

ARTIGO

A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 REVISITADA PELA DRAMATURGIA DE CARLOS QUEIROZ TELLES, SOB A DIREÇÃO DE FERNANDO PEIXOTO, NO CONTEXTO DA RESISTÊNCIA DEMOCRÁTICA (1972)

ROSANGELA PATRIOTA

Professora Assistente Doutora no Programa de Pós-Graduação em Educação, Artes e História da Cultura (PPGEAHC) da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Profa. Titular aposentada do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisadora CNPq nível 1C (produtividade em pesquisa).
E-mail: patriota.ramos@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1330-1905>

ALCIDES FREIRE RAMOS

Professor Titular do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador CNPq nível 1D (produtividade em pesquisa).
E-mail: alcides.f.ramos@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6701-9123>

RESUMO: Este artigo analisa o Teatro da Resistência, predominante no decorrer da década de 1970. Nessas circunstâncias, diversos artistas que permaneceram no país, em situação de legalidade, passaram a travar uma intensa luta político-cultural. Um exemplo disso encontra-se na trajetória do Teatro São Pedro, administrado por Maurício e Beatriz Segall, que se cercaram dos diretores Fernando Peixoto e Gianni Ratto, do dramaturgo Carlos Queiroz Telles e dos atores Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Edson Santana, entre outros. Esse artigo mostra como essa equipe foi capaz de ressignificar as comemorações dos 50 anos da Semana de Arte Moderna (1972).

PALAVRAS-CHAVE: História do teatro brasileiro; Carlos Queiroz Telles; Arte e política; Resistência democrática brasileira

MODERN ART WEEK OF 1922 REVISITED BY CARLOS QUEIROZ TELLES' DRAMATURGY, UNDER THE DIRECTION OF FERNANDO PEIXOTO, IN THE CONTEXT OF DEMOCRATIC RESISTANCE (1972)

ABSTRACT: This article analyzes the Theater of Resistance, which predominated during the 1970s. Under these circumstances, several artists who remained in the country, in a legal situation, began to wage an intense political and cultural struggle. An example of this can be found in the trajectory of Teatro São Pedro, managed by Maurício and Beatriz Segall, who surrounded themselves with directors Fernando Peixoto and Gianni Ratto, playwright Carlos Queiroz Telles and actors Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Edson Santana, among others. This article shows how this team was able to give new meaning to the celebrations of the 50th anniversary of the Modern Art Week (1972).

KEYWORDS: History of brazilian theatre; Carlos Queiros Telles; Art and politics; Brazilian democratic resistance.

Recebido em: 17/12/2021

Aprovado em: 22/04/2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2022v73p220-244>

*A República está em perigo e ele não recebeu instruções!
Apelamos para o povo. Minha voz ainda é bastante forte
para pronunciar a oração fúnebre no túmulo dos
decênviros...Repito que pedimos uma comissão: temos
importantes revelações a fazer. Eu me retirarei para a
cidadela da razão, farei troar o canhão da verdade e
reduzirei meu inimigos a pó!*

*(Danton em **A Morte de Danton**, Georg Büchner)*

Diálogos entre Arte e Política no Teatro Brasileiro: Questões

Preliminares

O tema da Resistência Democrática tornou-se uma das referências para as discussões sobre o período da Ditadura Civil-Militar (1964-1985). No campo da luta estritamente política, essa forma de intervenção esteve vinculada a organizações civis e religiosas, a iniciativas do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que defendia a necessidade de um acúmulo de forças democráticas, no nível social e político, a fim de enfrentar e derrubar o estado de arbítrio, entre inúmeras outras atividades. Nesse sentido, levantar bandeiras em prol das liberdades de opinião e expressão, incentivar a organização de movimentos populares, além de estimular debates históricos, foram estratégias adotadas por aqueles que se identificaram com essa forma de atuação.

Essas atividades não se restringiram ao campo estritamente político, pois, no âmbito cultural (cinema, música, teatro, artes plásticas, literatura), elas foram fundamentais para apresentar temas em sintonia com a agenda de lutas contra o regime militar. É evidente: tais realizações foram diversas e ocorreram em distintas regiões do país. No entanto, para o desenvolvimento dessa reflexão, interessa-nos compreender algumas das atividades ocorridas na cidade de São Paulo, especialmente, na área teatral.

Em verdade, o teatro paulistano, da década de 1960, foi marcado pelas atuações do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. No que se refere ao primeiro, embora tenha sido criado por artistas recém-formados pela Escola de Arte Dramática (EAD), a fusão com o Teatro Paulista do Estudante (TPE) deu a ele uma proximidade muito grande com o movimento estudantil. A

efervescência da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) – então sediada à rua Maria Antônia, próxima ao Teatro de Arena, localizado à rua Teodoro Bayma – contaminou as propostas do grupo que, em contrapartida, alimentaram os debates universitários. Foram tempos nos quais o Brasil esteve na agenda dos principais segmentos sociais que buscavam transformar o país.

Sob esse viés, novos tempos e novas discussões ganharam os palcos. Surgiram o texto politizado e o anseio por um teatro comprometido com a realidade. Motivado pela excelente acolhida de *Black-tie* pelo público e pela crítica, o Arena criou os *Seminários de Dramaturgia*, a fim de fomentar a confecção de peças voltadas para a conscientização popular e para os problemas sociais. Mas, essa preocupação não era sua exclusivamente. No mesmo período, em Pernambuco, durante o governo de Miguel Arraes, criou-se, por iniciativa de artistas como Ariano Suassuna e Luiz Mendonça, o Movimento de Cultura Popular (MCP). No Rio de Janeiro, as perspectivas de instrumentalizar a arte deram origem ao Centro Popular de Cultura (CPC).

[...]. Em verdade, o país experimentava a expectativa da transformação, traduzida na defesa de práticas anti-imperialistas e no sonho de concretizar a *revolução democrático-burguesa*, vislumbrado por diversos segmentos sociais. Enquanto isso, o mundo assistia estupefato ao êxito da Revolução Cubana, em 1959.

Desse processo, surgiu nos palcos brasileiros, pela primeira vez, a vinculação explícita entre Arte e Política e a intenção de engajamento em favor das causas populares visando à *superação histórica*. Tal iniciativa fez emergir *um teatro intelectual*, por meio do qual se intensificaram as críticas a uma concepção burguesa do *fazer teatral*, ao lado da defesa de uma cena que ampliasse o seu alcance para além dos limites das salas de teatro (PATRIOTA, 2007, s/n).

Enquanto isso, nas arcadas do Largo São Francisco, José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiroz Telles, Renato Borghi, Amir Haddad, Ronaldo Daniel, jovens estudantes do curso de Direito criavam o Teatro Oficina de São Paulo que, até o ano de 1964, se notabilizou por encenações que discutiam aspectos importantes dos segmentos médios da sociedade, por meio de peças como *Pequenos Burgueses* (Maximo Gorki), em sintonia com interpretações extremamente vigorosas sob a responsabilidade de Eugênio Kusnet.

Esse conjunto de realizações, presentes na capital paulistana, sofreu impacto significativo com o golpe civil-militar de 1964. Sem dúvida, o país mudara! O *consenso* em torno da “revolução democrático-burguesa” esvaiu-se. O Partido Comunista Brasileiro fez uma contundente autocrítica à sua

política de alianças¹ ao mesmo tempo em que conclamou todos os setores de esquerda e/ou liberais a se organizarem em uma “frente de resistência democrática” contra a ditadura militar. Porém, essa nova estratégia de luta foi duramente questionada por dissidentes do Partido e por demais organizações de esquerda que, de maneira gradativa, optaram pela luta armada e pela clandestinidade.²

O Teatro de Arena, mantendo sua perspectiva de engajamento, conclamou as plateias a engrossarem as fileiras de resistência, exaltando lutas históricas como “Quilombo dos Palmares” e “Inconfidência Mineira”. Contudo, no decorrer do ano de 1968, dado o acirramento dos conflitos entre setores da sociedade civil e governo, outros temas e posturas foram apresentados. Um exemplo disso foi a *Feira Paulista de Opinião*, na qual a figura de Ernesto “Che” Guevara tornou-se parâmetro de luta. As mudanças temáticas foram acompanhadas de transformações na linguagem cênica. Nesse período, além do *sistema coringa*,³ recuperou-se a experiência do “teatro-jornal”, criado pelos artistas russos, como Vladimir Maiakovski, em 1917,⁴ em bairros da periferia de São Paulo, a fim de informar e estimular espectadores em favor de ações concretas contra a ditadura militar.

Já o Teatro Oficina, inicialmente, encontrou dificuldades para ter suas criações articuladas a uma discussão política mais imediata, devido, particularmente, à predominância, em seu repertório, de autores estrangeiros e pela força de seu trabalho estar concentrado na encenação, em uma época em que o lugar privilegiado do debate e da resistência política era o texto teatral, apesar de, em 1964, terem assinado a montagem de *Andorra* (Max Frisch). Após inúmeros percalços, como o incêndio que destruiu as dependências do Oficina e de uma estadia no Rio de Janeiro, essa companhia teatral retorna à ribalta, em 1967, com o espetáculo *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade, 1933). Nesse sentido, a sua grande referência artística foi a montagem, em 1967, de *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), escrita em 1933.

¹ Para maior aprofundamento do impacto dessa autocrítica no teatro brasileiro, consultar o livro *Vianinha, um dramaturgo no coração de seu tempo*. (PATRIOTA, 1999).

² Para uma análise detalhada desse tema, consultar o capítulo 4 do livro *Canibalismo dos Fracos* cinema e história do Brasil (RAMOS, 2002, pp. 267-324).

³ O sistema coringa, criado por Augusto Boal, uma das grandes referências cênicas do período, surgiu à época dos musicais *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes* e, posteriormente, foi usado pela companhia em diferentes espetáculos, tais como *A resistível ascensão de Arturo Ui* (Bertolt Brecht).

⁴ Para maiores informações, consultar: GARCIA (1990) e RIPELLINO (1986).

A peça, até então, inédita nos palcos, foi concebida sob uma nova conjuntura político-social. Nos circuitos culturais e políticos, o impacto da exibição do filme *Terra em transe* (Glauber Rocha) fora decisivo em decorrência de sua contundente crítica ao pacto policlassista. Acrescente-se a isso, o impacto que a dimensão *antropofágica* do Manifesto Antropófago (O. de Andrade) trazia para a cena política e cultural do país. Assim, embora a direção, os cenários, os figurinos e as interpretações dos atores trouxessem dimensões estéticas divergentes ao engajamento cênico predominante, a força dos debates vinculava-se à expectativa de novos horizontes⁵.

Esses processos criativos estabeleceram um profícuo diálogo, suscitando debates com segmentos intelectualizados da população (professores universitários, profissionais liberais, estudantes, etc.). Entretanto, no início da década de 1970, essas companhias, por força de questões internas e das circunstâncias históricas, encerraram suas atividades. O Arena, em 1971, após a prisão e o posterior exílio do dramaturgo e diretor Augusto Boal, e o Oficina, em 1974, depois de uma invasão policial, que redundou na prisão de alguns de seus integrantes e na ida do diretor José Celso Martinez Corrêa para a Europa.

Década de 1970 – Teatro São Pedro – Espaço de Resistência Democrática

Em vista dos acontecimentos mencionados, a década de 1970 apresentou outro cenário político e cultural e, com isso, diversos agentes sociais modificaram suas propostas de atuação. As posturas compreendidas como revolucionárias estavam derrotadas. E aqueles artistas e/ou militantes que, no decorrer do período anterior, foram constantemente desqualificados

⁵ Para melhor aprofundamento da discussão, consultar os livros: *Oficina do teatro ao te-ato* (SILVA, 2008); *Oficina onde a arte não dormia* (NANDI, 1989) e *Teatro Oficina: trajetória de uma rebeldia* (PEIXOTO, 1982). Sobre esse mesmo tema, consultar os seguintes artigos: PATRIOTA, R. A Cena Tropicalista no Teatro Oficina (2003, pp. 135-163). (São Paulo). *História* (São Paulo), v. 22, n.1, 2003, p. 135-163. PATRIOTA, R. *História e Historiografia do Teatro Brasileiro da Década de 1970: temas e interpretações* (2013). RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R. *Terra em transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade* (2012, pp. 124-141).

como “reformistas”,⁶ assumiram a tarefa de construir e consolidar a frente de resistência democrática.

De fato, José Celso e Augusto Boal estavam exilados, Heleny Telles Guariba estava desaparecida, mas a cena teatral contava com nomes como Fernando Peixoto, Antunes Filho, Carlos Queiroz Telles, Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Antonio Fagundes, Antonio Abujamra, Flávio Rangel, Maurício e Beatriz Segall, Othon Bastos e Martha Overbeck, Gianni Ratto, Renato Borghi, Esther Góes, entre tantos outros.

Nesse ambiente, o Teatro São Pedro, em fins dos anos 1960, passou a desenvolver um trabalho de inegável qualidade artística e de interlocução com aquela conjuntura política, após haver se mantido como sala de projeção de filmes até o ano de 1967.

⁶ As questões em torno da adjetivação de *reformistas*, no decorrer da década de 1960, pelo menos no Teatro, reportavam-se a artistas e demais profissionais que rejeitaram opções pela luta armada e mantiveram atividades de oposição nos espaços da legalidade. Um dos profissionais que mais sofreu com essa denominação foi o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, como pode ser atestado na seguinte citação: “Vianinha foi um dos primeiros intelectuais e militantes a aderir a esta nova determinação do Partido. Reafirmou a sua opção no interior da resistência democrática. Defendeu a união contra um inimigo maior: a ditadura. Neste horizonte conjuntural, de acordo com o depoimento de Ênio Silveira, mesmo discordando da invasão da Tchecoslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia, o dramaturgo não externou, publicamente, seu descontentamento, pois, segundo sua avaliação, tudo que arranhasse a imagem do mundo socialista beneficiaria o capitalismo. Manifestou-se contra a censura, promoveu vigílias, denunciou o arbítrio, mas, em nenhum momento, advogou a proposta da “guerrilha a qualquer preço”, tanto que na passeata que acompanhou o corpo de Édson Luís até o cemitério «(...) Vianinha gritava feito um louco: “O povo organizado derruba a ditadura!” A poucos metros de distância, Hugo Carvana puxava o coro dos “revolucionários” ou “porraloucas”, conforme a ótica: “O povo armado derruba a ditadura”».

Estes posicionamentos públicos acarretaram-lhe dissabores e questionamentos sobre seu comprometimento revolucionário. De acordo com a análise de Luiz Carlos Maciel «as divergências iriam se acentuar nas assembleias da classe, nos Teatros Jovem, Gláucio Gil e Opinião. Os “revolucionários” estreitariam seu intercâmbio com as lideranças estudantis, apoiando as manifestações de rua que daí em diante se transformariam em verdadeiros embates com a Polícia. Ser “reformista” num ambiente tão apaixonado era tarefa das mais difíceis --- até porque os adversários tinham inegável respaldo nas votações. Nós éramos bons de retórica, mas o pessoal do Partido era ótimo para vaiair». Vera Gertel, ao rememorar este período, revelou que «Vianinha não deixava transparecer, mas saía do Gláucio Gil deprimido. Se ele ou Gullar levantavam a voz, uma avalanche de impropérios era disparada pelo outro lado. O líder do CPC, o artista dogmático que só queria escrever na grossura para o povo, o militante que não queria saber de acertos com a burguesia e idolatrava Cuba, esse mesmo Vianinha parecia agora condenado à pior das penas: a de ver questionado o seu ideal revolucionário. – Isso representou uma grande tortura mental para ele. (...) O fato de não aderir à radicalização pela luta armada representava para o Vianna ser chamado de velho, como se estivesse superado. Ele se torturou muito na época por causa disso: “Pô eu estou ficando superado? Estou ficando velho?” Os estudantes e até líderes mais antigos do partido estavam aderindo, e ele não. Mas não se afastou de sua coerência política. Continuou achando que deveria se manter na linha do partido e que a luta armada era uma proposta equivocada (grifos nossos)” (PATRIOTA, 1999, p. 121-122).

O Theatro São Pedro, após se manter até 1967 como sala de projeção, passou a ter projetos teatrais ocupando o seu espaço, sendo que a primeira tentativa ocorreu com o “Teatro Papyrus”. Todavia, essa iniciativa frustrou-se.

Inviabilizada a proposta do Papyrus, Maurício e Beatriz Segall assumiram a ideia de revitalizar o São Pedro como espaço cênico. Efetuadas as reformas necessárias, a partir de outubro de 1968, o Teatro São Pedro iniciou suas atividades, dedicando seu espaço a apresentações musicais e teatrais, sendo que essas últimas começaram com a montagem da peça *Os Fuzis da Senhora Carrar* (Bertolt Brecht) pelo grupo teatral TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo), com direção, cenários e figurinos de Flávio Império.

Por meio de um repertório, que suscitou reflexões sobre os mais diferentes temas, as suas duas salas de espetáculos abrigaram importantes textos teatrais, dentre os quais destacaram-se: *Marta Saré* (Gianfrancesco Guarnieri), *Os Gigantes da Montanha* (L. Pirandello), *Morte e Vida Severina* (João Cabral de Melo Neto), *Um Inimigo do Povo* (H. Ibsen), *Hair* (James Rado/Jerome Ragni/Galt Mac Demort), *A vida escrachada de Joana Martini e Baby Stompanato* (Bráulio Pedroso), *A Longa Noite de Cristal* (Oduvaldo Vianna Filho), *O Interrogatório* (Peter Weiss), *Tambores na Noite* (Bertolt Brecht), *A Semana* (Carlos Queiroz Telles), *Frei Caneca* (Carlos Queiroz Telles), *Frank V* (Friedrich Dürrenmatt), entre outros.

Essa proposição político-cultural nasceu no momento em que vários militantes entraram para a clandestinidade e houve a intensificação de ações guerrilheiras. A essas iniciativas, a ditadura militar respondeu com medidas repressivas que transformaram a tortura em uma “Política de Estado”. Nessa correlação de forças, as perspectivas revolucionárias foram, a pouco e pouco, derrotadas e, no início da década de 1970, as organizações de esquerda estavam praticamente dizimadas. O país vivia uma conjuntura de grande ufanismo. Eram tempos de “Milagre Econômico”, de *slogans* como “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Ninguém segura esse país”, “Esse é um país que vai para frente”, além da campanha do MOBRAL.

Tais circunstâncias fizeram com que combatentes da ditadura, mantidos na legalidade, buscassem alternativas de luta nesses novos tempos e as duas salas do São Pedro (Teatro e Studio) os acolheram. Sob esse prisma, as alternativas se pautaram na construção de “arte de resistência” a partir dos seguintes propósitos:

O teatro não está em crise, ele sofre de uma doença crônica: a falta de um público regular e estável, que nunca existiu entre nós, com as costumeiras e normais exceções. Às vezes o paciente melhora, a febre abaixa e, pela mão misteriosa da alquimia teatral, as gentes (mais gentes do que de costume) se arrancam da hipnose do vídeo, da pizza das cantinas, enfrentam mil peripécias e perigos de uma viagem pelas vias paulistanas e lá se vão a um evento teatral especial.

Mas só uma vez. A próxima só quando a conjugação dos astros for novamente favorável.

O São Pedro já reconheceu isso – a duras penas – faz tempo. Procurou, e está procurando, uma saída. Uma saída honrosa. Não uma saída que represente uma capitulação diante dos modismos, às concessões formais e temáticas para atender à voraz tendência digestiva das gentes que podem ir ao teatro, que têm o dinheiro para pagar ingresso. Sem concessões ao musical fácil e inconsequente, ao gargalhar bufônico, ao choro melodramático. E sem esmolar. Também não busca uma saída que represente, em termos estruturais, uma contradição com nosso verdadeiro estágio de subdesenvolvimento. Não quer a superprodução e o teatro rico – que no fim das contas não se coadunam com a pobreza dos nossos meios materiais e culturais. Nem o intelectualismo pelo intelectualismo, acessível somente a um pequeno número. (...) Para atravessar o despenhadeiro, achamos por bem caminhar para a formação de um grupo estável – o grupo do São Pedro. Um grupo de gente de teatro que, mantendo suas salutares diferenças individuais, deseja conjuntamente atingir um objetivo – fazer um teatro digno, de nível, testemunha de seu tempo, não alienado, coerente ao longo do tempo, para um público numeroso que compreenda nossa linguagem. Não um público popular, na primeira etapa, pois essa é outra história (SEGALL, 2001, p. 260-261).

A proposição de Maurício Segall expôs uma estratégia de intervenção cultural em uma sociedade sobrevivendo à luta cotidiana, em que os grandes projetos de transformação não estavam mais no centro do debate. Pelo contrário, a escolha de temas que propiciassem a análise das contradições do capitalismo, a denúncia da corrupção e a necessidade da organização consciente da população tornaram-se eixos do trabalho do Teatro São Pedro. Isso, sem dúvida, transformou-o em uma das grandes referências artísticas na construção da “resistência democrática”.

1972 – A presença do Arena e do Oficina no processo criativo do Teatro São Pedro

Ao longo de sua existência, o Teatro São Pedro teve uma composição relativamente homogênea, seja com artistas convidados, seja com aqueles que, sistematicamente, participaram do processo criativo e das discussões teóricas. Dentre esses últimos, estiveram vários remanescentes do Teatro de

Arena (Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Dulce Muniz, Edson Santana, entre outros) e profissionais saídos do Teatro Oficina como Fernando Peixoto, Renato Borghi, Esther Góes, Renato Dobal.

Com essa composição de elenco, a companhia foi adquirindo uma importância estratégica na construção de um espaço de crítica social, com vistas a defender o Estado de Direito e as liberdades democráticas. Marco Antônio Guerra, em breve histórico, assim destacou o Teatro São Pedro:

corria o ano de 1969 e os grupos de produção estável – como o Arena e o Oficina – estavam com seus dias contados. A instabilidade política que se vivia nesse período parecia refletir profundamente na estrutura interna dos próprios grupos, que mal conseguiam esboçar uma resposta orgânica ao arbítrio que estava sendo implantado na vida cultural do país. O Teatro São Pedro nasce dessas duas vertentes que se cruzam no final dos anos 60: a instabilidade dos grupos teatrais e a repressão política, que levou muitas pessoas a vislumbrar a ação cultural como uma alternativa à ação política – entre os quais o próprio Maurício Segall. A primeira resposta do São Pedro foi em setembro de 1969: para os produtores, Ibsen era o tom mais apropriado para o Brasil pós-AI-5. A questão ética colocada em 'Um Inimigo do Povo', do homem que não abandona suas convicções mesmo quando todas as situações se voltam contra ele, era uma profissão de fé que a companhia estava disposta a carregar consigo (GUERRA, 1993, p. 95, 96).

Por exemplo, o acolhimento dos integrantes do Núcleo 2, do Teatro de Arena. Eles passaram a ensaiar no Studio São Pedro a montagem de *Tambores na Noite* (Bertolt Brecht). Devido às dificuldades financeiras do Núcleo, Segall assumiu a coprodução do espetáculo e o São Pedro passou a contar com um elenco fixo. Sobre essa parceria, Celso Frateschi afirmou:

particpei do Teatro São Pedro no começo da década de 1970, quando dirigido por Maurício Segall. O Arena, grupo ao qual eu pertencia, havia se desmantelado com a prisão e o exílio de Augusto Boal. Maurício nos abrigou depois da temporada de *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, que encenamos no Studio São Pedro, um teatro de 200 lugares que ficava num anexo superior do teatro principal. Lá nós montamos *A Semana*, *Frei Caneca* e *A Queda da Bastilha*???. Montamos ainda *O Prodígio do Mundo Ocidental* e *Dois Homens na Mina*. Esta última totalmente censurada acabou significando o nosso desligamento com o Teatro São Pedro e a nossa opção de radicalizarmos nossas propostas de popularização do teatro, primeiro itinerando e depois nos fixando, construindo o nosso teatro na periferia de São Paulo. Se foi uma época muito difícil também para o teatro brasileiro, com a censura policial fazendo questão de impor sua 'coautoria' em todos os nossos espetáculos, foi também uma época de muita luta, resistência e acima de tudo criatividade. (...) Maurício Segall foi o idealizador e o mantenedor do principal movimento teatral do início dos anos 70. Um grupo composto de dois elencos fixos que reuniam artistas que traziam

em si o espírito revolucionário tanto do Teatro de Arena quanto do Teatro Oficina (FRATESCHI, 2000, p. 86-87).

Tambores na Noite trouxe Fernando Peixoto, recém saído do Teatro Oficina, para o Teatro São Pedro⁷. Fora contratado pelos integrantes do Núcleo para assumir a direção do espetáculo. No entanto, devido ao encaminhamento das parcerias ali estabelecidas, Peixoto também integrou-se à companhia e participou de importantes projetos culturais, como depreende-se nesse depoimento:

meu trabalho como diretor de teatro está intimamente ligado a estes espaços: em 1972 realizei dois espetáculos no Studio ('Tambores na Noite', de Brecht, e 'A Semana', de Carlos Queiroz Telles) e também um na sala grande ('Frei Caneca', de Carlos Queiroz Telles). Em 1973, mais uma vez na sala grande dirigi 'Frank V' de Dürrenmatt, que recebeu muitos prêmios da crítica paulista. Espetáculos produzidos pelo próprio Teatro São Pedro foram instantes decisivos de pesquisa e investigação do significado artístico e ideológico do teatro, com um trabalho coletivo intenso e contínuo. Foram instantes básicos para meu trabalho enquanto encenador (PEIXOTO, 2000, p. 83).

Os instantes básicos, mencionados por Peixoto, tiveram também a participação do cenógrafo Gianni Ratto, do assistente de direção Mário Masetti, entre outros. Eles constituíram um grupo de trabalho que, em última instância, pode assim ser qualificado:

a procura da eficiência é um dado fundamental para analisarmos o fenômeno do Teatro São Pedro na década de 70. A eficiência buscada não é só política, mas estética também, dados – aliás – inseparáveis nas obras do Teatro São Pedro. O planejamento das peças a serem montadas é encarado do ponto de vista político. A produção das montagens são bem cuidadas, a cenografia é realizada por profissionais de nível (Hélio Eichbauer, Gianni Ratto, etc.), a direção das peças são entregues a homens de talento, como Fernando Peixoto, Celso Nunes, etc. Mesmo nas montagens realizadas pelo Núcleo, a inventividade aumentava os poucos recursos que geralmente eram destinados a essas produções (GUERRA, 1993, p. 101).

Na implementação do projeto, encenaram peças brasileiras e estrangeiras, que contribuiriam com discussões sobre liberdade e participação, inerentes ao próprio surgimento do Teatro São Pedro. Esses estímulos trouxeram para a companhia o publicitário Carlos Queiroz Telles

⁷ Para melhor aprofundamento a respeito da trajetória de Fernando Peixoto, consultar: PATRIOTA; RAMOS, 2006.

que, aliás, fora o responsável pela campanha de lançamento do São Pedro. Ele foi convidado a traduzir o texto de Peter Weiss, *O Interrogatório*, e, posteriormente, integrou-se, em 1970, à equipe, apresentando propostas de trabalho que assim foram sintetizadas por Marco Antônio Guerra:

como publicitário, conhecia as intenções do regime militar em propagandear a história da Independência do país – do ponto de vista dos vencedores – já que em 1972 esse movimento completaria 150 anos. A ideia do dramaturgo é combater a visão hegemônica através de um personagem esquecido pela historiografia oficial: Frei Caneca (GUERRA, 1993, p. 112).

Nasceu, dessa maneira, o primeiro projeto dramaturgicamente de atuar nas brechas da ditadura militar no Teatro São Pedro, isto é, aceitar as datas comemorativas propostas pelos governos militares e transformá-las em símbolos para reflexão do processo, à luz de outras experiências históricas. Nesse sentido, o ano de 1972 foi extremamente profícuo, pois, além dos 150 anos da Independência do Brasil, foram celebrados os 50 anos da Semana de Arte Moderna. Duas grandes oportunidades que o Teatro São Pedro traduziu nas encenações de *A Semana* e *Frei Caneca*, ambas de autoria de Carlos Queiroz Telles, dirigidas por Fernando Peixoto, com cenários de Helio Eichbauer e interpretadas pelos integrantes do Núcleo 2.

A Semana de Arte Moderna (1922) sob o olhar do Teatro São Pedro

No ano de 1972, no Studio São Pedro, encenaram-se *Tambores na Noite* e *A Semana*, enquanto na sala principal o público pôde assistir às montagens de *Fígaro* (Beaumarchais) e *Frei Caneca*. Apesar da diversidade, o interesse dessa análise recai sobre as proposições de Carlos Queiroz Telles para a Semana de Arte Moderna de 1922, com vistas a apreender como esse acontecimento mediou interlocuções entre passado/presente. Dito de outra maneira: os órgãos governamentais viam essas celebrações como afirmações da “identidade nacional”, ao passo que para os integrantes do São Pedro seria a oportunidade para questionar interpretações tidas como homogêneas em torno de símbolos da Nação.

Dessa feita, o projeto sobre os modernistas nasceu não com a perspectiva de investigar os acontecimentos consagrados como a *Semana de Arte Moderna*, que tiveram lugar no Teatro Municipal de São Paulo, entre 11 e

18/02/1922, mas refletir sobre o seu impacto no debate da década de 1970. Carlos Queiroz Telles, autor do texto, assim se referiu a esse trabalho:

A *Semana* sim, foi um trabalho de encomenda pro Teatro São Pedro, onde eu fiz uma vasta pesquisa de tudo que existia sobre a Semana de Arte Moderna e me tranquei, como costumava fazer, no sítio pra escrever a peça. Eu não conseguia escrever. (...) Mas aí, depois de penar durante 5 dias contra a máquina de escrever, eu decidi que ia sair o que saísse. Quer dizer, eu perdi a angústia da perfeição que tava tomado por ela e escrevi. Escrevi a peça assim, em 2,3 dias rapidamente e saiu uma grande colagem irônica. A partir do momento que eu assumi o humor ficou fácil fazer. Eu tava com muito medo era de assumir o escracho, o humor. Então, na medida em que eu assumo a possibilidade de ser uma coisa muito humorística, aí a peça saiu com grande facilidade, o texto saiu tranquilo. Agora, insisto, esse é um roteiro, eu não chamaria de uma peça, cujo mérito, de realização final se deve indubitavelmente a duas pessoas: Fernando Peixoto e Hélio Eichbauer. Foi realmente uma quase criação coletiva (TELLES APUD GUERRA, 1993, p. 133).

Em seu depoimento, Queiroz enfatizou a contribuição de Fernando Peixoto e Hélio Eichbauer para o êxito da empreitada. No entanto, é preciso recordar: ambos estiveram envolvidos no processo criativo do espetáculo *O Rei da Vela*. O primeiro como intérprete do personagem Abelardo II, e o segundo como autor dos cenários e dos figurinos do célebre espetáculo dirigido por José Celso.

Sob esse aspecto, esses dois artistas foram fundamentais para a construção do *olhar* cômico, pois, juntamente com os demais integrantes do Oficina, foram artífices de uma releitura cênica do Modernismo à luz do olhar antropofágico de Oswald de Andrade, capaz de dessacralizar o diálogo com o passado e com a nossa formação cultural, despojados de ideias pré-concebidas e de valores definitivos.

Com esse espírito, Queiroz Telles produziu um texto, tal qual um roteiro, no qual as dependências do Teatro São Pedro compuseram a ambientação cênica e definiram o espaço cênico das personagens, a fim de fornecerem ao público informações acerca dos debates, dos conflitos e das ideias motivadoras da Semana de Arte Moderna.

Observações: A peça foi escrita tendo em vista a sua montagem na sala superior do Teatro São Pedro e o aproveitamento máximo de todas as suas instalações; escadarias, saguão e sala de espetáculos. Para a feitura do texto definitivo, o autor partiu de um roteiro inicial, elaborado tão somente com frases, depoimentos e trechos de obras dos personagens que participaram da Semana de Arte de 22. Baseado neste trabalho prévio, para que fossem respeitadas totalmente as ideias e atitudes principais dos personagens, foi redigido um texto definitivo. É preciso ficar bem claro no espetáculo, que o mesmo não visa “homenagear” os

participantes da Semana, mas, sim, na medida do possível, apresentar uma visão ao mesmo tempo histórica e crítica dos acontecimentos (TELLES, 1972, p. 2).

Para dar materialidade à proposta, o espetáculo colocou em cena Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Villa Lobos, Nestor Pestana, Rodrigues de Abreu, Guiomar Novaes, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Paulo Prado, Deise (primeira mulher de Oswald). Contudo, a concepção ficcional não se balizou pelas imagens fixadas pelo processo de memorização, legado pela crítica especializada. Ao contrário, Telles as capturou como sujeitos do processo histórico e, com isso, entremeou diálogos entre passado/presente, como se depreende da recepção ao espectadores:

Oswald: (fala básica, que pode ir sendo repetida à medida que novos espectadores vão chegando) Vamos, vamos entrando. Nada de ficar parado aí na escada ouvindo o Mário de Andrade. Um rabanete aqui para o senhor. Uma batatinha para a mocinha. Não precisa saber para o que é. No fim do espetáculo vocês vão descobrir. Deixem o Mário falar em paz. Em 22 ninguém prestou atenção no que ele disse e não é hoje que vocês vão ouvir. Vamos circular, vamos circular. Todos para cima. Uma batata para a senhora, madame. E um rabanete para o cavalheiro. Quem quiser vaia que vaie. Só não pode é aplaudir. Ó Mário! Vê se anda depressa. Você continua falando devagar como há cinquenta anos atrás! Desse jeito ninguém pode prestar atenção no que você diz (TELLES, 1972, p. 03).

Essa opção artística colocou o público no centro dos acontecimentos. À medida que caminhava rumo à sala de espetáculos, ele se via em meio a representações de acontecimentos da Semana de 1922. Além do discurso de Mário de Andrade, no saguão superior do teatro, deparava-se com Monteiro Lobato lendo a sua crítica à exposição de Anita Malfatti, *Paranoia ou Mistificação*⁸. Em termos narrativos, a peça unificou episódios, muitas vezes, vistos como isolados pela história da crítica, assim como reafirmou a ideia de deveriam ser recuperadas as premissas que motivaram a ocupação do Teatro Municipal de São Paulo e não atitudes específicas.

O dramaturgo construiu um jogo entre artistas e espectadores, pelo compartilhamento do espaço cênico, isto é, a composição dramatúrgica e cênica rompeu limites estabelecidos entre palco e plateia.

⁸ Para melhor localizar o espectador, havia um cartaz informando quem era a personagem e a origem do texto.

A próxima cena já ocorreria na sala de espetáculos. O público, ao entrar, deparava-se com outro cartaz apresentando Villa-Lobos. A personagem estava no palco, sentado ao piano, tocando músicas contemporâneas da Semana. Na sequência, foram projetados *slides* com anúncios de produtos da década de 1920, cujos textos foram lidos pelo próprio compositor, que continuava ao piano. Esse momento encerrou-se com o cartaz da Semana de Arte Moderna visto em uma tela. Mário e Oswald entravam, com microfones e gravadores nas mãos, para entrevistar o público e faziam a seguinte pergunta: *o que o senhor acha da ideia de realizarmos uma Semana de Arte Moderna?*

As personagens apresentavam-se aos entrevistados, mesclando passado/presente, no sentido de indagar acerca de realizações da Semana e do impacto das mesmas sobre o futuro que, no caso, seria o ano de 1972.

Mário: Você já leu alguma coisa de Oswald de Andrade? E, *O Rei da Vela*, o Sr. assistiu? Gostou? (*Para Oswald*) Tem mais um aqui que assistiu a *O Rei da Vela*, Oswald!

Oswald: Porque diabo só representaram a peça depois que eu morri? Essa popularidade póstuma me enche... (TELLES, 1972, p. 11-12).

O exercício dialógico entre passado/presente foi instigante a fim de promover a expansão do tempo cronológico, com vistas a evidenciar que aos acontecimentos, propriamente ditos, da Semana de Arte Moderna agregaram-se inúmeras realizações, tanto *a posteriori* quanto *a priori*, que urdiram, por meio da memória histórica, uma temporalidade consagradora. No entanto, graças ao recurso de tornam as personagens *narradores oniscientes*, o espetáculo *abriu* o processo de memorização e propiciou o questionamento das efemérides e da ideia de celebração.

Essa afirmação pode ser corroborada pela apresentação de um documentário, dirigido pela jovem cineasta Ana Carolina, feito especialmente para esse projeto. Foram projetadas imagens filmadas nas ruas da cidade de São Paulo, em 1972, com pessoas respondendo a três perguntas: *Quem foi Mário de Andrade? O que o senhor acha da Semana de Arte Moderna? O senhor já ouviu falar na Semana da Arte Moderna?*

Sobre Mário de Andrade, entre as mais significativas, encontravam-se as seguintes respostas:

Homem: Era um jogador de futebol famoso. Do tempo do Paulistano. Não sei em que posição jogava.

Moça: Mário de Andrade foi um poeta. Tem uma estátua com a cara dele até da Biblioteca. Uma vez até roubaram essa estátua, mas depois devolveram ou fizeram outra, não me lembro. Agora ele está lá.

Rapaz: Não tenho a menor ideia. Ele trabalha na televisão? (...)

Rapaz: Essa eu sei. Estudei pro vestibular. Mário de Andrade era poeta, romancista e crítico. Escreveu *Macunaíma*, *Paulicéia Desvairada* e participou da Semana de Arte Moderna de 22. A memória do bicho aqui é uma parada. Decorei por seis meses e ainda me lembro (TELLES, 1972, p. 12-13).

Sobre Arte Moderna e Semana da Arte Moderna, vieram as seguintes opiniões:

Mulher: Arte Moderna? Ah...bom. Eu não entendo nada disso. Uma vez levei meus filhos na Bienal, agora, o que eu vi não gostei não. Eu não entendi quase nada!

Rapaz: Não sei. Eu não me preocupo com essas coisas. Gosto mais de cinema e de futebol. (...)

Moça: Outro dia eu vi um programa na TV Cultura que falava de Arte Moderna. Mas estava muito chato e eu mudei de canal. Eu não sei o que é, acho...acho que não sei. (...)

Mulher: Não senhor. Nunca ouvi falar. Por que hem? (...)

Moça: Não. Quando é que vai ser? (TELLES, 1972, p. 13-14-15).

Essas respostas suscitaram questionamentos sobre o significado dos acontecimentos de 1922 e acerca das razões da indiferença.

Todos: Quando é que vai ser a Semana? Que Semana? O que é que você acha, vale a pena fazer a Semana? Teria existido a Semana? Será que vamos ter que começar tudo de novo? Mas que perda de tempo! Então não adiantou nada o nosso esforço? E agora, Mário? E agora, Menotti? E agora Anita? E agora, Di? E agora, *(todos se aproximam do piano. Guiomar Novaes senta-se e toca os acordes iniciais da Marcha Fúnebre de Chopin)* (I TELLES, 1972, p. 15).

A partir dessa situação, estabeleceu-se um diálogo entre as personagens modernistas (Mário, Oswald e Villa-Lobos), questionando o repertório de Guiomar Novaes. Esta, por sua vez, voltou-se aos espectadores para buscar apoio para suas iniciativas musicais. Após os debates, Novaes foi ao piano e tocou uma pequena peça de Chopin. As demais personagens, sentadas na plateia, ao final da apresentação, aplaudiram efusivamente. Por fim, Oswald questionou: esses aplausos não deveriam ser para a Semana.

Mário de Andrade foi ao piano e tocou *Orfeu no Inferno* de Offenbach. As luzes se apagaram e um documentário sobre São Paulo foi projetado e o poeta declamou trechos de *Paulicéia Desvairada* e do *Poema de Oswald (Ciranda)*. Por fim, Mário, juntamente com Anita Malfatti, expuseram suas trajetórias,

simultaneamente à exibição de *slides*, e tiveram seus trabalhos confrontados com opiniões de admiradores e críticos.

Novo documentário apresentou os principais acontecimentos mundiais do início do século XX. Os atores, na estrutura do teatro-jornal, enfatizaram aqueles ocorridos no país. Mário recordou seu primeiro contato com Oswald de Andrade e a parceria de ambos. Esse monólogo antecedeu os fragmentos do diário, escritos pelos frequentadores da *garçonnière* de Oswald, *O Perfeito Cosinheiro das Almas deste Mundo*, que foram interpretados por Oswald e Deisi, sua primeira mulher.

Iniciaram-se novos depoimentos e outras perspectivas foram apresentadas para reafirmar a ideia de que a Semana não poderia ser vista sob um único ângulo. Por isso, uma apresentação nuançada era fundamental para recuperar o processo, ao invés de uma ideia cristalizada de arte e de movimento. Poemas foram declamados, acontecimentos lembrados para, ao final do espetáculo, a personagem Mário de Andrade resgatar um momento importante de sua trajetória, alguns anos antes de sua morte:

Mário: Eu poderia dizer pra vocês um dos meus poemas. Prefiro não. Melhor repetir a conferência no Rio, em 1942, quando comemoravam-se 20 anos da Semana. Eram os anos da Segunda Guerra Mundial. Eu creio que nós, os modernistas da Semana de Arte Moderna, não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. Apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente: o amilhoramento político social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade. Se alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo; que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem fazer arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicas de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões. Aos espiões nunca foi necessária essa 'liberdade', pela qual tanto se grita. Nos períodos de maior escravização do indivíduo, Grécia, Egito, artes e ciências não deixaram de florescer. Será que a liberdade é uma bobagem? Será que o direito é uma bobagem? A vida humana é que é alguma coisa a mais que a ciência, artes e profissões. E é nossa vida que a liberdade tem um sentido o direito dos homens. A liberdade não é um prêmio, é uma sanção. Que dá de vir (TELLES, 1972, p. 66).

Esse momento, praticamente, encerrando o espetáculo, circunstanciou a própria ideia de celebração, assim como enfatizou que o mais importante não era o resultado por si só, mas a capacidade criativa aliada à perspectiva de liberdade inerente às ações humanas. Para isso, evocou-se o cenário da II

Guerra Mundial e a polarização nazifascismo x democracia ocidental, para enfatizar o princípio da liberdade como valor político e social. De forma inquestionável, uma nova ponte se apresentava: 1922 – 1942 – 1972 - a interlocução passado/presente para registrar a legitimidade da *resistência democrática*.

Os embates entre Arte e Política, Estética e História

É inegável a existência de uma enorme bibliografia sobre a década de 1970 e sobre as atuações no campo da Resistência Democrática, mas, nesse momento, o objetivo dessa reflexão é discutir como algumas obras de arte dialogam com a temática a fim de elaborar interpretações sobre o momento vivido, a exemplo da peça *A Semana*, de Carlos Queiroz Telles. Esse dramaturgo, em vários trabalhos, utilizou-se do conhecimento histórico como escudo para refletir sobre o seu presente. De que maneira?

História é ciência, ficção é ficção. Ou você faz a coisa absolutamente pra valer e aí ela tem uma autenticidade real, dela. Então, a coisa passa, porque aquilo ali você tá trabalhando com uma realidade ou então esquece a história e vai pra ficção direto, não se fala mais no assunto. Agora, se é pra fazer peça histórica você tem que ter o rigor científico (GUERRA, M. A. 1993, p. 121).

Esse depoimento é instigante, pois dele se depreende a concepção de história que orienta o autor quando se propõe a escrever uma peça histórica. Para ele, quando essa opção é feita, há o compromisso de se colocar em cena *a verdade*, uma vez que a história, sendo compreendida como ciência, constitui-se de *fatos e datas* que estão à disposição de todos aqueles que por ela se interessarem.

A partir desse material empírico, cabe ao ficcionista elaborar uma narrativa que seja capaz de apresentar interpretações que não estejam em conflito com a *verdade* que fundamentou o processo criativo. Nesse sentido, o conhecimento científico deve controlar os elementos ficcionais. Caso contrário, há o risco de construir uma falsificação histórica.

Sobre essa questão, Alcides Freire Ramos, ao refletir sobre o que vem a ser *filme histórico*, em diálogo com o historiador Pierre Sorlin, afirmou:

suas percepções tentam adequar-se à vastidão e ambiguidade desta manifestação artística. Neste sentido, filme histórico é aquele que olhando para o 'passado', procura interferir nas lutas políticas do 'presente'. Se isso não se constitui como algo inteiramente inusitado para o pesquisador em história, o que o autor acrescenta é que exige um exame mais acurado. Com efeito, no momento em que define 'filme histórico', Sorlin toca em questões sobre as quais o historiador de ofício deve manifestar-se. Para ele, 'no caso do filme histórico quais são os sinais que permitem reconhecê-lo como tal? Ele deve trazer detalhes, não necessariamente numerosos, para colocar a ação em uma época que o público ponha sem hesitação no passado – não um passado vago, mas considerado como histórico'. O público assim o fará, explica o autor, à luz do seu 'patrimônio histórico' (datas, eventos, personagens, etc., tudo enfim que uma determinada comunidade, em seu conjunto, considere automaticamente como fazendo parte de sua história). Os filmes históricos, nesta linha de raciocínio, são vistos, antes de mais nada, como uma forma peculiar de *saber histórico de base* (RAMOS, 2002, pp. 32-33).

Estamos, assim, perante o primeiro exercício a ser considerado pelo historiador que se propõe a dialogar com obras ficcionais, definidas pelo conteúdo histórico, quase sempre definido pelo conhecimento social apreendido pelos currículos escolares.

Assim, a primeira evidência se revela, por meio dessa constatação: o conteúdo histórico ministrado nos cursos do ensino fundamental e médio cumpre um papel de suma importância, pois, do ponto de vista social, a existência desse conjunto de ideias e acontecimentos possibilita a constituição de um repertório, a partir do qual o *conceito* do que vem a ser *histórico* efetiva-se.⁹

No que se refere ao texto de Carlos Queiroz Telles, o contato com a versão impressa apresenta, antes de qualquer outra informação, as referências bibliográficas utilizadas são, em sua maioria, manuais didáticos. Com isso, houve o cuidado em colocar as personagens reproduzindo situações que foram apresentadas como *verdadeiras*, isto é, os protagonistas do Modernismo comportavam-se de forma irreverente, tanto nos gestos quanto nas palavras, com a intenção de evidenciar elementos de ruptura contidos na Semana de Arte Moderna de 1922, que a tornaram *marco* da cultura brasileira no século XX.

Nesse sentido, a partir de um repertório consolidado socialmente, os textos arriscaram possibilidades interpretativas. No caso de *A Semana*, as

⁹ Para obter informações mais aprofundadas a respeito dessa questão, recomendamos consultar: RAMOS; PATRIOTA, 2007.

personagens foram colocadas em cena para questionarem o impacto dos acontecimentos de 1922. Com a utilização de vários recursos cênicos (*slide*, projeção cinematográfica, cartazes, implosão do espaço cênico), o diálogo entre passado/presente ocorreu a partir de perguntas. 1922 pergunta em 1972: *Valeu à pena? O país mudou?*

Essas indagações foram o fio condutor do espetáculo, na medida em que permitiram a cada personagem expor e refletir sobre sua própria trajetória. Ao dramaturgo, porém, coube a palavra final. Questionando os motivos da comemoração, concedeu à personagem Mário Andrade a última palavra. Recuperou o discurso feito em 1942, no Rio de Janeiro, por ocasião dos vinte anos da Semana, no qual, sob o impacto da II Guerra Mundial, o poeta construiu a identidade histórica e social da produção artística por meio do exercício da liberdade. Nesse momento, três tempos históricos apresentaram-se: 1922 – momento deflagrador; 1942 – confirmação de princípios e luta em favor da democracia; 1972 – reafirmação dos propósitos artísticos, não pelo escritor, mas pelos artistas que transformaram o seu trabalho em um exercício contínuo de defesa da liberdade.

Com efeito, percebe-se que o conteúdo histórico e as interpretações elaboradas estiveram a serviço da principal bandeira da Resistência Democrática: o Estado de Direito. Embora existissem temas importantes que também foram abordados, tais como: injustiça social, exploração do trabalho, etc., no campo da luta pela redemocratização eles se tornaram auxiliares de uma luta maior.

Há de se considerar também outro aspecto fundamental para essa discussão: a forma escolhida para essas narrativas. O espetáculo ocorreu em 1972 e durante os 50 anos da Semana de Arte Moderna e *A Semana* é uma comédia. Por quê? Quais as justificativas que contribuiriam para explicar tal opção estética?

Tal evidência revela: a discussão de ideias não pode ser dissociada da questão formal, porque a opção pelo cômico e/ou pelo dramático envolve uma hierarquia no tratamento dos temas. Assim, se, por um lado, a narrativa cômica desconstrói, de outro, houve o respeito à tradição. Por ser uma peça histórica, o autor optou por elaborar suas personagens sem dimensão individual, isto é, a ênfase é dada ao lugar social ocupado e aos debates dos

quais participaram. Ao espectador não foi exposta a individualização de trajetórias.

Já a escolha da comédia, provavelmente, se estabeleceu pela intenção em dessacralizar o acontecimento que, governamental e/ou institucionalmente, tenderia a ser valorizado como marco dos debates artísticos e culturais sobre Brasil e brasilidade.

Por sua vez, as experiências artísticas de culturais de Fernando Peixoto (diretor) e Hélio Eichbauer (cenógrafo) no processo criativo apontam para a incorporação das interpretações sobre a Semana de Arte Moderna a partir do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade em contraponto à tradição advinda dos escritos de Mário de Andrade. O impacto das ideias oswaldianas, presente na poesia concretista, adquiriu grande ressonância cultural e política com a montagem de *O Rei da Vela* e com as criações do Tropicalismo, ambas em associação com o grandioso *Terra em transe* (Glauber Rocha).¹⁰

A *Semana* aprofundou essa perspectiva, haja vista que a personagem a estimular a plateia à participação, questionar as iniciativas da Semana e provoca os demais participantes é a de Oswald de Andrade. Sob o viés do cômico, as suas intervenções sempre buscam um olhar crítico e debochado em relação ao processo em contraponto a outras situações.

Esse espetáculo, ao lançar de mão de vários recursos cênicos, incorporou diferentes momentos da história do teatro engajado no Ocidente.¹¹ Ao mesmo tempo, ao contrapor os monumentos que sacralizaram o lugar da Semana de Arte Moderna ao olhar irreverente de algumas personagens e à sensação de dúvida de outras, permitiu, por um lado, a construção de uma narrativa marcada pela comicidade e, de outro lado, um distanciamento que contribuiu para suscitar questionamentos e reflexões. Com esse fim, contribuíram os cenários de Eichbauer, marcado pelas cores tropicais (verde, amarelo, vermelho), para que o espetáculo não tivesse um ar solene e distante do espectador. A concepção visual e um despojamento interpretativo dos atores colaboraram pelo estabelecimento desse diálogo.

¹⁰ Para obter mais informações a respeito desse assunto, particularmente no que se refere ao impacto da encenação de *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), recomenda-se a leitura do seguinte artigo: PATRIOTA, 2017).

¹¹ É importante destacar que a utilização de *slides*, de exibição de filmes e de cartazes, que dialogam com a narrativa cênica, propriamente dita, foram desenvolvidas pelo Teatro de Erwin Piscator, durante a República de Weimar, na Alemanha, na década de 1920. Para maiores informações, consultar: PISCATOR, 1968.

Assim, para que o espetáculo realizasse essa proposta era necessária uma aproximação entre palco e plateia e, desse ponto de vista, a comédia cumpriu esse papel. E por quê?

Inúmeras são as pesquisas que se debruçam sobre esse tema, mas, para os limites desse debate, gostaríamos de nos alicerçar nas palavras de Umberto Eco, em seu romance *O Nome da Rosa*, ao considerar os perigos contidos no riso e no volume da *Poética*, de Aristóteles, dedicado à comédia:

Claro que não. O riso é a fraqueza, a corrupção, a insipidez de nossa carne. É o folguedo para o camponês, a licença para o embriagado, mesmo a igreja em sua sabedoria concedeu o momento da festa, do carnaval, da feira, essa ejaculação diurna que descarrega os humores e retém de outros desejos e de outras ambições... Mas desse modo o riso permanece coisa vil, defesa para os simples, o mistério dessacralizado para a plebe. Dizia-o também o apóstolo, antes do que abrasar, casai-vos. Antes do que rebelar-se contra a ordem desejada por Deus, ride e deleitai-vos com vossas imundas paródias da ordem, no fim do pasto, após terdes esvaziado os cântaros e frascos. Elegei o rei dos tolos, perdi-vos na liturgia do asno e do porco, representai as vossas saturnais de cabeça para baixo... Mas aqui, aqui... a função do riso é invertida, elevada à arte, abrem-se-lhes as portas do mundo dos doutos. Faz-se dele objeto de filosofia, e de pérfida teologia...

[...]. O inculto desatino de Dulcino e de seus pares nunca porá em crise a ordem divina. Pregará a violência e morrerá pela violência, não deixará traço, consumir-se-á do modo como se consome o carnaval, e não importa se durante a festa produzir-se-á na terra, e por pouco tempo, a epifania do mundo ao avesso. Basta que o gesto não se transforme em desígnio, que este vulgar não encontre um latim que o traduza. O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que libertar-se do medo do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha em sua garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e desde então ilustres, com que legitimar a inversão (ECO, 1983, pp. 532-522)

Por essa representação, não seria dado ao repertório cômico inspirar o comportamento dos cidadãos, pois ele não possui caráter pedagógico, ao contrário das expectativas depositadas no processo catártico, instituinte do trágico.

Essa compreensão, aliás, é reafirmada em *A Semana*, pois, quando se dá ao público a oportunidade de refletir sobre a importância da liberdade, o espetáculo assume um tom grave e Oswald sai do centro da narrativa e cede seu lugar a Mário de Andrade, a quem cabe a interlocução *comprometida* entre passado/presente.

Assim, texto e espetáculo visaram à desconstrução de ideias pré-concebidas sobre a Semana de Arte Moderna e estimularam a retomada do processo histórico, para compreender diversos aspectos que compuseram uma ideia que ficou circunscrita a nomes, obras e referências genéricas. No entanto, apesar dos esforços empreendidos, percebe-se que há uma concepção de história hierarquizando acontecimentos, pois o ficcionista, ao definir, antecipadamente, o que ele compreende como história, estabelece os fatos que organizarão a narrativa e, a partir daí, fará suas opções estéticas. Todavia, ele deixou de considerar que a histórica também está presente nas escolhas formais: na composição das personagens, da cenografia e dos figurinos, além da interpretação do texto.

Em vista disso, se a dimensão cômica *abriu* o processo histórico para o campo das possibilidades, o discurso final de Mário de Andrade *fechou* a interpretação em torno dos caminhos adequados a serem seguidos.

O passado como escudo para interpretação do presente e aquele presente remetia ao enfrentamento pelas *brechas* da ditadura militar. Nos dias de hoje, quando se comemora o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922 quais possibilidades estão a se vislumbrar.

Acreditamos que o espetáculo *A Semana* (1972) possivelmente tenha como contribuir com o debate.

Referências

ECO, U. **O Nome da Rosa**. 32ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, pp. 532-533.

FRATESCHI. A MEMÓRIA DOS PROTAGONISTAS: CELSO FRATESCHI. In: **Theatro São Pedro: resistência e preservação**. São Paulo: Arquivo do Estado/Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

GARCIA, S. **O Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GUERRA, M. A. **Carlos Queiroz Telles: História e Dramaturgia em Cena** (Década de 1970). São Paulo: Annablume, 1993.

PATRIOTA, R. História e Historiografia do Teatro Brasileiro da Década de 1970: temas e interpretações. **Baleia na Rede**, 1(9), 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.36311/1808-8473.2012.v1n9.2836>. Acesso em: 19 nov. 2021

PATRIOTA, R. A Cena Tropicalista no Teatro Oficina (São Paulo). **História** (São Paulo), v. 22, n. 1, 2003, pp. 135-163. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/his/a/R6W8pQWQKNj5sxXwf8wBcwR/?lang=pt>.

Acesso em: 20 nov. 2021.

PATRIOTA, R. Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética. **Nuevo Mundo Nuevos Mundos** [Online], 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1528>. Acesso em: 20 nov. 2021.

PATRIOTA, R. Arte e Resistência em Tempos de Exceção. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte - MG, 2006, v. 1, n.1, pp. 120-133.

PATRIOTA, R. Diálogos com Fernando Peixoto ou inquietações em torno do binômio entre arte e política. **Revista Sala Preta Eletrônica**, v. 19, 2019 pp. 345-370. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156954>.

Acesso em 15 nov. 2021.

PATRIOTA, R. Empresas, Companhias e Grupos Teatrais no Brasil da década de 1960 e 1970: Indagações Históricas e Historiográficas. **ArtCultura**, Uberlândia - MG, v. 5/6, n.7/8, 2004, pp. 120-131.

PATRIOTA, R. O teatro como espaço de construção da resistência democrática frente à ditadura militar no Brasil (1964-1985) e o espaço cênico do diretor e ator Fernando Peixoto (1937-2012), **Cultura Crítica**, v. 16, 2014, pp. 4-20.

PATRIOTA, R. **Vianinha** – um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PATRIOTA, R.; RAMOS, A. F. Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985). **Fênix - Revista De História E Estudos Culturais**, 3(4), 2006. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/784>. Acesso em: 20 nov. 2021.

PATRIOTA, R; GUINSBURG, J. A urdidura da narrativa na construção de momentos da história do teatro brasileiro da década de 1970. **Ometeca** (Corrales, N.M.), 2014, v. XIX-XX, pp. 17-41. Disponível em: link.gale.com/apps/doc/A418226803/AONE?u=anon~b5dada0e&sid=googleScholar&xid=c431a685. Acesso em: 18 abr. 2022.

PATRIOTA, R; RAMOS, A. F. Engajamiento artístico y la resistencia democrática brasileña: temas históricos en "Frei Caneca" (1972, Carlos Queiroz Telles / Fernando Peixoto) y "Os Inconfidentes" (1972, de Joaquim Pedro de Andrade). **Naveg@merica** (Murcia), 2010, v. 5, pp. 1-21. Disponível em: <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/111401>. Acesso em 15 nov. 2021.

PEIXOTO - A MEMÓRIA DOS PROTAGONISTAS: FERNANDO PEIXOTO. In: **Theatro São Pedro: resistência e preservação**. São Paulo: Arquivo do Estado/Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

PISCATOR, E. **O Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RAMOS, A. F. **Canibalismo dos fracos**: Cinema e História do Brasil. Bauru (SP): EDUSC, 2002.

RAMOS, A. F.; PATRIOTA, R. Linguagens Artísticas (cinema e teatro) e o Ensino de História: caminhos de investigação. **Fênix**. Revista De História E Estudos Culturais, 4(4), 2007. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/662>. Acesso em: 20 nov. 2021.

RAMOS, A. F.; PATRIOTA, Rosângela. Terra em transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade. **Confluente: Rivista di Studi Iberoamericani**. 4(2), 2012, pp. 124-141. Disponível em: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/3436>. Acesso em: 20 nov. 2021.

RIPELLINO, A. M. **Maiakovski e o Teatro de Vanguarda**. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.

SEGALL, M. Os Caminhos do São Pedro. In: **Controvérsias e Dissonâncias**. São Paulo: EDUSP/Boitempo, 2001.

TELLES, C. Q. **A Semana**, São Paulo, 1972 (texto datilografado).

PEIXOTO, F. **Teatro em Movimento**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

PEIXOTO, F. **Teatro em Pedacos**. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.