, e sim por sua coletividade.

Entretanto, de que maneira essa heterologia é organizada textualmente em *Sete Minutos*? As próximas reflexões terão como fio condutor esse questionamento.

¹³⁰ BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, UNICAMP, 1997, p. 35

¹³¹ PATRIOTA, Rosângela. Distanciamento. In: GUINSBURG, J.; et al. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 113.

**O PÚBLICO NO CENTRO DO PALCO:
SETE MINUTOS E AS INTERFACES DO TEXTO TEATRAL**

*Há pouco fui ver um “show” de teatro. Pediram-me a “alma”, como sempre. Quis deixar lá um bocadinho... Mas eles sabem mais do que eu. A “alma” não se divide, quando muito dá-se a vislumbrar ou, se a isso estivermos dispostos, põe-se num caldeirão, nem que por apenas **sete minutos**, bulindo com as outras que lá estejam. E no fim, se o mestre usou corretamente o lume e os condimentos, extrai-se uma vontade renovada de deslumbramento e alguma energia adicional para levantar, se necessário, o estandarte de uma qualquer indignação.*

Jornal de Notícias

Sete Minutos é a segunda incursão autoral de Antonio Fagundes no teatro.¹³² Seu enredo narra as intempéries ocorridas durante a apresentação de uma companhia de teatro, na qual o protagonista do espetáculo *Macbeth* interrompe sua atuação por não suportar o desinteresse de uma plateia especialmente barulhenta. Esse é o mote que impulsiona as demais ações, que não necessariamente se concentram nessa situação-limite, mas se utiliza dela para questionar o fazer teatral em suas diferentes estâncias. Tem-se assim, o teatro falando sobre ele mesmo.

A peça foi escrita em um único ato, com uma proposta de encenação em dois *sets* diferentes: o primeiro refere-se ao palco do entrecho, ou seja, onde o Ator declamava seu texto antes da interrupção. As demais ações são desenroladas no em camarim, montando em primeiro plano, no centro do palco.

¹³² *Por Telefone* foi o primeiro texto dramático escrito por Antonio Fagundes, no início da década de 1980. Nesses últimos 20 anos, o autor fez pequenas incursões autorais para séries televisas, como, por exemplo, *Amizade Colorida* e *Carga Pesada*.

Apesar de ter sido escrita em um único ato, observa-se na estrutura textual uma segmentação temática,¹³³ marcada prioritariamente pelo tipo de relação que o protagonista estabelece com as demais personagens. Por meio do diálogo entre elas, são reveladas ações passadas que determinam os eventos apresentados em cena,¹³⁴ uma vez que “O Texto Teatral é sempre um ‘corte’ de uma ação que começou antes dos acontecimentos que estão se desenrolando diante dos nossos olhos e tem uma consequência futura”.¹³⁵

Constata-se, portanto uma valorização no uso da palavra em *Sete Minutos*, pois é por meio dela que o espectador tem contato com acontecimentos de um passado recente, imprescindíveis para a compreensão da trama. Em tal empreitada, dispensou-se a mediação de um narrador onisciente (neutro) ou de uma apresentação em *off*, sendo desvelada a narrativa através da interação entre as personagens ou por meio de monólogos. Desse ponto de vista, o leitor constrói mentalmente o momento da interrupção do espetáculo do entrecho à medida que as informações lhes são disponibilizadas.

A primeira fala do texto é caracterizada pela sua metatextualidade, pois é a única na qual o Ator efetivamente está interpretando a personagem shakespeariana. Feita no *set* de *Macbeth*, apresenta o protagonista devidamente caracterizado declamando a celebre passagem “A vida é uma sombra que passa, uma história idiota cheia de som e de fúria contata por um louco, significando nada”. As falas são interrompidas pela utilização sonoplasta de ruídos como tosses e papéis de bala, barulhos estes que promovem o encerramento abrupto da encenação e o hipotético recolhimento do Ator ao seu camarim.

¹³³ Tomando o texto teatral como ponto de partida, vislumbrou-se uma análise através do seu desmembramento, com o objetivo de elucidar suas estruturas lógicas, bem como as intencionalidades do autor. Neste sentido, as divisões realizadas nesta pesquisa não buscam, de forma alguma, conceber um modelo único e acabado. Pelo contrário, é fruto de uma decisão arbitrária, com vistas a uma melhor compreensão do objeto. Posto isso, é mister constatar que, em *Sete Minutos*, desenha-se grandes nichos de interlocução: o diálogo entre Ator e Ator Jovem; o colóquio do Ator com a Empresária; a interpelação do Tenente e dos respectivos representantes do público; os monólogos; dentre outros. Essa separação não visa o isolamento dessas partes, mas, pelo contrário, tem o objetivo de verificar sua lógica interna, ao mesmo tempo em que a relaciona com o todo. A respeito desse procedimento, consultar: NEVES, João das. **Análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

¹³⁴ Cf. PATRIOTA, Rosângela. Narrador. In: GUINSBURG, J.; et al. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 205.

¹³⁵ NEVES, 1987, op. cit., p. 58.

Essa curta passagem se mostra a força motriz das discussões futuras, uma vez que todas as ações dramáticas circunstanciam esse acontecimento: a interrupção do espetáculo devido ao “mau” comportamento da plateia. De forma explícita, este se torna o foco das atenções no primeiro momento do texto, no qual o Ator Jovem interpela seu companheiro sobre os motivos que o levaram a tal atitude:

ATOR JOVEM Quê que aconteceu?
ATOR Nada.
ATOR JOVEM Como nada? Você tá bem?
ATOR Vai pro seu camarim, vai?
ATOR JOVEM Fala comigo. O quê que houve?
ATOR Você não viu o cara da primeira fila? Com a camisa florida?
ATOR JOVEM O quê que tem?
ATOR Você não viu? Ele tirou os sapatos.
ATOR JOVEM E daí?
ATOR Como e daí? Ele tirou os sapatos, tirou as meias, pôs os pés em cima do palco e ficou fazendo assim com os dedinhos (*Faz com as mãos*), no meio da minha fala. Os pés em cima do palco.
ATOR JOVEM Eu não vi.
ATOR Como é que eu vou dizer o meu texto com alguém fazendo assim com os dedinhos? (*Imita o gesto com as mãos*) Como você não viu?
ATOR JOVEM Não vi.
ATOR O palco é sagrado, não te ensinaram, não? O palco é sagrado: um tablado, dois atores e uma paixão e o cara fazendo assim com os dedinhos, pombas, como se estivesse na porra da sala da casa dele.¹³⁶

O diálogo supracitado sinaliza uma primeira característica do texto teatral: ele necessita que o leitor recrie acontecimentos de um passado recente, através das informações fornecidas nas falas das personagens. Entretanto, como se trata de memórias, não há como negar que cada qual será permeada por pontos de vista distintos. Essa diversidade de vozes permite que diferentes espetáculos sejam criados mentalmente, todavia margeados pelas estratégias criadas pelo autor durante o

¹³⁶ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 2. (versão digitada e não publicada)

processo de elaboração da obra. Em outras palavras, *Sete Minutos* admite inúmeras leituras, porque são infinitas as conexões possíveis entre as informações proporcionadas pelo autor e as que o leitor acrescenta ao longo da narrativa, sendo a segunda determinada e orientada pela primeira.

ATOR JOVEM Como você tá tenso.

ATOR E o celular! E o celular! Outro dia o cara deixou tocar oito vezes. Oito vezes! Dois meses preparando aquela pausa, buscando aquele silêncio. Faz parte do jogo, também: o Silêncio. A mulher acabou de se matar, você tá sozinho em cena, o exército inimigo te cercando. Silêncio. Você diz: “A vida é uma sombra que passa, uma história idiota, cheia de som e de fúria, contada por um louco significando nada”. Silêncio. A coisa toda vai pra plateia. Bate lá e volta. Outra vez pra plateia. [Pausa] Trrrrriiiiiimmm. Como é que alguém pode pensar na brevidade da vida com um celular tocando? Se eu quisesse um celular, eu mandava gravar um pra botar na hora. [...]

ATOR JOVEM Eu não tava em cena.

ATOR E se estivesse não ia nem perceber.

ATOR JOVEM É a quarta parede.

ATOR Onde é que está? Cadê? Onde que tá a quarta parede?

ATOR JOVEM Ô! É uma convenção.

ATOR Tem gente sentada ali para te ver, você não sabe disso, não? [...].

ATOR JOVEM Você não pode pensar nisso quando está em cena.

ATOR É claro que eu posso. É só nisso que eu penso. Essa história de quarta parede é conversa de ator preguiçoso...

ATOR JOVEM Tem que abstrair.

ATOR ... que abstrai a plateia e se fecha dentro do palco feito um papagaio programado pra repetir as suas falas, se comendo pelo próprio umbigo. Eu sou um comunicador, pombas, eu preciso do outro do lado de lá.

ATOR JOVEM Então, eles estão vivos.

ATOR Mas não pode falar no celular.

ATOR JOVEM Eles pagaram.

O jogo de palavras e conceitos utilizados pelo autor cria um contraste entre essas duas personagens, de tal maneira que impute ao leitor a tomada de um posicionamento: afinal, qual das duas está com a razão? Trata-se, entretanto, de uma “escolha” tendenciosa, visto que a exposição argumentativa, tal como ela foi feita, apresenta o Ator como um profissional compromissado, em oposição direta ao Ator Jovem, um “papagaio programado pra repetir as suas falas”.

Entretanto, para além dessas questões, o momento também fornece indícios de outro aspecto fundamental: as posturas teóricas adotadas pelas personagens. Nessa primeira parte do texto, quando o Ator e Ator Jovem contracenam, evidenciam-se as diferenças de formação e concepção sobre o fazer teatral, reveladas ao leitor pelas cobranças e diferentes atitudes tomadas naquela noite. E quais seriam essas diferenças?

A primeira delas, e com certeza não a última, diz respeito à relação que cada um dos atores estabelece com seu público. No caso do Ator Jovem, ele argumenta que as interrupções não lhe incomodam por que ele realiza um exercício de abstração que, em outras palavras, significa convencionar a existência de uma quarta parede¹³⁸ imaginária, causadora da ilusão de que o pano de boca realmente existe, não havendo, portanto um público. Ao mesmo tempo, o Ator se autodefine como um “comunicador” que, ao contrário do seu companheiro, só consegue plenamente exercer seu ofício com a presença da plateia.

Segundo Décio de Almeida Prado, as características das personagens no teatro são apresentadas por três vias principais: “[...] o que a personagem revela de si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito”.¹³⁹ É através dessa troca de

¹³⁷ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 4-5. (versão digitada e não publicada)

¹³⁸ A expressão “quarta parede” refere-se a uma “divisória imaginária” criada à frente do palco, separando-o da plateia. Esta por sua vez, assiste passiva ao espetáculo, o qual é tomado como um evento real a ser observado. A quebra dessa lógica tem como origem a teoria do teatro épico de Bertolt Brecht, que primava pela conscientização do público, explicitando que as ações desenvolvidas em cena são na verdade fruto de escolhas estéticas e políticas. Sobre o assunto consultar: A QUARTA PAREDE. **Oficina de teatro**, atualizado em 09 fev. 2006. Disponível em: <www.oficinadeatores.com/a-quarta-parede/>. Acesso em: 10 ago. 2007.

¹³⁹ PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 88.

informações que são delineados seus posicionamentos e justificadas suas ações. Nesse sentido, Ator e Ator Jovem são definidos não somente por suas atitudes, mas também pelo julgamento feito e verbalizado. Trata-se da definição do outro não somente pelo o que é, mas também pelo que ele deixa de ser.

Entretanto, mais do que defender seus posicionamentos frente ao Ator Jovem, o protagonista, nesse momento, necessita justificar as suas atitudes diante da decisão de abandonar o palco. Com esse objetivo, descreve as várias interrupções sucedidas naquela noite (celulares, tosses, bips, etc.) e que justificam a sua iniciativa. Assim, ele busca argumentos que deem fundamento ao seu discurso, apontando aquele que ele julga ser o verdadeiro culpado: o público.

Nesse sentido, delineia-se a construção de dois “tipos” de atores, que até então se mostram opostas. De um lado, um consagrado intérprete, pautado por princípios de uma prática teatral “engajada” e, acima de tudo, preocupado com a possibilidade de uma frutífera troca com a plateia. Em contrapartida, a apresentação de um jovem ator, com filosofias e posicionamentos próprios à sua formação profissional.

Todavia, também desponta o delineamento de uma terceira personagem, que não necessariamente se materializa no palco. O público é um elemento constante na concepção de *Sete Minutos*, não somente pelas falas dos atores, mas também pelo tipo de proposta que seu autor credita ao espetáculo. Através de uma metalinguagem, na qual o teatro discute o próprio fazer teatral, o texto brinca com uma plateia que não se encontra mais (da ação dramática), mas também brinca com o público presente no espetáculo, através do recurso da quebra da quarta parede.

Esse tênue limite é atravessado por diversas vezes, seja por meio de diálogos, seja por meio de ações. Em certo momento, essa quebra se faz efusiva, com o deslocamento do Ator para a plateia onde há uma interação com um suposto “espectador”. Nesse sentido, o texto não somente fala de um público, mas também fala para este. A troca se faz constantemente, uma vez que há a possibilidade de se transpor para as situações colocadas.

Destarte, por meio de uma escrita sarcástica, mas ao mesmo tempo cômica, Antonio Fagundes consegue pôr em discussão a relação estabelecida entre palco/plateia, de tal forma que haja uma reflexão respaldada em diferentes pontos de

vista. Neste contexto, o riso torna-se uma poderosa ferramenta, uma vez que, rindo de si mesmo, cada espectador pode distanciar-se dos acontecimentos do palco, realizando, com isso, um exercício crítico. Sendo assim, ele não é concebido apenas pelo prazer que proporciona, mas também pelo seu caráter transgressor.

Sob esse aspecto, o texto teatral neste primeiro momento adquire um tom cômico (predominante durante toda peça), mas também serve a outro propósito: delinear o lugar de onde falam as personagens e, juntamente, estabelecer quem são seus interlocutores.

Por meio de um constante revisitar, o Ator busca dar contornos a esta plateia, definindo-a não por si mesma, mas através da comparação desta com a de décadas atrás.

- ATOR** Você já reparou o jeito que eles têm de entrar na sala de espetáculos? Não, você nunca se interessou. Nem saberia a diferença. O teatro era um templo, um lugar sagrado. As pessoas entravam na sala, reverentes, emocionadas. Elas chegavam meia hora antes, era um ritual: elas compravam o programa – elas compravam o programa!!! – sentavam nos seus lugares, falando baixinho, criando o clima. Liam.
- ATOR JOVEM** Era meio chato assim, não era não?
- ATOR** Claro, agora é que é legal: parece uma feira. Tá marcado pra começar às nove, eles chegam às nove e quinze.
- ATOR JOVEM** Você não deixa entrar.
- ATOR** E gritam, gargalham, falam no celular, a casa da mãe Joana. Você pode dar um, dois, três, mil sinais que eles nem sabem que porra de campanha é essa que tá tocando, continuam a falar, falar, falar. Você apaga a luz e eles continuam falando. Quer dizer, o espetáculo já começou quando a luz apaga. Mas não: o preço do bacalhau é mais importante do que qualquer coisa que você queira mostrar pra eles. Cheios de assunto.¹⁴⁰ [destacado]

Desse ponto de vista, se o texto trabalha com um jogo de definição pautado por comparações diretas, há de se dizer que muitas vezes essas são feitas de forma descontextualizadas. Por outro lado, as passagens ora citadas servem também como

¹⁴⁰ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 11. (versão digitada e não publicada)

base para uma ação dramática que aponta, desde o início, para uma direção clara: o Ator está inquestionavelmente coberto de razão, uma vez que seus argumentos são de extrema nobreza. Assim, momentaneamente se define o que é certo e o que é errado; se determina um modelo a ser seguido. O texto conduz a esse resultado, o que não significa o término da discussão, pois a forma como são postas as situações fornecem apenas um frágil julgamento sobre o que acontece no palco, juízo este que se transfigura durante o desenrolar da trama.

A observação atenta ao texto teatral confirma que por vezes essa dinâmica comparativa é posta em prática. O leitor entra em contato com a ação principalmente por meio da palavra, através dos diálogos estabelecidos entre as personagens, uma vez que elas “[...] constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”.¹⁴¹ Neste sentido, em outros momentos da obra, esse jogo dialético também se fará presente como, por exemplo, quando a Empresária da companhia entra em cena e procura razões que expliquem aquela situação.

Isto porque, após interromper o espetáculo, o Ator se isola dos acontecimentos sucedidos no teatro da ação dramática, uma vez que se tranca no camarim com o Ator Jovem. Passado algum tempo, ele permite que a Empresária entre neste local, tomando assim, conhecimento das consequências dos seus atos. Vale ressaltar que, da mesma forma, o leitor também entra em contato com esses eventos por meio do relato da personagem, visto que as ações acontecem fora de cena.

EMPRESÁRIA	Até que enfim! Eu estou calma. Deixa, deixa. O quê que aconteceu?
ATOR	Onde é que você tava quando eu precisei de você?...
EMPRESÁRIA	Maior zona lá fora...
ATOR	... Você nunca está...
EMPRESÁRIA	... todo mundo gritando...
ATOR	... por aqui quando eu preciso de você.
EMPRESÁRIA	... querendo o dinheiro de volta.
ATOR	Onde é que a senhora estava?
EMPRESÁRIA	Impedindo a polícia de entrar no teatro.

¹⁴¹ PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 84.

ATOR JOVEM Polícia?

ATOR Como é que é?

EMPRESÁRIA Você quer que comece na hora, tudo bem.

ATOR E começamos.

EMPRESÁRIA Alguns chegam atrasados.

ATOR E daí?

EMPRESÁRIA Eu nunca te falei nada, mas nem todos são cordiais.

ATOR JOVEM Foi você que chamou a polícia?

EMPRESÁRIA Eles.

ATOR Do começo, por favor.¹⁴²

A continuação do diálogo aponta as primeiras consequências dos atos do Ator, assim como informa outras posturas que explicam, em parte, a conjuntura de crise instaurada. Neste momento, o texto teatral trabalha com situações que tendem aproximar a narrativa fictícia com a trajetória particular do autor.¹⁴³ A primeira delas refere-se à pontualidade no início das apresentações, marca indelével de Antonio Fagundes. Em *Sete Minutos* essa prerrogativa torna-se motivo de discórdia, visto que algumas pessoas chegaram atrasadas e não puderam assistir ao espetáculo *Macbeth*. Diante do ocorrido, a polícia é acionada, pois, como bem lembrou a Empresária, “Geralmente tem alguma ‘otoridade’ entre os que chegaram atrasados: um juiz de direito, um deputado”.¹⁴⁴ Por essa razão, o Ator Jovem se oferece para apaziguar os ânimos, indo para a portaria no lugar da Empresária.

¹⁴² FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 14. (versão digitada e não publicada)

¹⁴³ Antonio Fagundes sempre enfatizou o caráter biográfico de *Sete Minutos*, destacando que todas as situações mostradas na peça de fato ocorreram, principalmente durante a sua temporada com *Últimas Luas*. Assim, em um comentário bem humorado, ele afirma que “foram necessários 36 anos para a escrita dessa obra” e que “O personagem é inteiro eu, baseado nas minhas experiências [...]”. (FAGUNDES, Antonio. O teatro no Colégio Magno. **Colégio Magno**, entrevista disponível em: <http://www.colmagno.com.br/teatromagno/Entrevista_fagundes.htm>. Acesso em: 1º de dezembro de 2006.) Todavia não podemos confundir criador e criatura, visto que se trata de uma construção e, como tal, foram selecionados aspectos a serem ressaltados ou não. Mesmo porque, a intenção do autor não era de forma alguma entrar no plano individual, tanto que a opção se fez por personagens tipificadas. Desse ponto de vista, *Sete Minutos* se mostra autobiográfica pelas situações profissionais que ele se utiliza, o que, por outro lado, promove uma associação direta entre a personagem e seu autor. Essa ligação, porém, fica a critério de cada leitor/espectador, pois nem sempre a obra é lida por profundos conhecedores da carreira de Antonio Fagundes.

¹⁴⁴ FAGUNDES, 2002, op. cit. f. 16.

Nesse momento, encerra-se o primeiro movimento da narrativa teatral, dando início a outro, no qual Ator e Empresária irão discutir tanto a ação central da peça (interrupção) como o próprio fazer teatral. O papel dessa última personagem na trama se torna notório nas próximas passagens, visto que é por meio da relação entre ela e o protagonista que novas questões serão postas em discussão.

Nesta perspectiva, ao tentar entender os motivos que levaram à interrupção, a primeira reação da Empresária é assimilar o acontecido a uma crítica de jornal vinculada naquela semana, na qual se afirma que o espetáculo “[...] não tem nada de novo [...]”.¹⁴⁵ Entretanto, o Ator se mostra intransigente: classifica este tipo de material como “forro de gaiola de passarinho”. Nesse sentido, segundo ele, a sua intenção não é de forma alguma “fazer história” ou “ficar para a posteridade”, visto que sua preocupação principal refere-se à comunicação com a plateia. Mesmo assim, ele não hesita em interromper o espetáculo, mesmo com um público de mais de mil pessoas.

ATOR Eu lá quero fazer história. Não tenho essa ansiedade infantil de ficar pra posteridade. Eu deixo isso pro imbecil que escreveu essa besteira. Eu quero o aqui, agora. Eu quero o seu José e dona Maria, ali na plateia; aqui, agora, na minha frente. Eu troquei a posteridade pelo presente. Foi isso que aconteceu. Mas eu preciso deles. Eu ainda preciso deles, na plateia. E não tenta elevar o nível, não. Vamos voltar pra cozinha que a coisa é mais prática, é mais embaixo.

EMPRESÁRIA Não tinha ninguém que valesse a pena, nessa plateia?

ATOR Não parei pra contar.

EMPRESÁRIA E eles fizeram o quê, dessa vez?

ATOR De tudo. Tudo junto, ao mesmo tempo. Parece que foi combinado. Mil e duzentas pessoas se telefonaram hoje à noite, só pra combinar: “E aí turminha? Vamos lá no teatro barbarizar hoje à noite? Vai ser o maior legal”.

EMPRESÁRIA E aí?

ATOR Aí eu não aguentei. Parei o espetáculo.¹⁴⁶
[destacado]

¹⁴⁵ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 18. (versão digitada e não publicada)

¹⁴⁶ Ibid., f. 19.

Essa é a deixa para que haja um regresso ao momento da interrupção do espetáculo e, conseqüentemente, a fatos ainda não foram apresentados ao leitor. Assim, mais uma vez, o rememorar é o veículo que revela ações passadas, entretanto, não há como negar que todo rememorar é parcial por natureza, conduzido por concepções e julgamentos individualizados, e a personagem em questão não foge a essa regra. Através desse retorno ao conflito gênese, também é explicitado parte de sua formação calcada em um teatro brechtiniano, isto é, um teatro que acredita na “[...] capacidade da arte de transformar o homem e deste em transformar a sociedade [...]”.¹⁴⁷

ATOR	[...] Um grande momento. Eu disse que Bertolt Brecht, maravilhoso autor alemão, escreveu que o teatro está apoiado num fabuloso tripé.
	[...]O fabuloso tripé, ele escreveu. Levantei os dedinhos: o autor – mostrei o primeiro.
EMPRESÁRIA	O indicador.
ATOR	O ator – mostrei o segundo.
EMPRESÁRIA	O polegar.
ATOR	E o público – mostrei o terceiro.
EMPRESÁRIA	O médio. É bem na cozinha mesmo. Eles repararam o dedo que você reservou pra eles? ¹⁴⁸

A não linearidade do tempo em *Sete Minutos* se mostra um aspecto interessante neste momento. Apesar de o texto ter seu início justamente no instante em que o Ator se retira do espetáculo, fica evidente, por meio das falas das personagens, que existem outras ações ocorridas entre essa ocasião e a entrada no camarim. Assim, um confronto com o público do entrecho é exposto somente a *posteriori*, por meio daquilo que as personagens buscam evidenciar. Ao fazer isso, o Ator argumenta e dá validade às suas atitudes, visto que junto à narração são expostos também os comportamentos “impróprios” da plateia. Todavia, mesmo justificados, a Empresária não consegue compreender como um ator consagrado ainda se incomoda com essas atitudes corriqueiras, “normais” em nossa sociedade.

¹⁴⁷ PATRIOTA, Rosângela. Épico (Teatro). In: GUINSBURG, J.; et al. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 134.

¹⁴⁸ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 20-21. (versão digitada e não publicada)

O momento de embate entre essas duas personagens, entretanto, serve a outro propósito muito claro: é uma reflexão sobre a cena teatral dos últimos quarenta anos. Neste instante, transparece nas falas do Ator o seu cansaço físico e mental, assim como uma descrença ocasionada pela procura de um sentido para o seu ofício. A Empresária, por outro lado, busca insistentemente compreender como e por que ele se encontra assim, pois, para ela o Ator é um profissional que sempre conseguiu mostrar um diferencial, alguém que “[...] quebrou a cadeia, rompeu o padrão”.¹⁴⁹ Essa é a brecha para que se coloque em pauta – de maneira clara e direta – uma das motivações centrais para a escrita de *Sete Minutos*: a discussão sobre o fazer teatral e as diferentes relações entre o palco e a plateia.

Nesse instante da ação dramática, a Empresária se mostra aflita, pois não consegue entender o que de fato ocasionou a interrupção do espetáculo. Com essa insistência, o Ator acaba confessando seu cansaço, pois mesmo com uma carreira consolidada e cheia de sucessos, a crítica teatral continuava taxando-o de ser comercial.

EMPRESÁRIA Você me desculpe insistir, é que eu ainda não consegui entender o que houve. Você não costuma ter piti.

ATOR Eu tô cansado, é isso.

EMPRESÁRIA Justo agora?

ATOR Porque justo agora?

EMPRESÁRIA Você quebrou a cadeia, rompeu o padrão.

ATOR Eu sei. Vivo sendo acusado disso.

EMPRESÁRIA Acusado de que?

ATOR De ser comercial, por exemplo.

EMPRESÁRIA Fazendo Shakespeare? Seus espetáculos são de altíssima qualidade.

ATOR É, mas eu vivo lotando.

EMPRESÁRIA E não é o que todo mundo quer?

ATOR Eles dizem que o que eu faço não é o verdadeiro teatro.

EMPRESÁRIA É o que, então?

ATOR Concessão.¹⁵⁰ [destacado]

¹⁴⁹ FAGUNDES, Antonio. *Sete Minutos*. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 28. (versão digitada e não publicada).

¹⁵⁰ Ibid., f. 18-19

Essa passagem apresenta elementos importantes para a compreensão do texto teatral e, por isso, se faz necessária uma análise da temática posta. De forma latente, o cerne da discussão se volta para a questão do teatro comercial, amplamente associado a atores consagrados na televisão e no cinema, principalmente pela *Rede Globo*. Sob esse aspecto, podemos afirmar que Antonio Fagundes é um bom exemplo desse tipo de estereótipo, uma vez que é inquestionável a sua visibilidade em diversos meios de comunicação.

Entretanto, o desdobramento dessa questão leva a outra de igual importância: o caráter comercial está ligado ao tipo de teatro ou aos atores que o realizam? Nas falas supracitadas percebe-se esses dois movimentos, pois se de um lado temos as lamentações do Ator pelo fato de “viver sendo acusado de ser comercial”, por outro temos a contra-argumentação da Empresária que se utiliza do tipo de espetáculo (afinal, trata-se de Shakespeare) para refutar esse tipo de crítica. A discussão, neste sentido, perpassa dois aspectos diferentes, mas ao mesmo tempo complementares: o lugar do teatro na sociedade e a relação entre o palco e o público.

Quando reportada à peça, percebe-se que seu autor se utiliza da relação entre Ator e Empresária para lançar questionamentos acerca dessas questões. Nessa empreitada, o fio condutor da ação dramática se apresenta na comparação entre as diferentes plateias estabelecidas em anos de história. A Empresária, nesse momento, também adquire o *status* da razão, visto que, por meio de seus argumentos, ela consegue paulatinamente quebrar concepções rígidas, ora defendidas pelo Ator.

Deste modo, a idealização de uma plateia “atenciosa” e “interessada” (de décadas atrás), defendida veemente pelo protagonista, é desmistificada ao espectador, uma vez que são postos argumentos que contradizem os colocados até agora. Da mesma forma, há uma quebra das concepções da Empresária a respeito do público contemporâneo, mostrando como, por meio de uma efusiva troca de vivência, tanto as suas ideias como as do seu interlocutor se modificam, o que também pode ser estendido às dos leitores/espectadores.

Para tanto, a Empresária recupera momentos importantes da história brasileira observados pelo viés da relação Arte/Sociedade. Trabalha-se a ideia de um teatro de concessão realizado para um público “cativo”, buscando, com isso, demonstrar como o Ator havia rompido com o “padrão”. Retomando desde o século

XVI (com os textos do padre José de Anchieta) até os “politizados” do período da Ditadura Militar, a argumentação gira em torno do estabelecimento de teatro comercial pautado por interesses específicos e que atendia as necessidades de determinados grupos, como, por exemplo, a Igreja, a Corte, a burguesia.

Essa argumentação se sustenta até o momento em que seu argumento se volta para o seu presente, onde a Empresária acredita não haver somente esse público “cativo”. Percebe-se que o discurso defendido pela personagem tem justamente essa direção: mostrar que hoje o teatro conseguiu atingir novos segmentos e, por isso, são ilegítimas as reclamações a respeito do comportamento das pessoas.

EMPRESÁRIA Só a elite. Se bobear você sabia até o nome deles. É isso que eu não consigo entender. Vocês conseguiram quebrar a cadeia, chamar pro teatro outros públicos, conquistar, convencer, e você tá com saudade dos cativos? 200 mil espectadores por temporada e você reclama do comportamento deles na plateia, com saudade da elite? É outro público, o que é que tem?

ATOR Aí é que está a história: não é outro público. É sempre a elite que continua a vir. O resto do povo não ficou nem sabendo. Eu já desisti de fazer teatro popular. Foge das nossas mãos. Não é uma questão de dinheiro, não, é de interesse.

EMPRESÁRIA Então relaxa. Os outros não têm dinheiro nem pra comprar jornal.

ATOR Não é isso.

EMPRESÁRIA Se quiserem ir ao teatro vão ter que voltar a pé. Porque a maioria dos ônibus para antes das onze.

ATOR Não é por aí. Você pode levar o teatro de graça na casa de alguns deles e eles não vão querer. Falta hábito, educação, cultura. [...]

EMPRESÁRIA [...]. Elite ou não eles vêm. E quando eles vêm, você manda embora. Por que você fez isso?

ATOR Porque eles são privilegiados, pombas. É por isso que eu cobro atenção deles. Eu já desisti de fazer teatro para os outros. Nós não temos mais uma plateia cativa. Hoje em dia ela faz parte de uma sociedade atomizada que tem que ser conquistada dia-a-dia, mas que tem acesso a tudo isso que as outras classes não têm. Então tem que ter educação no teatro, sim. Não são mais como o público de antigamente, dos índios aos politizados, quase que obrigados por uma questão de classe a frequentar os teatros. Eles

têm muitas outras opções na vida, oportunidades, saídas. Mas escolheram vir. Venceram todos os obstáculos pra chegar até aqui. Então são o topo da cadeia alimentar. Tem que se comportar como tal.

EMPRESÁRIA Eles não se sentem assim.

ATOR [...] O que faz desse povo que vai ao teatro ser uma elite, é exatamente o interesse. E o quê que eles fazem? Demonstram não ter nenhum quando chegam aqui.¹⁵¹ [destacado]

Esse diálogo aponta uma questão primordial para a compreensão da ação dramática: a concepção de público urdida pelo protagonista e que entra em conflito, provocando a interrupção do espetáculo do entrecho. Desse modo, para o Ator, a ideia de um “público de elite” não está mais ligada puramente à questão financeira e sim ao interesse, uma vez, que frente à imensa gama de opções (shows, cinema, televisão, etc.), o teatro (como uma dessas) tem a necessidade constante de (re)conquistá-lo. Todavia, em um país com uma população tão vasta, por mais que se tenham espectadores no teatro, estes ainda configurarão uma porcentagem pequena do total, porém significativa. No entanto, uma vez escolhido, cabe à plateia demonstrar não somente interesse pelo que é apresentado no palco, mas também, se perceber como parte integrante do espetáculo.

Como um livro que só existe quando alguém o abre, o teatro não existe sem a presença desse outro com o qual ele dialoga sobre o mundo e sobre si. Sem espectadores interessados nesse debate, o teatro perde conexão com a realidade que se propõe refletir e, sem a referência desse outro, seu discurso se torna ensimesmado, desconstruído, estéril.¹⁵²

Os diálogos estabelecidos servem não somente para expor as diferentes concepções sobre o teatro, mas também servem para delinear as aludidas personagens, explicitando, com isso, o local de onde falam. Esses contornos se mostram importantes para a apreensão da lógica do texto teatral, uma vez que as ações que geram o conflito (interrupção do espetáculo) são frutos, em parte, dessas concepções. Da mesma forma, se mostram essenciais para compreender os

¹⁵¹ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 31-33. (versão digitada e não publicada)

¹⁵² DESGRANGES, Flávio. A arte do Espectador. In: _____. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 27.

desdobramentos gerados por essa primeira ação, os quais são apresentados diretamente ao leitor através da inclusão de novas figuras dramáticas em cena, configurando, dessa forma, o início de outro momento dramático.

O anúncio dessa inserção é feito pelo Ator Jovem, que entra no camarim e anuncia o fato da polícia ter sido chamada ao teatro, com a finalidade de elucidar o caso. É assim que se insere a figura do Tenente na narrativa cênica, um característico fã que tenta se conter, mas acaba se rendendo à “tietagem”. Tal como o Ator ou a Empresária, o Tenente configura também como uma tipologia, uma figura que representa principalmente os telespectadores, muitas vezes alucinados com a possibilidade de colher um autógrafo ou tirar uma foto com seu ídolo – por mais inconveniente que a situação possa parecer.

Sua presença ali tem um objetivo claro que é apurar as denúncias apresentadas por parte da plateia. Para tanto, escolheu-se um representante de cada um dos segmentos “prejudicados”: o dos atrasados que foram impedidos de entrar no teatro após o horário, e o dos expulsos, igualmente impossibilitados de assistir ao espetáculo, mas devido à interrupção do mesmo. No primeiro caso, uma Mulher é chamada a defender as 22 pessoas que, devido à pontualidade imposta pelo Ator, foram impedidas de adentrar o edifício teatral. Juntamente, entra em cena um personagem dito interiorano (representante dos demais); um Homem que ao se encontrar com o protagonista consegue retirar-lhe toda a “sanidade”.

ATOR	Tira esse homem daqui!
EMPRESÁRIA	Que foi?
ATOR	Eu não vou me responsabilizar pelo que possa acontecer!
HOMEM	Segura ele. Ele tá nervoso!
ATOR	Tirem esse homem daqui!
FALA PARA O	ATOR JOVEM E PARA A EMPRESÁRIA
	ENQUANTO ELES O SEGURAM.
ATOR	É o dos dedinhos! ¹⁵³

Desse ponto de vista, o jogo de contraste se mostra extremamente interessante nesse momento, pois aquele que é delegado como representante da

¹⁵³ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 43. (versão digitada e não publicada)

plateia (defensor dos interesses das mil cento e quarenta e oito pessoas ali presentes), mostra-se, na concepção do Ator, o maior responsável pelo que acontecerá naquela noite. O Homem, neste momento, personifica a imagem de culpado, mas também de vítima – dependendo do ajuizamento que cada um realiza, tendo em vista as ações já transcorridas.

Sob esse aspecto, a situação que se forma é a de um julgamento velado, onde cada parte expõe seus motivos tentando justificar suas ações. A primeira a “depor” nesse tribunal é a Mulher, que alega veemente ter o direito de entrar após o horário, uma vez que “havia pago pelo ingresso”. Nesse momento do texto teatral, criador e criatura acabam se confundindo, visto que se tornou marca indelével de Antonio Fagundes começar rigorosamente seus espetáculos no horário marcado – o que direciona a leitura para um caráter autobiográfico da obra.

Todavia, a personagem não serve ao texto somente para a explicitação desse aspecto, mas também para o levantamento de questões inerentes às condições de funcionamento de muitos Teatros, principalmente da grande São Paulo. Em sua arguição, ela parte do pressuposto de que seu atraso se deve a fatores que independem da sua vontade, como, por exemplo, trânsito, violência, prostituição. Assim, ela exige uma reparação ou todos irão “[...] se arrepender pro resto das suas vidas. [pois] Vocês não sabem com quem estão lidando”.¹⁵⁴

MULHER O teatro é muito fora de mão, mas nós estávamos aqui, seu Tenente, o senhor acredita? O assalto foi aqui, aqui na esquina, quase chegando. Meu marido, branco de raiva, não disse uma palavra até que me deixou aqui na porta do teatro e continuou dirigindo o carro até o estacionamento. A rua cheia de mulheres da vida, um horror, ali, misturadas com a gente. E o preço do ingresso tão caro. Fiquei na porta esperando ele estacionar. Tinha que ter manobrista aqui na porta, isso é um absurdo, e eu não podia entrar sem ele, é claro. E ele chegou: um minuto depois que a porta tinha fechado. O senhor acredita numa coisa dessas? Um minuto! [...].¹⁵⁵

O debate sobre as condições precárias dos prédios teatrais não é algo recente. Ao contrário, pode-se afirmar que ela se encontra paralela à própria história

¹⁵⁴ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 48. (versão digitada e não publicada)

¹⁵⁵ Ibid.

do teatro brasileiro. No entanto é fato que com a diversidade da cena teatral, com a multiplicação dos grupos e companhias, bem como dos espetáculos postos anualmente em cartaz, a situação se agravou de tal forma que chega a inviabilizar o trabalho de alguns profissionais.

Em matéria publicada em 1987 pelo Jornal da Companhia Estável de Repertório, atores e diretores reclamavam ao Poder Público a abertura de novos espaços culturais, bem como a reforma dos já existentes. Segunda a reportagem, a cidade de São Paulo, apesar de ser a maior da América Latina e a mais importante culturalmente no país, deixa a desejar, principalmente quando comparada às capitais de países vizinhos, como, por exemplo, Buenos Aires.

Segundo tal publicação:

O vilão desta história é o Poder Público, sem nenhuma sensibilidade ou vontade de resolver esse problema, seja por conta própria ou estimulando a participação da iniciativa privada. Mas esse não é um episódio isolado. Trata-se de mais um episódio do grande repertório de desinteresse com que o governo trata a cultura no Brasil.¹⁵⁶

A questão pode ser colocada nos seguintes termos: a cultura não é vista por muitos como uma necessidade de primeira instância, sendo delegada à ela uma parcela ínfima do orçamento tributário. Em face dessa realidade, criaram-se leis de incentivo fiscal que transferem às empresas privadas a tarefa de direcionar verbas que, na verdade são de origem pública e não particular. Sobre essa discussão, o consultor cultural Yacoff Sarkovas afirma não ter no Brasil efetivamente um incentivo fiscal, pois

[...] os cofres públicos entram com todo o dinheiro e a iniciativa privada não entra com dinheiro algum, só repassa verba que são públicas. O fato de o Estado desembolsar os recursos e a iniciativa privada escolher onde gastar forma as bases de um sistema perdulário, que se torna ainda mais grave no caso da Lei do Audiovisual, que tem problemas sérios na definição das reduções do imposto. O resultado é que além de a empresa debitar todo o dinheiro do patrocínio dos impostos que seria obrigada a pagar, ainda consegue um desconto de cerca de 25 % deste valor do

¹⁵⁶ LIMA, Zedú. A cidade reclama mais espaços culturais. **Jornal Companhia Estável de Repertório**, São Paulo, n. 5, p. 8, dez. 1987.

imposto de renda. Quer dizer, se o empresário repassa R\$ 100 mil para o cinema, saem do caixa do governo R\$ 125 mil.¹⁵⁷

O que se coloca em questão é a insipiência de uma política de cultura, que ofereça um mínimo de condição para que a prática cultural não se torne um exercício de “fé”. Junte-se a isso o caos urbano que, como a personagem Evangélica deixa claro, desestimula e afasta das salas de teatro uma boa parcela da população, que vê nos engarrafamentos diários e na falta de segurança um convite a permanecer no conforto do lar, preso à imagem da televisão, “[...] ainda que os programas deixem de ser animadores”.¹⁵⁸

Segundo Sábato Magaldi,

Numerosos atores quiseram, um dia, ter suas casas de espetáculos, a fim de fugir aos alugueis escorchantes e não se desesperar com a falta de datas para uma estreia. Aos poucos, resignaram-se a não contar com esse bem, desvencilhando-se de um fardo que passou a ser demasiado oneroso. Os teatros pertencem hoje, na maioria, a entidades governamentais ou privadas, entre as quais, citando-se apenas São Paulo, a Prefeitura da cidade, o Governo do Estado, o Ministério da Cultura, o Serviço Social do Comércio e o Serviço Social da Indústria, a Aliança Francesa, o Círculo Italiano, a Hebraica e o Instituto Goethe. Se fosse rendoso um imóvel, o proprietário o manteria.¹⁵⁹

O reduzido número de salas frente à quantidade de grupos impossibilita que os ensaios ocorram em um lugar apropriado, ao mesmo tempo em que restringe datas de estreia, ocasionando atrasos e prejuízos financeiros. Sobre essa questão, o ator Caca Rosset acrescenta outro agravante que acaba determinando a estética: os teatros são ocupados por onze espetáculos simultâneos. Assim ele descreve essa realidade:

Tem uma peça de sexta a domingo, outras às quintas, outra de segunda a quarta, outra à meia noite de sábado, com uma série de restrições, como cenário desmontável. Chegam a dar conselhos: “É até melhor, vai sair baratinho!” [...] Mas, do ponto-de-vista da

¹⁵⁷ SARKOVAS, Yacoff. Leis de incentivo são uma anomalia. **Jornal do Brasil**, 27 out. 2003. Disponível em: << http://www.clotildetavares.com.br/forum/entrevista_sarkovas.htm>>. Acesso em: 21 out. 2008.

¹⁵⁸ MAGALDI, Sábato. Teatro hoje e no futuro. In: _____. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 08.

¹⁵⁹ Ibid., p. 09.

criação, é a morte. Muitos teatros têm uma rotatividade maior que a dos motéis.¹⁶⁰

Todas essas questões somente colaboram para se chegar à conclusão de que, mesmo não transparecendo, o discurso proferido pela Evangélica é permeado por verdades incontestáveis. Seu argumento se mostra louvável, uma vez que todos se encontram sujeitados a essa dura realidade.

Porém, a justificativa para o cumprimento do horário se baseia em uma verdade também inquestionável: “Nós começamos na hora, não pra castigar os que chegaram atrasados, mas em respeito aos que já estavam aqui esperando”.¹⁶¹ Da mesma forma, parte-se do pressuposto de que o ingresso se apresenta como um “contrato”, onde estão especificados data e horário.

Sob esse aspecto, Fagundes se mostra enfático: correlaciona o valor da entrada com o financiamento que outrora a realeza da França destinava aos teatros, com a diferença de que hoje não é mais necessário esperar o Rei chegar para o espetáculo ter início. “Isso quer dizer que somos todos iguais na plateia. Aqueles que chegaram atrasados e se acham no direito de estragar a festa da maioria ainda pensam que são o Rei da França. A Revolução Francesa cortou a cabeça deles [...]. Nós somos bonzinhos, só não deixamos entrar”.¹⁶²

Irritada com a situação, a Mulher resolve se retirar proferindo ofensas e ameaças, até que, posteriormente, se recebe a notícia de sua prisão, pois, no auge de sua raiva, ela quebra a porta do teatro. Assim, tem-se a falsa impressão de que os problemas haviam sido resolvidos, uma vez que todos haviam concordado em receber o dinheiro de volta ou um ingresso para outro dia. Essa sensação, no entanto, é quebrada quando nos deparamos novamente com a figura do Homem, ainda aguardando o momento em que lhe seria dada a vez de defender aqueles que não puderam assistir o “show de teatro” até o final.

¹⁶⁰ ROSSET, Cacá. ROSSET, Cacá. A volta do Bufão (por Edgar Olimpio de Souza). **Go’Where**, seção Interview. Disponível em: <<<http://gowheresp.terra.com.br/moda-turismo-consumo/74/artigo124687-1.asp>>>. Acesso em: 03 nov. 2009.

¹⁶¹ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 50. (versão digitada e não publicada)

¹⁶² Ibid., f. 57.

Nesse momento tem-se o confronto direto entre Homem e Ator, ou, em outra perspectiva, entre “Vilão” e “Vítima” (ou vice-versa). A ação dramática caminha para esse clímax, quando finalmente é revelado ao leitor/espectador o outro lado dos acontecimentos, uma vez que o contato com a interrupção do espetáculo somente foi feito por meio das falas do protagonista. Essa explicitação realiza uma quebra na narrativa de até então, pois nos é apresentado um homem interiorano, sem intimidades com o Teatro, mas completamente fascinado com a possibilidade de estar ali. Tanto que se desloca para a capital em um longo percurso de carona e a pé, ficando, dessa forma, com os pés totalmente machucados. “É pra descansar, senhor, juro, eu tinha que levantar os pés”.¹⁶³

Mostra-se interessante analisar a construção dessa personagem, uma vez que se apresenta como contraponto a tudo que foi demonstrado até esse instante. O Homem, na verdade, representa um segmento de público muitas vezes esquecido: aquele que convive com a falta de teatros em suas cidades. Nesse caso em específico, o contato com esse mundo se dá por intermédio de um “compadre”, que narra a ele a história que outrora havia visto em um palco: *Cyrano de Bergerac*. Extasiado, ele jura a si mesmo que “[...] um dia eu ia ver uma coisa dessa de perto”,¹⁶⁴ mesmo sem saber como se portar em um lugar desses.

Desse ponto de vista, as certezas que sustentavam os argumentos do Ator agora têm que ser reformuladas, o que dá às suas falas outro tom. Sentindo-se um “Deus irado”, o protagonista começa a analisar os acontecimentos sob outro viés, pois percebe que o teatro continua sendo um lugar importante para diversas pessoas, o que torna a paralisação dessa função um “[...] verdadeiro desastre ecológico”.¹⁶⁵

Destarte, o que muda na concepção do Ator não é o valor que ele credita ao Teatro, mas a constatação de que, para outras pessoas, este espaço também se mostra importante. Há, sob esse aspecto, um redimensionamento da ação dramática, pois a questão não se fecha na mera discussão sobre os motivos que levaram à interrupção do espetáculo do entrecho, mas se amplia no sentido de se pensar a própria condição humana em nossa sociedade. Debater sobre os barulhos oriundos da plateia adquire

¹⁶³ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 68. (versão digitada e não publicada)

¹⁶⁴ Ibid., f. 65.

¹⁶⁵ Ibid., f. 67.

conotações que vão muito além daquele espaço, se tornando gancho para que o autor possa evidenciar sua proposta de intervenção, deixando claros seus posicionamentos e ideias.

Nesse momento do enredo, observa-se que o Ator Jovem continua a sustentar a teoria de que o comportamento da plateia é totalmente plausível, pois cada um pode ter motivos para agir daquela forma. Por isso, ele interpela o Ator:

ATOR JOVEM	Eu fico me perguntando qual seria a razão da batatinha frita.
ATOR	Como é que é?
ATOR JOVEM	Vai ver que a velhinha era diabética e precisava se alimentar de hora em hora.
ATOR	Ah, vai gozando, vai.
ATOR JOVEM	Pensa bem. Cada um podia ter uma razão pra fazer o que fez. É, ou não é?
ATOR	Para com isso.
EMPRESÁRIA	Que é, tá com remorso, é?
ATOR JOVEM	Cada um podia ter uma razão. Você não pensou... ¹⁶⁶

Todavia, a questão não se restringe em saber se comportar, uma vez que não se trata meramente de etiqueta social. O que o Ator busca demonstrar é que o teatro, tal como qualquer outra profissão, requer procedimentos específicos e, mais ainda, necessita essencialmente da plateia, mas para isso é necessário que ela também esteja interessada em dialogar. Nesse sentido, a trama tecida pelo autor põe em discussão o próprio fazer teatral, bem como as expectativas criadas em torno dessa prática.

Tendo em vista essas premissas, nesse momento do texto realiza-se uma quebra no fluxo contínuo do enredo, propondo um diálogo direto com o leitor. A narração em forma de monólogo agora comanda o espetáculo, evidenciando, dessa forma, a ideia de um teatro politicamente engajado, uma vez que se evoca um discurso político, assumindo um posicionamento estético/ideológico claro. O distanciamento, outrora já utilizado, explicita ao leitor/espectador que aquela obra é visivelmente uma construção, um ato político, fruto de escolhas realizadas pelo autor, possibilitando que haja espaço para uma reflexão sobre o que é apresentado.

¹⁶⁶ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 69. (versão digitada e não publicada).

Dessa forma, ele se mostra enfático:

É verdade: nós vivemos num país desacostumado ao ato de pensar. [...] Nosso padrão de televisão, rápido, esperto, ágil, dinâmico, prende a nossa atenção por no máximo sete minutos – o tempo aproximado de cada segmento antes do intervalo comercial. Nada mais nos exige maior reflexão. Até mesmo o melhor programa está sujeito a essa lei férrea do tempo máximo de sete minutos. Então eu vou ao banheiro, eu tomo um café, eu telefono, eu descanso. Eu tenho tempo pra isso: o intervalo comercial (como em nenhuma outra parte do mundo) dura quase que os mesmos sete minutos, divididos em mensagens rápidas de quinze, trinta segundos que prendem a minha atenção (caso eu não tenha mais nada pra fazer) por um espaço de tempo cada vez menor.¹⁶⁷

Essa passagem se mostra esclarecedora, uma vez que traz à tona diversos elementos que dizem respeito às motivações da escrita da obra. Finalmente, é revelada ao leitor a relação existente entre a temática da peça (o público) e o intervalo de tempo que o título faz alusão. Por essa associação, pode-se afirmar que sete minutos não é somente o tempo de um bloco televisivo, mas também o tempo em que se mantém ininterrupto um fluxo de atenção. Essa divisão faz com que a concentração seja mantida durante os sete ou dez minutos de programa, interrompendo-a durante as pausas para a publicidade.

De acordo com Marilena Chaui, essa organização atente aos interesses econômicos dos patrocinadores, que, cada vez mais, buscam meios de seduzir a atenção dos telespectadores durante as frações de minuto de cada propaganda televisiva, evitando assim que se mude de canal. Esse tipo de exercício mental, no entanto, é transposto para as demais esferas de convivência, promovendo a fragmentação do pensamento em situações nas quais ela se mostra perniciosa.

Pouco a pouco, isso se torna um hábito. Artistas de teatro afirmam que, durante um espetáculo, sentem o público ficar desatento a cada sete minutos. Professores observam seus alunos perderem a atenção a cada dez minutos e só voltam a se concentrar após uma pausa que dão a si mesmos, como se dividissem a aula em “programa” e “comercial”.¹⁶⁸

¹⁶⁷ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 70-71. (versão digitada e não publicada)

¹⁶⁸ CHAUI, Marilena. Os meios de comunicação. In: _____. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 52.

A intermitente repetição desse padrão provoca mais do que bocejos e tosses em salas de teatro. Ela resulta em um degradante processo de dispersão, resultado que transparece quando crianças e jovens tentam ler um livro. A grande maioria não consegue ou acha uma atividade punitiva, pois não conseguem ler mais do que dez minutos de cada vez, principalmente nas obras literárias sem ilustração.

Na verdade, não existe o que se poderia chamar de um público leitor brasileiro. Dos 150 milhões de brasileiros, cerca de 100 milhões são tidos como “leitores em potencial”. Entretanto, em razão da situação social e econômica, apenas 4 a 5 por cento destes podem ser vistos como possíveis leitores, o que corresponde a um grupo máximo de 5 milhões de pessoas.¹⁶⁹

É sobre esse prisma que Antonio Fagundes chega à conclusão de que:

Fomos reduzidos a máquinas instantâneas de pensamentos: ágeis, sagazes, vazias. Lemos muito pouco. Um best-seller, no Brasil, vende 100.000 exemplares, e comemoramos essa marca. Nossos melhores pensamentos, nossas maiores reflexões, nossa mais apurada percepção do mundo não passam dos sete minutos a que fomos condicionados a usar. [...].¹⁷⁰

A instantaneidade aponta pelo texto não diz respeito somente à rapidez com que os pensamentos são projetos, ela pode ser lida em um contexto no qual a mente humana sofre um processo de infantilização. O termo é cunhado por Freud e diz respeito à incapacidade de se suportar por um espaçado tempo o desejo ou a insatisfação, ou seja, “[...] ser infantil é não conseguir suportar a distancia temporal entre o desejo e a satisfação dele”.¹⁷¹ A criança é justamente infantil porque não sabe lidar com esse sentimento que para ela é intolerável.

A relação entre essa característica e os meios de comunicação se torna translúcida, na medida em que se observa que a publicidade e a programação prometem e oferecem ao seu “consumidor” uma gratificação instantânea, uma vez que:

¹⁶⁹ Cf. SARTINGEN, Kathrin. Os fatores da recepção no Brasil. In: _____. **Brecht no teatro brasileiro**, São Paulo: Hucitec, 1998, p. 41.

¹⁷⁰ CHAUI, Marilena. Os meios de comunicação. In: _____. **Simulacro e poder: uma análise da mídia**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 52.

¹⁷¹ Ibid.

A programação se dirige ao que já sabemos e já gostamos, e como toma a cultura sob a forma de lazer e entretenimento, os meios satisfazem imediatamente nossos desejos porque não exigem de nós atenção, pensamento, reflexão, crítica, perturbação de nossa sensibilidade e de nossa fantasia.¹⁷²

Em contrapartida, o que é pedido pelas obras de arte? Justamente o trabalho da sensibilidade, da crítica e da contemplação. Ou seja, aquilo que Fagundes aponta em *Sete Minutos*:

Hoje, já que estamos todos juntos aqui, ainda é possível exigirmos atenção por um espaço de tempo maior. Nossos espetáculos duram mais do que sete minutos, e fazemos assim porque ainda achamos que é possível estarmos juntos por mais tempo, trocando, refletindo, sonhando. Que bom que vocês vieram. [...] O palco de um teatro não pode mudar muita coisa nos traçados desses caminhos. Mas aqui ainda é possível se dizer: não sei. Talvez porque o nosso tempo aqui em cima seja diferente ainda podemos sonhar. [...] repartir os nossos sonhos, e multiplicar a nossa vontade de que tudo isso, um dia, não passe de uma peça de teatro. Mas sem interrupções, por favor.¹⁷³

O teatro, nesse sentido, apresenta-se como um possível espaço para que haja o exercício da reflexão. Entretanto, é preciso que haja não somente sujeitos dispostos a falar, mas também interessados em ouvir. Percebe-se que a relação palco/plateia aqui concebida parte do pressuposto de que ambas as partes consideram a prática teatral um caminho possível para troca de experiências. Assim, em uma democracia, o seu papel não se restringe ao ato de informar e/ou denunciar, mas, acima de tudo, tem como intento fazer aquilo que Fagundes anuncia em *Sete Minutos*: propiciar uma reflexão que não se submeta aos limites da fragmentação do pensamento cotidiano. Dessa forma, há uma constante necessidade de se manter viva a ideia de um teatro que sirva à sociedade de um ponto de vista da transformação, “[...] que estabeleça um diálogo contundente, direto e vivo com o espectador”.¹⁷⁴

As personagens em *Sete Minutos* são construídas com esse propósito: mostrar os diversos pontos de vistas que formam o enredamento da nossa realidade. Suas composições não são formas puras e lineares, mas tipificações representativas

¹⁷² Ibid., p. 53.

¹⁷³ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 71-72. (versão digitada e não publicada)

¹⁷⁴ PEIXOTO, Fernando. Enquanto há um grito parado no ar. In: _____. **Teatro em pedaços** (1959-1977). São Paulo: Hucitec, 1980, p. 173.

de segmentos distintos, moldados de acordo com as perspectivas do autor. A dicotomia criada em um primeiro instante entre Ator e Ator Jovem, por exemplo, acaba por ser reformulada ao longo do texto teatral, a partir do contato que o leitor/espectador tem com as diferentes concepções sobre um mesmo acontecimento. Assim, se a princípio havia indícios que apontavam para um confronto entre Engajamento X Alienação, no decorrer da trama esse jogo não se mostra tão simplório.

A desestruturação dessa divisão tem seu clímax ao final da obra, quando uma nova narrativa em forma de monólogo toma a cena, agora protagonizada pelo Ator Jovem. Desde o princípio, suas posturas foram vinculadas à falta de comprometimento, pois, teoricamente, seus interesses estão ligados às futilidades de um sucesso na mídia. Entretanto, os limites dessa construção se mostram tênues, uma vez que não somente as personagens têm suas concepções postas em xeque, mas também as próprias percepções dos espectadores, que refletem e reestruturam seus ajuizamentos.

Assim sendo, se o Ator era o núcleo aglutinador de razão, o Ator Jovem representa, nesse momento, a possibilidade de um novo olhar. Suas falas não fornecem respostas, mas lançam questionamentos e esperanças sobre o lugar das obras artísticas no mundo contemporâneo.

Há um tempo atrás você me deu um livro de presente [...] Era uma autobiografia. Da Martha Graham, aquela bailarina moderna. [...] Não lembro muito bem do livro todo, mas tem uma história nele que eu nunca esqueci: tinha uma dança lá, uma coreografia, que a Martha gostava muito de fazer. Chamava “Angústia”, uma coisa assim. Era um solo. Ela dançava dentro de um saco branco, só com a cabeça de fora, o saco fechado no pescoço e o limite do saco era os braços e as pernas dela esticados. [...] Ela ficava lá presa dentro daquele saco branco, só o rosto angustiado de fora. Durante anos todo espetáculo ela dava um jeito de encaixar essa coreografia. Era o carro chefe dela, como se diz. Até que um dia, a Martha tava no camarim tirando a maquiagem, quando o pessoal da produção veio avisar que eles tavam com um problema: tinha uma mulher na plateia, o público todo já tinha ido embora, e ela tava lá chorando copiosamente, ninguém sabia o que fazer. A Martha pediu que trouxessem a mulher pro camarim. Ela veio. Não conseguia parar de chorar. Água com açúcar, abano, todo mundo no maior sufoco até que meia hora depois ela se acalmou. A Martha ali, toda solícita: “Quê que foi, minha senhora? O quê que aconteceu?” E ela contou: “Eu tinha vinte e cinco anos, quando um filho meu de três anos de idade brincava com a bola na calçada, a bola correu pro meio da rua e ele correu atrás pra pegar. Eu vi a roda de um

caminhão passar por cima da cabeça dele. (PAUSA) Eu não chorei naquele dia. Eu não chorei no enterro, também. Nos últimos vinte e cinco anos eu não fui capaz de chorar por nada desse mundo até ver a sua dança e entender essa angústia monstruosa que me apertou o peito durante todo esse tempo e me deixou sem ar, sem remédio, sem saída”. Todo mundo no camarim ficou em silêncio. A mulher levantou os olhos, disse: “Obrigada”, e saiu chorando silenciosamente. A Martha escreveu no livro dela que valeu a pena ter vivido por esse momento. Por ter tido o privilégio de saber que, pelo menos uma vez na vida, ela foi capaz de tocar uma pessoa sensível na plateia.¹⁷⁵

Diante disso, o Ator interpela quem dentre os presentes poderia ser essa “pessoa sensível”, porém suas perguntas não possuem respostas imediatas. Assim, no fim do trecho, temos o fechamento de uma situação específica, mas não a delimitação concreta de suas consequências, uma vez que não temos acesso às ações futuras. “A peça não dá resposta, mas faz perguntas, esclarecendo-as tanto quanto possível, encaminhando a solução correta”.¹⁷⁶

Tal como o momento de sua concepção, *Sete Minutos* é permeada pelas incertezas de caminhos a serem trilhados. Em sua escrita, observamos a concepção de uma obra que “[...] incite à ação e não a contemplação [...] [instituindo] um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever”.¹⁷⁷

Por isso, Antonio Fagundes defende veemente o diálogo com o público, pois acredita no caráter transformador desse patrimônio cultural de mais de dois mil anos. Após tantos séculos, hoje o teatro se apresenta como “[...] uma atividade que busca o próprio sentido, no entanto, necessita manter-se viva, atuante, para que possa continuar dialogando com a experiência contemporânea”.¹⁷⁸ Todavia, para que isso efetivamente aconteça se faz necessário ter não somente alguém disposto a dizer, mas também uma plateia disposta a ouvir. “Mas sem interrupções, por favor?!”.¹⁷⁹

¹⁷⁵ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 74-76. (versão digitada e não publicada)

¹⁷⁶ PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 97.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ DESGRANGES, Flávio. A arte do espectador. In: _____. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 23.

**“VIVEMOS NUM PAÍS DESACOSTUMADO AO ATO DE PENSAR”:
ASPECTOS SOBRE A CONTEMPORANEIDADE BRASILEIRA**

Ao observar o cenário teatral contemporâneo, percebe-se que se tornou quase obrigatório constatar que há uma crise de público, a qual se desenrola há décadas sem nenhuma efetiva discussão. Muitos chegam a afirmar que esse processo se iniciou na ditadura militar brasileira,¹⁷⁹ quando o teatro se encontrava em sua fase mais criativa, mas são poucos os que conseguem proporcionar um diálogo e, juntamente, apresentar propostas para a sua melhoria.

Fernando Peixoto, já em 1972, anunciava esse quadro tão comum ao século XXI. Para ele, o público não tinha um exato conhecimento dessa realidade, uma vez que “Os problemas do teatro não são divulgados para a plateia, que toma contato com o movimento apenas através dos resultados dos espetáculos”.¹⁸⁰ A crítica consiste na total exclusão do espectador como parte da produção teatral, pois, para o autor, não bastava somente considerá-lo como uma forma de financiamento (pelo valor do ingresso), era necessário que a plateia tivesse consciência do seu papel ativo, já que o espetáculo somente pode ser realizado com a presença desse Outro.

Versando sobre esse assunto, são inquietantes os trabalhos desenvolvidos por Flávio Desgranges, os quais têm como norte de compreensão o processo de formação do público, observando de que forma a crise se consolida décadas após décadas.

O esvaziamento das salas teatrais reflete, possivelmente, o de uma arte essencialmente coletiva que se vê em confronto com a solidão da era moderna. O individualismo, marca da modernidade, ganha expressivas tonalidades nessa virada de século e talvez transforme o teatro em um evento muito pouco sedutor. Da mesma maneira como o público se pergunta “por que ir ao teatro hoje em dia?”, talvez seja imprescindível que os artistas de teatro levistem questões semelhantes: Por que ir ao público hoje? Para fazer o quê? Dizer o quê? Para quem? Qual a necessidade disso, afinal? Somente respostas muito claras dos artistas podem suscitar a contra-resposta dos espectadores.¹⁸¹ [destacado]

¹⁷⁹ Cf. PEIXOTO, Fernando. O público de teatro, esse desconhecido. In: _____. **Teatro em pedaços** – (1959-1977). São Paulo: Hucitec, 1980. p. 309-321.

¹⁸⁰ Ibid., p. 312.

¹⁸¹ DESGRANGES, Flávio. A arte do espectador: contexto de uma formação. In: _____. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 21-22; 24.

Fagundes, em *Sete Minutos*, responderia a essa pergunta de uma forma muito simples: “pois somente no teatro é que ainda podemos dizer ‘não sei’”,¹⁸² visto que as certezas não são dadas à priori, e sim desenvolvidas na relação entre o palco e o seu interlocutor. Logo, o teatro necessita saber seduzir, para que seu espectador possa se entregar ao jogo cênico, participando ativamente da sua construção.

Ao contrário do cinema e da televisão, que são atividades artísticas individuais, no teatro se torna imprescindível a participação do público, pois “[...] sem levarmos em conta as questões de conforto, uma sala cheia ou a presença de um bom número de espectadores incendeia o espetáculo, tornando-o mais prazeroso”.¹⁸³ Por isso, Fagundes se mostra enfático ao afirmar que “A plateia não é esse buraco negro que a gente enxerga daqui de cima do palco, não. Ela pulsa, age, respira, tem personalidade. Cada dia de um jeito, viva”.¹⁸⁴ Assim, não há como negar que essa arte continua sendo coletiva, uma das poucas oportunidades de ter um contato direto, sem a mediação de um aparelho eletrônico.

O individualismo apontado por Desgranges pode ser considerado um dos fatores que colaboram para o agravamento da crise de público no teatro moderno. A este se acrescenta o fato de que, segundo Anatol Rosenfeld, o cinema e a televisão se tornaram os principais concorrentes do teatro, não somente pela questão do público, como também pela migração dos atores para esses veículos de comunicação. Para ele, essa situação é favorecida pelo fato de que “[...] antes da expansão desses meios e artes, não se ter constituído um amplo público habituado a frequentar teatros e por isso mesmo capaz de transmitir esse hábito em larga medida às próximas gerações”.¹⁸⁵

Sem dúvida, este aspecto se mostra preocupante quando reportado à formação e, principalmente, à renovação do público brasileiro. É certo que o prazer advém da experiência, todavia esta tem se tornado cada vez mais escassa. Porém,

¹⁸² Cf. FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 72. (versão digitada e não publicada)

¹⁸³ DESGRANGES, Flávio. A arte do espectador: contexto de uma formação. In: _____. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 22.

¹⁸⁴ FAGUNDES, 2002, op. cit., f. 22.

¹⁸⁵ ROSENFELD, Anatol. “Mais respeito ao texto”. In: _____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 245.

essa questão não se restringe ao teatro, pois a falta de interesse não se configura estritamente a essa arte, ao contrário, ela está presente em todos os demais âmbitos da sociedade.

Por isso, “Não é uma questão de dinheiro, é de interesse. [...] Falta hábito, educação, cultura”,¹⁸⁶ mas também é uma questão de “Falta [de] emprego, saúde, segurança. Mas aí, meu amor, já não é culpa tua. Tem que fazer muito mais do que uma peça de teatro pra mudar tudo isso”.¹⁸⁷ Não há como refletir sobre os problemas do teatro isolando-o do resto da sociedade. Pelo contrário, segundo reportagem divulgada pelo *Jornal do Brasil* (1997), diversos aspectos que dizem respeito ao esvaziamento dos nossos teatros referem-se à violência, ao caos no trânsito, ao aumento nos custos de produção. Assim,

No final dos anos 1990 [...] as principais causas de falta de público, apontadas por artistas e produtores dizem respeito ao aumento do preço dos ingressos, motivado pelo alto custo da produção, à violência nas grandes cidades que, somada à falta de segurança pública e à inexistência de estacionamentos próprios nos teatros, deixando os espectadores temerosos de saírem de casa durante a noite, à carência de textos que despertem interesse na plateia, à “virulência” com que a crítica tem tratado os espetáculos, além da ausência de campanhas de formação de plateia e de uma lei de incentivo às artes cênicas.¹⁸⁸

É nesse sentido que Fagundes fundamenta a sua crítica acerca do comportamento da plateia, pois, afinal, vencidos todos esses obstáculos, não se mostra coerente ter acesso “[...] à informação, à sensibilidade, ao calor humano, [...] e deixar escorrer por entre os dedos”¹⁸⁹ a oportunidade de dialogar, de promover uma troca de vivências.

É claro que, no que concerne ao público, não há como negar que o alcance do teatro se mostra ínfimo quando comparado aos meios de comunicação em massa. Seu alcance é restrito, não somente pela questão financeira, mas principalmente pela

¹⁸⁶ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 31. (versão digitada e não publicada)

¹⁸⁷ Ibid., f. 32.

¹⁸⁸ DESGRANGES, Flávio. A arte do espectador: contexto de uma formação. In: _____. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 21.

¹⁸⁹ FAGUNDES, 2002, op. cit., f. 33.

não formação, desde cedo, do gosto por essa arte. Assim, em *Sete Minutos*, questiona-se o comportamento do público:

Porque eles são privilegiados, pombas. É por isso que eu cobro atenção deles. Eu já desisti de fazer teatro para os outros. Nós não temos mais uma plateia cativa. Hoje em dia ela faz parte de uma sociedade atomizada que tem que ser conquistada dia-a-dia, mas que tem acesso a tudo isso que as outras classes não têm. Então tem que ter educação no teatro, sim. Não são mais como o público de antigamente, dos índios aos politizados, quase que obrigados por uma questão de classe a frequentar os teatros. Eles têm muitas outras opções na vida, oportunidades, saídas. Mas escolheram vir. Venceram todos os obstáculos pra chegar até aqui. Então são o topo da cadeia alimentar. Tem que se comportar como tal.¹⁹⁰

O público cativo que o texto remete diz respeito principalmente aos estudantes e professores universitários que, nos anos 1960, frequentavam a cena teatral paulistana. No entanto, segundo Fagundes, tratava-se de “convencer os convencidos”, pois aqueles que ali estavam ansiavam por ver nos palcos uma arte engajada, em sintonia com aquilo que eles já acreditavam. Assim sendo, este:

Foi um período confuso e contraditório, dilacerado e dilacerante [...] Tivemos uma dramaturgia ditada pela necessidade de respostas imediatas. A linguagem da encenação privilegiou mais a elaboração de formas para ludibriar a censura, em detrimento de um livre desenvolvimento dos seus recursos expressivos. Diante da arbitrariedade da censura e da polícia, ergueu-se um teatro muitas vezes prejudicado pelo imediatismo e pela urgência da metáfora, da alusão cifrada. Foi um tempo de silêncio e sussurros.¹⁹¹

Assim, enquanto durou a ditadura militar, se manteve, em maior ou menor grau, esse tipo de ideal sobre o teatro, uma vez que de encontro às expectativas culturais, sociais e políticas das plateias que assistiam a esses espetáculos. Entretanto, essa mesma questão deve ser repensada quando direcionada aos anos subsequentes à abertura democrática iniciada em 1979, e, de fato, consolidada em 1985: Qual o papel do teatro nesse novo contexto de liberdades civis? Onde se insere o engajamento?

Segundo Rosângela Patriota, nesse novo quadro político-cultural:

¹⁹⁰ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 32. (versão digitada e não publicada)

¹⁹¹ PEIXOTO, Fernando. A vitalidade do *Cordão Encarnado*. In: _____. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 150.

Intensificaram-se as críticas ao teatro engajado, aguçadas pelo debate acerca do ‘patrulhamento ideológico’, [...]. Em tais circunstâncias, advogou-se a incompatibilidade entre intenções políticas e criação artística, o que, em larga medida, gerou uma situação dicotômica, na qual se substituiu uma perspectiva por outra. De um lado, ficaram os que se intitulavam em “sintonia” com seu tempo. De outro lado, aqueles que passaram a ser identificados como “ultrapassados”, pois nada tinham a contribuir estética e politicamente.¹⁹²

Ao contrário do que muitos estudiosos alegam, a arte engajada não deve se restringir à existência de governos totalitários e, por isso, não se fundamenta a crítica de que “não há mais espaço para ela”. Porém, nesse novo contexto, novas expectativas são criadas por um público que se amplia e, acima de tudo, se diversifica.

Então era sempre um público cativo, maravilha que bom, mas quando nós rompemos com esse público cativo e começamos a pegar um público que nós não sabemos de onde vêm, tem gente que atende celular no meio da peça, gente que come batatinha, gente que tira o sapato e põe o pé, eu tive casos assim a minha peça é sobre isso, né? (Risos) O cara tira o sapato tira a meia e fica com o pé em cima do palco assim, fazendo assim com o dedinho (risos) enquanto você está fazendo a peça, então você fala assim: “da onde veio esse cara?” Ele pagou quarenta e cinco reais para entrar, ele veio ver uma peça chamada *Últimas Luas* e no fim ele está aos prantos, por quê? De onde ele vem? Quem é? Nós temos que discutir isso! Quando houve a ruptura, quando nós atingimos um outro público, que não é o cativo, porque o cativo não foi mérito nosso.¹⁹³

Apesar de todas essas preocupações, Antonio Fagundes, por vezes, teve seu trabalho adjetivado de comercial. O fundamento de tal prerrogativa encontra-se no seu sucesso nos outros meios de comunicação, bem como no fato de conseguir, mesmo em tempos de crise, manter espetáculos em cartaz com grande sucesso de público por mais de dois anos ininterruptos.

No entanto, cabe o questionamento: o que é ser comercial hoje? Alguns críticos poderiam se embrenhar pelo campo dos financiamentos, citando o chamado “circuito comercial”. É claro que esse argumento poderia, em um primeiro momento,

¹⁹² PATRIOTA, Rosângela. Oduvaldo Vianna Filho: Temas, Personagens e Narrativas. In: _____. **Crítica de um teatro crítico**. São Paulo. Perspectiva, 2007, p. 3.

¹⁹³ FAGUNDES, Antonio. Entrevista concedida aos professores Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos, em Outubro de 2002, gentilmente disponibilizada pelos mesmos. (Transcrito e não publicado)

servir de justificativa para a afirmação de que Fagundes se encaixa nessa categoria. Mas, se todos os “tipos” de espetáculos estão sujeitos a essa ferrenha lei de mercado, como diferenciá-los?

Para o delineamento dessa questão, as prerrogativas de Benoît Denis sobre a literatura engajada se mostram esclarecedoras.

[...] a literatura engajada se caracteriza portanto pelo fato de que ela inscreve explicitamente no interior do texto a imagem do destinatário que ela escolheu, abrindo desse modo o espaço para a reflexão centrada sobre a problemática da recepção. Idealmente, é determinando o público ao qual ele se dirige que o escritor engajado situa a sua obra socialmente, politicamente e ideologicamente, na medida em que essa eleição do público determina os fins, os temas e os meios do seu empreendimento.¹⁹⁴

Nesse sentido, o que define a postura engajada de um autor é a sua capacidade de dialogar com o seu público, expondo seus posicionamentos, assumindo suas ideologias e visões de mundo. Um texto, ou espetáculo, trás consigo as prerrogativas de seu autor, o que, no caso de *Sete Minutos*, pressupõe constatar a ênfase dada por Antonio Fagundes à questão do desinteresse das pessoas, não somente nos teatros, mas nos diversos âmbitos do cotidiano. O próprio título nos remete a essa questão: sobre o curto tempo que conseguimos, ininterruptos, manter a nossa concentração e, por conseguinte nossa capacidade de nos indignar frente às atrocidades cometidas diariamente. Em outras palavras, reduziu-se a sete minutos, ao tempo de um bloco televisivo, os “Nossos melhores pensamentos, nossas maiores reflexões, nossa mais apurada percepção do mundo”.¹⁹⁵

E nesse sentido que se tornam oportunas as palavras de Patriota acerca do componente político, inerente às linguagens artísticas. Para ela, esse aspecto:

[...] não deve ser o único mérito a ser observado no trabalho artístico. Geralmente, essa discussão surge sempre com o objetivo de estabelecer um abismo intransponível entre os denominados *teatro político* e *teatro não-político*, porque este debate elide um aspecto significativo: o fato de não assumir, explicitamente,

¹⁹⁴ DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002, p. 61.

¹⁹⁵ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 71. (versão digitada e não publicada)

posicionamentos e perspectivas de análise não significa, em absoluto, ausência dos mesmos.¹⁹⁶ [destacado]

Na elucidação dessa questão, não há colocar de forma dicotômica o teatro de hoje com aquele realizado, principalmente, pelos grupos Oficina e Arena. Estes também trabalhavam com bilheteria, pois o que possibilitava a esse teatro fazer seus espetáculos também era a venda de ingresso e os patrocínios.¹⁹⁷ Então, o que se coloca como crucial, diante dessa reflexão, é a forma como os idealizadores dos espetáculos (independente de qual década estamos retratando) concebem o fazer teatral, qual o nível de sofisticação e a sua mediação intelectual.

[...] as pessoas têm a impressão que o Arena e o Oficina eram grupos que produziam seus espetáculos socializados. Não eram. Eram empresas capitalistas com patrões e empregados. O que havia é que a maioria dos patrões era socialista, não só pelo projeto de trabalho, mas o próprio projeto pessoal e visão de vida de cada um. Mas eram empresas capitalistas, não poderia ser de outra forma. Nós éramos patrões.¹⁹⁸

Por outro lado, o termo usualmente atribuído às produções “comerciais” é utilizado de maneira pejorativa, imbuído de preconceitos. Geralmente, esse “teatrão” é associado às comédias de costumes, aos grandes e caros espetáculos, o que leva à conclusão de que seus produtores somente estão preocupados com o retorno financeiro. Nessa discussão, se mostra oportuna a definição de Eudinyr Fraga sobre essa concepção de teatro, que, segundo ele:

[...] designa uma montagem bem cuidada sob o ponto de vista da produção (cenários, figurinos, iluminação, música incidental, etc.), representada por um bom elenco, mas concebida de forma tradicional, sem maior imaginação e despreocupada de uma pesquisa formal criativa.¹⁹⁹

¹⁹⁶ PATRIOTA, Rosângela. História – Teatro – Política: Vianinha, 30 Anos Depois. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, p. 3, Out./ Nov./ Dez. 2004. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 15 maio 2007.

¹⁹⁷ Cf. Id. Companhia Estável de Repertório (C.E.R.): cena, interpretação e dramaturgia – marcas da história no teatro brasileiro contemporâneo. **Anais ANPUH 2007** – Simpósio Nacional de História, São Leopoldo-RS, p. 8, 2007. (Anais eletrônicos)

¹⁹⁸ PEIXOTO, Fernando. Uma trajetória em questão. In: _____. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 63.

¹⁹⁹ FRAGA, Eudinyr. Teatrão. In: GUINSBURG, J.; et al. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 281.

Será que uma produção bem cuidada não pode também se preocupar com o conteúdo apresentado, ou, por outro lado, será que toda produção engajada deve, sem exceção, ser feita sem recursos, sem uma preocupação estética? Estes devem ser os únicos aspectos utilizados para essa separação? Há de fato essa distinção tão clara como se pudéssemos conceber formas “puras” de teatro?

Existe o teatro comercial brasileiro, que nos anos 60 era um teatro de segunda. Hoje, por causa da televisão, ele é considerado “o teatro” brasileiro, o teatrão, em que se cobram aqueles preços altíssimos para ver os atores de televisão. Esse teatro pode fazer um sucesso enorme, pode dar um dinheiro, mas não muda a vida de ninguém.²⁰⁰ [destacado]

As palavras proferidas por José Celso Martinez Corrêa se tornam constantes nos discursos de tantos outros intelectuais vinculados ao teatro. É evidente que muitas pessoas são movidas pelo fanatismo ou admiração a atores que são expostos pela mídia, mas, por acaso, não seria subestimar a capacidade crítica de tantas outras colocar este fator como fundamental para uma lotação, por exemplo, de 1.400 lugares?

Diante disso, cabe resgatar a indagação anterior: O que é ser comercial? O que fundamenta essa afirmativa quando direcionada a um ator ou produção?

Na base dessa resposta se encontra a prerrogativa de que se produz uma obra “vazia de conteúdo”, de “puro entretenimento” e que somente através da fama ou patrocínio consegue-se manter o espetáculo. Todavia, Fagundes sempre procurou deixar clara a preocupação com o papel modificador do teatro, principalmente no que concerne a troca com a plateia. Em suas palavras, o “teatro é a pátria do ator”, e mais, é lá “[...] que a gente erra, que aprendemos a ser humildes, que aprendemos a nos comunicar com a plateia. É lá que você dá um salto mortal triplo sem rede”.²⁰¹

Essa comunicação em *Sete Minutos* se mostra enriquecedora. A partir das falas das personagens, principalmente com o monólogo do Ator, o público tem a oportunidade de ponderar sobre aspectos do seu cotidiano, constatar o ritmo

²⁰⁰ CORRÊA, José Celso Martinez. A revolução dos clássicos. **Bravo**, ano 8, n. 90, p. 32, mar. de 2005.

²⁰¹ FAGUNDES, Antonio. FAGUNDES Produções Culturais apresenta Antonio Fagundes em “As mulheres de minha vida” Comédia de Neil Simon e Direção de Daniel Filho. **Teatro Cultural Artística**. (Entrevista). Disponível em: <www.culturaartistica.com.br/modules/tcadetails>. Acesso em: 15 nov. 2006.

desenfreado de informações que estão à nossa disposição, analisando a qualidade do que nos é apresentado. A necessidade (e a cobrança) de uma constante atualização – assistir aos jornais diários, ler revistas, navegar na *internet* – não dá o tempo necessário para uma maior reflexão sobre os acontecimentos.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte informativa está em evitar explicações [...], o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele está livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.²⁰²

Isto se traduz nas palavras de Antonio Fagundes: “[...] Fomos reduzidos a máquinas instantâneas de pensamento: ágeis, sagazes, vazias. Lemos muito pouco. Até mesmo as nossas emoções obedecem essa regra de tempo, e não é para menos: a leitura diária dos jornais nos obriga a isso”.²⁰³ Isso porque, a estrutura de um telejornal é a justaposição de acontecimentos diversos, um logo após o outro (muitas vezes sem uma relação direta). Assim, “[...] de um lado, a notícia é apresentada de forma mínima, rápida e frequentemente, inexata [...] e, de outro, deu-se a passagem gradual do jornal como órgão de notícias a órgão de opinião, ou seja, os jornalistas comentam e interpretam as notícias, opinando sobre elas”.²⁰⁴ Por isso, Fagundes é bem enfático ao dizer “vivemos em um país desacostumado ao ato de pensar”.²⁰⁵

E é nesse sentido que ele atribui um papel de fundamental importância ao teatro. Nesse local, o tempo é diferente. Os espetáculos duram mais de 1 hora, mais do que um bloco televisivo. Então, esse público que cresce e vive sob o domínio do computador e da televisão, sofre um estranhamento, e, por isso, o seu tempo de concentração é menor, o que provoca uma dispersão.

Segundo o autor, os espetáculos continuam assim por que ainda se acredita na possibilidade de se reunir por um tempo maior, trocando, refletindo, sonhando. É

²⁰² BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: _____. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 203.

²⁰³ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 71 (versão digitada e não publicada)

²⁰⁴ CHAUÍ, Marilena. Destruição da esfera da opinião pública. In: _____. **Simulacro e Poder**: uma análise da mídia. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 12.

²⁰⁵ FAGUNDES, 2002, op. cit., f. 70.

por isso que ele afirma que “[...] o palco de um teatro não pode mudar muita coisa nos traçados desses caminhos. Mas aqui ainda é possível se dizer: não sei. Talvez porque o nosso tempo aqui em cima seja diferente ainda podemos sonhar”.²⁰⁶

Nessa realidade em que “[...] estruturamos as nossas vidas, nossas famílias e nossa carreira com muito pouca expectativa de que o futuro venha a diferir de alguma forma o presente”,²⁰⁷ o que se espera para esses novos tempos que se apresentam? Quais posturas adotar? Que caminhos deveriam ser tomados?

Durante os mais de vinte anos que o Brasil esteve sob a égide ditatorial, lutou-se incessantemente em nome da liberdade de expressão, das garantias cívicas, da necessidade de expor ideias e posicionamentos de maneira explícita. Todavia, ao contrário do que se possa esperar, o retorno ao Estado de Direito não significou a formação de uma sociedade consciente de suas conquistas e, portanto, disposta a manter o caráter contestador inerente às manifestações feitas durante a Ditadura Militar. E é nesse sentido que se torna instigante o depoimento de Othon Bastos acerca desse período de nossa história recente.

[...] agora, mesmo ressabiado, acho que o teatro brasileiro depois dessa abertura entre aspas tem que mudar, tem que tomar uma outra consciência, tem que vir novos anseios e novas discussões políticas, tem que mostrar o que se passa no cotidiano. O público tem que ir ao teatro e a discussão que estiver no palco tem que ser a discussão do cotidiano.²⁰⁸

Para o desdobramento dessas questões, o golpe de 1964 ganha contornos importantes, principalmente no que tange a compreensão do atual contexto nacional. Isto porque, o processo de secularização da cultura ganhou grande velocidade após esse acontecimento, deixando como “[...] herança uma miséria moral, de pobreza

²⁰⁶ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 72 (versão digitada e não publicada)

²⁰⁷ JACOBY, Russel. Prefácio. In: _____. **O Fim da Utopia: Política e Cultura na era da apatia**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 11.

²⁰⁸ BASTOS, Othon. Depoimento. In: KHOURY, Simon. **Atrás da Máscara**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 96. Apud SOLANO, Alexandre Francisco. **Diálogos entre História, Literatura e Cena Teatral: Roland Barthes revisitado por Antonio Fagundes e Teresa de Almeida em Fragmentos de um Discurso Amoroso**. 2007. 85 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007, f. 62.

espiritual e de despolitização da vida social”.²⁰⁹ Assim, uma sociedade sem liberdades fundamentais efetivas é incapaz de dar abrigo aos valores universais, bem como de “[...] permitir o confronto inovador entre diversas versões de mundo e distintas alternativas de organização, presente e futura, da vida coletiva”.²¹⁰

Outro aspecto que pode ser assinalado sobre esse período, refere-se à consolidação da Indústria Cultural, a qual tem como objeto centralizador a televisão. Até fins da década de 1960, eram poucas as residências que possuíam esse utensílio, assim como era frágil o seu raio de alcance devido a desorganização empresarial e a limitações tecnológicas. Todavia, por meio da expansão do nível de empregos e da renda dos trabalhadores (crédito facilitado) ela foi difundida rapidamente para a base da sociedade, tendo um crescimento expressivo nas duas décadas subseqüentes.²¹¹

Bastaram vinte anos para que 75% dos domicílios urbanos possuísem [televisão]: em 1960, havia em uso apenas 598 mil televisores; dez anos depois, 4.584.000; em 1979, nada menos do que 16.737.000, sendo 4.534.000 televisores a cores.

Por outro lado, o Estado montou uma infra-estrutura de telecomunicações que possibilitou, já 1970, a instalação da rede nacional. Simultaneamente, o negócio se organiza como uma grande máquina capitalista, que utiliza os processos tecnológicos mais avançados, voltada para a produção da mercadoria entretenimento, que, consumida, dá suporte aos anúncios das grandes empresas. Os aspectos educativos e culturais da televisão ficam restritos – sem grande sucesso – às fundações paraestatais.²¹²

O teatro, por outro lado, vivia nesse momento a sua efervescência. Houve a criação de grupos como Arena, Oficina e Opinião, fora aqueles que não se instalaram no eixo Rio/São Paulo. Desse ponto de vista, nas décadas de 1950-1960 o teatro era praticamente um dos únicos meios artísticos que possibilitava a denúncia, uma vez que a televisão ainda não havia se popularizado. Hoje, os escândalos, a corrupção, o banditismo se encontram diariamente expostos pela mídia. Assim, já não é mérito absoluto do teatro realizar esse tipo de revelação.

²⁰⁹ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. 3. reimp. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 637.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Cf. Ibid.

²¹² Ibid., p. 637.

A formação do público teatral hoje também é diferente. Não é somente uma questão de ir ou deixar de ir ao teatro. Extrapola isso. A formação sócio-político-cultural dos jovens mudou. A ideia, por exemplo, de uma universidade que forma indivíduos conscientes do seu papel enquanto cidadãos vem sendo paulatinamente substituída por questões práticas e econômicas. Assim, segundo Rosangela Patriota, a formação dos jovens sob a égide da ditadura estava motivada especialmente:

[...] por uma “cultura de oposição”, [que deixa de] ter significados após o retorno das liberdades democráticas e do Estado de Direito no país. A esta realidade, deve-se acrescentar as reformas educacionais ocorridas no Brasil, durante os governos militares. Estes, pouco a pouco, substituíram conteúdos abrangentes, que visavam a uma formação mais ampla em relação à cultura, às artes e à cidadania, por uma perspectiva mais tecnocrática, que depositou a sua ênfase na educação para o trabalho, isto é, capacitar mão-de-obra para uma economia que estava sendo modernizada.²¹³

Neste sentido, se mostra necessário expandir as discussões sobre o fazer teatral para além das que dizem respeito às condições de produção. É preciso, mais do que nunca, refletir não somente “como” fazer, mas também “porque” e “para quem”.

Focado por essas premissas, podemos apontar, no cenário contemporâneo, o ator e diretor Celso Frateschi. A fim de propiciar o debate entre o binômio Teatro/Sociedade, ele realizou, no Teatro Ágora (São Paulo), uma série de discussões sobre o Teatro Brasileiro, que foram assim analisados por ele:

Vivemos uma situação em que o pensamento sobre teatro feito no Brasil é singularmente pobre, medíocre e mesmo indigente. Até mesmo as discussões entre os artistas resumem-se ao tema do patrocínio e leis de incentivo: formas de financiamento do espetáculo e da injustiça e perversidade das leis. Concordamos e participamos das reuniões para discutir e propor políticas para o financiamento da produção teatral, mas aceitarmos este tema como pauta única significa aceitarmos nossa falência como força cultural.

Raramente, a discussão avança sobre o fazer artístico e sobre a importância cultural do teatro na constituição da nossa cidadania. Assim, deixamos de romper o círculo vicioso e viciado do mercado.

²¹³ PATRIOTA, Rosangela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, n. 6, jan./ mar. 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document1528.html> Acesso em: 15 set. de 2006.

A pesquisa estética, por sua vez, na maior parte das vezes, se limita a aspectos formais e acaba por restringir-se ao círculo de nossos umbigos. A arte teatral como expressão do homem e de seu tempo empobrece e entope nossos palcos de quinquilharias milionárias que agradam um público cada vez menor que paga um ingresso cada vez mais caro. Para esse tipo de teatro, como para o mercado em geral, interessa apenas a novidade e o apelo fácil.

Todo o aparato tecnológico, que poderia estar em função do nosso aperfeiçoamento artístico e humano, acaba servindo apenas para atrair a mídia.

Acreditamos que podemos e devemos começar a impor um novo paradigma para o teatro. Nossa produção mais significativa sempre foi o resultado de uma pesquisa radical e verticalmente apurada e envolvimento não menos radical com o humano e suas relações.²¹⁴
[destacado]

Diante disso, pode-se afirmar que grande parte do que foi apontado por Frateschi também é defendido e disseminado por Antonio Fagundes. Ambos acreditam que mesmo em nossa “sociedade espetacularizada” há espaço para se exigir do público uma reflexão e um nível de discussão que valorize a capacidade crítica dos mesmos. Neste sentido, há a necessidade de um Outro que seja ativo, que interaja e que cobre o diálogo constante. Ao produzir *Sete Minutos*, para além da questão de dizer que aquele comportamento displicente incomoda o ator em cena, Fagundes buscou demonstrar às pessoas o quanto a reflexão se faz necessária hoje e sempre.

²¹⁴ FRATESCHI, Celso. Artistas querem livrar a arte da teia do mercado. Apud PATRIOTA, Rosângela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, n. 6, jan./ mar. 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document1528.html> Acesso em: 15 set. de 2006.

**A ARTE DO EFÊMERO PERPETUADA
POR MAIS DE *SETE MINUTOS***

**A OBRA DE ANTONIO FAGUNDES PELAS
LENTE DE ANTONIO CARLOS REBESCO**

CAPÍTULO III

O que quer a arte? A pergunta, um tanto ambiciosa, tem muitas respostas. Uma delas é esta: escapar do tempo. Permanecer. A vocação imortal da arte é curar o homem do tempo. Permanecer. Raras vezes consegue. A arte também morre, porém se comparada a nós, a sua morte é diferente. Nós envelhecemos e viramos pó. A arte não. Em arte, envelhecer é datar, e datar é maneira certa de ser esquecido, o que equivale a morrer. Na Grécia Antiga, Lethe, o esquecimento, é irmã da morte. O herói não temia ser morto no campo de batalha. O que o assustava era não ser lembrado nos versos do poeta que mais tarde cantaria a guerra. É simples: quem Homero não mencionava na Ilíada, não existe. Inversamente, Aquiles e Helena vivem. A lembrança é o inverso da morte.

João Moreira Salles

Uma idiossincrática da simplicidade

O teatro é por excelência a arte do presente e, por conseguinte, do efêmero. O trabalho de diretores, cenógrafos, atores, contrarregistas, dentre tantos outros profissionais envolvidos em um projeto, por vezes demora meses, às vezes mais do que um ano. O resultado é a elaboração de um espetáculo que sensibiliza uma plateia (pelo menos é o que se espera) pelos exatos minutos entrepostos no intervalo do abrir e fechar das cortinas.

O prenúncio desta “morte”, no entanto, é afastada pelas inúmeras tentativas de perpetuação do instante vivido. Assim sendo, em um período posterior, tem-se acesso a esse momento a partir dos seus vestígios, dos elementos que perduram pelo tempo e que carregam em si fragmentos inteligíveis de como outrora foi concebido uma encenação.

Contudo, o ser humano, em seu constante enfrentamento com a morte parece ter como única opção de vitória a prolongação da durabilidade das coisas e, em especial, daquelas que dizem respeito aos textos artísticos, seja qual for a natureza. Para conseguir esse objetivo, o homem vem caminhando no percurso da sua história amarrado aos poderes do seu engenho: nunca desiste da invenção, da construção de técnicas e de tecnologias capazes de manter viva

a ilusão de permanência, ou seja, de forjar formas em que os espectros da imortalidade vagueiam.²¹⁵

A “ilusão de permanência” dos objetos artísticos, apontada por Eduardo Peñuela Cañizal, pode ser observada nos inúmeros registros materiais que, normalmente, são utilizados como lugares privilegiados de uma pesquisa: jornais, fotos, entrevistas, etc. Categorizados em documentação, esses artefatos possibilitam ao historiador “recuperar” um espetáculo teatral do passado, propondo conexões e preenchendo lacunas entre objetos de natureza diversificada.

Com o advento de novos recursos tecnológicos, o desejo de se preservar as encenações foi novamente colocado em evidência. Viu-se diante da possibilidade de registrá-las em formato digital, criando um objeto liminar entre o teatro e o cinema. Entretanto, criou-se também um paradoxo: se o que caracteriza o teatro é a presença *in loco* dos emissores e dos receptores de maneira direta, pode uma peça filmada ser caracterizada como teatro, apesar da necessidade de mediação de aparelhos eletrônicos? Como lidar com a reprodutibilidade de algo que essencialmente é irreproduzível? E, pensando no campo da construção do conhecimento, como o historiador deve lidar com esse tipo de documentação em suas pesquisas?

A pertinência dessas questões se faz presente ao reafirmar a particularidade do objeto de estudo dessa dissertação: a peça *Sete Minutos* foi comercializada também em formato DVD. A confecção deste, no entanto, não pode ser considerada neutra, ou seja, não se trata de um registro fílmico com a finalidade de construir um acervo documental. Ela foi elaborada e estruturada a partir das concepções do seu diretor de vídeo Antonio Carlos Rebesco. É evidente que estas não se deram arbitrariamente às ideias originais do espetáculo. Em verdade, são o resultado de um diálogo estabelecido desde o início com a produção da peça *Sete Minutos*. Trata-se, portanto, de um trabalho autoral, autônomo, mesmo que mantenha vínculos com seu objeto retratado.

Há, portanto, um processo de tradução em que fronteiras e linguagens distintas se entrecruzam, formando algo novo. O diretor de vídeo ao fazer a leitura de

²¹⁵ CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Prefácio. In: KA, Tamara. **Memória do Efêmero: o DVD-Registro de Teatro**. São Paulo: Annablume, 2008, p. 11. (Versão publicada da dissertação de Tamara Katzenstein, defendida em 2007. KATZENSTEIN, Tamara Vivian. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007.)

uma encenação a transpõe para uma nova interface, transformando-a em imagem técnica, plausível de editoração. Processo semelhante faz também o diretor de teatro que, utilizando-se de um texto dramático, elabora a encenação, construindo uma leitura particularizada. Em ambos os casos, estabelece-se uma relação de dependência e autonomia, tendo como resultado uma obra singular.

De acordo com a pesquisadora Tamara Katzenstein,

A imagem da encenação captada se apropria não só da imagem dos atores, mas também do conteúdo da peça, do trabalho do cenógrafo, do iluminador e do diretor da peça. A releitura de uma peça em DVD abre caminho para concepções originais e novas possibilidades estéticas.²¹⁶

Assim sendo, vislumbra-se a possibilidade de compreender uma obra através de outra, uma vez que os indícios da encenação de *Sete Minutos* (enquanto teatro) são fabricados a partir dos enquadramentos e recortes da filmagem comercializada em DVD. Têm-se, assim, dois momentos a serem considerados: o trabalho de direção e construção do espetáculo, feito por Bibi Ferreira, e a sua releitura realizada por Antonio Carlos Rebescos.

Por esse prisma, buscar-se-á, primeiramente, compreender o processo de transposição criativa da apresentação teatral feita para o DVD, afim de que, posteriormente, possa-se utilizar desse material para a análise das escolhas e soluções cênicas que compõem a encenação de *Sete Minutos*.

²¹⁶ KATZENSTEIN, Tamara Vivian. O *DVD-Registro de Teatro*: instrumento de migração e reciclagem. In: _____. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007, f. 58.

PATRIMÔNIO DO EFÊMERO: O TEATRO ENTRE A RECRIAÇÃO E A PERMANÊNCIA

*Os objetos artísticos são estranhos
elos: fazem do passado presença e, do
presente, imediato futuro, pois que vitalizam
e impulsionam. Estranhas criaturas essas;
não flertam com a imortalidade apenas,
conseguem manter-se eternamente jovens
graças ao olhar renovador de quem as
contempla. A simultaneidade e a atualidade
do ser estético assinalam a dimensão
singular da história da arte entre as
pesquisas históricas.*

Eleonora Fabião

Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, chama a atenção de seus leitores para o caráter de autenticidade que toda obra de arte carrega em si. Essa característica está estritamente ligada à ideia do “aqui e agora”, ou seja, à sua existência única no mundo que possibilita o delineamento de uma trajetória tempo/espacial. De acordo com esse autor:

É essa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. [...]

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.*²¹⁷

Essa característica só pode ser compreendida quando associada à ideia de tradição, ou seja, a quintessência de tudo aquilo que foi transmitido desde sua

²¹⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. 3 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 167. v. 1. (Obras escolhidas)

origem, “[...] desde sua duração material até o seu testemunho histórico”.²¹⁸ Segundo essa definição, mesmo a cópia mais perfeita peca pela ausência do “aqui e agora” da obra de arte, ou seja, mesmo quando se deixam intactos o conteúdo, forma e estética de um objeto, a sua reprodução desvaloriza, de qualquer maneira, a sua autenticidade, visto que essa reprodução substitui a existência única por uma existência serial.

Retira-se, portanto, o valor de culto atribuído ao objeto artístico, na medida em que há uma aproximação deste com os seus espectadores. Assim, se outrora a existência de uma figura singular concedia-lhe uma aura que a deixa distante, por mais perto que esteja, nesse novo contexto a técnica de reproduzir possibilita o caminho inverso, ou seja, a reprodução é que vem de encontro aos sujeitos. “A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto”.²¹⁹

Assim sendo, o desejo não é somente de contemplação, mas de ter para si o objeto artístico, mesmo que se trate de uma reprodução. A singularidade, outrora “santificada” pela ritualização em se admirar uma obra em seu espaço e tempo (em uma Igreja, no museu, etc.), é deixada de lado em nome da possibilidade de se poder possuir o objeto, de trazê-lo para perto e particularizá-lo enquanto seu.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.²²⁰ [destacado]

O ápice desse processo pode ser observado na elaboração de um filme. Segundo Benjamin, a obra cinematográfica carrega em si a prerrogativa da sua reprodução, através da sua difusão em grande escala. Ao mesmo tempo, visa a perfeição, por meio de sequências editadas e refeitas ao limite da exaltação. O trabalho do ator é, portanto, fragmentado, visto que sua execução pode ser realizada de maneira aleatória (filmagem da última cena, antes das demais, por exemplo).

²¹⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. 3 ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 168. v. 1. (Obras escolhidas)

²¹⁹ Ibid., p.170.

²²⁰ Ibid., p. 168.

Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias sequências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia, etc. Assim, pode-se filmar, no estúdio, um ator saltando de um andaime, como se fosse uma janela, mas a fuga subsequente será talvez rodada semanas depois, numa tomada externa.²²¹

Se, de fato, as artes contemporâneas são tanto mais eficazes quanto mais se orientam em função da sua reprodução, não há como negar que a prática teatral é uma das que mais destoa dessa lógica. Afinal, “[...] nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator”.²²² Assim sendo, enquanto no cinema a obra é reproduzida, no teatro ela sofre uma recriação diária. Na verdade, a ilusão de que um espetáculo se mantém igual durante toda a temporada é falsa, pois uma apresentação nunca é igual à outra.

De acordo com o professor Jacó Guinsburg, essa ilusão ocorre porque a atuação dos atores é orientada por uma “matriz” construída durante os ensaios; uma trama entretecida pelo trabalho de diferentes profissionais. Na elaboração de uma peça teatral essa matriz é formada por uma série de remissões e esquemas, como, por exemplo, formas de falar, marcações, iluminação, cenografia, dentre tantas outras variantes. Entretanto, essas orientações somente servem como indicações prévias que formam uma “[...] encenação matricial do espetáculo em cartaz, as apresentações subsequentes são, não obstante, a cada vez, como que novas execuções de uma partitura”.²²³

Desse ponto de vista, pode-se afirmar que a encenação teatral é formada por diferentes aspectos “concretos” que permanecem entre uma apresentação e outra, mas a cena em si é efêmera, pois sofre

[...] inevitáveis variações mais ou menos acentuadas conforme uma ordem de fatores que vai da disposição de ânimo dos intérpretes

²²¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 181. v. 1. (Obras escolhidas).

²²² Ibid.

²²³ GUINSBURG, Jacó. Em cena – nos diálogos. In: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 115.

individualmente, do elenco na sua interatuação, na reposição dos papéis, até a relação com os demais actantes da montagem (luz, som, acessórios etc.) e, não menos, com a plateia a cada noite, que pode exercer uma função ponderável não só em termos de estímulos ou desestímulos, como no próprio ritmo da peça. A reprise, portanto, nunca se reduz à mera repetição. Ela é, na verdade, uma recriação que combina esquematismos fixos com o dinamismo da atuação no aqui agora do teatro.²²⁴ [destacado]

Partindo-se da concepção de que o teatro é a arte do “aqui e agora”, já apontada por Walter Benjamin e reforçada por Jacó Guinsburg, não há como negar que o desejo de preservar o espetáculo em alguma mídia não fugaz entra em choque com essa característica que, na verdade, constitui a própria essência do acontecimento cênico. No teatro, a imagem é dada ao vivo e não por mediação de um aparelho eletrônico. Isto o diferencia das imagens no cinema, na televisão, o que remete a falar do teatro em ato, por intermédio do diálogo entre os atores e o público, sempre uma relação que necessita dessa co-presença, dessa co-criação.

Trata-se, portanto, de uma manifestação artística que prescinde da presença do ser humano, sendo impossível a sua transcendência através do tempo. É claro que o teatro em ato, por sua natureza, não é recuperável, mas apenas reconstituível com maior ou menos aproximação. Assim sendo, qualquer tentativa de perpetuação de uma encenação esbarrará nos limites impostos aos registros documentais, por mais evoluída que sejam as tecnologias para a fixação das imagens (fotografia, filmagem, captação do som, etc.).

[...] eles são documentos importantes, mas servem apenas de item de arquivo ou museu, na medida [em] que perdem o essencial do teatro em ato: a efetiva realização de seu objeto na informação aqui e agora, pela qual as potencialidades textuais ou disposições prévias de atuação de qualquer tipo se constituem em atualidade, com estatuto artístico.²²⁵

Esses vestígios permitem aproximações ao que foi o espetáculo cênico, mas não podem pretender alcançar a sua reconstituição integral. Nessa empreitada, as fotografias e os fotogramas podem ser utilizados como documentos que possibilitam estudar, interpretar e analisar o objeto de pesquisa, principalmente quando

²²⁴ GUINSBURG, Jacó. Em cena – nos diálogos. In: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. **A cena em aula**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 115.

²²⁵ Ibid., p. 79.

correlacionados com outras documentações de natureza diversa: texto teatral, críticas, cartazes, informativos, etc.

Lida-se, portanto, com a perspectiva de construção de um patrimônio das artes cênicas, a partir da conservação de documentos e objetos construídos para e a partir dos espetáculos. São notórios, por exemplo, os casos de grupos teatrais preocupados com a conservação de figurinos e cenários em galpões, ao mesmo tempo em que disponibilizam em *sites* de acesso livre materiais jornalísticos, textos, fotos, filmes... Nas entrelinhas dessas ações não se encontra somente a exacerbação de um narcisismo, mas, acima de tudo, o que está em jogo é a construção e efetivação de uma dada memória, “[...] uma vez que esses registros audiovisuais como que fixam uma determinada concepção cênica para a posteridade e, ao mesmo tempo, podem se transformar em documentos para futuras pesquisas em artes cênicas”.²²⁶

Já foi dito que os materiais produzidos pelos críticos teatrais são os documentos utilizados para cristalizar determinadas interpretações *a posteriori*.²²⁷ Logo, não é difícil constatar que a preservação desses acervos, tanto pessoais como institucionais (museus, galerias, etc.), possibilitam o delineamento de uma dada urdidura do processo histórico.

Segundo Jacques Le Goff, a memória coletiva de uma sociedade se manifesta, também, através dos “monumentos” que constituem “um sinal do passado”, ou seja, “[...] tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os actos escritos”.²²⁸ Entretanto, o que sobrevive como memória coletiva de tempos passados não é o conjunto de “monumentos” – todos os documentos que foram criados e constituídos –, mas o que resultou de uma escolha efetuada pelos historiadores e pelas forças influentes em cada época. Tradicionalmente, arquivos, museus e bibliotecas preservam, expõem e divulgam artefatos culturais selecionados como representativos de determinada cultura. Essas

²²⁶ RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. Teatro e Cinema. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – Temas, Formas e Conceitos. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 319.

²²⁷ Sobre o assunto, consultar: PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha** – um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999; especialmente o capítulo intitulado “Críticos, Críticas e Dramaturgo”.

²²⁸ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. ROMANO, Ruggiero de. (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e outros. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984, p. 526. v. 1.

instituições definem o que deva ganhar *status* cultural e ser guardado para a posteridade e o que deve ser deixado de lado. Isso significa que as coleções refletem vieses históricos, ideológicos, culturais, estéticos e políticos próprios de um determinado momento histórico e de determinados grupos.

[...] se a memória costuma ser automaticamente correlacionada a mecanismos de retenção, depósito e armazenamento, é preciso apontá-la como dependente de mecanismos de seleção e descarte. Ela pode sim ser vista como um sistema de esquecimento programado. Sem o esquecimento, a memória humana é impossível.²²⁹

Como o legado artístico consiste não apenas das obras de arte, mas também dos documentos relacionados à sua produção, não há como negar que no caso das artes cênicas registros como fotos, filmes, croquis, anotações cênicas, jornais etc. adquirem grande importância, uma vez que a encenação em si não é plausível de apreensão pela sua efemeridade. Vale destacar que a formação de coleções de documentos e objetos dos espetáculos do passado, produzidos, intencionalmente ou não, para efeito de legado, tem-se intensificado e diversificado com o decorrer dos anos e com as novas possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias.

Essa diversidade varia de tempos e tempos e ampliou-se a partir da década de 1950, graças ao aumento de coleções especializadas na área e a uma maior conscientização sobre a importância dessas manifestações culturais como parte do patrimônio cultural de um país, ao lado de outras expressões artísticas.²³⁰ Nesse processo, a filmagem tem adquirido uma importância singular, pois fornece ao pesquisador uma variada gama de elementos e informações, afinal, segundo Patrice Pavis,

O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre imagens e o som.²³¹

²²⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 34, p. 16, 1992.

²³⁰ Cf. Ibid.

²³¹ PAVIS, Patrice. Os instrumentos da análise. In: _____. **A análise dos espetáculos**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 37.

Tais meios de conservação permitem leituras de um modo mais pormenorizado, mas, de forma alguma, devem ser vistos como a transubstanciação do que foi de fato o espetáculo. Sejam mídias eletrônicas que visam a documentação, sejam subprodutos reeditados e vendidos em formato DVD, não há negar que a filmagem de uma peça teatral, tal como qualquer outra filmagem, carrega em si as intencionalidades daqueles que as produziram. Não se trata, portanto, de um processo automatizado, neutro e imparcial. “A presença conservada é a criação de um eterno presente que, no entanto, é apenas memória e indício de um sujeito emissor”.²³²

²³² BAITELLO JR., Norval. O tempo lento e o espaço nulo: mídia primária, secundária e terciária. In: FAUSTO NETO, Antônio et al. (Org.). **Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001, p. 6-7. Disponível em: <<<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/tempolento.pdf>>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DE FILMAGEM TEATRAL: DIÁLOGOS ENTRE O REGISTRO HISTÓRICO E A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

*O DVD-Registro é um filho
bastardo das novas tecnologias: utiliza-se
delas, mas tem pressupostos opostos.*

Tamara Ka

Memória do Efêmero

O registro de um espetáculo teatral em vídeo carrega desde a sua gênese o pré-conceito dado àqueles que ocupam uma situação liminar, ou seja, as marcas paradigmáticas de tudo aquilo que é ambíguo e não pode ser enquadrado nas definições e classificações previstas pela cultura. Segundo o antropólogo Arnold Van Gennep, o conceito de liminaridade está associado à noção de “margem”, referindo-se a sujeitos ou objetos que transitam socialmente de um espaço a outro, sem que necessariamente possuam um lugar que lhe seja próprio. “Qualquer pessoa [...] que flutua entre dois mundos. É esta situação que designo pelo nome de margem”.²³³

A elaboração de um gênero híbrido entre o teatro e o cinema não foge a essa classificação, o que pode ser observado nas inúmeras críticas feitas às encenações filmadas. Nesses discursos, perdura a lógica dicotômica que elege o teatro enquanto manifestação cultural irreproduzível, em detrimento ao cinema, um veículo de comunicação de massa. De acordo com André Bazin, o teatro e a literatura sempre foram cortejados pelos cineastas, através de adaptações de livros ou textos dramáticos. Entretanto, essa questão toma novos direcionamentos quando não se trata de uma “adaptação”, mas da filmagem de uma encenação tal como ela se propõe nos palcos, teoricamente sem nenhum esforço intelectual. Sob esse prisma, Bazin afirma que:

E é aparentemente com razão que a expressão “teatro filmado” se tornou comum da injúria crítica. Pelo menos o romance requeria

²³³ GENNEP, Arnold Van apud SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de *performance* e *drama* o campo das ciências sociais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200003&script=sci_arttext>>. Acesso em: 02 nov. 2009.

certa margem de criação para passar da escritura à imagem. O teatro, ao contrário, é um falso amigo: suas semelhanças ilusórias com o cinema enredavam este numa via de resguardo, o lançavam num barranco de todas as facilidades.²³⁴

Por essa via de raciocínio, o perfilístico teatral mostra-se como o resultado de uma “geração espontânea” dos objetos e das informações, ou seja, a utilização despretensiosa (para não se dizer parasitária) do trabalho criativo de outros sujeitos. Tal como a fotografia em seus primórdios, acredita-se que o aparato tecnológico dá conta sozinho de todo o processo, necessitando somente da sua manipulação. É fato, porém, que hoje o ato fotográfico já é concebido como um processo criativo, reconhecendo-se que em uma foto há mais do que imagens, existem também intencionalidades e propostas estéticas que influenciam decisivamente no seu resultado final.

No Brasil, as primeiras iniciativas de transmissão audiovisual do teatro por uma mídia eletrônica se deram ainda na década de 1950, pelos chamados teleteatros. Nesse período, as gravações ainda eram realizadas quase que amadoristicamente, com a utilização de câmera fixada na boca de cena, utilizando-se de uma aparelhagem que ainda impossibilitava boas captações de imagem e som. Havia também um descompasso entre a linguagem cênica e a televisiva, uma vez que era transposta para as filmagens a impostação da voz, os gestos grandiloquentes, a maquiagem excessiva que no teatro assegurava à última fileira da plateia o entendimento, mas que diante das câmeras de TV se tornavam estranhamente exacerbadas.²³⁵

Quando o teatro foi introduzido na TV, as técnicas utilizadas lembravam os primórdios do cinema, com câmeras colocadas numa boca de cena transmitindo peças que estavam em cartaz nos teatros. Este esquema provou a incompatibilidade que havia entre os primeiros profissionais que faziam a televisão, (quase cem por cento oriundos do rádio) com o novo veículo.²³⁶

²³⁴ BAZIN, André apud KATZENSTEIN, Tamara Vivian. Intersecções entre o espaço cênico e o audiovisual. In: _____. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007, f. 38.

²³⁵ Cf. FARIA, Maria Cristina Brandão de. Teleteatro – audácia e criatividade em uma TV incipiente. **Lumina** – Revista de Comunicação da UFJF, Juiz de Fora, n. 3, jun./dez. 2009. Disponível em: <<<http://www.facom.ufjf.br/n3-jun-dez-1999>>>. Acesso em: 02 nov. 2009.

²³⁶ Ibid., p. 3.

As técnicas televisivas foram criadas paulatinamente, tendo como base a experimentação dos modelos existentes (teatro e rádio). Esse processo, no entanto, não é uma mera adaptação, mas o encontro de uma linguagem própria que lhe dá um formato específico: *timing*, efeitos sonoros e visuais, postura diante das câmeras, etc. Acrescente-se a isso o surgimento de novas tecnologias e a popularização dos aparelhos de TV que permite às produções almejarem novos voos, criando e expandindo o seu público. De acordo com a pesquisadora Tamara Katzenstein,

O *videotape* tornou possível a realização das telenovelas, que baratearam os custos dos programas, pois cada episódio de teleteatro demorava em média duas semanas para ser gravado. [...] A serialização de uma história foi uma captação do modelo industrial para a TV [...] [que] produziu uma mudança radical na linguagem, pois o teleteatro ainda mantém uma ligação com a linguagem do fazer teatral, enquanto que a telenovela propõe um potencial ficcional totalmente próprio.²³⁷

Pode-se traçar uma semelhança entre essas transformações no meio televisivo, com aquelas vivenciadas pelo cinema ainda no final do século XIX, visto que inicialmente as gravações cinematográficas também eram feitas a partir de um lugar fixo, normalmente paisagens e cenas do cotidiano, como o de um observador de teatro que somente olha para o palco sem interferir nele. A necessidade de uma gramática própria incentiva a evolução técnica e estética. A câmera passa a mover-se e o uso diversificado de lentes possibilita a mudança de enquadramento e foco.

Este saber agora volta ao teatro, incorporado na realização dos registros de teatro a possibilidade de cortes, planos, angulações, movimentos de câmera e criação de sentido pela mudança de planos, próprios da linguagem cinematográfica.²³⁸

É justamente essa incorporação da linguagem cinematográfica que coloca em xeque a validade do teatro filmado, afinal, qual a diferença entre os DVDs de cinema para aqueles que registram apresentações teatrais?

O primeiro aspecto a ser destacado diz respeito à definição do que se entende por um DVD de teatro. Isto porque há uma diferença elementar entre a

²³⁷ KATZENSTEIN, Tamara Vivian. Intersecções entre o espaço cênico e o audiovisual. In: _____. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007, f. 42.

²³⁸ Ibid., f. 66.

captura de uma apresentação com uma câmera fixa com a finalidade de registro, e a elaboração de uma filmagem posteriormente editada e disponibilizada em DVD. A fim de deixar clara essa distinção, Tamara Katzenstein formulou o termo *DVD-Registro de Teatro* ou simplesmente *DVD-RT* (denominação está que será adotada doravante nessa pesquisa) definindo-o como um “[...] registro em vídeo de um espetáculo de teatro com público, que é editado e copiado para a mídia DVD. Posteriormente, o material é distribuído comercialmente ao público”.²³⁹

Tal como os DVDs de filmes, o DVD-RT utiliza-se do aparelho televisivo para a sua reprodução, no entanto requisita do espectador uma postura diferenciada, pois, normalmente, esses trabalhos não se impõem com tanta facilidade. Por exemplo, não há mudanças no espaço de atuação; a dinâmica é imposta com os cenários da peça; mesmo que se utilizem várias câmeras e enquadramentos, estas normalmente ocupam o lugar do público, logo o campo de visão é delimitado.

As diferenças entre esses dois tipos de mídias vão desde o orçamento, até os aspectos que condizem a objetivos e estratégias. Logo, um não pode servir de referência para o outro.

O DVD-RT mantém uma conexão com a peça que o originou, normalmente restringindo as possibilidades de criação do diretor de DVD ao tempo/espaço representado no espetáculo. O filme é realizado para ser observado pelo espectador. Já o DVD-Registro de Teatro o espectador tem uma postura muito mais de voyeur, colocando-se assim como o observador de algo que foi concebido originalmente para outro público.²⁴⁰ [destacado]

Desse ponto de vista, o DVD-Registro é uma criação sobre um espetáculo, e não apenas a sua reapresentação. Trata-se de um trabalho autoral, fruto da combinação de diferentes profissionais, onde se imprime um conceito e se oferece ao espectador mais do que a encenação em si. As ideias da direção, o trabalho dos atores, o *making off* da peça podem ser acompanhados através dos diversos extras que normalmente esse material agrega. Ou seja, o DVD não é somente usado como suporte material e sim como uma nova linguagem, complexa e diferenciada. Para tanto, as imagens passam por um processo de autoria, no qual o vídeo, áudio,

²³⁹ KATZENSTEIN, Tamara Vivian. Introdução. In: _____. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007, f. 16.

²⁴⁰ Ibid., f. 18.

legendas, telas gráficas recebem um tratamento de linguagem, sendo codificadas e, posteriormente, integradas em uma mídia DVD. Trata-se, portanto, de uma nova forma de releitura metalinguística.

A função metalinguística é a utilização do código para falar dele mesmo: uma pessoa falando do ato de falar, outra escrevendo sobre o ato de escrever, palavras que explicam o significado de outra palavra (o dicionário é um ótimo exemplo desse tipo de aplicação). No caso dos extras do DVD, expõem-se, através de filmagens, os meandros que originaram o resultado final daquele objeto. Logo, evidenciam-se as construções não somente técnicas, mas também conceituais que foram utilizadas no processo de fabricação do mesmo.

Nessa programação visual, o diretor de vídeo dialoga com as estruturas cênicas da obra retratada, seja para recriá-las, seja para criar um objeto que destoe totalmente dessas concepções. Entretanto, como se dá esse diálogo? Visando responder a essa questão Patrice Pavis se propôs a fazer uma análise comparativa entre a peça *Mart/Sade* e a sua versão em vídeo feita pela televisão alemã. Desse exercício, poder-se-á tirar algumas considerações de caráter geral.

A primeira delas diz respeito ao corte filmico, que quebra com a linearidade da cena, conferindo-lhe um ritmo propositadamente pensado pelo diretor de vídeo. Esse corte, no entanto, é efetuado em função da ordem de apresentação feita no palco, mantendo assim a estrutura narratológica proposta pela encenação. Por essa via, “O diretor de vídeo é também o da encenação teatral: seu olhar, ao mesmo tempo posterior e diferente do olhar do homem de teatro, é necessariamente disposto a levar em consideração o que foi o teatro”.²⁴¹

Esse tipo de editoração influencia e dá nova leitura ao espetáculo, pois os seus cortes e, posteriormente, a sua retotalização não deixam de imprimir um novo ritmo, agora ditado pelos cortes e escalas de planos feitas na edição. Afinal, filmou-se um material que em sua origem possui seu próprio “corte”, sua maneira particularizada de dar sequencias às cenas. Estas não se dão em função da captação fílmica futura, o que promove nesse processo de transposição para o vídeo uma dupla ou mesmo tripla ritmização.

²⁴¹ PAVIS, Patrice. O Ator. In: _____. **A análise dos espetáculos**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 100.

Diante de todas essas considerações, pode-se constatar que a transposição de uma obra teatral para um DVD-RT resulta na criação de um novo objeto que necessita ser visto dentro das suas especificidades. Contudo, ao mesmo tempo em que adquire esse caráter autônomo, a obra fílmica mantém uma relação com o objeto retrato, correndo o risco de perder a singularidade do ato artístico caso não se mantenha essa ligação.

Trabalha-se assim com um frágil equilíbrio entre a criação do novo e a reelaboração de algo já existente. Entretanto, se lida também com a perspectiva da criação de novos registros históricos, que possibilitam a perpetuação de uma dada encenação para além do seu instante. Sob esse prisma, o DVD-Registro é um olhar sobre um determinado espetáculo, que pode ser posteriormente utilizado como fonte de pesquisa. Documentação essa que, segundo Patrice Pavis, consegue:

[...] reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som [...] [permitindo] ao observador captar o estilo da representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais.²⁴²

Levando-se em consideração esses pressupostos, constata-se a pertinência em se propor uma análise da encenação de *Sete Minutos* através do seu registro audiovisual, bem como a necessidade de verificar os meandros da elaboração da sua filmagem. Por esse viés o trabalho de edição feito por Antonio Carlos Rebesco será agora o norte das próximas reflexões dessa pesquisa.

²⁴² PAVIS, Patrice. Os instrumentos da análise. In: _____. **A análise dos espetáculos**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 37-38.

SETE MINUTOS: DOS PALCOS PARA AS TELAS DE TV

Lançado em 2003, o DVD *Sete Minutos* acompanha uma tendência de mercado ainda tímida no país, mas já popular nos EUA, Japão e França. Trata-se de subprodutos de espetáculos, vendáveis ao público, que, geralmente, registram peças de teatro, espetáculos de dança ou óperas.

No Brasil, o primeiro DVD-RT lançado comercialmente foi *Da Arte de Subir em Telhados* (2002), do Grupo Companhia Armazém de Teatro, coordenado pelo diretor de vídeo Paulo Moraes e dirigido por Pedro Asbeg. Patrocinado pela Petrobrás e outras leis de incentivo, o projeto ainda contou com a editoração de *Pessoas Invisíveis* (2003) e *Alice Através do Espelho* (2004), ambos da mesma companhia teatral.

Observando esse cenário favorável, o produtor Antonio Carlos Rebesco²⁴³ viu na obra de Antonio Fagundes a chance de colocar em prática um antigo desejo: promover a gravação de um espetáculo teatral que possibilitasse, dentre outras coisas, formar novas plateias ao mesmo tempo em que proporciona lazer e educação. Segundo Rebesco,²⁴⁴ esse projeto começa a tomar forma a partir de 1963, quando então parte para a França, onde é convidado a estagiar na emissora ORTF (Office Radio Télévision Française). É nesse contexto que ele tem contato com uma maneira diferenciada de gravar teatro para televisão, completamente original de tudo aquilo que ele já havia visto.

[...] era uma equipe de televisão que gravava a última performance da companhia, a última performance na temporada. Eles ficavam analisando, planejando, então, na última semana a equipe de TV ia

²⁴³ Antonio Carlos Rebesco, ou simplesmente Pipoca, trabalha em televisão desde meados da década de 1960. Essa vasta experiência na produção de programas, shows e espetáculos propiciou que em 2000 ele criasse sua produtora “Pipoca Cinema e Vídeo”, especializada na gravação de Shows para DVD e na criação de programas televisivos. (Cf. FIGURAS – Especializado em Cultura (Antonio Carlos Rebesco). **Tela Viva**, n. 152, ago. 2005. Disponível em: <<<http://www.telaviva.com.br/revista/152/figuras.htm>>>. Acesso em: 05 nov. 2009.

²⁴⁴ As informações foram recolhidas da entrevista de Antonio Carlos Rebesco concedida à Tamara Katzenstein em 23 de setembro de 2005, disponibilizada na íntegra nos anexos do trabalho dissertativo: KATZENSTEIN, Tamara Vivian. Anexo B – Entrevista com os quatro diretores. In: _____. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007. f. 108-113.

para o teatro, instalava os equipamentos e começava a planejar sem mudar a encenação como [seria] a melhor maneira de captar, onde por as câmeras, onde por os microfones, como adaptar a luz sem atrapalhar a intenção original, então realmente, pra mim, deu um estralo na minha cabeça: “isso é o que eu gostaria de fazer”.²⁴⁵

Sua metodologia de trabalho passa por essa prerrogativa de tentar captar uma encenação que seja feita para o público, e não para as câmeras posicionadas no palco. Essa mudança de perspectiva influência no resultado final, pois, segundo a historiadora Sandra Rodart Araújo,

[...] no teatro filmado, o ator se posiciona de forma diferente, por exemplo: [...] como sabe que está sendo filmado, o ator fala e olha para a câmera. Aqui, a filmadora tem papel do público, mas perde-se o contato mais próximo estabelecido no teatro.²⁴⁶

A escolha por produzir o DVD-RT de *Sete Minutos* surgiu ao acaso, quando Antonio Carlos Rebesco foi assistir à sua estreia. Segundo ele, neste mesmo dia, foi feita a proposta de gravação e editoração a Antonio Fagundes, que prontamente se interessou pelo projeto.

Quando eu acabei de ver, como eu acompanhei a carreira toda do Fagundes, eu não aguentei, eu fui no camarim e disse Fagundes isso aqui é um DVD. Ele olhou para mim e era a estreia do espetáculo... ele olhou para mim e falou “você acha?”, eu disse “eu tenho certeza”. “Por quê?” Eu disse “Porque isso aqui tem que ser levado para escola”. Como naquela ideia que eu tinha dito antes, do teatro educativo, sem ser aula, ele está retratando no “Sete Minutos” o amor na construção de uma peça, e a questão do intervalo comercial da televisão, são sete minutos, o tempo que dura. Ele falou “você acha?”, eu disse “eu acho”. Então vamos falar. Aí eu deixei, um mês, dois meses, três meses, aí eu voltei. E falei “e aquele DVD?”, ele falou “Vamos fazer com a Globo?” eu falei “vamos fazer com a Globo”.²⁴⁷

Trata-se, assim, da conciliação entre diferentes interesses. Por um lado, Rebesco com a perspectiva de realizar um trabalho com um ator renomado, podendo

²⁴⁵ KATZENSTEIN, Tamara Vivian. Anexo B – Entrevista com os quatro diretores. In: _____. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007, f. 108-109.

²⁴⁶ ARAÚJO, Sandra Rodart. A encenação de *Corpo a corpo* pelo grupo Tapa de São Paulo (1995). In: _____. **Corpo a corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho**: do texto dramático à encenação do grupo Tapa de São Paulo (1995). 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006, f. 71.

²⁴⁷ KATZENSTEIN, 2007, op. cit., f. 111.

por em prática o projeto que há mais de 30 anos ele nutriu; de outro, os interesses de Fagundes que perpassam a formação e renovação do público de teatro, bem como a efetivação de uma vontade sua de ver seus espetáculos filmados, preservando-os assim. Há ainda a sociedade com a Globo Marcas e com a distribuidora Europa Filmes, que viram nessa proposta uma oportunidade de acompanhar uma tendência mundial que é o aumento do número de DVDs vendidos anualmente.

Segundo Wilson Feitosa, diretor da Europa Filmes, “O DVD revelou-se um poderoso meio de divulgação, que deverá auxiliar o teatro”.²⁴⁸ Ao mesmo tempo, no que tange o quesito comercial, no ano de 2002 foram vendidos mais de 4,2 milhões de produtos em mídia DVD, em um país onde o número de aparelhos ultrapassa os 4,3 milhões.²⁴⁹ Vale destacar que a tiragem inicial de *Sete Minutos* foi de 10.000 cópias, um sucesso comparado à outros produtos similares.²⁵⁰

A filmagem do espetáculo foi feita utilizando-se de cinco câmeras e dois cortes simultâneos, o que equivale a dez imagens ao mesmo tempo, com mais de 30 canais de áudio. Todo o equipamento utilizado foi fornecido pela Rede Globo de televisão, inclusive a ilha de editoração. Segundo o site *Diário do Vale* “O equipamento foi colocado no teatro a fim de não atrapalhar a movimentação dos atores e, se forneceram detalhes como closes e diferentes perspectivas de imagem, teve o agravante de pouco focalizar a plateia, que só é perceptível pelas risadas”,²⁵¹ detalhe esse que Fagundes também sentiu falta, conforme relata na versão comentada da peça, disponível nos extras do DVD.

A preocupação nesse processo de edição foi dinamizar os cortes, de maneira que destoasse com a ideia de teatro filmado feito a partir de um único ponto. Privilegiaram-se os *closes* e os planos médios, onde um número reduzido de duas ou três personagens integra um mesmo enquadramento. Os planos gerais serviram para dar continuidade às cenas (entrada e saída de personagens), bem como para delinear os diversos elementos que compõem o espetáculo (iluminação, cenografia, etc.). Sob esse ponto de vista, buscou-se criar uma edição sedutora aos olhos daqueles que não

²⁴⁸ PEÇAS DE teatro agora em DVD. **Diário do Vale**, seções Entretenimento. Disponível em: <<www.diarioon.com.br>>. Acesso em: 29 out. 2008

²⁴⁹ Cf. Ibid.

²⁵⁰ Os DVDs *Da Arte de Subir em Telhados* (2002), *Pessoas Invisíveis* (2003) e *Alice Através do Espelho* (2004) tiveram tiragem de 1.000 cópias cada.

²⁵¹ PEÇAS DE teatro agora em DVD, op. cit.

estão habituados ao teatro, mas mantendo-se a essência do que foi o espetáculo em si. De acordo com Tamara Katzenstein,

Num DVD-Registro deve haver planos gerais e planos de ligação que explicam a mecânica da apresentação, não se esquecendo de fazer planos fechados que ficam melhores num monitor de TV. É importante sabermos de onde o artista veio, se ele saiu da coxia (no caso do espaço cênico ter coxia), se veio da frente, se veio de cima, enfim, para criar esse elo entre o que foi o espetáculo e o público. Esse tipo de plano é uma especificidade do registro de uma apresentação cênica, constituindo a narratividade do trabalho, que será articulada na sequência temporal da edição.²⁵²

A cerca desse processo, Rebesco afirma que sua busca por uma linguagem para a editoração passa muito pelo viés do olhar do público, em um processo onde o corte é feito tendo em vista a intencionalidade geral da cena. Segundo ele,

Às vezes a imagem de quem está ouvindo é mais importante do que a imagem de quem está falando. Isso, a reação, às vezes quando você opta arbitrariamente, você está no palco, você está vendo para um lado, de repente você olha o outro ator do outro lado, é uma arbitrariedade sua de um sentimento seu, na hora, seja pela voz, ou seja pela reação, de você buscar.²⁵³

Entretanto, para além dessa subjetividade, houve também um trabalho de pesquisa junto à direção do espetáculo, a fim de que se criar um plano com as cenas e momentos que deveriam ser evidenciados, para a compreensão das intencionalidades e da estrutura narrativa da obra. O tempo de duração da peça também foi uma preocupação, mantendo-se ininterruptas as passagens tal como elas se apresentaram no palco.

Assim sendo, *Sete Minutos* é o resultado de um árduo trabalho de elaboração de uma peça em cartaz a mais de um ano (o DVD foi lançado em 2003), vista por um público superior a 100 mil espectadores. Não se trata apenas de um registro, como Rebesco afirma, mas de um “casamento” entre câmera, iluminador, editor de VT, direção do espetáculo e direção de vídeos, dentre tantos outros profissionais envolvidos no processo.

²⁵² KATZENSTEIN, Tamara Vivian. O DVD-Registro de Teatro: instrumento de migração e reciclagem. In: _____. **DVD Registro de Teatro**. 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007, f. 67.

²⁵³ Id. Anexo B – Entrevista com os quatro diretores. In: Ibid., f. 110.

LUZ, CENA E AÇÃO: ANÁLISE DA COMPOSIÇÃO DO ESPETÁCULO

SETE MINUTOS

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo ator tem, de início, sua significação linguística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de ideias ou de suas inter-relações, as quais o ator do texto quis evocar. Mas a palavra pode mudar seu valor. Quão inúmeras maneiras de pronunciar as palavras ‘eu te amo’ podem significar tanto a paixão, quanto a indiferença, a ironia, como a piedade. A mímica do rosto e o gesto da mão podem sublinhar a significação das palavras, desmenti-la, dar-lhe uma nuance particular. Isso não é tudo. Muita coisa depende da atitude corporal do ator e sua posição em relação aos coadjuvantes.

Tadeusz Kaowzan

Os signos do Teatro

Bertolt Brecht, famoso dramaturgo alemão, escreveu que o teatro está alicerçado em um tripé: autor, ator e plateia. Logo, pode-se constatar que o momento da encenação é quando esses três vértices se relacionam de maneira plena, podendo o teatro desenvolver a sua função enquanto comunicador de propostas e ideias.

Por outro lado, pode-se dizer que a cena é resultante de um trabalho de leitura, interpretação e adaptação de um texto dramático. Entretanto, na elaboração de um espetáculo, o trabalho de outros profissionais se faz extremamente necessário, afinal, na passagem da literatura dramática para a escrita cênica, existem: cenários, figurino, iluminação, interpretação dos atores, etc. formando-se um conjunto em que cada uma das partes cumpre um papel.

Na maior parte das vezes, o teatro não é visto pelos espectadores como algo fragmentado, mas sim como uma experiência única. Embora constituído de varias partes, o espetáculo teatral deve formar um quadro completo. Isto não é simples. O teatro é uma das artes mais complexas, não envolvendo apenas um ou dois elementos, e sim vários, e simultaneamente: texto, desempenho dos atores, figurinos, cenário, luz e perspectiva. Esses diversos elementos – uma mistura de tangível e intangível – devem ser reunidos em um conjunto orgânico.²⁵⁴

Por isso, a análise da cena exige um trabalho dialético: se, do ponto de vista metodológico, faz-se necessário “destrinchar” ou “separar” os seus elementos para melhor compreendê-los, eles, em sua “real” constituição, dissociados, não conseguem construir nenhum significado. Sob esse ponto de vista, para compreender uma peça teatral em sua complexidade, não apenas o trabalho do dramaturgo e o contato com a plateia devem ser levados em consideração. É imprescindível, dentre outras coisas, abarcar a importância da presença do diretor, a fim de compreender como o espetáculo é construído, afinal, é ele “[...] que realmente tem uma perspectiva geral – e uma total responsabilidade de tentar reunir os vários elementos do teatro [...]”.²⁵⁵

Dessa forma, Bibi Ferreira torna-se um ponto relevante a ser analisado nessa pesquisa, uma vez que a construção cênica de *Sete Minutos* é o resultado do diálogo entre suas escolhas estéticas pessoais e as perspectivas expressas no texto dramático. Sendo uma das diretoras mais requisitadas do país, Bibi comanda simultaneamente vários espetáculos, o que requer trabalho, disciplina e rigidez.

Sua trajetória profissional é marcada pela precocidade e pela pluralidade de áreas de atuação. Apesar de iniciar profissionalmente no teatro somente aos 18 anos, Bibi conviveu desde cedo com os palcos, seja em participações nas peças da Cia. do seu pai (Procópio Ferreira), seja como atração infantil na companhia de teatro de revista espanhola Companhia Velasco, da qual a sua mãe fazia parte (Aída Izquierdo). Sua carreira é marcada por uma formação interdisciplinar, o que inclui balé, canto, piano, violino, composição, dentre outros. Essas experiências são trazidas para seus campos de atuação, tanto no papel de atriz como de diretora.

²⁵⁴ WILSON, Edwin. O diretor. **Cadernos de Teatro**, tradução de Carminha Lyra, n. 81, p. 01, abr./maio/jun. 1979.

²⁵⁵ Ibid.

A influência de seu pai²⁵⁶ em sua formação se evidencia, principalmente, quando se observa o fortíssimo senso profissional com que ambos concebem suas carreiras, afinal, como diria Procópio “[...] o teatro é uma profissão como outra qualquer, que se pratica com proficiência e continuidade”.²⁵⁷ Assim sendo, não se furtam a encarar o trabalho artístico pela lógica de mercado, ou seja, um produto que é oferecido ao público e, por tanto, necessita ser atrativo e bem executado.²⁵⁸ Ao mesmo tempo, concebem uma linha de atuação centrada na figura do ator, extraindo do texto e dos elementos cênicos os aspectos que potencializam as qualidades do trabalho de interpretação.

Essas características podem ser observadas nas produções dirigidas por Bibi Ferreira ao longo da sua carreira, desde shows de música popular até clássicos da dramaturgia mundial. Em todos os casos, norteia seu trabalho na busca pela

²⁵⁶ Bibi Ferreira herdou de seu pai o gosto pela comédia. Ator baixinho e narigudo, como o mesmo se definia, Procópio Ferreira foi o símbolo de uma época em que o teatro era o maior divertimento popular. Dono de uma personalidade forte, não se furtava a mexer e remexer em um texto, acrescentando-lhe cacos e improvisos. Descendente de um tipo de teatro no qual o ator é a principal atração, Procópio gozava de liberdade total em cena, reinando absoluto nos palcos da sua companhia de teatro.

Segundo Décio de Almeida Prado, ele nunca foi um empresário caprichoso nas suas montagens, contudo sabia como ninguém a arte de lotar os teatros, afinal “Acostumado a centralizar o espetáculo em torno de sua personalidade, sabendo que a sua presença era mais que suficiente para encher as salas, jamais demonstrava escrúpulos em sacrificar cenas ou personagens”. (PRADO, Décio de Almeida. Procópio Ferreira um pouco da prática e um pouco da teoria. In: _____. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p. 47.)

Deu vida à cerca de 500 personagens, inúmeras das quais representava o tipo “feioso esperto” que sempre termina com a “moça bonita”, sempre no melhor estilo Procópio. Segundo Macksen Luiz, ele “[...] adaptava a seu estilo toda e qualquer peça, não tendo qualquer pudor em ajustá-la às suas características, o que explicaria o repertório eclético da companhia”. (LUIZ, Macksen. Um estilo pessoal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno B, p. 1-2, 9 dez. 1999 apud FERREIRA, Procópio (1989-1979). Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural**, teatro. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personas_lidades_biografia&cd_verbete=831&lst_palavras=&cd_idioma=28555>>. Acesso em: 06 jan. 2010.

Contudo, presencia as mudanças pelas quais a cena teatral brasileira passa ao longo dos anos 1950 e 1960, e que geram uma incompatibilidade com o seu estilo de atuação. Desfaz sua companhia em meados dos anos 1960, passando a trabalhar como convidado em algumas produções, ao mesmo tempo em que realiza tentativa de remontagem de sucessos como *O Avaro*, de Molière, peça que marcou a sua trajetória. Morre aos 78 anos, mantendo até o final as características que o consagraram como grande ator: a capacidade de fazer o público rir. “Se o riso é próprio do homem, Procópio é o mais humano dos atores brasileiros porque foi o que mais fez rir”. (PRADO, 1993, op. cit., p. 90.)

²⁵⁷ FERREIRA, Procópio apud PRADO, Décio de Almeida. Procópio Ferreira um pouco da prática e um pouco da teoria. In: _____. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p. 49.

²⁵⁸ Cf. Ibid.

plenitude, direcionando gestos, inflexões, timbres e falas, mas, principalmente, realizando a lapidação do artista a fim de que este não peque por excessos.²⁵⁹

Sua larga experiência foi fator fundamental para que Antonio Fagundes a convidasse para dirigir *Sete Minutos*, segundo ele, uma “[...] forma de garantir a segurança de sua segunda incursão autoral [...]”.²⁶⁰ Mas o que efetivamente significa essa “segurança”?

Não há como negar que os trabalhos desenvolvidos por Bibi Ferreira são sinônimos de sucesso, tanto atuando, como dirigindo. Esse é o resultado de uma carreira dedicada ao aperfeiçoamento e conservação do seu instrumento de trabalho (respiração, voz, canto, interpretação, etc.) através de uma rotina que inclui restrições à bebidas e comidas, cerceamento de conversas antes das apresentações, dentre outras medidas.

Quanto ao seu processo de direção, afirma ser o resultado de um perspicaz senso de observação ao longo da sua carreira como atriz, uma vez que teve a oportunidade de ser dirigida por profissionais renomados como, por exemplo, Gianni Ratto, Antunes Filho, Flávio Rangel e o próprio Procópio Ferreira, com os quais formou sua opinião na arte de representar. Soma-se a isso um forte senso de praticidade, que a possibilita ensaiar entre três e quatro horas apenas por dia, visto que sua “[...] inspiração não é matemática”.²⁶¹

O resustado da combinação entre talento e preparação técnica pode ser medido através do “peso” que o nome Bibi Ferreira adquiriu dentro e fora dos palcos.

Se você me perguntar o que eu consegui ao longo da minha carreira eu vou te responder: credibilidade! Tudo o que eu fiz eu tentei fazer bem feito, com dignidade, eu acho isso muito importante!²⁶²

²⁵⁹ Sobre o assunto consultar: FERREIRA, Bibi. Entrevista à Leda Nagle. **Programa Sem Censura**, (Especial), TV Brasil, 6 mar. 2009. Disponível em: <<<http://www.youtube.com/watch?v=0PYz-gQ6ofU&feature=related>>>. Transcrito.

²⁶⁰ BRASIL, Ubiratan. Fagundes discute em cena relação com a plateia. **Estadão**, São Paulo, p. D1, Caderno 2, 15 jul. 2002.

²⁶¹ FERREIRA, Bibi apud CALDAS, Renata. A dama da produtividade. **Correio Braziliense**, Brasília, Caderno C, 15 jun. 2003. Disponível em: <<www.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030615/cadc_mat_150603_154.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2008.

²⁶² FERREIRA, Bibi. Entrevista. **Programa Agenda**, Globo News, 6 abr. 2008. Disponível em: <<<http://www.youtube.com/watch?v=Q1ct92wNls&feature=related>>>. Transcrito.

Entretanto, engana-se que acredita que os holofotes do palco lhe seduzam intensamente. Em entrevista ao jornal *Correio Braziliense*, Bibi Ferreira afirma não se encantar com a linguagem teatral, tal como o “médico não se encanta pela medicina”. Segundo ela, o teatro é exclusivamente sua profissão, sendo um enorme prazer poder desenvolvê-lo da melhor maneira possível, uma vez que é “Ele que dá meu sustento”.²⁶³ É por esse viés que Bibi encara seu ofício de diretora, colocando como critério único para aceitar um convite a compreensão do texto. Esse primeiro contato permite a ela verificar se será possível ou não lapidar as intencionalidades do autor, materializando-as no palco. Trata-se, portanto, de uma direção funcional, através de uma metodologia regida pela praticidade.

Na prática isso significa que a diretora busca compreender exatamente aquilo que a produção do espetáculo deseja, desenvolvendo seu trabalho nesse sentido. Não se trata, portanto, de uma direção que busque modificar ou descaracterizar o texto dramático, imprimindo-lhe uma nova abordagem. Ao contrário, sua vivência de palco lhe permite ter noção exata da potencialidade de um texto, descobrindo os detalhes de sua mecânica interna.

Em *Sete Minutos* esses preceitos ficam explícitos, afinal, sua marcação cênica foi realizada em apenas quatro dias. A partir desse esboço inicial, foi feita a lapidação, como ela mesma chama, de cada uma das cenas, em um método de trabalho que Neuza Faro definiu como sendo “quase que direto”,²⁶⁴ a partir da experimentação no palco.

[...] ela [Bibi] trabalha de uma maneira diferente. Não tem quase trabalho de mesa, quase direto mesmo no palco. Em um trabalho de interpretação [...]. Aliás, você tem que estar com o texto na ponta da língua pra poder ser trabalhada no palco.²⁶⁵

As falas destacadas do depoimento de Neuza Faro apontam para outra característica dessa diretora: sua postura quase que didática. O ator é trabalhado no palco, a ele são explicadas cada uma das intencionalidades contidas no texto, em

²⁶³ FERREIRA, Bibi apud CALDAS, Renata. A dama da produtividade. *Correio Braziliense*, Brasília, Caderno C, 15 jun. 2003. Disponível em: <<www.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030615/cadc_mat_150603_154.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2008.

²⁶⁴ A DIREÇÃO do espetáculo. Extras. FAGUNDES, Antonio. *Sete Minutos*. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color.

²⁶⁵ Ibid.

função da cena. Até mesmo com Antonio Fagundes foi necessário fazer esse trabalho, expondo-lhe situações cômicas que ele enquanto autor não tinha se dado conta. “Bibi descobriu em algumas cenas uma forma de interpretar que provoca o riso, algo que eu, como autor, não tinha notado”.²⁶⁶ Sobre essa mesma característica, Suzi Rego assim constatou:

A Bibi tem mesmo esse método de ensaio, muito organizado, em uma semana o espetáculo já estava de pé. A Bibi não quer saber o que você está pensando, ela quer que você demonstre, que você experimente, que você faça, que você se jogue, que você se atire.²⁶⁷ [destacado]

Durante os ensaios, o palco foi o lugar por excelência onde se deu a escrita cênica, onde se experimentou diferentes possibilidades até que fosse encontrada a “forma ideal”. Entretanto, pode-se imaginar que esse método de ensaio tenha causado certo estranhamento nos atores, principalmente a Fagundes, que tem o seu processo de criação baseado na leitura de mesa, conforme relato disponibilizado no livro “Sobre o trabalho do ator”.

Tenho um processo de trabalho que passa primeiro pelo entendimento, tenho que entender qual é a proposta: a proposta do texto, da direção, dos meus colegas de trabalho e é um trabalho realmente muito racional. É um trabalho em que estou tentando entender até o fim todas estas propostas juntas. Para mim, um dos trabalhos mais importantes de criação está na mesa, no momento em que você está sentado lendo o texto, ou entendendo exatamente qual é a proposta que você quer veicular através daquele trabalho. É preciso entender que já tive uma leitura emocional do texto, que foi a minha primeira leitura. [...] Eu tomo conhecimento. O primeiro conhecimento fica arquivado durante esse processo de entendimento. É aonde a gente solta mesmo tudo o que tem, porque já está alicerçado. Então fazer de um jeito ou de outro vai depender das tuas possibilidades de ator.²⁶⁸

Nesse tipo de elaboração, o delineamento das personagens se dá através do trabalho de verticalização das intencionalidades do texto, do diretor e dos demais atores. É um trabalho conjunto de leitura, onde se busca compreender primeiramente

²⁶⁶ BRASIL, Ubiratan. Fagundes discute em cena relação com a plateia. *Estadão*, São Paulo, p. D1, Caderno 2, 15 jul. 2002.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ FAGUNDES apud FERNANDES, Silvia; MEICHES, Mauro Pergaminik. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 61.

todas as propostas, para que, adquirido esse conhecimento, possa-se ter liberdade para experimentar no palco.

É evidente que essa divergência metodológica não foi explicitada em nenhuma das entrevistas fornecidas por Bibi Ferreira e Antonio Fagundes. Entretanto, percebe-se a conciliação entre esses dois pontos de vista a partir das falas da direção disponíveis nos extras do DVD. “Se eu marco o ensaio, por exemplo, para as 14:00 hs do dia seguinte, ele [Fagundes] pede para os atores chegarem as 11:00 hs para eles passarem tudo 2 vezes”.²⁶⁹ Para além das trocas de gentileza, constata-se que há momentos em Fagundes toma para si o papel de liderança, evidentemente, não subjugando as propostas da direção.

Há, portanto, o encontro entre dois artistas com personalidades fortes e que conhecem, como ninguém, a linguagem teatral. Por isso, segundo Bibi, não se dirige atores como Antonio Fagundes, “[...] você apenas conversa com eles e determina que eles façam uma marcação que facilite a sua”.²⁷⁰ No caso de *Sete Minutos*, há a particularidade de autor e ator serem a mesma pessoa, sendo necessário estabelecer espaços diferentes para a solução de problemas de origens distintas. Assim sendo, é com esse profundo conhecimento da natureza humana que Bibi Ferreira relata o processo de direção da obra de Fagundes.

Mas você não dirige com a autoridade de quem sabe tudo e eles não sabem nada. É difícil lidar com ator, ator é muito sensível, principalmente, por exemplo, o Fagundes que era autor da sua própria peça. É difícil lidar. Tem que lidar com muito respeito, com muito carinho, com carinho enorme. Somos dois grandes amigos hoje, porque eu soube lidar com as dificuldades que a peça tinha, cortando algumas coisas que eu achava que não deveriam ser ditas, e ele concordou, porque é uma pessoa boníssima e inteligentíssima... e daí fomos em frente e discutimos todos os dias. “Mais carinhoso”... é só isso dirigir... “mais carinhoso”, “mais isso”, “mais baixo”, “mais alto”, não é chegar para uma pessoa e dizer: “Tá tudo errado, entra de novo!”... Você por acaso é o rei pra dizer dessa maneira?²⁷¹

²⁶⁹ A REALIZAÇÃO do espetáculo. Extras. FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color.

²⁷⁰ FERREIRA, Bibi. Entrevista à Leda Nagle. **Programa Sem Censura**, (Especial), TV Brasil, 6 mar. 2009. Disponível em: <<<http://www.youtube.com/watch?v=0PYz-gQ6ofU&feature=related>>>. Transcrito.

²⁷¹ Ibid.

O resultado é um espetáculo calcado na interpretação dos atores e na valorização do texto dramático. As marcações de cenas são feitas nesse sentido, a fim de que o público tenha uma visão clara e ordenada da atuação e, por conseguinte, do desenvolvimento da trama. É a construção de um “espaço limpo”, disposto em função dos atores, e não o contrário.

Esse ideal pode ser constatado também na proposta cenográfica de *Sete Minutos*, sob responsabilidade de Cláudio Tovar. Em um trabalho conjunto com Bibi Ferreira, optou-se por um tipo de cenário que expressasse a ideia geral do texto, ou seja, a discussão do relacionamento entre palco e plateia, feita na intimidade de um camarim de teatro. Por exemplo, no *set* onde se desenrola a maior parte das ações, os objetos são praticamente transparentes, no sentido de se ter apenas o necessário para o desenvolvimento das ações cênicas, em uma lógica onde “[...] tudo tem que ser calculado para facilitar o ator”.²⁷² **(Figura 01)**²⁷³

²⁷² SILVEIRA, Willd. Para chegar a Veneza. **Revista Gávea**. Disponível em: <<<http://www.revistagavea.com.br/2/teatro.htm>>>. Acesso em: 02 nov. 2009.

²⁷³ A análise de cena será permeada pela segmentação de uma imagem em movimento, ou seja, pela captura de fotogramas a partir de recursos tecnológicos. *Sete Minutos* possui aproximadamente 80 minutos de exibição. Na captura dos seus fotogramas contabilizou o total de 2.828 imagens.



Figura 01

Observa-se a composição de um cenário que revela a sua teatralidade, impedindo que o espectador mantenha uma empatia com o que é posto no palco, em uma proposta brechtiniana de distanciamento. Ou seja, há uma explicitação de que se trata de uma construção cênica, exaltada tanto por meio dos cenários, como a partir do próprio texto dramático, nas inúmeras quebras de quarta parede realizadas durante o espetáculo. Segundo József Szajana:

O cenário desaparece, e o que vemos é a representação de imagens compostas e dirigidas com o uso de objetos que participam da ação e chegam a interferir nela. Perde, assim, seu caráter de mera cenografia, de um fragmento arquitetural, para se tornar a própria matéria do processo teatral. Torna-se independente das rubricas do autor, ganha um valor autônomo e se transforma no “espaço de expressão”.²⁷⁴

A função do uso do cenário como “espaço de expressão” faz com que ele se torne também uma personagem, no sentido de transmitir ao espectador as intencionalidades da obra. Logo, há um compasso necessário entre os diferentes elementos que compõem a elaboração de espetáculo teatral, criando-se um clima propício à atuação dos atores.

Através do fotograma, observa-se que Claudio Tovar optou pela utilização de uma penteadeira como elemento que invoca o lugar onde as ações dramáticas ocorrem, uma vez que a partir das falas das personagens esse lugar não é explicitado. Ao mesmo tempo, o uso do divã faz menção ao clima de uma “sessão psiquiátrica”, onde os atores podem expor seus conflitos internos, tentando solucioná-los. Foram utilizados objetos representativos que auxiliam na composição do clima que se quis imprimir ao espetáculo, tal como proposto por Edwin Wilson:

Certas áreas do palco assumem significação especial: uma lareira, com seu sentido de calor, pode tornar uma área na qual um personagem volta ao calor e a segurança. Uma porta abrindo para um jardim pode servir como um lugar onde os personagens vão quando desejam renovar seus espíritos ou escapar de um sentimento soturno.²⁷⁵

²⁷⁴ SZAJANA, José. Cenografia e Direção uma unidade indivisível. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 44, jan./fev./mar. 1970, s/p.

²⁷⁵ WILSON, Edwin. O diretor. **Cadernos de Teatro**, tradução de Carminha Lyra, n. 81, p. 05, abr./maio/jun. 1979.

Trata-se de um cenário sem paredes, delimitado pela iluminação e pelo uso de um tablado móvel que possibilita a montagem desse *set* ao final da primeira cena. No fotograma, à direita, é possível identificar o trabalho de um contrarregra que monta o espelho e coloca no lugar as cadeiras, em um processo de mutação feita à vista do público.²⁷⁶ **(Figura 01)**

A primeira cena do espetáculo, porém, se dá no palco fictício dessa companhia de teatro, onde o ator principal interpreta Macbeth. Como solução cênica, optou-se pelo uso de um “pedestal”, posicionado no centro alto do palco, a fim de deixar em evidência o ator, ao mesmo tempo em que evita que o tablado móvel, montado à frente, encubra a personagem. **(Figura 02 e 03)**

Ao mesmo tempo, constata-se pelos fotogramas que o uso da iluminação em *Sete Minutos*, idealizada por Jorge Takla, tem função não apenas de dramaticidade, mas funciona tal qual uma fotografia que enfatiza, recorta e direciona o olhar do espectador. Na primeira cena, por exemplo, o foco de luz no centro alto do palco, deixa na penumbra a estrutura deslizante do camarim, ao mesmo tempo em, que destaca a figura solitária do Ator caracterizado de Macbeth. Nesse processo comparativo, tanto o iluminador quanto o fotógrafo:

[...] seleciona e destaca um campo significativo, limitado pelas bordas do quadro, isolando-o da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera [e o foco de luz do holofote] é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que dever ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório [ou não deva ser enunciado], que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis.²⁷⁷

²⁷⁶ Segundo Neyde Veneziano, as mudanças de palco explicitadas ao público são utilizadas como aparatos espetaculares, revestidas de uma metalinguagem, com o objetivo de revelar os procedimentos teatrais sem jamais desvelar a técnica. (cf. VENEZIANO, Neyde. *Mutação à vista do público*. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – Temas, Formas e Conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 192.

²⁷⁷ MACHADO, Arlindo. *Tempos congelados pelo obturador*. In: _____. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, p. 76.

Figura 02



FIGURA 03



Através do olhar atento às figuras 02 e 03, observa-se também a silhueta de árvores que compõe o cenário fictício da peça (A Floresta de Birnam), (**Figura 03**) enquanto o tom azulado invoca o céu noturno da peça shakespeariana. (**Figura 04**) Não se trata, portanto, apenas de um jogo de luz e sombra. Ao contrário, as cores e as disposições dos holofotes são cuidadosamente escolhidas e pensadas tendo em vista o jogo dramático proposto no palco.

Findada essa primeira sequência, que apresenta a interrupção do espetáculo, a personagem Ator se dirige ao set do camarim, onde as demais ações dramáticas ocorrerão. Nesse momento, o foco de luz recorta o palco criando limites espaciais, impostos também pelo desnível formado pelo tablado móvel.

As cenas que compõem a próxima sequência respeitam essa delimitação, a fim de que se crie a ilusão cênica de que as personagens encontram-se trancadas nesse recinto. Trata-se da discussão intimista que ocorre entre Ator e Ator Jovem, momento esse em que se constrói uma oposição entre essas duas personagens, entretanto privilegiando o posicionamento do protagonista (conforme foi explicado no capítulo dois dessa dissertação). Esse contraste é criado tanto verbal (os pontos de vista antagônicos), como visualmente, através da marcação de cena que os coloca em posição de confrontação física. (**Figura 04**)

ATOR JOVEM Eu não tava em cena.
ATOR E se estivesse não ia nem perceber.
ATOR JOVEM É a quarta parede.
ATOR Onde é que está? Cadê? Onde que tá a quarta parede?
ATOR JOVEM Ô! É uma convenção.
ATOR Tem gente sentada ali para te ver, você não sabe disso, não? Eles saíram de casa todos arrumadinhos e sentaram ali pra te ver, pelo menos é o que se supõe, pra ouvir as coisas que você preparou durante meses, um trabalho infernal, noites e noites pesquisando, só pra eles. É uma troca.
ATOR JOVEM Você não pode pensar nisso quando está em cena.
ATOR É claro que eu posso. É só nisso que eu penso. Essa história de quarta parede é conversa de ator preguiçoso...
ATOR JOVEM Tem que abstrair.
ATOR ... que abstrai a plateia e se fecha dentro do palco feito um papagaio programado pra repetir as suas falas, se comendo pelo próprio umbigo. Eu sou um comunicador, pombas, eu preciso do outro do lado de lá.
ATOR JOVEM Então, eles estão vivos.
ATOR Mas não pode falar no celular.
ATOR JOVEM Eles pagaram.
ATOR Não pra mijar em cima de mim.
ATOR JOVEM Você tá nervoso, hein, ô?²⁷⁸

²⁷⁸ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 05-06. (versão digitada e não publicada)



Figura 4

Cria-se um clima que transita entre o conflito e a indignação: o primeiro criado pelo choque entre os diferentes pontos de vista das personagens, o segundo como resultado do desrespeito que Ator julga ter sido vítima por conta do comportamento da plateia. A tensão criada por essas discussões marca o ritmo dessa sequência, feita através da troca rápida de palavras, pelos pares de oposição criados, pela movimentação intensa que ocupa todo o palco.

Trata-se de um momento delicado da encenação, considerado por alguns como uma agressão, uma vez que o Ator descreve debochadamente o comportamento da plateia. Portanto, o desafio da direção foi tornar esse “desabafo” uma situação risível, podendo o espectador se reconhecer na narrativa, mas através de uma leitura cômica.

Segundo depoimento de Bibi Ferreira, disponível nos extras do DVD, o trabalho com os atores foi feito nesse sentido: visando explorar a comicidade do texto teatral. Essa intencionalidade transparece tanto no modo como o texto é dito, como pela peculiaridade da situação criada. Isto porque, neste momento, as personagens ainda se encontram caracterizadas com o figurino shakespeariano, materializando uma improvável situação na qual Macbeth e Banco se encontram trancados em um camarim de teatro, discutindo sobre os incômodos provocados por um aparelho celular. **(Figura 04)**

Por essa mesma via, percebe-se a exploração cênica da gestualidade; um hiperbolar das situações que normalmente ocorrem na plateia. **(Figuras 04, 05 e 06)** Essa proposta exalta ainda mais o contraste criado entre o público atual e aquele que outrora frequentava as salas de teatro, possivelmente entre as décadas de 1950 e 1970. Assim sendo, a montagem cria uma solução cênica que consegue delinear essa diferença, mesmo que o espectador não tenha conhecimento prévio sobre esse “outro” público.



Figura 5



Figura 6

A passagem para o segundo momento da peça se dá com a entrada da Empresária no camarim, relatando as consequências ocasionadas pela interrupção do espetáculo, e pedindo ao Ator Jovem que vá à bilheteria ajudar a acalmar os ânimos dos espectadores revoltados. Nesse momento, o ritmo do espetáculo se modifica, desacelera em comparação aos 15 minutos iniciais. Essa mudança é necessária, uma vez que não se trata mais de uma discussão, mas de uma conversa entre duas personagens que mantêm uma intimidade, fruto de anos de convivência.

Esse momento tem dois objetivos claros. O primeiro é promover uma reflexão à cerca da história do teatro brasileiro, a partir de temas polêmicos como teatro comercial, público cativo, bilheteria, etc. Por outro lado, a passagem disponibiliza ao espectador detalhes da interrupção do entrecho, através das justificativas dadas pelo protagonista. A partir de então, o *set* anterior (Macbeth) adquire uma nova função dentro da narrativa dramática: ele invoca um momento que não é apresentado cenicamente (a discussão entre o Ator e plateia do entrecho), iluminando-se todas as vezes que o espectador tiver acesso a esse instante através da narrativa da personagem principal. (**Figura 07**)

ATOR Aí eu não aguentei. Parei o espetáculo. [...]

ATOR Foi. Um grande momento. Eu disse que Bertolt Brecht, maravilhoso autor alemão, escreveu que o teatro está apoiado num fabuloso tripé.

EMPRESÁRIA Um grande momento cultural.

ATOR Momento cultural coisa nenhuma, é papo de cozinha [...]

ATOR O fabuloso tripé, ele escreveu. Levantei os dedinhos: o autor – mostrei o primeiro.

EMPRESÁRIA O indicador.

ATOR O ator – mostrei o segundo.

EMPRESÁRIA O polegar.

ATOR E o público – mostrei o terceiro.

EMPRESÁRIA O médio. É bem na cozinha mesmo. Eles repararam o dedo que você reservou pra eles?

ATOR Estavam espantados demais. Quietos demais. Atenciosos demais. Como eu queria que eles fossem sempre. [...]

ATOR O autor é Shakespeare, eu disse. O ator é esse que vos fala.

EMPRESÁRIA Silêncio total. [...]

EMPRESÁRIA E o público?

ATOR O dedo médio em riste apontei pro cara que estava sem sapatos, os pés em cima do palco... [...]

ATOR ... e disse: tira essas patas daí, já. [...]

EMPRESÁRIA E ele tirou?

ATOR Como se tivesse tomado um choque elétrico.²⁷⁹

²⁷⁹ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 20-21. (versão digitada e não publicada)



Figura 07

O que era outrora foi o contorno das árvores, nesse momento, se transforma, pelo uso da luz avermelhada, em cortinas de teatro, emoldurando o palco e dando força à narrativa dos acontecimentos passados. Acrescenta-se a essa imagem o fato do Ator ainda trajar parte do seu figurino, uma solução cênica que reforça a intencionalidade dessa cena: a intersecção entre um passado recente (interrupção) e o momento atual (camarim).

A regularidade do tom ameno dessa passagem de quase 20 minutos é quebrada pela entrada em cena do Ator Jovem, o ponto de contato do Ator com a realidade fora do camarim. Inicia-se a terceira sequência da peça, quando finalmente a “Floresta de Birnam se move”, ou seja, quando o destino das personagens é definido a partir do “julgamento” do protagonista, ministrado pelo Tenente, uma caricata personagem que serve como mediador entre as partes. Este também tem a função de elo dentro da narrativa, uma vez que é por meio dele que as demais personagens se inserem na trama, inclusive àquele que o Ator julga ser o responsável pela “tragédia” da noite.

Nesse momento, evidencia-se novamente uma das propostas de *Sete Minutos*: a quebra na ilusão cênica, a partir do uso da metalinguagem. Para tanto, utilizou-se de um recurso bastante difundido no meio teatral: o rompimento da convenção da quarta parede. A solução vislumbrada foi a interação do ator com uma suposta espectadora, tomando-lhe o celular e solicitando que a mesma espere o final do espetáculo para recuperar o objeto. (**Figura 08**) Da mesma forma, momentos depois, o Ator simula a repreensão a um possível espectador que se levanta para ir ao banheiro. (**Figura 09**)

Pelos fotogramas, constata-se que os atores em cena interagem com essas “inusitadas” situações, afim de que se coloque em dúvida se se trata de “cacos”²⁸⁰ das cenas, ou se é somente mais uma parte ensaiada do espetáculo. Nesses dois instantes, ator e personagem se transfiguram, quebrando com a linearidade da narrativa, que é retomada após essa breve interrupção.

²⁸⁰ “Exclamações, expressões, frases ou mesmo falas curtas que não constam do texto original são às vezes improvisadas pelos atores em cena, para suprir eventuais lapsos de memória ou para realçar um efeito cômico ou dramático”. FRAGA, Eudínyr. Caco. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – Temas, Formas e Conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 68.



Figura 08



Figura 09

Observa-se que nessa sequência o palco torna-se mais iluminado, principalmente quando comparado ao início do espetáculo. Esse tipo de iluminação propicia uma atmosfera mais leve e uma ambientação menos claustrofóbica, necessária a esse momento, uma vez que haverá uma sobrecarga de informações no palco (este é o único trecho em que as seis personagens encontram-se juntas em cena). Jorge Takla ainda mantém os focos de luzes sobre o camarim, entretanto uma iluminação em contraplano é posta à frente do pedestal usado por Macbeth, o que pode ser entendido como uma alusão às discussões que serão feitas nesse momento à cerca da interrupção do espetáculo, afinal, todos os percalços foram ocasionados pelas ações que transcorreram neste palco do entrecho. **(Figura 10)**

Esta cena, batizada pela diretora e pelos atores como “cena macabra”, foi a primeira a ser ensaiada, justamente pela complexidade de se ter no palco todas as personagens. A marcação foi feita a fim de que a visão do palco se desse da maneira mais clara e limpa possível, uma marca característica de Bibi Ferreira, segundo Tácito Rocha.

Através do fotograma de número 10, observa-se uma disposição cênica que visualmente gera uma oposição: de um lado os atores e a Empresária; do outro os representantes dos espectadores; e entre eles o mediador dessa discussão, ou seja, o Tenente. Essa é a marcação base da cena, que apresenta variações de acordo com a visibilidade momentânea que a personagem adquire dentro da trama. Por exemplo, a Evangélica ocupa a centralidade do palco quando justifica os motivos do seu atraso, tal como a Empresária que rebate as acusações feitas, argumentando que no ingresso está explícito que “não é permitida a entrada após o início do espetáculo”.

Essa marcação permite que a atenção do espectador seja canalizada para uma única narrativa, impedindo que haja uma dispersão. No entanto, não há como negar que essa solução cênica apresenta-se esquemática, em um jogral onde não se estabelece um confronto direto entre partes opostas, justamente para se manter o foco das atenções, o que por vezes torna a cena inverosímil. Essa característica fica clara no trecho entreposto entre o discurso da Evangélica e a conversa particular da Empresária com o Ator, na qual revela-se a verdadeira faceta da religiosa.



Figura 10



Figura 11

Observa-se pelo fotograma 11 que a expressão da Empresária encontra-se inalterada enquanto a Evangélica apresenta sua “acusação”. Há, é claro, os momentos em que a fala é direcionada a ela, o que provoca uma interação, no entanto, nos demais instantes ela continua alheia aos fatos. Passada a palavra à “defensoria”, a empresária contra-argumenta, rebatendo as acusações, demonstrando que o critério para instituir a pontualidade para o início das apresentações é regido pelo respeito aos que já se encontram na sala de espetáculo. Estabelece-se esse tipo de relação visando manter a intencionalidade do texto dramático, que tende a expor essa discussão de maneira generalizada, ou seja, não é uma questão que diz respeito somente àquela personagem.

Entretanto, para a continuidade da narrativa cênica foi necessário quebrar com essa passagem de caráter geral, transposto a discussão para o campo particular. A Empresária, que até então se mantinha inerte à situação, se transfigura, confessando ao Ator a sua indignação frente ao descompasso existente entre a narrativa da Evangélica e o seu comportamento na porta do teatro. (Contraste das expressões de Suzy Rego nas **Figuras 11 e 12**)

EMPRESÁRIA Filha de uma puta!

ATOR Que foi?

EMPRESÁRIA Eu to aqui me controlando pra não perder as estribeiras. Vocês não viram essa mulher lá fora. Ela gritava, chutava a porta do teatro, falava palavrões...

ATOR A evangélica?

EMPRESÁRIA Se for verdade que ela é mesmo evangélica, deve ir à igreja toda noite pra tirar o diabo do corpo, a desgraçada.

ATOR Mas e o marido?

EMPRESÁRIA Um pobre coitado, morria de vergonha, ainda tentava impedir, falando baixinho: “calma, benzinho, voltamos outro dia”, quase apanhou dela, na frente de todo mundo. Todos os outros atrasados concordaram, aceitaram, mas ela não deixava, ficava lá, gritando, ofendendo, apoplética. Foi horrível.²⁸¹

²⁸¹ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 55. (versão digitada e não publicada)

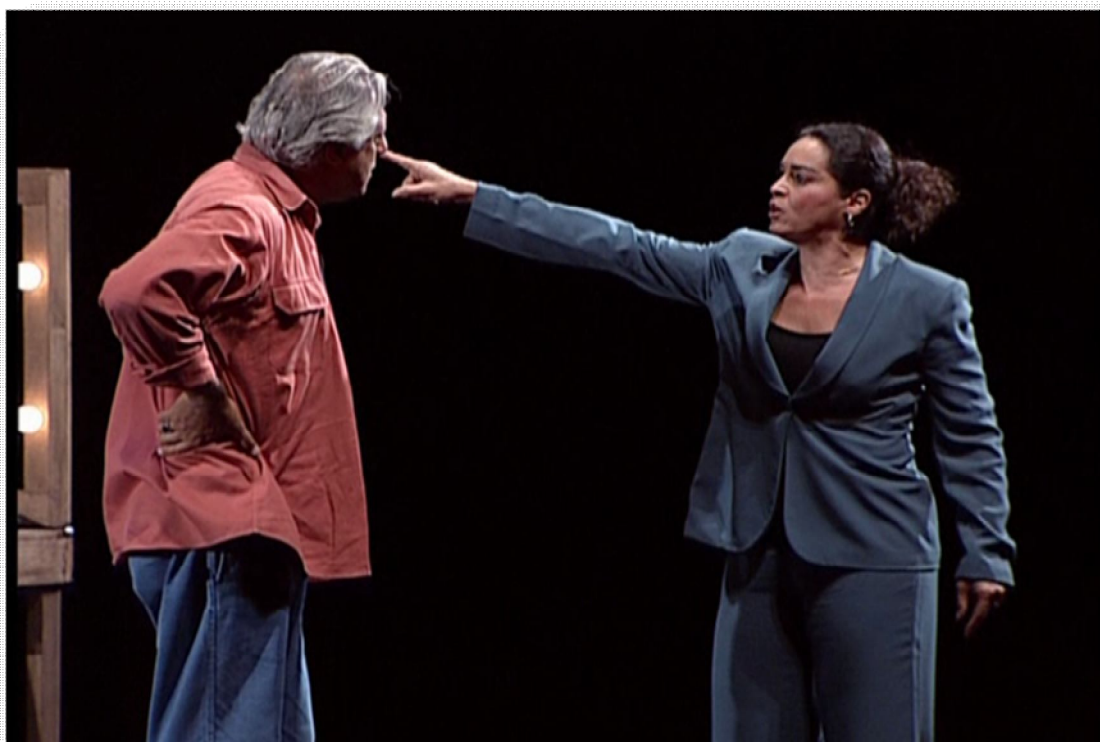


Figura 12

Constata-se assim que o trabalho de interpretação de Suzy Rego nessa passagem pode, em um primeiro momento, ser visto como descompassado, afinal, que indignação é esta que não transparece em momento algum enquanto a Evangélica discursa? Ele, no entanto, se torna lógico ao constatar essas intencionalidades da cena, percebendo como se deve criar um compasso entre esta e o texto. Nesse sentido, as reflexões de Edwin Wilson acerca do trabalho de direção se tornam pertinentes, pois, segundo o autor, “Durante o período de ensaio, o diretor deve certificar de que os atores estão realizando a intenção do autor, dando sentido ao texto e fazendo ‘passar’ este sentido”.²⁸² Uma vez que todos os atores se encontram no palco, é necessário um dispendioso trabalho de marcação, para se estabelecer uma harmoniosa relação entre o ritmo da cena e as falas das personagens, determinando-se as pausas e as intencionalidades, para que essas sejam apresentadas de maneira inteligível.

Em *Sete Minutos* têm-se essa preocupação em se equilibrar os diferentes elementos postos no palco (atores, cenografia, iluminação, etc.), concebendo-os de maneira separada, mas em função de uma totalidade. Essa relação fica evidente nas diversas passagens em que o Ator explica anedotas próprias do teatro (a história de Solón, a origem dos três sinais no teatro, etc.), como pode-se observar nas figuras 13 e 14.

Nesses momentos, os recursos cênicos de Claudio Tovar e o trabalho de iluminação de Jorge Takla, criam ao fundo do palco um painel representativo, evidenciando-se elementos que remetam à anedota narrada. É como se em determinado momento lançasse-se luzes sobre as cochias do palco, mostrando ao público aquilo que normalmente as cortinas escondem, tal como a intimidade do camarim que nunca é exposta em cena. (**Figura 14 e 15**)

²⁸² WILSON, Edwin. O diretor. **Cadernos de Teatro**, tradução de Carminha Lyra, n. 81, p. 05, abr./maio/jun. 1979.



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

O fotograma 14 remete à história sobre a origem dos sinais do teatro, um recurso argumentativo utilizado pelo Ator para justificar seus motivos em manter como regra a pontualidade em seus espetáculos. Com essa passagem, as personagens de Luiz Amorim (Tenente) e Neusa Maria Faro (Evangélica) se retiram do palco, finalizando esta terceira sequência de exatos 20 minutos, e iniciando àquela que pode se considerada o ápice da narrativa dramática, quando é revelada a trajetória daquele que até então é considerado o culpado por todos os transtornos da noite.

Esta passagem pode ser considerada um contraponto àquela que apresenta a perspectiva do Ator sobre a interrupção do espetáculo, localizada na segunda sequência. Narra-se esse momento por outro prisma, pelo olhar de um espectador não acostumado aos códigos teatrais, mas que essencialmente é o mais deslumbrado por estar vivenciando tudo isso. A iluminação novamente recorta o palco à extensão do camarim, até o final dessa quarta sequência de cerca de 20 minutos, quando novamente uma iluminação em contraplano deixa em evidência o pedestal do *set* de Macbeth. Se outrora esse recurso foi utilizado para dar força à narrativa do Ator sobre os acontecimentos, agora ela remete a uma conciliação dessa personagem com o palco, afinal, havia pelo menos “um homem honesto na plateia”. (**Figura 17**)

Dá-se início à quinta e última sequência, na qual se redimensiona a oposição entre o Ator e o Ator Jovem. Ela representa um corte no fluxo da narrativa, tanto através do monólogo do protagonista como por meio da história contada por seu companheiro de cena. No primeiro caso, a iluminação é abruptamente colocada à pino, destacando a figura solitária do Ator – um forma híbrida criada pelo encontro do criador com sua criatura. (**Figura 16**)

Nesse instante, finalmente é revelado ao público a relação existente entre a temática da peça e o seu título: *Sete Minutos* remete ao tempo “máximo” em que se consegue manter ininterrupta a atenção dos telespectadores antes dos comerciais. Esse hábito é transposto para as demais esferas sociais, impedindo que as pessoas mantenham sua indignação por um tempo maior, e “Só Deus sabe onde estaríamos se [ela] [...] durasse mais do que sete minutos”.²⁸³ Entretanto, para a elaboração da obra, Fagundes utilizou-se desse conhecimento prévio a seu favor, concebendo um texto com sequências interpostas que duram, em média, 20 minutos, o que permite sustentar a

²⁸³ FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2002. DVD, color, f. 71. (versão digitada e não publicada)



Figura 17



Figura 18

atenção do público durante esse período e promover a sua renovação por meio da inserção de novos assuntos e ritmos de cena.

Na verdade, esta é uma fórmula já testada pelo produtor na década de 1980, quando encenou, na Companhia Estável de Repertório, o texto de Roland Barthes *Fragmentos de um discurso amoroso*. Nesse caso em específico, a lógica do “sete minutos” foi levada à risca, criando-se um espetáculo onde cada um dos pequenos textos não ultrapassava essa pequena fração temporal.

A última dessas quebras de ritmo (mencionada à cima) ocorre com a narração da história de Martha Graham, feita pelo Ator Jovem quase ao final da peça. Nesse momento, aquele que sempre foi um aprendiz torna-se também mestre, demonstrando ao protagonista que teatro, para ele, não é somente uma questão de aparência e sucesso rápido. Cenicamente essa troca de papéis é construída tanto pela centralidade espacial que o Ator Jovem adquire no palco, como também pela associação visual que se pode fazer entre a figura do Ator sentado e a de um aluno em sua sala de aula, atento à oratória do professor, em uma composição romantizada do ensino. **(Figura 18)**

A cena se encerra pondo em xeque todas as mais sólidas certezas que o Ator apresentou durante o espetáculo. O palco se escurece, mantendo-se apenas uma iluminação a pino que destaca a figura solitária do protagonista e as luzes que emolduram a estrutura sem espelho da penteadeira. Tal como as certezas se esvanecem, o palco se dissolve sob os pés do Ator, que agora flutua imerso às incertezas que o futuro lhe oferece. **(Figura 19)** A ele cabe somente administrar essas inúmeras interrupções, tal como um maestro que rege sua orquestra. **(Figura 20)**

Sete Minutos tem um final no mínimo curioso. O protagonista, após interpelar a plateia sobre a possibilidade de haver alguém sensível naquele lugar, encerra a sua participação declamando os mesmos versos de William Shakespeare ditos no início do espetáculo (antes da interrupção do trecho). Marcado por um tom reflexivo, as falas precedem de um silêncio que poderia indicar que, após todas as discussões feitas naquela noite, o público não mais interromperia nenhum espetáculo.

Entretanto, o som de uma tosse novamente interrompe o Ator. Seria o sinal de que todas as discussões foram em vão? Pelo contrário. Ao invés de se retirar do palco, o Ator agora “rege” os barulhos que anteriormente tanto lhe incomodavam. Tosses, pigarros, papéis de bala e o tão polêmico toque do celular agora formam uma harmoniosa sinfonia, entretanto, sem terem sido descaracterizados.

Segundo a teoria musical, o ruído é o resultado da soma de um número muito grande de frequências que vibra de maneira desordenada, cada qual de um jeito. O que o diferencia da música é justamente a falta de uma ordenação, que lhe impute uma harmonia. Desse ponto de vista, ruídos podem ser transformados em música através da modulação da frequência e a disposição em compassos regulares,²⁸⁴ como exemplifica a performance do grupo *Sinfonia dos Ruídos*, na qual as composições são produzidas utilizando-se objetos do cotidiano como ventilador, um aspirador, um telefone, uma chaleira e chiados de TV.²⁸⁵

Da mesma forma, palco e plateia podem formar um todo coeso, que “vibra” na mesma frequência e que estabelece uma troca entre partes diferentes. Assim sendo, não é necessariamente o barulho da plateia que incomoda o artista, mas a falta de comunicação que deixa o diálogo estéril.

²⁸⁴ Cf. MORAIS, Marcos Antonio Gomes. **A física da flauta**: análise do som emitido por flautas. 2008. Monografia (Bacharelado em Física) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2008.

²⁸⁵ Sobre o assunto consultar: PERFORMANCE Sonora. **Sinfonia dos ruídos**. Disponível em: <<<file:///C:/Users/pontofrio/Documents/Dissertação/ruídos/Sinfonia%20dos%20ruídos.htm>>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

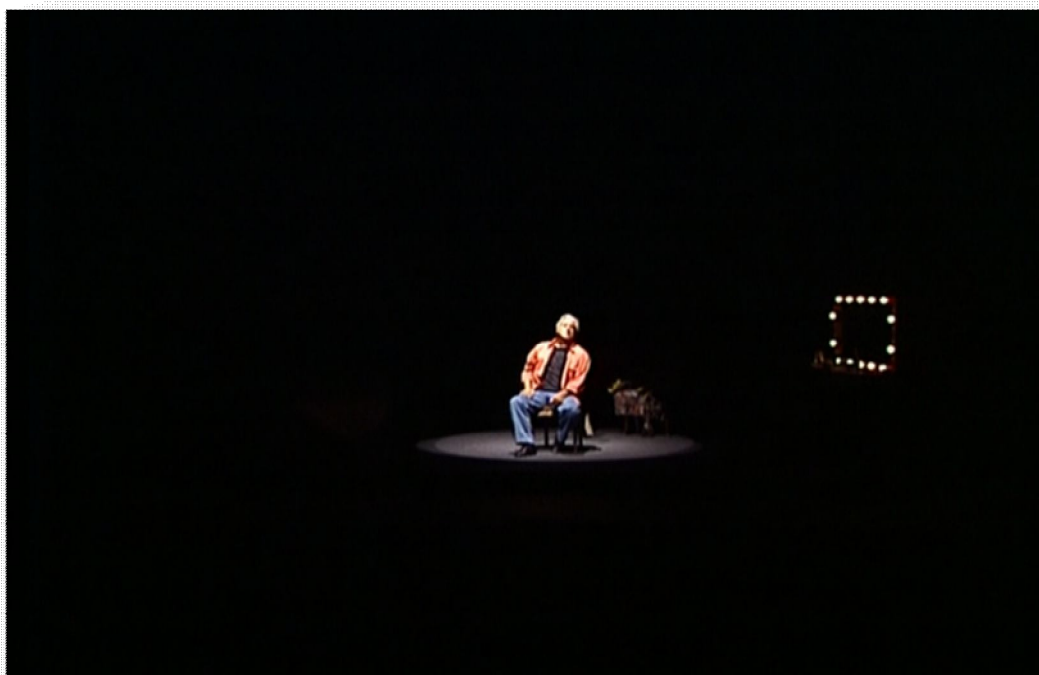


Figura 19



Figura 20

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*De todas as coisas certas, a mais certa é a
dúvida.*

Bertolt Brecht

No decorrer do processo de elaboração deste trabalho tornou-se perceptível o surgimento de diversas problematizações. Dentre essas, algumas obtiveram respostas e outras tantas ainda aguardam o surgimento de novos elementos que lhes suscitem alguma definição. A permanência desses pontos pujantes é que possibilita pensar nesta obra como apenas a consolidação de um momento em que foi necessário dar uma forma material a pesquisa. Logo, as questões que fugiram à urdidura desse texto permanecem vivas; instigantes convites à continuidade da prática historiográfica. Afinal, “Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim, e esta estrutura de parada chega até a introdução, já organizada pelo dever de terminar”.²⁸⁶

À guisa de conclusão alguns pontos podem ser destacados. O primeiro deles é o fato de que mesmo sendo *Sete Minutos* uma obra do início do século XXI, para sua compreensão não foi possível restringir-se à temporalidade da sua escrita e encenação. Logo, pode-se pensar na ideia de processo histórico, no sentido de ser esse momento o resultado de lutas e embates entre diferentes sujeitos e propostas ao longo dos anos.²⁸⁷ Nesse procedimento “investigativo” foram as inquietações do presente que promoveram o retorno ao passado.

A questão torna-se pujante quando referenciada à recepção de *Sete Minutos*, pois, se os materiais encontrados sobre o espetáculo foram reduzidos e se apresentam na forma de notícia, teve-se que se interrogar o porquê desse formato, quais critérios foram utilizados para a sua elaboração, bem como quais consequências resultaram desse ordenamento.

Logo, as transformações que campo jornalístico sofreu ao longo das últimas décadas possibilitou compreender o quadro caótico que se apresenta na nossa contemporaneidade, na qual, o espaço delegado à crítica se mostra não somente reduzido, como também esvaziado de questões. Trata-se de um jornalismo de serviço, que explora as informações como “guias de consumo”, convertendo a notícia em mero

²⁸⁶ CERTEAU, Michel. Uma escrita. In: _____. **A escrita da História**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 94.

²⁸⁷ Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

entretenimento, priorizando a tematização e o agendamento de atividades, eventos e programas que visam à diversão do seu público.

Assim, percebeu-se que os críticos que se debruçaram sobre a encenação de *Sete Minutos*, na verdade, privilegiaram a figura carismática do seu autor, através dos aspectos biográficos e pessoais que emergem da obra. Ao mesmo tempo, constatou-se o reducionismo das temáticas postas em cena, restringindo todas as discussões à existência de uma única: a “rapidez do mundo moderno”, através da metáfora do tempo de um bloco televisivo.

Entretanto, a análise do texto teatral possibilitou perceber que *Sete Minutos* vai muito além do que sua recepção deixa entender. Por trás de um riso aparentemente “fácil”, Antonio Fagundes propõe uma interpretação da história do teatro brasileiro, tendo como fio condutor o seu público.

Sendo assim, a obra reafirma a premissa de que em um Estado de Direito também se faz necessário lançar um olhar crítico sobre os acontecimentos que circunscrevem os sujeitos, uma vez que esta postura não deve estar estritamente correlacionada a fatores externos, com, por exemplo, ao cerceamento das liberdades civis. Sob esse viés, expõe a necessidade de se discutir (dentro e/ou fora do Teatro) os aspectos inerentes ao cotidiano, instigando o leitor/espectador a manter sua indignação por um tempo maior, pois, pela lógica, a abertura de 1985 deveria libertar a sociedade da égide de um governo opressor, dando espaço à discussão sem que haja medo de uma possível repreensão. Todavia, o que hoje cerceia a tomada dessas atitudes não é mais uma condição ditatorial, mas a apatia que se alastra em todos os âmbitos sociais.

A verificação dessas questões foi mediada pelo artefato artístico, e por ela foi possível perceber que o debate sobre o lugar delegado ao teatro na sociedade deve ser constantemente reelaborado, pois se trata de um canal de comunicação privilegiado pelo contato direto entre o emissor e o destinatário. Entretanto, ao mesmo tempo em que se compreendeu o caráter ímpar dessa experiência, teve-se que questionar a pertinência de uma análise da encenação de *Sete Minutos* mediada por uma filmagem que não visa somente o registro histórico, mas tem em sua gênese a intenção de ser comercializada.

Desse entrave, conclui-se que a encenação filmada não pode ser definida nem como Teatro, tampouco como Cinema. Trata-se de um gênero híbrido que deve lidar com a cristalização de algo que por natureza é efêmero. No caso de *Sete Minutos*, outra

característica teve que ser levada em consideração: a filmagem disponibilizada no DVD foi editada e repensada através do trabalho de autoria de Antonio Carlos Rebesco. Assim sendo, trata-se de uma obra autônoma, mas que mantém vínculos com o objeto retratado. Esse tipo de editoração influencia e dá nova leitura ao espetáculo, pois os seus cortes e, posteriormente, a sua retotalização não deixam de imprimir um novo ritmo, agora ditado pelos cortes e escalas de planos feitas na edição. Afinal, filmou-se um material que em sua origem possui seu próprio “corte”, sua maneira particularizada de dar sequências às cenas. Estas não se dão em função da captação fílmica futura, o que promove nesse processo de transposição para o vídeo uma dupla ou mesmo tripla ritmização.

Desse ponto de vista, pode-se concluir que a análise sobre a encenação de *Sete Minutos* não propiciou apenas o desnudamento de sua composição cênica levada aos palcos entre os anos de 2002 e 2004. Ao contrário, ela proporcionou o embate entre formato e conteúdo, levando-se em consideração não somente o que os objetos “dizem”, mas a forma como eles expõem, bem como as determinações dos lugares nos quais eles são produzidos. Deixa, portanto, a prerrogativa de se ir além do aparente, pensando os silêncios e as omissões como um rico espaço para se instaurar a reflexão. Assim:

*Não se trata, aqui, de falar do silêncio da
imagem, do silêncio da paisagem ou do mar.
Nós nos propomos a falar do silêncio que
significa em si mesmo. Com ou sem
palavras, este silêncio rege os processos de
significação. Em suma, com nossa reflexão,
estamos procurando dar ao silêncio um
estatuto explicativo.*²⁸⁸

²⁸⁸ ORLANDI, Eni Puccinelli. Silêncio, sujeito, história: significando nas margens. In: _____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 4 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997, p. 63.

BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTAÇÃO

DOCUMENTAÇÃO

FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2003. DVD, color, 77 f. (versão digitada e não publicada)

CRÍTICAS E PARATEXTOS PUBLICITÁRIOS

BAENA, Gustavo. Antonio Fagundes e a relação palco-plateia. *Diário de São Paulo*, São Paulo, p. D3, Coluna Viver, 18 jul. 2002.

BRASIL, Ubiratan. Fagundes discute em cena relação com a plateia. *Estadão*, São Paulo, p. D1, Caderno 2, 15 jul. 2002.

CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. Antonio Fagundes escreve texto impecável. *Diário de São Paulo*, São Paulo, seção de críticas, 08 out. 2002.

LUIZ, Maksen. O público, o celular e a cena. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. B2, 25 jul. 2002.

MONZILLO, Marina. Antonio Fagundes faz declaração de amor à arte cênica. *Isto É Gente*, 29 jul. de 2002.

SETE MINUTOS. *Isto É*, seção em cartaz (teatro), 26 jul. 2002. Disponível em: <<www.terra.com.br/istoe/1713/1713emcartaz.htm>>. Acesso em: 07 maio 2007.

SETE MINUTOS. *Isto É*, seção teatro, 02 out. 2002. Disponível em: <<www.terra.com.br/istoe/istoe_sp/dia_dos_pais/roteiro/teatro_3.htm>>. Acesso em: 07 maio 2007.

ENTREVISTAS NÃO PUBLICADAS

FAGUNDES, Antonio. Entrevista concedida aos professores Rosangela Patriota e Alcides Freire Ramos, em Outubro de 2002, gentilmente disponibilizada pelos mesmos. (Transcrito e não publicado)

FAGUNDES, Antonio. Entrevista. **Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea**, Departamento de informação e documentação artística, São Paulo, Prefeitura do município de São Paulo, f. 1-15, 04 fev. de 1976. (material não publicado, datilografado)

DISSERTAÇÕES E TESES

ALENCAR, José Eudes Araújo. **Almada Negreiros e Oswald de Andrade – Experimentação e radicalidade no palco da periferia.** 2006. 117 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ARAÚJO, Sandra Rodart. **Corpo a corpo (1970) de Oduvaldo Vianna Filho: do texto dramático à encenação do grupo Tapa de São Paulo (1995).** 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

KATZENSTEIN, Tamara Vivian. **DVD Registro de Teatro.** 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Midiática) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2007.

LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. **Do Artístico ao jornalístico: vida e morte de um Suplemento (Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* 1956 a 1974).** 2002. 135 f. Dissertação (mestrado em jornalismo) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança.** 2008. 340 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PUGA, Dolores. **Pode ser a Gota D'água: em cena a tragédia brasileira da década de 1970.** 2009. 237 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

RODRIGUES, Victor Miranda Macedo. **Fernando Peixoto como crítico teatral na imprensa alternativa: jornais *Opinião* (1973-1975) e *Movimento* (1975-1979).** 2008. 258 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

BIBLIOGRAFIA

A QUARTA PAREDE. **Oficina de teatro**, atualizado em 09 fev. 2006. Disponível em: <www.oficinadeatores.com/a-quarta-parede/>. Acesso em: 10 ago. 2007.

ABREU, Alzira Alves de. **A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. A mídia na transição democrática brasileira. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 48, 2005.

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência**. Bauru: EDUSC, 1999.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores.)

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

BAITELLO JR., Norval. O tempo lento e o espaço nulo: mídia primária, secundária e terciária. In: FAUSTO NETO, Antônio et al. (Org.). **Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001. Disponível em: <<<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/tempolento.pdf>>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismos e construções do sentido**. Campinas: Unicamp, 1997.

BASSO, Eliane Fátima Corti. Para entender o jornalismo cultural. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, v. 9, n. 16, jan.-jun. de 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. (Obras escolhidas).

_____. Experiência e Pobreza. In: _____. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BLOCH, Marc. **Apologia da história** ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Groal, 1992.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: 1967.

CALDAS, Renata. A dama da produtividade. **Correio Braziliense**, Brasília, Caderno C, 15 jun. 2003. Disponível em: <<www.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030615/cadc_mat_150603_154.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2008.

CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e Abusos da História Oral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. **Formas e Sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003, p. 11.

CHAUI, Marilena. **Simulacro do Poder** – uma análise da mídia. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe. (Orgs.). **Questões para a história do presente**. 2 ed. São Paulo: Edusc, 1999.

CORRÊA, José Celso Martinez. A revolução dos clássicos. **Bravo**, ano 8, n. 90, mar. de 2005.

DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. **O Percevejo**, ano III, n. 3, 1995.

DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Leitura do texto literário**. Lisboa: Presença, 1979.

_____. **O nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

FACCHINI, Luciana. O pensamento pedagógico brasileiro e a educação infantil. **Ciências & Letras** – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, ciência e letras, Porto Alegre, n. 29, p. 51-70, jan./jun. de 2001.

FAGUNDES, Antonio. FAGUNDES Produções Culturais apresenta Antonio Fagundes em “As mulheres de minha vida” Comédia de Neil Simon e Direção de Daniel Filho. **Teatro Cultura Artística**. (Entrevista). Disponível em: <www.culturaartistica.com.br/modules/tcadetails>. Acesso em: 15 nov. 2006.

_____. O teatro no Colégio Magno. **Colégio Magno**, entrevista disponível em: <http://www.colmagno.com.br/teatromagno/Entrevista_fagundes.htm>. Acesso em: 1º de dezembro de 2006.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. Teleteatro – audácia e criatividade em uma TV incipiente. **Lumina** – Revista de Comunicação da UFJF, Juiz de Fora, n. 3, jun./dez. 2009. Disponível em: <<<http://www.facom.ufjf.br/n3-jun-dez-1999>>>. Acesso em: 02 nov. 2009.

FERNANDES, Silvia; MEICHES, Mauro Pergaminik. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERREIRA, Bibi. Entrevista à Leda Nagle. **Programa Sem Censura**, (Especial), TV Brasil, 6 mar. 2009. Disponível em: <<<http://www.youtube.com/watch?v=0PYzgQ6ofU&feature=related>>>. Transcrito.

FERREIRA, Bibi. Entrevista. **Programa Agenda**, Globo News, 6 abr. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Q1ct92wN_ls&feature=related>>. Transcrito.

FERREIRA, Procópio (1989-1979). Biografia. **Enciclopédia Itaú Cultural**, teatro. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=831&lst_palavras=&cd_idioma=28555>>. Acesso em: 06 jan. 2010.

FIGURAS – Especializado em Cultura (Antonio Carlos Rebescos). **Tela Viva**, n. 152, ago. 2005. Disponível em: <<<http://www.telaviva.com.br/revista/152/figuras.htm>>>. Acesso em: 05 nov. 2009.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e Crítica**: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I** – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 9 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008,

GADINI, Sérgio Luiz. A lógica do entretenimento no jornalismo cultural brasileiro. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**, v. IX, n. 1, abr. 2007. Disponível em: <<www.eptic.com.br>>. Acesso em: 10 nov. 2009.

GARCIA, Cloves. Décio, antes de tudo um crítico teatral. **Revista Adusp**, março 2000.

GINZBURG, Carlo. **Mitos Emblemas Sinais** – Morfologia e história. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

GUINSBURG, J.; et al. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HELIODORA, Barbara. O trabalho do crítico. **Barbara Heliodora, Site oficial**, seção de conferências. Disponível em: <<<http://www.barbaraheliodora.com/>>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

JACOBY, Russel. **O Fim da Utopia**: Política e Cultura na era da apatia. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JANUÁRIO, Marcelo. Entre a Crítica e o entretenimento: o jornalismo cultural brasileiro e a pragmática do mercado. **Revista PJ:Br** – Jornalismo Brasileiro, Ed. 3, 1º Semestre de 2004. Disponível em: <<www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/ensaios3_e.htm>>. Acesso em: 20 out. 2009.

KA, Tamara. **Memória do Efêmero**: o DVD-Registro de Teatro. São Paulo: Annablume, 2008.

KHOURY, Simon. Entrevista com Antonio Fagundes. In: _____. **Bastidores III**. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. ROMANO, Ruggiero de. (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e outros. Porto: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. v. 1.

LIMA, Zedú. A cidade reclama mais espaços culturais. **Jornal Companhia Estável de Repertório**, São Paulo, n. 5, dez. 1987.

MACHADO, Arlindo. Tempos congelados pelo obturador. In: _____. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense.

MAGALDI, Sábato. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6 ed. São Paulo: Global, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 34, 1992.

MERCADO, Antonio. As três faces do crítico. **O Percevejo**, ano III, n. 3, 1995. (Dossiê)

MICHALSKI, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. **Cadernos de Teatro**, n. 100/101, jan.–jun. 1984.

MILARÉ, Sebastião. A Crítica teatral e sua função nos novos tempos. **Antaprofana**, seção Atualidade-crítica. Disponível: <http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=295>. Acesso em: 19 out. 2009.

MORAIS, Marcos Antonio Gomes. **A física da flauta**: análise do som emitido por flautas. 2008. Monografia (Bacharelado em Física) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2008.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 4 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**, Tessituras, Interações, Convergências, São Paulo, Universidade de São Paulo, 13 a 17 jul. 2008.

_____. Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático. **Jornada Internacional de Estudos do Discurso**, 27 a 29 mar. 2008.

PATRIOTA, Rosângela. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, n. 6, 2006, mis en ligne le 31 janvier 2006, référence du 22 mars 2006. Disponível em: <<<http://nuevomundo.revues.org/document1528.html>>>. Acesso em: 25 mar. 2008.

_____. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, n. 6, jan./ mar. 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document1528.html> Acesso em: 15 set. de 2006.

_____. Companhia Estável de Repertório (C.E.R.): cena, interpretação e dramaturgia – marcas da história no teatro brasileiro contemporâneo. **Anais ANPUH 2007** – Simpósio Nacional de História, São Leopoldo-RS, 2007. (Anais eletrônicos)

_____. **Crítica de um teatro crítico**. São Paulo. Perspectiva, 2007.

_____. História – Teatro – Política: Vianinha, 30 Anos Depois. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 1, ano I, n. 1, f. 1-18, Out./ Nov./ Dez. 2004, f. 7. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 15 maio de 2007.

_____. História, memória e teatro: historiografia do Teatro de Arena de São Paulo. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Org.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001.

_____. **Vianinha** – um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____; GUINSBURG, Jacó. (Orgs.). **A cena em aula**: itinerários de um professor em devir. São Paulo: EDUSP, 2009.

PAVIS, Patrice. **A análise do espetáculo**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A análise dos espetáculos**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEÇAS DE teatro agora em DVD. **Diário do Vale**, seções Entretenimento. Disponível em: <<www.diarioon.com.br>>. Acesso em: 29 out. 2008

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em Movimento**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

_____. **Teatro em pedaços** (1959-1977). São Paulo: Hucitec, 1980.

_____. **Teatro em pedaços**. 2 ed. São Paulo: HUCITEC, 1989.

_____. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.

PERANTI, Octavio Penna; MARTINS, Paulo Emílio Matos. Nelson Werneck e “História da Imprensa no Brasil”: uma Análise da Relação ente Estado e Meios de Comunicação de Massa. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, Universidade de Brasília, p. 1-15, 6 a 9 de set. de 2006, p. 9. Disponível em: <<www.pdf-search-engine.com/historia-da-imprensa-no-brasil>>. Acesso em: 20 de out. 2009.

PERFORMANCE Sonora. **Sinfonia dos ruídos**. Disponível em: <<<file:///C:/Users/pontofrio/Documents/Dissertação/ruídos/Sinfonia%20dos%20ruídos.htm>>>. Acesso em: 25 jan. 2010.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Procópio Ferreira um pouco da prática e um pouco da teoria. In: _____. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. Teatro e Cinema. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – Temas, Formas e Conceitos. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSSET, Cacá. A volta do Bufão (por Edgar Olimpio de Souza). **Go’Where**, seção Interview. Disponível em: <<<http://gowheresp.terra.com.br/moda-turismo-consumo/74/artigo124687-1.asp>>>. Acesso em: 03 nov. 2009.

SANTIAGO, Silviano. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. **Revista Estudos Literários**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11-17, out. 1993. Disponível em: <<www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 15 out. 2009.

SARKOVAS, Yacoff. Leis de incentivo são uma anomalia. **Jornal do Brasil**, 27 out. 2003. Disponível em: <<http://www.clotildetavares.com.br/forum/entrevista_sarkovas.htm>>. Acesso em: 21 out. 2008.

SARTINGEN, Kathrin. **Brecht no teatro brasileiro**, São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2004. V. 4.

SILVA, Rubens Alves da. Entre “artes” e “ciências”: a noção de *performance* e *drama* o campo das ciências sociais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010471832005000200003&script=sci_arttext>>. Acesso em: 02 nov. 2009.

SILVEIRA, Willied. Para chegar a Veneza. **Revista Gávea**. Disponível em: <<<http://www.revistagavea.com.br/2/teatro.htm>>>. Acesso em: 02 nov. 2009.

SINISTERRA, José Sanches. Dramaturgia da recepção. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 13, abr./jun. de 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 4 ed. São Paulo: Mauad, 1999.

SOLANO, Alexandre Francisco. **Diálogos entre História, Literatura e Cena Teatral**: Roland Barthes revisitado por Antonio Fagundes e Teresa de Almeida em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. 2007. 85 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

SZAJNA, José. Cenografia e Direção uma unidade indivisível. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 44, jan./fev./mar. 1970, s/p.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica**: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**. São Paulo: Hucitec, 1997.

WILSON, Edwin. O diretor. **Cadernos de Teatro**, tradução de Carminha Lyra, n. 81, abr./maio/jun. 1979.