

DIÁLOGOS ENTRE O PALCO E A SOCIEDADE: ANÁLISE DA ENCENAÇÃO DE SETE MINUTOS (2002), DE ANTONIO FAGUNDES

Talitta Tatiane Martins Freitas^{*}

RESUMO: O objetivo desse trabalho é, a partir do texto *Sete Minutos*, compreender de que forma Antonio Fagundes reflete sobre o seu público e sobre a sociedade contemporânea, percebendo como a conjuntura reelabora e modifica as concepções desse ator. Nesta comunicação, o eixo condutor da análise será a estrutura dramática da obra, principalmente a relação entre as personagens Ator e Ator Jovem. A escolha se viabiliza uma vez que se observa a natureza do texto em questão: trata-se de uma peça “autobiográfica”. Assim, o objetivo que aqui se faz presente é perceber de que forma foi estruturada *Sete Minutos*, para que possamos entender algumas concepções do seu autor.

ABSTRACT: The objective of this work is, from the text *Sete Minutos*, to understand of that it forms Antonio Fagundes reflects on its public and the society contemporary, perceiving as the reelabora conjuncture and modifies the conceptions of this actor. In this communication, the conducting axle of the analysis will be the dramatical structure of the workmanship, mainly the relation between the personages Actor and Young Actor. The choice if makes possible a time that if observes the nature of the text in question: one is about “autobiográfica” part. Thus, the objective that becomes gift here is to perceive of that it forms was structuralized *Sete Minutos*, so that let us can understand some conceptions of its author.

Construir uma afinidade entre História e Teatro é de certa forma contribuir para o estudo sobre o binômio Indivíduo/Sociedade e suas diversas formas de inter-relações, pois, enquanto agente social, o dramaturgo imprime em seus trabalhos escolhas políticas e ideológicas. Neste sentido, tomar o texto teatral como fonte de interlocução possibilita a construção de um frutífero diálogo entre Arte e Sociedade, principalmente quando delegamos à obra o caráter de aglutinadora dos nossos questionamentos.

Assim, parte-se do pressuposto de que, em quanto autor, Antonio Fagundes nos fornece indícios de suas visões de mundo, bem como de sua postura política, por meio da escrita de *Sete Minutos* (2002). Para tanto, faz-se necessário examinar a estrutura dramática dessa obra, visando compreender os entremeios e as interlocuções estabelecidas entre palco e platéia.

Posto isso, vale lembrar que como fonte documental, a obra de arte deve ser compreendida enquanto constituinte de um real; analisada dentro do seu contexto, possibilitando o conhecimento de sua lógica interna. Desse ponto de vista, se tornam notórias

^{*} Mestranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Bolsista CAPES sob orientação da Prof.a Dr.a Rosangela Patriota Ramos.

as palavras de João das Neves, quando ele nos interpela a respeito das inúmeras leituras e análises de uma mesma peça.

Se o texto teatral é o ponto de partida, é preciso compreendê-lo para melhor transmiti-lo. 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 de 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 interpretes e não o inverso. (NEVES, 1987, p. 10-11) (destaque nosso)

Destarte, a interpretação realizada neste trabalho será uma entre as inúmeras possíveis. Tal como a obra escolhida, o esforço de inteligibilidade será permeado pelo local onde se inscreve o discurso historiográfico, 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’”. (CHARTIER, 2003, p. 11.)

Todavia, para o enfrentamento de tal empreitada, faz-se necessário primeiramente perceber a natureza do objeto elencado. Assim, parte-se da constatação de que *Sete Minutos* foi escrita com um propósito claro: é uma obra idealizada para o palco. Entretanto, o texto tomado nesta pesquisa foi retirado da encenação disponibilizada em DVD. Neste sentido, as rubricas e intervenções são frutos de uma interpretação particularizada e, portanto, são também o resultado de escolhas traçadas no processo de criação do espetáculo, pois uma encenação é somente o fechamento de um processo de leitura e compreensão do texto.

Nesse sentido, segundo Jean-Pierre Ryngaert:

[...] a análise do texto e a análise da representação são procedimentos diferentes, ainda que complementares. Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical. Claro que o espectador experimenta a necessidade e o prazer de voltar ao texto, assim como o leitor de assistir a uma representação. Mas os numerosos laços não podem satisfazer-se com a ilusão mecanista de uma simples complementaridade. (RYNGAERT, 1995, p. 20.)

Sete Minutos foi escrita em um único ato com dois sets diferentes: o primeiro diz respeito ao set da peça *Macbeth*; já o segundo nos é apresentado na forma de um camarim, lugar em que grande parte da ação dramática se desenrola.

No que se refere à escrita de *Sete Minutos*, podemos afirmar que Antonio Fagundes opta pela construção de personagens não psicológicas, isto é, não são formas individualizadas

e complexas – tais como as concebidas pelo método de Stanislávski. Trata-se de “tipos” que representam o que o autor acredita ser as diferentes formas de atores. Cria-se, assim, um distanciamento que evidência aquela prática como um ato construído, impedido que o espectador tenha a “[...] impressão de uma realidade cênica [...]”, podendo refletir sobre os artifícios daquela construção dramática. Por isso, “[...] as personagens que atualizam tais situações dramáticas não possuem dimensões individuais”. (PATRIOTA, 2006, p. 113; 114.)

Por isso, não são utilizados nomes particulares. Ao contrário, as personagens são apresentadas como Ator, Ator Jovem, Empresária, Evangélica, Homem e Tenente. Cada uma delas representa segmentos específicos, uma vez que a intenção não é entrar no plano individual. O protagonista Ator, por exemplo, representa o tipo de profissional com mais de 65 anos que tem a sua formação durante os anos de 1960, sob a égide da Ditadura Militar. Seu antagonista, Ator Jovem, por outro lado, começa seus trabalhos em um outro contexto, no período de abertura democrática, portanto seus interesses se configuram em um outro sentido.

Sob esse aspecto, há uma valorização dos diálogos em *Sete Minutos*, visto que é por meio deles que o público toma conhecimento de ações passadas que são fundamentais para a compreensão da trama. Neste sentido, para se dirigir ao público, foi dispensada a mediação de um narrador onisciente (neutro) ou de uma apresentação em *off*, sendo desvelada a narrativa através das trocas entre as personagens ou por meio de monólogos, estes realizados quase ao final.

O início do espetáculo é feito no *set* da peça *Macbeth*, e nos fornece os primeiros indícios dos futuros acontecimentos. Deparamos-nos com um ator interpretando a personagem de William Shakespeare, ao mesmo tempo em que barulhos oriundos da platéia o interrompem insistentemente. Cansado de tais intervenções, o Ator resolve cessar essa apresentação, dirigindo-se para o camarim, onde grande parte das ações apresentadas à platéia irá ocorrer.

Podemos afirmar que 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 e o comportamento da platéia. Explicitamente, este se torna o foco das atenções no primeiro momento do texto, onde o Ator Jovem interpela seu companheiro sobre os motivos que o levaram a tal atitude:

ATOR JOVEM

ATOR

ATOR JOVEM

ATOR

ATOR JOVEM

ATOR

Quê que aconteceu?

Nada.

Como nada? Você tá bem?

Vai pro seu camarim, vai?

Fala comigo. O quê que houve?

Você não viu o cara da primeira fila? Com a camisa florida?

ATOR JOVEM	O quê que tem?
ATOR sapatos.	Você não viu? Ele tirou os
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. (FAGUNDES, 2003, f. 2.)

O diálogo entre as duas personagens nos sinaliza uma primeira característica do texto: a intrínseca relação passado/presente. Em outras palavras. O que é posto em questão não é somente a ação apresentada em cena – o fato, por exemplo, dos atores estarem discutindo –, mas acima de tudo as ações de um passado recente que é apresentado ao público por meio das diferentes narrações. Portanto, é através desse jogo dialético que o espectador/leitor entra em contato com situações postas sob perspectivas diferenciadas, montando assim, durante todo o espetáculo, um quebra-cabeça do que realmente aconteceu naquela noite tumultuada e que ocasionou a aludida interrupção.

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 platéia. Bate lá e volta. Outra vez pra platéia. [Pausa] Trrrrrriiiiiimmm. 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 perceber.	E se estivesse não ia nem
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 platéia 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. (FAGUNDES, 2003, f. 4-5.)

Entretanto, para além dessas questões, as falas apresentadas nesse momento também nos dão indícios de outro aspecto fundamental: as posturas teóricas adotadas pelas personagens. Nessa primeira parte do texto, quando o Ator dialoga com o Ator Jovem, evidenciam-se as diferenças de formação e concepção sobre o fazer teatral, reveladas ao leitor/espectador pelas cobranças e diferentes atitudes tomadas naquela noite.

Segundo Décio de Almeida Prado, as características das personagens no teatro nos 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”. (PRADO, 1981, p. 88.) É através dessa troca de informações que são delineados os contornos e justificadas as ações. Nesse sentido, Ator e Ator Jovem nos são apresentados não somente por suas atitudes, mas também pelo julgamento realizado pelo outro.

Esse exercício se mostra latente em *Sete Minutos*, principalmente quando observamos o jogo dramático realizado pelas aludidas personagens. Isto porque, ao alterar o comportamento da platéia durante o espetáculo também são postas em discussão as iniciativas tomadas pelos atores em cena. Buscando defender seu ponto de vista, o Ator descreve as várias intervenções sucedidas naquela noite (celulares, tosem, bips, etc.) e que justificam a sua iniciativa: interromper o espetáculo. Assim, ele busca argumentos que dêem fundamento ao seu discurso, apontando aquele que ele julga ser o verdadeiro culpado: o público.

Para cada ação ocorrida, são apresentados elementos que indicam a total desconsideração da platéia. “Tem que desligar os bips dos relógios! Tem uma gravação pedindo isso, antes do espetáculo”. (FAGUNDES, 2003, f. 4.) (destaque nosso) Então, não se trata, sob a ótica do Ator, de um desconhecimento de como se comportar, mas a questão perpassa também o âmbito da violação de regras postas, bem como da falta de alteridade com o trabalho do profissional.

Junto a isso, não podemos esquecer a relação que o Ator Jovem estabelece com o seu companheiro. Através da contra-argumentação ele tenta, insistentemente, convencer o Ator que tal comportamento é “natural”, sendo inerente ao ser humano. Para tanto, ele se coloca como exemplo, pois, afinal, também escuta os barulhos, mas consegue desenvolver seu trabalho por meio da “abstração”.

Desse ponto de vista, percebemos que é por meio de um frenético jogo dialético que Antonio Fagundes nos apresenta suas personagens, ao mesmo tempo em que dá ao leitor/espectador acesso a ações ocorridas fora de cena. Nesse sentido, podemos apontar a construção de dois “tipos” de atores, que até então se mostram opostas. De um lado, temos 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 platéia. Em contrapartida, nos é apresentado um jovem ator, com filosofias e posicionamentos próprios à sua formação profissional.

Uma característica inerente a todo o texto teatral é o do rememorar, que neste caso se mostra fundamental para delinear o lugar de onde falam as personagens e, juntamente, estabelecer quem são seus interlocutores. Por meio de um constante re-visitar, o Ator busca dar contornos a esta platéia, 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. <u>O teatro era um templo, um lugar sagrado. As pessoas entravam na sala, reverentes, emocionadas.</u> 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 não?	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 ATOR	Você não deixa entrar. <u>E gritam, gargalham, falam no celular, a casa da mãe Joana.</u> Você pode dar um, dois, três, mil sinais que eles nem sabem que porra de campainha 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. (FAGUNDES, 2003, f. 11.) (destaque nosso)

Desse ponto de vista, podemos afirmar que o texto trabalha com um jogo de definição pautado em comparações diretas, muitas vezes descontextualizadas. Por outro lado,

as passagens ora citadas servem também como 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 nos conduz a esse resultado, o que não significa o término da discussão, pois a forma como são postas as situações fornece-nos um frágil julgamento sobre o que acontece no palco, juízo este que se transfigura durante o desenrolar da trama.

A desestruturação dessa divisão tem seu clímax ao final da obra, quando uma narrativa em forma de monólogo toma a cena, 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 leitores/espectadores, que refletem e reestruturam seus ajuizamentos.

Destarte 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 platéia, 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 platéia. (FAGUNDES, 2003, f. 74-76.)

Diante disso, o Ator interpela quem dentre os presentes na platéia poderia ser essa “pessoa sensível”, porém suas perguntas não possuem respostas imediatas. Assim, no fim do entrecho, temos o fechamento de uma situação específica, mas não a delimitação concreta de suas conseqüências, 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”. (PRADO, 1981, p. 97.)

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”. (PRADO, 1981, p. 97.)

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”. (DESGRANGES, 2003, p. 23.) Todavia para que isso efetivamente aconteça, se faz necessário ter não somente alguém disposto a dizer, mas também uma platéia disposta a ouvir. “Mas sem interrupções, por favor!”.

Bibliografia

- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- CHARTIER, Roger. **Formas e Sentido** – cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- FAGUNDES, Antonio. **Sete Minutos**. Europa Filmes e Globo Filmes, 2003. DVD, color.. (versão digitada e não publicada)
- GUINSBURG, J.; et al. (Coord.). **Dicionário do Teatro Brasileiro** – temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.