

**“ISSO NÃO É PRA LER, NÃO TE ENSINARAM, NÃO?
É PRA FORRAR GAIOLA DE PASSARINHO”: ASPECTOS SOBRE
A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *SETE MINUTOS* (Antonio Fagundes,
2002-2004)**

Talitta Tatiane Martins Freitas*

RESUMO: Esse artigo analisa as críticas teatrais da peça *Sete Minutos*, escrita e protagonizada por Antonio Fagundes entre 2002 e 2004. Tal análise busca demonstrar o esvaziamento dos materiais críticos publicados nos jornais, bem como evidenciar como esses documentos se mostram interessantes canais de interlocução entre o teatro e a sociedade. Assim, mais do que apenas evidenciar uma recepção, a discussão aqui apresentada tem por objetivo apresentar ferramentas de análises pertinentes ao campo historiográfico da História Cultural, possibilitando ao leitor perceber o frutífero diálogo entre os biônimos Arte e Sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: *Sete Minutos* – Teatro – Crítica teatral – Recepção

ABSTRACT: This article analyzes how criticism of the play *Sete Minutos*, written and carried out by Antonio Fagundes between 2002 and 2004. This analysis tries to demonstrate the emptying of the critical materials published in the newspapers, as well as evidence as documents documents most sold channels of interlocution between the theater and society. Thus, more than just evidence a reception, a discussion here presented on the objective Show tools of analysis relevant to the historiographical field of Cultural History, enabling the reader to perceive the fruitful dialogue between the bono Art and Society.

KEYWORDS: *Sete Minutos* – Theater – Theatrical Criticism – Reception

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.

* Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, campus Coxim-MS. Integrante do NEHAC – Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura.

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 análise 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”. (CERTEAU, 2002, p. 67.)

Sob esse prisma, com vistas a apreender as diversas recepções do espetáculo *Sete Minutos*¹ é 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, observa-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.

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).

Tento em vista esse quadro, faz-se necessário chamar a atenção para um dado inquietante: apesar da proximidade temporal com o objeto de estudo, os materiais encontrados foram de número reduzido, ao contrário do que se poderia imaginar. Além

¹ *Sete Minutos* é uma obra metalinguística, no sentido de ser o teatro discutindo o teatro. Seu enredo traz uma companhia teatral onde o protagonista da peça *Macbeth* interrompe o espetáculo, pois não aguenta mais os barulhos oriundos da plateia como, por exemplo, papel de bala, celular, bips, conversas paralelas, casais de namorados... Enfim, tudo que “teoricamente” já estamos acostumados. O autor não trabalha com personagens com nomes, ele prefere denomina-las o Ator, o Ator Jovem, a Empresária. A ação dramática da obra caminha no sentido da reconciliação entre o Ator e a plateia, onde, no desfecho, ambos reconhecem suas falhas. O Ator percebe que, apesar das diferenças históricas entre o público contemporâneo e o público “politizado” de décadas atrás, o papel do teatro hoje é fundamental, pois dá a oportunidade para o espectador refletir sobre questões importantes durante um tempo maior, o que praticamente se torna impossível nesse nosso mundo globalizado.

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, as críticas trazem 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).

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. (MONZILLO, 2002. 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?

Reduzir o espetáculo a esse enredo de fato é desconsiderar uma série de questões colocadas em discussão pelo seu autor. Entretanto, mostra-se pertinente analisar a sua recepção, a fim de delinear os aspectos destacados pelos críticos em suas análises. Tal

perspectiva permite demonstrar como o diálogo entre palco e plateia se mostra profícuo, apresentando ao leitor as inúmeras possibilidades que se delineiam ao eleger esse tipo de documentação como força motriz das discussões.

O crítico teatral, como leitor privilegiado, não consegue, evidentemente, abarcar todas as leituras possíveis de um espetáculo teatral. No entanto, o seu posicionamento materializado pelos jornais são indícios importantes da efêmera fagulha que se constitui uma encenação.

Sete Minutos, nas poucas linhas destinadas ao espetáculo

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”, (2008) 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 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. (GADAMER, 2008, p. 209-2010.)

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 retroalimentação, e é por dele que a experiência estética é gerada. (Cf. SINISTERRA, p. 73, 2002.)

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 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. (VESENTINI, 1984 apud PATRIOTA, 1999, p. 55.)

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 a 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 capital disponível,² 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

² 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 quadrado 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 fomos 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, f. 6, 1976)

peça. Segundo Patrice Pavis, esse tipo de paratexto publicitário³ 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. (PAVIS, 2008, p. 36.)

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 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.⁴ 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” (BRASIL, p. D1, 2002.) e “ANTONIO FAGUNDES E A RELAÇÃO PALCO-PLATEIA”. (BAENA, p. D3, 2002.)

³ 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, 2008, p. 36.)

⁴ De acordo com Silviano Santiago, o “segundo caderno” dos jornais, também conhecidos com Cardero 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, 1993.) 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, p. 8, abr. 2007.)

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 puritanismos 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.

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. (FAGUNDES, 1994, p. 149.)

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 explícita 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. (BAENA, p. D3, 2002.)

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 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. (ROSSET, 2015.)

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,⁵ 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

⁵ 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”. (PAVIS, 2008, p. 36.) 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. Essa 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,⁶ 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.

Esse é considerado o momento de maior “engajamento social” da peça, o que a diferenciaria dentre tantas outras postas como “pit-stop para pizza” (ROSSET, 2015.) ou, como o próprio texto aponta, a sua antessala. (FAGUNDES, 2003, f. 12.) 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

⁶ 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, 1979, p. 245.) 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, 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.

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 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 idiosincrasias 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. (SETE MINUTOS, 2002.)

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 pizzaria”. [...] **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. (SETE MINUTOS, 2002.)

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”. (FRIAS FILHO, p. 16, 2000 apud JANUÁRIO, 2004.) 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 impecável” e o “debate superficial”, fala-se mais das preferências de seus autores do que da obra em evidência. Marilena Chauí 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. (CHAUI, 2006, p. 7.)

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.

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.⁷

⁷ 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

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 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 contribuisse 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. (LUIZ, p. B2, 2002. 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,

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, 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, 2006, p. 114.)

o pulsar do teatro vazio e a chegada do público, ouvida com sensibilidade atrás das cortinas. (CUNHA, 2002. 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 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. (LUIZ, p. B2, 2002.)

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 antianalítico, privilegiando-se os aspectos informativos e personalistas.

Essas características, no entanto, não são exclusivas às críticas de *Sete Minutos*. Ao contrário, podem ser observadas nas inúmeras publicações das últimas décadas destinadas às “análises” de obras artísticas, indicando um constante esvaziamento das análises publicadas nos jornais de grande circulação – bem diferente do que ocorria entre as décadas de 1950 e 1960 quando houve uma proliferação dos suplementos ou cadernos de cultura. Críticas aprofundadas, quando ocorrem, estão presentes em revistas especializadas, as quais são destinadas a um público reduzido e específico.

Não cabe, nos limites deste artigo, esmiuçar os motivos que levam a esse esvaziamento do papel da crítica teatral no mundo contemporâneo. No entanto, é

necessário explicitar que a função pedagógica da crítica teatral (percebida como um dos caminhos possíveis para gerar interesse, ampliar o público e fornecer ferramentas interpretativas para que a plateia possa usufruir de uma experiência estética mais rica e aprofundada) simplesmente se esvai, contribuindo, dessa forma, para o enfraquecimento do teatro como campo fértil de reflexão – papel esse que, evidentemente, ainda persiste.

As críticas publicadas sobre a peça *Sete Minutos* não conseguem abarcar a pertinência das discussões propostas por seu autor. Todavia, como objeto de análise, são indícios do atual diálogo entre crítica jornalística e o campo teatral, demonstrando ao pesquisador a necessidade de ir além do que efetivamente é materializado nas páginas dos jornais. Por isso, mostra-se pertinente reafirmar aquilo que Antonio Fagundes indica em seu texto teatral sobre o assunto: “Isso não é pra ler, não te ensinaram, não? É pra forrar gaiola de passarinho”. (FAGUNDES, 2003, f. 30.)

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. Os Pensadores.

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.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

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

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

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

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

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

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)

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

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.

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. 2015.

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. 2015.

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.

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

PATRIOTA, Rosangela. Vianinha e *Rasga Coração* na Resistência Democrática. In: _____. *Vianinha* – um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

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

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. 2015.

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. 2015.

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 2015.

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