

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

***A SEMANA OU ESSES INTRÉPIDOS RAPAZES E SUA
MARAVILHOSA SEMANA DE ARTE MODERNA: O ESPÍRITO
REVOLUCIONÁRIO SOB O OLHAR DE CARLOS QUEIROZ
TELLES***

CATARINA MENDES SILVA

UBERLÂNDIA – MG

2009

CATARINA MENDES SILVA

***A SEMANA OU ESSES INTRÉPIDOS RAPAZES E SUA
MARAVILHOSA SEMANA DE ARTE MODERNA: O ESPÍRITO
REVOLUCIONÁRIO SOB O OLHAR DE CARLOS QUEIROZ
TELLES***

Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em História.

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

UBERLÂNDIA – MG

2009

CATARINA MENDES SILVA

***A SEMANA OU ESSES INTRÉPIDOS RAPAZES E SUA
MARAVILHOSA SEMANA DE ARTE MODERNA: O ESPÍRITO
REVOLUCIONÁRIO SOB O OLHAR DE CARLOS QUEIROZ
TELLES***

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Rosangela Patriota Ramos (Orientadora)

Prof. Ms. Rodrigo de Freitas Costa

Prof.^a Ms. Dolores Puga Alves de Souza

Uberlândia, 07 de Julho de 2009.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus pela oportunidade de viver e, conseqüentemente, pela chance de reparar erros e de poder, quem sabe, subir mais degraus na escada de evolução, sobretudo, espiritual.

À minha mãe, Celma, pelo apoio, pelo incentivo e pela ajuda com suas palavras de carinho dispensadas sempre quando foi preciso. Ela, sem dúvida, acompanhou todo este trabalho e presenciou meus momentos de alegria e de aflição. Ao meu pai, Franco, pela disposição, por acreditar no meu esforço e nas minhas idéias. Às minhas irmãs Mariana e Graziela, a quem sempre tive enorme carinho.

Ao meu namorado, Leon, pelo amor, pelo carinho, por me entender, por ter enorme paciência, por me dar força e por todo esse tempo em que estamos juntos. Que momentos bons estejam reservados para nós.

À professora Rosangela, pelo fato de ter acreditado em mim e de ter me dado a oportunidade de crescimento, desde o momento em que eu passei a integrar o NEHAC. Agradeço por todo o auxílio dado, sem o qual este trabalho não teria sido concretizado. Não tenho dúvidas de que parte do conhecimento que tenho hoje, na área de História, especialmente do teatro, devo a esse tempo de convivência que tive no núcleo. Ao professor Alcides, por dúvidas tiradas sobre alguns pontos importantes deste trabalho e ao professor Pedro, pela convivência.

Agradeço, também, à todos os colegas do NEHAC, mais especificamente aos meus colegas de sala, André e Fillipe. E não posso esquecer a minha grande amiga, Fernanda, por todos os momentos de alegria, de tristeza e pela disposição e paciência que tem de me escutar e de tentar me ajudar sempre.

E, por fim, se por acaso esqueci alguém, quero deixar este depoimento final à todas as pessoas que me apoiaram direta ou indiretamente. Eu só tenho a agradecer, em reconhecimento a toda e qualquer forma de auxílio recebido.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1:	
CARLOS QUEIROZ TELLES: A TRAJETÓRIA EM DIREÇÃO AO TEATRO.....	10
CAPÍTULO 2	
O ESPÍRITO REVOLUCIONÁRIO DA SEMANA DE 1922, POR CARLOS QUEIROZ TELLES.....	27
CAPÍTULO 3	
A HETEROGENEIDADE DE OPINIÕES NA SEMANA DE 1922.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
FONTE DOCUMENTAL.....	74
BIBLIOGRAFIA.....	75

RESUMO

A Semana ou Esses Intrépidos Rapazes e Sua Maravilhosa Semana de Arte Moderna, objeto principal desta monografia, foi escrita em 1972, por Carlos Queiroz Telles. No mesmo ano foi encenada no Teatro São Pedro, com direção de Fernando Peixoto. Não era objetivo do autor, homenagear os integrantes e participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, mas de contrapor a versão oficial do acontecimento colocada na comemoração dos cinquenta anos do evento. Interessava, na ótica de Queiroz Telles, além de desmascarar a imagem de 1922 forjada pelos militares, instigar o espírito revolucionário contido na Semana, enfatizando a questão da liberdade, tendo em vista a reflexão por parte dos espectadores sobre a situação política de 1972: a ditadura militar. Queiroz Telles, dentro do processo de composição da peça, elaborou uma visão que estivesse de acordo com a realidade de seu tempo, conferindo ao tema da Semana de Arte Moderna de 1922 total irreverência e atualidade.

Palavras-Chave: Teatro, Ditadura Militar, História.

INTRODUÇÃO

A cultura, mais especificamente a arte, aparece como criação humana que dizem muito sobre um determinado contexto, uma determinada população, apresentando registros, abrindo diálogos que merecem atenção por parte do historiador. Sandra Jatahy Pesavento enfatizou a importância da Arte para a História, ao considerar que “a arte se apresenta como fonte ao historiador, ou seja, como marca de historicidade que guarda uma impressão de vida”.¹ Ainda insiste ao dizer que “a arte, como expressão do mundo, diz o real de outra forma, falando por metáforas que se referem a formas de pensar, agir, sonhar de uma época”.² Outro importante historiador da cultura é Roger Chartier que encara o universo cultural como um conjunto de práticas que constituem uma identidade social, além de estabelecer significados e maneiras de estar no mundo.³

A história cultural, portanto, é a importante base que fundamentou o presente trabalho, ao permitir que a peça teatral *A Semana*, objeto principal de análise deste trabalho, fosse compreendida como uma representação carregada de significados, inerentes e de acordo com as concepções de realidade de seu autor, Carlos Queiroz Telles. Dentro disso, o teatro pode ser visto como uma das possíveis interpretações da realidade de uma época.

É possível que a encenação de uma peça teatral por si só não seja capaz de transformar a sociedade diretamente, mas aparece como uma das maneiras de provocar a consciência daquele que a assiste, em relação à sua própria realidade. O objeto artístico consiste, então, numa importante arma de crítica e reflexão, carregando consigo certas perspectivas acerca da sociedade.

Dentro disso, o primeiro capítulo intitulado *Carlos Queiroz Telles: trajetória em direção à revolução* terá a discussão concentrada na carreira do autor, desde à infância, passando pela adolescência, na qual pôde descobrir a paixão pela escrita, por sua formação em Direito na Faculdade do Largo São Francisco, além do interesse e trabalho dispensado à publicidade e à propaganda. Em meio a isso tudo, Queiroz Telles passou

¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história”. In: *Estudos Históricos: Arte e História*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (FGV), n. 30, 2002, p.57.

² Ibid.

³ CHARTIER, R. *História Cultural: entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/DIFEL, 1990.

_____. *Formas e sentido – cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

pela dramaturgia e que, a princípio, não foi um rumo bem sucedido, mas que seria retomado definitivamente a partir da década de 1970, pelo contato com Maurício Segall, que estava à frente do Teatro São Pedro. A partir desse encontro, nasceu a idéia da composição de *A Semana*, num contraponto ao ponto de vista da ditadura sobre o tema da Semana de 1922. Para a encenação do texto, o Teatro São Pedro contou, ainda, com a presença do Núcleo 2, advindo do Teatro de Arena, além de Fernando Peixoto, responsável pela direção da peça e Hélio Eichbauer, encarregado pelos cenários. Todos esses personagens terão seus lugares no capítulo primeiro.

O segundo capítulo, por sua vez, denominado *O espírito revolucionário da Semana de Arte Moderna de 1922, por Carlos Queiroz Telles*, tem como objetivo principal a abordagem do texto teatral, tendo em vista as intenções conferidas pelo autor ao compor a peça. Intenções essas que dizem respeito à concepção de história que Queiroz Telles levou em conta ao efetuar a pesquisa sobre 1922 e à atualização do tema histórico, por meio do texto ficcional que elaborou, para o ano de 1972, ano no qual a peça foi escrita e encenada. Além disso, o autor analisou o tema, dando total preferência ao processo pelo qual se deu a Semana de 1922, contrariando a versão oficial responsável pela mitificação dos personagens que fizeram parte do evento. A peça será analisada ponto a ponto sublinhando, ainda, o conflito entre conservadores e modernistas, inerente à Semana de 1922 e remetendo a outro, de 1972, entre ditadura e democracia. Junto a isso, serão confirmadas e exemplificadas, por fragmentos da peça, as influências que Queiroz Telles teve de aspectos do teatro de Erwin Piscator e Bertolt Brecht, segundo informações extraídas da obra de Bernard Dort, intitulada *O Teatro e sua realidade*.

E, por último, no capítulo terceiro, *A heterogeneidade de idéias e de opiniões dos personagens da Semana de 1922*, a peça será retomada, mas com agora, com o olhar voltado para a abordagem feita por Queiroz Telles sobre o tema de 1922, sublinhando as divergências existentes entre seus idealizadores. A Semana de Arte Moderna de 1922 terá destaque ao lado da peça, na medida em que haverá a tentativa de dar maiores detalhes sobre o acontecimento histórico, segundo as obras *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes*, de Aracy Amaral e *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*.

Para salientar as intenções por parte do poder de relembrar o fato da Semana de Arte Moderna de 1922 no ano de 1972, numa verdadeira construção da memória

histórica, *A teia do fato*, de Carlos Alberto Vesentini, será de fundamental importância. Assim, foi conveniente para os militares a ênfase na questão da cultura nacional, numa ocasião na qual houve o acirramento da censura e da repressão. Isso com a finalidade de permanência da ditadura e, conseqüentemente, daqueles que estavam à frente dela.

A análise feita por meio desta monografia, vale lembrar, tem como pretensão significar apenas uma das possíveis interpretações feitas acerca do texto teatral *A Semana*. Porém, não há dúvida de que a peça de Queiroz Telles teve suma importância como contribuição à frente de resistência democrática, levando para seus espectadores a reflexão sobre a importância da luta pela liberdade, em quaisquer níveis.

CAPÍTULO 1

CARLOS QUEIROZ TELLES: A TRAJETÓRIA EM DIREÇÃO AO TEATRO

O documento principal de investigação e discussão desta monografia é a peça intitulada *A Semana ou Esses Intrépidos Rapazes e Sua Maravilhosa Semana de Arte Moderna*, escrita por Carlos Queiroz Telles. Antes de analisá-la é fundamental reservar algumas linhas para discutir e relembrar da trajetória daqueles que contribuíram para a realização da peça. Dentre eles estão Queiroz Telles, autor da peça, o Núcleo 2, elenco formado no Teatro de Arena e que encenou *A Semana*, Hélio Eichbauer encarregado pela elaboração dos cenários, Fernando Peixoto, responsável pela direção e, por último, o Teatro São Pedro, no qual a mesma foi encenada, tendo Fernando Torres, Maurício e Beatriz Segall como diretores.

Será abordada, de forma sucinta, a carreira, sobretudo, de Queiroz Telles. Para isso é fundamental lembrar que a obra intitulada *Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em Cena - década de 70*, de Marco Antônio Guerra, serviu como referência para todas as informações citadas ao longo do texto, acerca da vida do autor de *A Semana*. Este estudo, ao percorrer os caminhos pelos quais Queiroz Telles passou até alcançar o contexto e a idéia de compor *A Semana*, possibilitará a compreensão de como foi concretizada a proposta da peça.

A paixão de Queiroz Telles pela escrita iniciou-se durante a sua infância, influência de seu pai, que era médico, mas que além da profissão tinha imenso prazer em escrever. Dessa maneira, o autor passa a ser um leitor assíduo, o que contribuirá, posteriormente, para o exercício da criação e da escrita. O gosto pela história, tão presente em peças que o dramaturgo escreveria futuramente, tornou-se possível através de orientações dadas pelo pai em relação àquela. Assim, foi por meio da versão não-oficial que seu pai lhe dava em relação à história oficial aprendida na escola, que o autor começou a ter interesse pela disciplina.⁴

Queiroz Telles começou a escrever ainda adolescente e, no ano de 1952, por meio de uma tarefa de casa dada pelo professor de Português e na qual teria de criar um poema, foi despertada a paixão pela escrita. Percebeu que tinha facilidade para escrever,

⁴ GUERRA, M. A. *Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena - década de 70*. São Paulo: Annablume, 1993, p. 82.

em comparação aos seus colegas de classe. Foi uma grande e fundamental descoberta para o autor. A partir daí, Queiroz Telles passou a freqüentar habitualmente as Bibliotecas Municipal e Circulante iniciando, então, significativa quantidade de leituras. Também estudou piano, porém, não seguiu carreira. Do aprendizado tirou a contribuição da técnica musical para a autoria de poesias.⁵

Ainda durante a juventude, Queiroz Telles interessou-se pela Academia de Letras, que possuía um jornal semanal e que travava discussões sobre literatura. Interessou-se, também, pelo teatro através da formação de um grupo em sua turma, dirigido por Roberto Freire, em 1954. É desse grupo de teatro que surgiu o nome *Oficina*, que mais tarde seria nome de outro importante grupo criado em 1958, no qual Queiroz Telles teve participação ativa.⁶

Em 1954, o dramaturgo iniciou a faculdade de Direito do Largo São Francisco, tornando-se advogado criminalista. No interior da faculdade, seu gosto pela poesia ficou ainda mais nítido, resultando na publicação de seu primeiro livro intitulado *Poemas Acidentais*. Foi na faculdade, também, que Queiroz Telles teve contato com a política, integrando o movimento estudantil e recebendo convite para participar do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Convite esse o qual recusou, pois não era de seu interesse participar de partidos políticos, acreditando que isso representaria restrições e prejudicaria a sua liberdade.⁷

Pouco tempo depois, em 1958, já não mais atua na militância política, dando lugar à cultural. E foi, a partir desse momento, que o teatro recebeu destaque na vida de Queiroz Telles, por meio de um grupo formado ainda na Faculdade de Direito e tendo como alguns de seus integrantes Amir Haddad e José Celso Martinez Correia. Para nomear o grupo retomou-se ao nome já citado anteriormente: *Oficina*. Nessa altura, ainda não imaginavam a tamanha projeção e importância que esse grupo viria a ter, durante as décadas de 1960 e 1970.⁸

Queiroz Telles já tinha uma tarefa para as férias da faculdade: a de escrever sua primeira peça teatral, para a qual deu o título *A Ponte*. Esta peça teve como personagem principal uma mulher jovem, solteira e grávida, com dúvidas se abortava ou não a criança. Foi uma peça de pouco sucesso, mas que não desencorajou Queiroz Telles da função de dramaturgo. Já a segunda peça, *A Incubadeira*, encenada pelo Teatro Oficina,

⁵ Ibid., p. 83-84.

⁶ Ibid., p. 84.

⁷ Ibid., p. 86.

⁸ Ibid., p. 85-86.

foi escrita por José Celso e que, assim como a primeira, não teve tanto êxito. Apesar disso, é importante destacar a descoberta de José Celso como autor. Queiroz Telles ficara encarregado da produção da peça. Além de produtor, trabalhou como ator, diretor em outras peças do grupo, sentindo-se melhor preparado para retomar à dramaturgia, pelo fato de ter conhecido e passado por várias funções dentro do meio teatral, como ele mesmo lembrou:

[...] a experiência de ator foi fundamental pra mim em termos de voltar a escrever para teatro. Porque a experiência de saber se a iluminação é boa, de saber se a produção é boa, a experiência de dizer o texto lá em cima é fundamental para a compreensão do diálogo, da eficiência, te dá a estrutura da personagem, te dá a estrutura da trama. Quando você vai escrever, te ajuda muito na hora da carpintaria, do coloquial, o que soa bem, o que sai fácil, o que causa determinado defeito.⁹

Os interesses pessoais de Queiroz Telles falaram mais alto e, na fase de profissionalização do Oficina no início da década de 1960, decidiu sair para dedicar-se à publicidade e à propaganda. É importante ressaltar que o autor não esteve ligado a nenhum grupo teatral. Assim como quis preservar sua liberdade em relação à política, assumiu a mesma postura em relação ao meio teatral.

Paralelo ao trabalho como publicitário, Queiroz Telles ainda seguiu na escrita de poesias. Durante a faculdade trabalhou na revista *Mundo Melhor*, de um conjunto de casais de Nossa Senhora do bairro da Lapa. Trabalharia como secretário, o que não ocorreu. Aprendeu e exerceu funções ligadas ao jornalismo, como a diagramação e a revisão. Saiu da revista por causa do baixo salário. Ingressou na agência *Paulo Nascimento* até 1960, ocasião na qual foi convidado para trabalhar pelo e para um importante publicitário: Alex Periscinoto. Permaneceu na agência até o ano de 1964, quando decidiu sair e montar a sua própria, a *Magaldi e Maia*, que durou por pouco tempo. Depois disso, Queiroz Telles retornou ao teatro.¹⁰

Durante o trabalho como publicitário, Queiroz Telles continuou escrevendo, porém, poesias. Publicou os seguintes livros a partir de 1958: *Céu Prisioneiro*, *Ciranda e a Rosa*, *Poemas e Recados*, *A Cidade e as Armas*, *Viet-em-mim*, *Univercidade*¹¹. Vale lembrar que a partir de *Poemas e Recados*, Queiroz Telles assumiu, através da arte, uma

⁹ Ibid., p. 87.

¹⁰ Ibid., p. 88.

¹¹ Ibid., p. 25.

postura política. Mesclou, então, arte e política, ou seja, abriu discussões sobre o contexto político-social da época, por meio da arte da poesia.

Em 1968, Queiroz Telles foi convidado por Silnei Siqueira para participar da produção de *Medeia*, de Eurípedes, marcando o seu retorno ao teatro. Fez a tradução do texto e acompanhou os diversos momentos da produção do espetáculo: palco, direção e montagem. Posteriormente, em 1969, como dramaturgo, escreveu a peça *O Vestibular*, que discute e denuncia a situação do ensino no Brasil e que foi interdita pela Censura Federal.¹² Pelo fato de a peça ter sido proibida, Queiroz Telles havia despertado a atenção dos censores.

A década de 1970 constituiu um momento no qual as perspectivas existentes na década anterior no que diz respeito a um teatro comprometido ideologicamente, foram dissolvidas, em consequência do acirramento da ditadura pela proclamação do AI-5 de 1968, tendo a censura e a repressão como medidas de segurança do Estado e da política vigente. Estava iniciado o processo de modernização de cunho autoritário, em busca da inclusão do país na economia capitalista internacional. Era preciso criar novas maneiras, novos caminhos para ir contra o regime político vigente. Em tempo de intensa repressão, tanto através da tortura quanto da ação significativa da censura, a única saída era a de favorecer e de rebuscar as liberdades democráticas, o direito à livre expressão.

Foi dentro deste contexto que esteve a produção artística desenvolvida pelo Teatro São Pedro com “o desejo de articular o diálogo político à criação estética, contribuindo para o desenvolvimento de um campo de luta contra o arbítrio. Para tanto, circunstanciou as expectativas artísticas e sociais do Teatro São Pedro a uma análise política do período”.¹³ Parte, portanto, para uma fundamental contribuição na constituição da frente de resistência democrática, da qual Queiroz Telles também fez parte.

Com a atenção da censura voltada para o trabalho de Queiroz Telles após a interdição de *O Vestibular*, o autor ficou restrito à criação de novas peças. A partir disso, por encomenda de Maurício Segall, Queiroz Telles traduziu o texto *Interrogatório*, de Peter Weiss, no ano de 1969. Esta foi a hora da aproximação do autor de *A Semana* com o Teatro São Pedro, como salientou Guerra:

¹² Ibid., 93-94.

¹³ PATRIOTA, R. “A Cena Histórica na Ficção: Encenações de Fernando Peixoto e Dramaturgia de Carlos Queiroz Telles.” In: GONÇALVES, Ana Teresa & Outros (Orgs.). *Escritas da História – Memória e Linguagem*. Goiânia: UCG, 2004, p. 233.

A tradução de *O Interrogatório*, realizada juntamente com Tereza Linhares era uma encomenda de Maurício Segall e, a partir daí, começava a aproximação de Carlos Queiroz Telles com o Teatro São Pedro. Aproximação essa forçada com a prisão repentina de Maurício Segall, ocorrida poucos dias antes da estréia de *O Interrogatório*. Com a prisão, a produção do espetáculo ficava descoberta, Beatriz Segall abandonou o elenco da peça e, juntamente com Queiroz, passou a cuidar da produção e divulgação de *O Interrogatório*. Estava selada a união que buscou novos rumos para o teatro paulista no início da década de 70.¹⁴

O Teatro São Pedro, reaberto em 1969 por Maurício e Beatriz Segall e Fernando Torres, apareceu com uma proposta de resposta às medidas militares, mais especificamente àquelas impostas por meio do AI-5. Queiroz Telles obteve seus primeiros contatos com Maurício Segall através do trabalho desempenhado como publicitário, ao se responsabilizar pela campanha de lançamento do teatro. Maurício Segall já o conhecia pela sua produção poética. Dentro disso, convidou Queiroz Telles para traduzir a peça teatral *O Interrogatório*.¹⁵

Os anos seguintes ao AI-5 foram marcados por intensa instabilidade política e grupos como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina foram desfeitos. Foi dentro deste contexto que o São Pedro ressurgiu:

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 as quais o próprio Maurício Segall. A primeira resposta do São Pedro foi em setembro de 1969:

¹⁴ GUERRA, M. A., op. cit., p. 95.

¹⁵ Porém, foi muito antes de 1969 é que o Teatro São Pedro foi inaugurado, mais precisamente no início do século XX, no ano de 1917. A concretização do espaço do Teatro São Pedro foi possível graças à iniciativa de imigrantes: a do português Manoel Fernandes Lopes e a do italiano Augusto Bernadelli Marchesini. A construção do teatro contou com o engenheiro brasileiro Antônio Alves Villares da Silva. Nesse momento, o teatro ainda não recebia destaque. O espaço era, sobretudo, dedicado à projeção de filmes. Por vezes, a programação era variada, contando ainda com apresentações musicais e teatrais. A partir da década de 1940, o São Pedro já estava nas mãos da Empresa Cinematográfica Serrador, que possuía muitas salas de exibição na cidade de São Paulo. Como espaço dedicado ao cinema, o Teatro São Pedro assim permaneceu até o ano de 1967. Pouco ou até nenhum interesse existiu na reforma e na preservação do prédio, que já estava em condições precárias. Antes de passar para a direção de Maurício e Beatriz Segall, além de Fernando Torres, o teatro passou por uma tentativa de recuperação, iniciativa do grupo Papyrus, que tinha nomes como Lélia Abramo, Marcos Salles e Maria José de Carvalho. O grupo Papyrus precisava de um local para apresentações e o São Pedro seria ideal naquele momento. Antes, teve de empreender uma reforma a fim de restaurar o espaço, com o intuito de adequá-lo para apresentações teatrais, ao mesmo tempo, sem deixar de aproveitar a função de cinema. A intenção era de transformar o local num centro de arte. A proposta do grupo Papyrus não foi, porém, concretizada devido aos problemas financeiros e às divergências no interior do grupo. Assim, o Teatro São Pedro logo foi entregue de volta aos proprietários, como previu Abramo. Havia, então, surgido o interesse de Fernando Torres, Maurício e Beatriz Segall pelo São Pedro. WALKER, J. R. (coord.). *Theatro São Pedro: resistência e preservação*. São Paulo: Retrato Imaginário Publicidade e Comunicação, 2000.

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.¹⁶

Maurício Segall já deixava claro na época qual era a proposta de teatro que era buscada no São Pedro, num jornal criado por ele, em 1973, denominado *A Imprecação*, distribuído gratuitamente:

Queremos um teatro que seja efetivamente forma de comunicação, sem considerá-lo por isso mais um bem de consumo cultural e/ou artístico nas prateleiras dos supermercados de comunicação de massa, e à disposição de massa, e à disposição de um público avidamente disposto a devorar (rindo, chorando) sem digerir, pensar ou participar. Teatro é comunicação, mas também forma de expressão artística e, como tal, em seu significado mais profundo, uma atividade na qual se completam forma e conteúdo. A forma, a mais adaptada ao conteúdo escolhido. O conteúdo, aquele que torne o São Pedro um teatro participante de problemas do homem e da sociedade atual. Não aceitamos os “óculos cor-de-rosa” nem a mistificação ou a fuga. O teatro é testemunha de seu tempo e, como artigo ultraperecível (quando acaba uma temporada o espetáculo torna-se passado, morre para sempre), tem ainda mais responsabilidades que outras formas de expressão. Gostaríamos de preencher essa função. É preciso tentar. Começaremos devagar, e o decurso do processo nos dirá em que estamos certos, ou errados. Mas isso não é uma realização individual. Torna-se necessário um grupo de gente dedicada e consciente que, acima de tudo, não se iluda quanto às dificuldades a enfrentar e aos sacrifícios a fazer.¹⁷

Maurício Segall optou pelo teatro para ir contra as idéias do regime militar, num momento em que as companhias estáveis viviam crises internas, juntamente com as dificuldades para driblar a censura, já não tendo mais força. Não vê o teatro como algo meramente comercial mas, do ponto de vista político, como arma de contestação, de comunicação com o público e de integração com os problemas da sociedade. Ele mesmo mencionou que o Teatro São Pedro possui “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

¹⁶ GUERRA, M. A., op. cit. p. 96.

¹⁷ SEGALL, Maurício. “A Imprecação, um Informativo”. In: _____. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2001, p. 259.

tempo”.¹⁸ Além disso, havia a “necessidade de uma comunicação eficiente com o público”.¹⁹

A intenção de Maurício Segall dentro do Teatro São Pedro foi, sobretudo, a de desenvolver um teatro dentro do ponto de vista político. O São Pedro foi uma tentativa de recuperar a companhia estável, de forma independente, ao contrário do que acontecia com outras companhias que buscavam apoio estatal. Maurício Segall não abria mão do político, deixando de lado o aspecto econômico. Isso prejudicou o São Pedro que, sofrendo dificuldades financeiras, não mais sobreviveria.

A partir da tradução de *O Interrogatório*, Queiroz Telles passou a ter participação ativa no São Pedro, como dramaturgo. O conhecimento de propaganda publicitária que o autor possuía facilitou o seu trabalho, no que diz respeito à investigação de contrapontos existentes na propaganda da ditadura, preocupada em difundir imagens oficiais, do ponto de vista do vencedor.²⁰ Assim, a propósito da comemoração oficial dos 150 anos da Independência do Brasil no ano de 1972, Queiroz Telles compôs a peça *Frei Caneca*.

Enquanto isso, um pouco antes, em 1970, numa segunda sala, o Studio São Pedro foi inaugurado. A primeira peça encenada foi *A Longa Noite de Cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho, que tratou da verdadeira realidade e da desmistificação da televisão. *O Interrogatório*, de Peter Weiss, traduzida por Queiroz Telles por encomenda de Maurício Segall, teve estréia em 1971, no Studio. A partir dela, lembrando mais uma vez, foi que ocorreu o encontro entre Queiroz Telles e o Teatro São Pedro. A repressão política era o tema principal desta peça, justamente na ocasião em que Maurício Segall foi preso, antes mesmo da estréia. Beatriz Segall e Queiroz Telles cuidaram da produção do espetáculo.

Em 1971, com o fim do Teatro de Arena através da prisão e do exílio de Augusto Boal, ocorreu o encontro entre o Núcleo 2²¹ e o Teatro São Pedro. O Núcleo, em consequência do fim do Arena, estava sem espaço para ensaiar a peça *Tambores na*

¹⁸ SEGALL, M. “Os Caminhos do São Pedro”. In: _____. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2001, p. 261.

¹⁹ GUERRA, M. A., op. cit., p. 101.

²⁰ Ibid., p. 96-97.

²¹ O Núcleo 2 foi criado no interior do próprio Arena, no ano de 1963, com o intuito de sair em busca de novos públicos, a fim de que o trabalho desempenhado pelo grupo não se restringisse apenas à platéia que freqüentava a casa localizada à Rua Teodoro Bayma. Cláudia de Arruda Campos recordou que esse “desdobramento foi a solução encontrada para, ao mesmo tempo, manter-se o funcionamento regular da sede e sair em busca de platéias mais amplas”. O Núcleo 2, por meio do Teatro Jornal proposto por Boal, apresentava-se em praças, pátios de igreja ou em qualquer espaço que fosse possível montar a estrutura necessária para as encenações. CAMPOS, C. A. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

Noite, de Bertolt Brecht.²² A partir disso, Maurício Segall cedeu o espaço do Studio São Pedro para os ensaios e, também, assumiu a co-produção da peça, já que o grupo não tinha condições financeiras para tal. Após a encenação de *Tambores na Noite* pelo Núcleo 2, Maurício Segall contratou os atores e passou, então, a contar com um elenco fixo e, *A Semana* foi a primeira peça encenada pelo Núcleo já como grupo contratado pelo São Pedro.

Após a entrada do Núcleo 2 no Teatro São Pedro, além das encenações de peças, também foi desenvolvido um trabalho experimental e de pesquisa. Pelo fato de o Núcleo, desde seu princípio, ter buscado o público marginalizado, conseqüentemente, havia todo um interesse de popularizar as técnicas teatrais. O grupo continuava incentivando, como nos tempos do Teatro de Arena, o desenvolvimento de grupos amadores. Guerra citou as possíveis conseqüências para o São Pedro, no que se refere à contratação do Núcleo:

Com a entrada do Núcleo, a proposta do São Pedro começava a se diversificar. No teatro de baixo eram realizadas as montagens visando alcançar o público habitual de teatro. O Núcleo, que apresentava suas montagens no Studio São Pedro, era encarregado do trabalho experimental, da pesquisa, sempre buscando atingir um público marginalizado em relação ao teatro comercial.²³

Foi, ainda, a partir da encenação de *Tambores na Noite*, que o Teatro São Pedro passou a contar com a participação de outro personagem, sem dúvida, fundamental: Fernando Peixoto, responsável pela direção da peça. Este, antes disso, já havia desenvolvido trabalhos não apenas no meio teatral, mas também no cinematográfico e no televisivo. Mas no teatro, Peixoto integrou o elenco do Arena nos espetáculos *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Bolívar*. Já no Teatro Oficina, Peixoto iniciou sua atuação, encenando *Quatro num Quarto*. Além desse espetáculo participou de outros ora como ator, ora como assistente de direção: *Pequenos Burgueses* (Máximo Gorki), *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade), *Poder Negro* (LeRoy Jones).

Peixoto saiu do Oficina em 1970, devido às divergências junto as idéias aderidas pelo grupo, mais especificamente ao já citado irracionalismo proposto pelo *Te-Ato* de

²² Esta peça foi trabalhada por Rodrigo de Freitas Costa, integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC), tendo resultado na dissertação de mestrado apresentada em 2006 ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, intitulada *Tempos de resistência democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*.

²³ GUERRA, M. A., op. cit., p. 98.

José Celso.²⁴ Ainda deixou seu depoimento à Funarte, em 1978, a respeito do conflito vivido no interior do grupo Oficina, motivo pelo qual deixou o grupo:

As pessoas foram se afastando, foram desistindo, foram enlouquecendo. Houve de tudo: desde gente que pirou no nível místico, pirou no nível irracionalista total, pirou no nível ideológico total a ponto de passar para o avesso. Gente que largou tudo, gente que pouco a pouco revelou que estava a fim de outras coisas mesmo, gente que abandonou, gente que foi embora, gente que morreu, gente que foi presa, gente...²⁵

Então, partiu para uma carreira autônoma, sem manter vínculo com qualquer grupo. Diante disso, contribuiu para reforçar a frente de resistência democrática. O acirramento da ditadura militar, que provocou o fim de alguns teatros como os já citados Arena e Oficina, sem dúvida dificultou a carreira dos artistas. Porém, estes não desistiram de seguir seus respectivos caminhos e de buscar outras formas de parceria e atuação. Peixoto não ficou fora deste contexto, continuando, dessa forma, a sua trajetória teatral, a partir da sua saída do Teatro Oficina, em 1970.

Trabalhou em peças que pudessem divulgar e disseminar a proposta de retorno às liberdades democráticas. Sem manter vínculo com algum grupo teatral, Peixoto recebeu o convite para dirigir o Núcleo 2, marcando o início de sua participação no Teatro São Pedro. Peixoto reconheceu o quanto foi significativo para sua carreira, os trabalhos desempenhados no interior do São Pedro:

Meu trabalho como diretor de teatro está intimamente ligado a esses 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.²⁶

Vale lembrar que, desde a sua inauguração, o Teatro São Pedro foi palco dos seguintes espetáculos: na sala principal foram encenadas *Os Fuzis da Sra. Carrar*

²⁴ Para maiores informações sobre a proposta de irracionalismo teatral de José Celso: ARRABAL, J. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. e SILVA, A. S. da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

²⁵ PEIXOTO, F. apud PACHECO, T. “O Teatro e o Poder”. In: *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980, p. 90.

²⁶ WALKER, J. R., op. cit., p. 83.

(1968), de Bertolt Brecht; *Marta Saré* (1969), de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo; *Morte e Vida Severina* (1969), de João Cabral de Mello Neto; *Um Inimigo do Povo* (1969), *Rito do Amor Selvagem* (1970), de José Agripino de Paula; *Pena Que Ela Seja Uma Perdida* (1970), de John Ford; *Hair* (1970), dirigida por Ademar Guerra; *A Vida Escrachada de Joana Martini e Baby Stompanato* (1970), de Bráulio Pedroso; *Balbina de Iansã* (1970), de Plínio Marcos; *Hans Staden* (1971), de Francisco P. Silva; *Frei Caneca* (1972), de Carlos Queiroz Telles; *Frank V* (1973), *Macunaíma* (1978), adaptação da obra de Mário de Andrade; *Ópera do Malandro* (1979), de Chico Buarque de Holanda; *Calabar*, parceria entre Chico Buarque e Ruy Guerra, dentre outras peças.²⁷

No Studio São Pedro foram encenadas as peças *A Longa Noite de Cristal* (1970), de Oduvaldo Vianna Filho; *O Interrogatório* (1970), de Peter Weiss; *Tambores na Noite* (1972), de Bertolt Brecht; *A Semana* (1972), de Carlos Queiroz Telles; *A Grande Imprecação diante dos Muros da Cidade* (1972), de Tankred Dorst; *A Queda da Bastilha???* (1973), trabalho coletivo do Studio; *Dois Homens na Mina*, censurada; *Os Pintores de Cano* (1974), de Heinrich Henkel; *Os Executivos* (1975), de Mauro Chaves; *A Margem da Vida* (1976), de Tennessee Williams; *A Flor da Pele* (1976), de Consuelo de Castro; *Maflor* (1977), de Sérgio Viotti; *Viva Olegário* (1977), de Luiz Carlos Cardoso.²⁸

O Teatro São Pedro, nas mãos de Maurício Segall, buscou a auto-suficiência na medida do possível, tendo seu próprio elenco, diretores, encenadores, sem auxílio estatal. Para ele, o fundamental era o caráter político-cultural das peças encenadas, não enxergando o teatro do ponto de vista econômico, tendo o lucro como objetivo primordial. Pelo fato de priorizar o conteúdo político na escolha das peças, Maurício Segall não deu preferência, exclusiva ao aspecto estético, assim como queriam e esperavam os críticos da época. Então, o caráter político não recebia destaque dos críticos e, tampouco, o contexto no qual determinada peça era encenada. Queiroz Telles discutiu o problema, refutando a ação da crítica em depoimento dado à Marco Antônio Guerra:

Eu tenho uma certa bronca de boa parte da crítica que jamais fez uma análise do ponto de vista da utilidade, que sempre baseou as suas críticas num ponto de vista puramente estético, como se nós estivéssemos vivendo no melhor dos mundos, se possível em Paris, à margem direita. Então é esse o critério? Claro que não era. Porque a

²⁷ TELLES, C. Q., op. cit., p. 104-105.

²⁸ Ibid., p. 106-107.

proposta que partia da limitação do autor, da limitação do conteúdo, da limitação dos personagens, da limitação da possibilidade comercial de montagem, da limitação de orçamento, da limitação de público. Com tudo isso, com todas essas limitações, tentar fazer um espetáculo, para pôr o espetáculo em cena, não pode ser avaliado do ponto de vista puramente estético.²⁹

A crítica não levava em conta, também, as dificuldades que se referiam, sobretudo à censura e à questão econômica, que tinham de ser enfrentados por aqueles que estavam por trás da criação e da efetivação de cada espetáculo. No que diz respeito à censura, Maurício Segall contestou ao considerar que, em consequência de cortes de falas, de textos integrais ou qualquer tipo de mudança feita no enredo original leva a um “resultado indireto, ao empobrecimento da dramaturgia nacional, tão necessária para um alargamento e uma legitimação crescente da atividade teatral”.³⁰ Outros empecilhos, no que se refere à questão econômica prolongavam-se durante as temporadas, como a reação e a frequência do público. Se o retorno por parte do público é baixo, todo o empreendimento dispensado para a concretização de uma peça é em vão. Não há como prever se um espetáculo vai ter ou não sucesso e, conseqüentemente, se terá retorno ou prejuízo.

Segundo Mariângela Alves de Lima, o Teatro São Pedro tentou recuperar duas tendências: a da companhia estável e a realidade de grupo. Além disso, considera o São Pedro como “último grupo ideológico” existente no Brasil, pelo fato de colocar os interesses político-culturais acima do econômico.³¹ E, como foi citado anteriormente, é por essa prioridade ao aspecto político em detrimento do econômico é que marcou o fim do Teatro São Pedro. O Núcleo saiu em 1974, porém Maurício Segall deu prosseguimento às atividades do teatro e, em 1981 o prédio, mais uma vez, foi entregue aos proprietários. Em 1984, o prédio foi tombado, ficando sob responsabilidade da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. No ano de 1997, a obra de restauro do prédio foi iniciada.³²

Assim, o São Pedro, que durante a década de 1970 foi fundamental como contribuidor à luta travada em defesa das liberdades democráticas, saiu das mãos de Maurício e Beatriz Segall. Sobre o fim do São Pedro, Mariângela Alves de Lima apresentou o seguinte comentário:

²⁹ GUERRA, M. A., op. cit., p. 103.

³⁰ SEGALL, M. “Problemas da Produção Teatral”. In: _____. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2001, p. 287.

³¹ GUERRA, M. A., p. 102-103.

³² WALKER, J. R., op. cit., p. 67.

Era um teatro que pretendia ser, ter uma proposta crítica de sociedade, uma proposta para a história e que pretendia ter uma alta qualidade técnica, ele teve tudo isso junto e ao mesmo tempo. [...] Todos os espetáculos que eu lembro ter visto no São Pedro eram espetáculos de alto nível de realização, muito claros nas suas intenções, no efeito que provocavam, quer dizer, não tinham nenhuma ambigüidade. Era um teatro excessivamente claro, pretendiam e podiam usufruir um nível muito bom de teatro. Eram bons atores, as produções tinham tempo perfeito para se realizarem, bons diretores, a produção cuidadosa, não tinha nada além de mais ou de menos. Era realmente muito bem feito e nítido nas suas intenções.³³

Dessa maneira, fica evidente a importância que teve o espaço do Teatro São Pedro para realização de espetáculos de qualidade, com intenções bem demarcadas como queria Maurício Segall, no sentido de contribuir e integrar a frente de resistência democrática. É possível perceber ainda que Maurício Segall, Carlos Queiroz Telles, o elenco do Núcleo e Fernando Peixoto tinham afinidades quanto aos interesses daquele momento da década de 1970: por meio do teatro, desenvolver um trabalho político, de resistência democrática em relação à Ditadura Militar, além do desejo de estabelecer um diálogo com a platéia, realizando montagens que estivessem de acordo com o cotidiano da sociedade da época.

A peça *A Semana* foi escrita a partir dessa afinidade de interesses, com o intuito de contrapor a comemoração oficial do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Foi resultado da encomenda do Teatro São Pedro de Maurício Segall ao dramaturgo Queiroz Telles, como ele mesmo citou no seguinte depoimento:

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. E 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 tranqüilo.³⁴

Assim, Queiroz Telles efetuou uma pesquisa histórica e, a partir dela, escreveu *A Semana*, conferindo uma visão reflexiva e crítica em relação à versão histórica oficial elaborada pelos propagandistas da ditadura. Enquanto isso, a propaganda buscava

³³ Ibid., p. 71.

³⁴ GUERRA, M. A., op. cit., p. 133.

disseminar utilizando diversos meios de comunicação, seja através da televisão, das campanhas publicitárias, dos jornais ou livros, uma imagem de caráter ufanista, sublinhando a suposta prosperidade vivida pelo país, a exaltação e o incentivo de uma cultura do nacional. A intenção em meio a este contexto era a da manipulação de personagens históricos, tendo em vista a defesa dos interesses dos grupos que ocupavam o poder naquele momento. Resultado disso foi a Semana de Arte Moderna divulgada como um evento harmônico, sem divergências e explorada do ponto de vista apenas da data comemorativa excluindo, dessa forma, todo o processo pelo qual se deu 1922. A peça de Queiroz Telles traçou caminhos diferentes a respeito do tema, destacando toda a sucessão de acontecimentos que contribuíram para despertar a idéia de renovação no campo das artes.

A Semana, segundo Guerra, foi a peça na qual

Queiroz demonstra que sua dramaturgia não está apenas interessada apenas em revisar a história política do país, mas também a história cultural. É, por excelência, uma peça anti-comemorativa. As pretensões oficiais de neutralizar o pensamento dos modernistas, enquadrando-os ao nível de outros mitos nacionais, recebem como contraposição na peça o deboche de Oswald de Andrade, prisma pelo qual Queiroz encaminha a narrativa desse trabalho.³⁵

Peixoto, diretor da encenação de *A Semana* compartilhou da mesma idéia:

Não fiz um espetáculo para comemorar a Semana, para homenagear seus Organizadores. Oswald e Mário de Andrade certamente se levantariam do túmulo para protestar. Eles, hoje, recusariam ser bustificados. A comemoração que efetivamente merecem resulta praticamente em torná-los glória nacional, mortos e inofensivos. O pensamento libertário da Semana não pode ser comemorado em 72 com festas e lantejoulas coloridas. *Tupi or not tupi; that is the question* continua a ser infelizmente nossa leitura da indecisão hamletiana. Só podemos hoje traduzir a Semana em termos de brincadeira e provocação. Sabendo que são armas circunstanciais mas assim mesmo imprescindíveis na luta pela emancipação cultural nacional.³⁶

É fundamental lembrar que o trabalho com temas históricos foi uma das saídas encontradas para desviar da censura, que proibia que temas contemporâneos à década de 1970 fossem discutidos. Década, esta ainda, marcada pela intensa ação repressiva, em que o Estado tornou-se vigilante e proibidor de tudo aquilo que fosse contra o grupo que

³⁵ Ibid., p. 119.

³⁶ Ibid., p. 98.

ocupava o poder. Assim, a história foi utilizada como importante arma para dizer o que não poderia ser dito de maneira direta, funcionando como uma espécie de metáfora, isto é, ao mesmo tempo em que havia uma abordagem de um tema do passado, buscou relações com presente da encenação da peça. Mariângela Alves de Lima lembrou disso, ao mencionar que “a história era o único caminho que você tinha para se escudar, para dizer uma coisa sobre o presente”.³⁷ Para Guerra, as peças históricas foram resultado das circunstâncias políticas:

A peça histórica, na década de 70, resultou da própria ação repressiva que o regime militar exerceu sobre o teatro. Quando a Censura proibiu que os temas contemporâneos dessa década fossem tratados no palco, a história passou a funcionar como alegoria do indizível. As peças históricas de Carlos Queiroz Telles não ficam apenas no nível da alegoria. O rigor científico com que a pesquisa histórica é tratada dá a essas peças um caráter de revisão da história oficial do Brasil.³⁸

Portanto, Queiroz Telles lidava com a pesquisa histórica de maneira rigorosa, com o objetivo que pensou e compreendeu como sendo de significativa importância: a verdade dos acontecimentos. Essa busca pela cientificidade dentro da história tornou-se, assim como a utilização de um tema do passado para dizer sobre o presente, um mecanismo contra a censura, que nada tinha para questionar em vista da verdade histórica. Num contexto de ditadura, várias versões sobre um determinado acontecimento não eram permitidas. Vale lembrar ainda que a história foi “uma obsessão para Carlos Queiroz Telles” e que “mesmo nas peças puramente ficcionais, evidencia-se o caráter histórico”.³⁹

O texto da peça, então, foi escrito segundo o autor, através “de um roteiro inicial, elaborado tão somente com frases, depoimentos e trechos de obras dos personagens”⁴⁰, dentre eles, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti e Victor Brecheret. A partir dessa pesquisa histórica empreendida por Queiroz Telles, o autor pôde elaborar o texto ficcional, ao qual conferiu atualidade histórica, de forma crítica e conforme o contexto de 1972, ano em que a peça foi encenada, numa movimentação constante entre passado e presente.

³⁷ GUERRA, M. A., op. cit., p. 120.

³⁸ Ibid., p. 120.

³⁹ Ibid., p. 22-23.

⁴⁰ Ibid., p.160.

Para a encenação de *A Semana*, bem como do olhar cômico contido na peça, Queiroz Telles enfatizou a importância da participação efetiva de Peixoto e de Hélio Eichbauer:

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.⁴¹

Eichbauer foi um importante cenógrafo do teatro brasileiro e que trabalhou no espetáculo *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dirigido por José Celso Martinez Correa, no Teatro Oficina em 1967. Peixoto, por sua vez, interpretou Aberlardo II.⁴² Eichbauer e Peixoto colaboraram significativamente para a realização de *A Semana*, principalmente pelo fato de terem participado de *O Rei da Vela*, uma peça também cômica que, segundo Kátia Eliane Barbosa, através de uma estética agressiva, criticou fortemente a burguesia e as alianças políticas, além de ter revolucionado o teatro no Brasil.⁴³ *A Semana* representou a volta de Oswald de Andrade à cena, destacando seu aspecto irreverente e debochado, em contraponto à figura contida de Mário de Andrade, sublinhada pela comemoração oficial.

Queiroz Telles, ainda, tinha profunda preocupação em estabelecer uma comunicação eficiente com o público, conferindo às suas peças o caráter didático, a fim de tornar possível a compreensão de sua proposta, a de despertar a reflexão do público, através do conteúdo da peça, sobre a realidade em que vive. Porém em relação a esse didatismo, Guerra o autor

Sempre buscou um teatro didático, mas este não se aproxima nem um pouco das tentativas que foram feitas em períodos anteriores, por exemplo, as tentativas do CPC na década de 1970. Queiroz sabe da impossibilidade de se fazer um teatro mobilizador na década de 70. Devido à própria falta de organização das camadas populares nesse período e mesmo à ausência desta na cena política. Por isso, o didático, em seu teatro, nunca procurou ter um caráter de ação, mas sim de reflexão. [...] No teatro de Queiroz essa forma dramática não assume o caráter paternal de ensinamento. Sua dramaturgia é distante daquele teatro que tinha como função máxima converter o espectador. Muito pelo contrário, suas peças são, antes de mais nada, um instrumento de discussão e reflexão. O didatismo no teatro de Carlos

⁴¹ Ibid., p. 133.

⁴² PATRIOTA, R., op.cit., p.239-240.

⁴³ BARBOSA, K. E. *Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil na década de 1960 à luz da antropofagia*. Dissertação (Mestrado em História). PPG/INHIS/UFU, 2004.

Queiroz Telles não exclui a diversão, e o dramaturgo novamente se encontra com Brecht quando este condena a separação entre divertir e aprender.⁴⁴

Deixou transparecer, dessa forma, a influência que teve do teatro de Bertolt Brecht, não apenas no que se refere ao didatismo, mas também na concepção de distanciamento entre a realidade da platéia e a do teatro, na composição dos figurinos, no rompimento entre os limites entre palco e platéia. Não se pode esquecer, também, da presença do teatro de Erwin Piscator, no que diz respeito à tentativa que Queiroz Telles teve de passar o maior número possível de informações sobre o tema histórico abordado, em *A Semana* especificamente, sobre a Semana de Arte Moderna de 1922.⁴⁵ Todos esses aspectos serão mais bem detalhados e exemplificados no capítulo seguinte, no qual a peça será discutida.

Por conseguinte, a partir da década de 1970 que marcou o retorno de Queiroz Telles à carreira de dramaturgo, conferindo em suas peças o caráter de resistência, sempre afrontando a história oficial, apesar dos limites colocados pelo regime. O autor foi um dos integrantes do processo de resistência cultural, à sua forma, ou seja, por meio da composição de peças de aspecto histórico, que pudessem retratar e despertar a reflexão dos espectadores sobre a realidade de seu tempo.

A Semana, vale lembrar, foi apenas uma das peças de autoria de Queiroz Telles. O dramaturgo escreveu, além das já citadas *A Ponte* (1958), *O Vestibular* (1969) e *Frei Caneca* (1972), também, *A Heróica Pancada* (1973), *Porandubas Populares* (1975), *Muro de Arrimo* (1975), *A Bolsinha Mágica de Marly Emboaba* (1976), *Vamos brincar de papai e mamãe, enquanto seu Freud não vem?* (1976), *Arte Final* (1978) e *Última Instância* (1980).⁴⁶ Todas elas constituídas, em diferentes proporções, de conteúdo histórico e sem contar com as obras traduzidas, as adaptadas, junto com a autoria de livros de poesia e da atuação como roteirista no cinema.

Queiroz Telles, segundo Guerra

Aponta também para uma nova forma de autor no Brasil pós-64: não mais aquele criador único, de significados únicos, com uma trajetória de vida linear, mas sim, como indivíduo construído e reconstruído por fatores sociais e ideológicos, cuja a identidade não paira acima desses fatores e nem se desenvolve por uma lógica interna autônoma. Pelo contrário, é na relação profunda entre as estruturas existentes e sua produção dramática que reside grande parte de sua importância no

⁴⁴ Ibid., p. 123.

⁴⁵ GUERRA, M. A., op. cit., p.123.

⁴⁶ Ibid., p. 25-26.

quadro da cultura brasileira. Reunindo em si o homem de propaganda, o poeta e dramaturgo, Queiroz tem nítida a natureza contraditória do Brasil, quer do ponto de vista sócio-político-econômico, quer do ponto de vista cultural; e, partir desse dado, ele opera com os códigos e convenções estéticas possíveis para o período.⁴⁷

Tendo em vista o momento em que escreveu, os anos de 1970, Queiroz Telles buscou por meio da dramaturgia, temas pertencentes à história e que pudessem ser encaixados na realidade da época da composição das peças. Numa ocasião de aceleração do processo de modernização, do incentivo ao consumo e da consagração de uma cultura nacional por meio de financiamentos do Estado para o campo das artes, enquanto a censura atuava contra os opositores do governo, Queiroz Telles, criou meios para ir contra o sistema, porém de forma cautelosa, de modo que, ao mesmo tempo em que procurava “agradar” os censores, de forma indireta, ou seja, através de peças conferidas de conteúdo histórico, pôde contestar o governo ditatorial.

Queiroz Telles, portanto, buscou por meio da cena teatral, de maneira didática e cômica, refutar a história oficial, criada pela ditadura e em acordo com seus interesses, sendo o principal deles o de legitimar e o de permanecer no poder. O enredo foi escrito de forma a despertar a reflexão em relação à situação da década de 1970. Havia todo um contexto de milagre econômico, de nacionalismo extremo criado pelos militares. A comemoração do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922 teve o seu espaço no que se refere a esse nacionalismo, acompanhando uma série de outros festejos que tinham a intenção de divulgar uma suposta prosperidade vivida pelo país, tendo lemas como *Brasil, ame-o ou deixe-o*, *Ninguém segura este país*, *Este é um país que vai pra frente*, além da celebração de uma cultura da brasilidade.

Dessa forma, o marco da Semana de 1922 foi reforçado e a partir disso, foi que Queiroz Telles escreveu a peça de forma bastante criativa, atual, estando em acordo com a realidade de seu tempo de composição e encenação, enfatizando o aspecto revolucionário e processual do evento e de seus personagens. Vale lembrar, mais uma vez, que a representação não teria sido possível sem a presença fundamental de Fernando Peixoto, de Hélio Eichbauer, do Núcleo 2 e do Teatro São Pedro. Buscando a interação com a platéia, *A Semana* teve como objetivo principal instigar a reflexão e a percepção do público como parte integrante da luta, na qual as liberdades democráticas pudessem ser restabelecidas.

⁴⁷ Ibid., p. 23.

CAPÍTULO 2

O ESPÍRITO REVOLUCIONÁRIO DA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922, POR CARLOS QUEIROZ TELLES

Abordar o texto teatral *A Semana* é o objetivo principal deste capítulo. Serão analisadas as principais propostas para a composição e encenação da obra teatral escrita por Carlos Queiroz Telles, encenada no Teatro São Pedro em 1972, com direção de Fernando Peixoto e cenários de Hélio Eichbauer. Além disso, receberão destaque, sobretudo, as intenções conferidas ao tema histórico da Semana de Arte Moderna de 1922, para que este estivesse em sintonia com os debates suscitados da já referida década de 1970 e as relevantes influências do dramaturgo Queiroz Telles, confirmadas por trechos do enredo da peça.

A idéia da criação de *A Semana* foi advinda das comemorações oficiais por iniciativa dos propagandistas em defesa do regime militar. Assim, tanto a comemoração do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922, quanto do Sesquicentenário da Independência do Brasil serviram, aos detentores do poder, como uma tentativa de afirmação de um Estado-Nação, de uma cultura nacional, da valorização da história que privilegia grandes nomes, grandes heróis. O Teatro São Pedro percebeu nestas comemorações de datas históricas a oportunidade de contraposição ao regime, já que a censura havia proibido a abordagem de temas contemporâneos. A proposta estava em abordar um tema do passado, porém com referências indiretas ao presente, já que aos olhos da ditadura o que era considerado como conteúdo histórico era aquilo que dizia respeito ao passado, exclusivamente.

A Semana, composta a propósito da comemoração dos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna, assim como *Frei Caneca* escrita em relação aos cento e cinquenta anos Independência, são peças que tratam de assuntos históricos que, ao mesmo tempo, apresentam significado para o passado e, principalmente, para a reflexão sobre acontecimentos do presente dos anos 1970. Ambas não tinham a intenção de homenagear seus idealizadores, mas de demonstrar uma visão histórica e crítica de acordo com os seus respectivos assuntos.

Escrita sob encomenda do São Pedro, *A Semana* traz, em suas rubricas, a movimentação dos personagens ocupando a área deste teatro, especificamente, assim

como colocou Queiroz Telles, em observação feita por ele logo no início da peça e nas rubricas existentes ao longo do texto:

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 duas 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 idéias e atitudes principais dos personagens, foi redigido o 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.⁴⁸ (Grifo do Autor).

As rubricas têm importância singular, pois, de acordo com Luiz Fernando Ramos, trata-se de uma primeira encenação, mas virtual e desenvolvida a partir da idéia inicial do autor.⁴⁹ Isso não significa dizer que seja definitiva, podendo sofrer inúmeras intervenções e mudanças por parte do próprio autor ou do encenador, por exemplo, tendo como referencial o texto teatral original. Além disso, as rubricas tornam-se o meio através do qual o historiador identifica as intenções e influências do autor.

Queiroz Telles compôs o texto a partir de uma rigorosa pesquisa histórica, por meio da qual identificou os personagens da Semana de Arte Moderna de 1922, além de suas principais características, retratos, obras, mostrando-os como agentes de um processo que, por sua vez, resultou num movimento pela renovação das artes através da junção das partes num todo. Adalberto Marson considera esta desconstrução do fato como uma das formas de interpretações possíveis dadas a um determinado tema que possui um resultado dado e definido. Assim, faz-se uma retrospectiva em busca de situações que identifiquem e ofereçam as causas do resultado ou do fato que ocorre posteriormente.⁵⁰

Além disso, Queiroz Telles analisou a contribuição desses agentes não do ponto de vista das realizações individuais de cada personagem, mas abrangendo a contribuição que tiveram no interior do processo e a inclusão de nomes excluídos na consagração do fato. Dessa forma, a partir da pesquisa histórica, Queiroz Telles acrescentou o texto

⁴⁸ TELLES, C. Q. *A Semana ou Esses Intrépidos Rapazes e sua Maravilhosa Semana de Arte Moderna*. São Paulo, 1972. Mimeogr., p.2.

⁴⁹ RAMOS, L. F. *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999, p. 16.

⁵⁰ MARSON, A. "Reflexões Sobre o Procedimento Histórico". In: SILVA, M. *Repensando a História*. São Paulo: Marco Zero, 1984, p. 44.

definitivo, criado por ele, para a encenação. Sobre o caráter rígido conferido à abordagem histórica, o próprio autor deixou sua concepção sobre a disciplina, ao afirmar que

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 rigor científico.⁵¹

Marco Antônio Guerra completou, dizendo que

Para ele, essa fundamentação da pesquisa vem atender a uma necessidade imperativa quando se realiza esse tipo de trabalho, ou seja, ‘a peça histórica tem que transmitir verdade’. Esse rigor científico, além de ser uma das bases do dramaturgo na luta contra censura, que muitas vezes ficou sem ação por causa da verdade irrefutável dos acontecimentos transmitidos nas peças, advém da própria concepção que o dramaturgo tem na relação entre a história e as formas dramáticas.⁵²

Sobre essa verdade histórica tão prezada por Queiroz Telles pode-se observar que ela está alinhada a uma história oficial, que não admite outros caminhos, outras interpretações passíveis de verdade, afirmando-se como única e elaborada sublinhando determinadas características, excluindo outras, em relação ao tema histórico. Essa concepção de história como verdade conferida ao enredo da peça, evitaria que a mesma fosse barrada pela ação da censura, já que é pressuposto que o conteúdo histórico era constituído de fatos irrefutáveis na ótica dos censores. Porém, vale lembrar que Queiroz Telles confrontou esses fatos históricos por meio da interpretação e da elaboração do texto ficcional, para o qual estabeleceu tratamento crítico e atualidade histórica.

Unido ao rigor científico está o caráter dramático dado à *A Semana*. Queiroz Telles optou pelo olhar cômico, justificando que cometeria “um erro histórico brutal, porque seria dar seriedade a uma coisa que não foi séria”⁵³, fazendo alusão aos acontecimentos referentes à Semana de Arte Moderna de 1922 e seus antecedentes, bem como às concepções históricas derivadas dessa ocasião. Para ele, ignorar o momento histórico em questão significava deixar de lado, também, a importância da escolha do tratamento dramático que a peça teria de receber.

⁵¹ GUERRA, M. A. *Carlos Queiroz Telles: História e Dramaturgia em Cena - Década de 1970*. São Paulo: Annablume, 1993, p. 121.

⁵² *Ibid.*, p. 120.

⁵³ *Ibid.*, p. 121.

Este caráter cômico pode reportar-se a oposição ao tom sério conferido à propaganda oficial, já que “o riso e o risível remetem então ao não-sentido, ao inconsciente, ao não-sério, que existem apesar do sentido, do consciente e do sério”.⁵⁴ Ainda, a abordagem das dualidades entre o sério, no que diz respeito à cultura oficial tratada como séria e à cultura popular juntamente com o riso como manifestações conseqüentes e decorrentes ao que era declarado como oficial foi detalhada na importante obra de Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*.⁵⁵ Em *A Semana* esse aspecto dúbio, isto é, o sério e o não-sério, fez-se presente, já que ao texto foi elaborado tendo em vista o aspecto cômico, numa oposição ao tom sério atribuído à comemoração oficial promovida pelo governo.

A Semana foi resultado de uma criação coletiva, assim como lembrou Queiroz Telles, tendo a presença também de Fernando Peixoto na direção da peça e Hélio Eichbauer na construção dos cenários.⁵⁶ Relembrando, mais uma vez, Peixoto interpretou o personagem Abelardo II e Eichbauer foi o responsável pela elaboração do cenário de *O Rei da Vela*, encenada no Teatro Oficina, no ano de 1967. A participação desses dois artistas foi fundamental, já que haviam participado de uma primeira releitura do modernismo de acordo com o aspecto antropofágico de Oswald de Andrade. Em *A Semana* contribuíram, sem dúvida, para a construção de um olhar destituído de caráter e valores oficiais, colocando a figura de Oswald em um destaque ainda maior, numa exploração de suas características, de suas obras, além do importante papel que teve para a realização do evento de 1922. Rosangela Patriota sublinhou a importância da contribuição dos cenários elaborados por Eichbauer, também colaborando com o diálogo entre palco e platéia. Segundo ela, o cenário era “marcado pelas cores tropicais (verde, amarelo, vermelho), para que o espetáculo não tivesse um ar solene e distante do espectador”.⁵⁷

Então, a partir de um roteiro inicial, construído para dar aos espectadores o maior número de informações possíveis sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e

⁵⁴ ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 23.

⁵⁵ BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.

⁵⁶ GUERRA, M. A., op. cit., p. 160.

⁵⁷ PATRIOTA, R. “A Cena Histórica na Ficção: Encenações de Fernando Peixoto e Dramaturgia de Carlos Queiroz Telles.” In: GONÇALVES, Ana Teresa & Outros (Orgs.). *Escritas da História – Memória e Linguagem*. Goiânia: UCG, 2004, p. 258.

seus participantes e, acrescentado ao inicial, o roteiro definitivo, o texto de *A Semana* foi concretizado, contando com as colaborações fundamentais de Peixoto e Eichbauer. Dessa forma, os seguintes personagens foram colocados em cena, na medida em que o enredo os incluía durante o processo através do qual surgiu a idéia da realização da Semana de Arte Moderna de 1922: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Anita Malfatti, Monteiro Lobato, Guiomar Novaes, Guilherme de Almeida, dentre outros. Guerra dividiu-os em três grupos da seguinte forma:

1 – os *eventuais*, ou seja, aqueles que intervêm em uma única cena quando é imprescindível para o encaixe dos diálogos. Dentre eles temos Cândido Mota Filho, Nestor Rangel Pestana, Graça Aranha, Paulo Prado, D. Mariette fundamentais, enquanto críticos e mecenas do evento;

2 – os *transitórios*, ou seja, aqueles que se estruturam em termos de personagens, mas que servem de apoio a momentos-chave do texto, cuja ação direta ou indireta foi decisiva para a idéia do evento, ou cuja ação é importante para o desenvolvimento das personagens *permanentes*. São os casos específicos de Monteiro Lobato, Guiomar Novaes e sua obstinação por Chopin e Deise com sua relação intelecto-amorosa com Oswald de Andrade;

3 – os *permanentes* são os que se apresentam por todo o texto, conduzindo a ação. Esta centra-se, sem dúvidas, em Oswald e Mário de Andrade, sendo que o dinamismo anárquico e alegre cabe ao primeiro e a racionalização intelectual e comedida ao segundo. Em princípio, eles parecem se contrapor, mas na verdade se completam, sendo assim a própria alma do movimento. De um lado, o caráter demolidor, do outro o organizador. E aqui, o texto caminha mais para Oswald como elemento catalisador da Semana, o que demonstra algo já enunciado: a *oficialidade* reforça a figura de Mário; a peça de Carlos Queiroz Telles, a figura de Oswald.⁵⁸ (Grifos do Autor).

Foram respeitadas as características fundamentais de cada personagem, de acordo com a pesquisa de Queiroz Telles, em relação à personalidade, aos retratos e às obras. Enquanto cada ator interpretava sua fala descrevendo e refletindo sobre sua trajetória artística, retratos eram exibidos por meio de slides, assim como exposições de obras do artista em questão. Percebe-se aqui, uma movimentação entre passado e presente, excluindo o caráter linear da peça *A Semana*. Passado quando refere-se aos acontecimentos de antes e durante a Semana de Arte Moderna de 1922, incluindo o caminho percorrido por cada artista, projetado por slides. E, presente no momento em que ocorre a ação dramática, quando foram feitas relações com o Brasil que vive o regime ditatorial, na década de 1970, por meio da atualização do conteúdo histórico,

⁵⁸ GUERRA, M. A., op. cit., p. 163-164.

trazendo informações e refletindo sobre o contexto, no qual a peça foi encenada. Neste último caso, vale lembrar a tentativa de manipulação dos personagens da Semana de 1922 pelos detentores do regime e a desmistificação dos mesmos por iniciativa do Teatro São Pedro e de Queiroz Telles, carregando a intenção de despertar o lado revolucionário do tema histórico citado.

É possível perceber, também, que cada um dos personagens possuía conhecimento, do que aconteceu no passado e do que estava acontecendo no presente, neste caso, de 1922, o que fazia deles narradores oniscientes. Além de 1922 e 1972, outras importantes temporalidades foram incorporadas ao texto como a exposição de Anita Malfatti em 1917, a composição de *O Rei da Vela* por Oswald de Andrade em 1933, sua encenação em 1967 pelo Teatro Oficina e a Conferência *O Movimento Modernista*, feita por Mário de Andrade no ano de 1942, no Rio de Janeiro, em comemoração aos 20 anos da Semana de Arte Moderna. Cada uma delas, sempre tendo como referência os acontecimentos de 1922.

Através de *A Semana* verifica-se as influências que Queiroz Telles teve, principalmente, do teatro de Erwin Piscator e de Bertolt Brecht. A identificação dos personagens através da projeção de slides, de acordo com o andamento da peça, contendo fotos e obras dos artistas, além de documentários auxiliando na exposição e compreensão do contexto histórico revelaram a aproximação de Queiroz Telles das técnicas teatrais de Piscator que, na tentativa de passar uma noção de totalidade à história, colocou a necessidade da projeção de filmes para exibir tanto temas históricos, como temas da atualidade.⁵⁹

Além da projeção de slides, houve a utilização de recursos propostos por Brecht na composição do próprio figurino como indica Queiroz Telles: o nome ou o rosto do artista representado pintado na camisa, o uso de fita na cabeça, de braçadeira ou escudo junto a um blusão.⁶⁰ Assim, ficava claro ao espectador que eram apenas atores que representavam os personagens da Semana, tornando reconhecível a verdade e a realidade do teatro.⁶¹ A partir da movimentação entre presente e passado e da composição do figurino, já é possível enxergar as influências de Brecht no teatro de Queiroz Telles.

⁵⁹ DORT, B. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 373.

⁶⁰ TELLES, C. Q., op. cit., p. 2.

⁶¹ PEIXOTO, F. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 46.

Ainda sobre a verdade e a realidade do teatro demonstrada pelos trajes dos personagens e pela projeção de slides, o efeito de distanciamento fez-se presente, através do qual o ator tem a tarefa de mostrar sem se transformar na pessoa mostrada, característica fundamental do teatro épico de Brecht. Por meio desse efeito, o teatro “recusa a ilusão, não oculta que é teatro, que reconstitui acontecimentos sem a pretensão de fazê-los passar por verdade, faz da teatralidade sua linguagem e sua razão de ser”.⁶² O objetivo principal desse distanciamento é despertar a crítica por parte do espectador.

Ainda, ficou evidente o rompimento dos limites entre palco e platéia, já que o espetáculo teve início não no palco, mas a partir do momento em que os espectadores alcançavam as dependências do São Pedro. A seguinte fala de Oswald de Andrade, convidando os espectadores a adentrarem à casa de espetáculos, indicou esta característica, além de tornar visível o estímulo à participação do público durante a peça:

OSWALD: 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 vaiar, que vaie. Só não pode é aplaudir. Ó Mário! Vê se anda depressa. Você continua falando devagar como há cinqüenta anos atrás! Desse jeito ninguém pode prestar atenção no que você diz.⁶³

Dessa forma, ocupando o espaço do saguão e da escadaria, ao mesmo tempo em que o personagem de Oswald instiga e estimula a participação do público, deixa-o por dentro do que havia acontecido durante a Semana de Arte Moderna de 1922 em relação a Mário de Andrade, enquanto este pronuncia sua conferência *A Escrava que não é Isaura*. Os espectadores teriam de estar envolvidos num clima semelhante ao de um festival de música popular, como indicou Queiroz Telles⁶⁴, tanto a partir do momento que entram no teatro sendo abordado pelos atores, quanto no cenário, no palco, durante a encenação da peça, já que os personagens ocupavam o espaço da platéia também. Por meio do estímulo dos atores à participação constante dos espectadores durante o espetáculo, definitivamente, houve um rompimento da quarta parede, para que a

⁶² Ibid., p. 69.

⁶³ TELLES, C. Q., op. cit., p. 3.

⁶⁴ Ibid., p. 1.

presença do público pudesse não mais ser ignorada. Dessa forma é possível estabelecer um trabalho comum entre palco e platéia, no qual esta última poderá tomar posição em relação à realidade em que vive. Bernard Dort deixou isto bem claro:

O palco não está mais fechado em si mesmo, em uma verdade válida para todos: está aberto para o público e cabe à platéia decidir o afinal o sentido do que o palco representa. A cena não é mai reflexo de uma realidade aceita por todos: fala sua linguagem cênica própria, mas cabe aos espectadores compreenderem esta linguagem. Desta forma é possível instituir um trabalho comum entre o palco e platéia, trabalho cujo objeto é o mundo, a sociedade, que se encontra justamente fora do teatro. A representação brechtiana não tem conclusão: esta conclusão deverá ser feita, mas não para intervir no palco nem na platéia, mas, sim, na vida real. Deverá ser tirado pelo espectador, considerado como membro ativo da sociedade (revolucionador ou produtor).⁶⁵

Dando continuidade ao rompimento entre os limites entre palco e platéia, na segunda cena, no saguão superior do teatro estava Monteiro Lobato pronunciando a crítica feita a Anita Malfatti, no famoso artigo intitulado *Paranóia ou Mistificação*, publicado no *Estadinho*, órgão do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1917. Logo depois, a próxima cena ocorre na sala de espetáculos, na qual Heitor Villa-Lobos utiliza o piano, tocando músicas da época da Semana de 1922. Enquanto isso, slides são exibidos contendo propagandas de produtos de destaque da década de 1920. Villa-Lobos lia cada um dos anúncios à semelhança de um locutor de rádio. Os demais espectadores que presenciaram a primeira e segunda cenas juntaram-se aos outros que já estavam na sala de espetáculos. Mário e Oswald, com microfone e gravadores em mãos, entrevistavam pessoas da platéia com as seguintes questões: *O que o senhor acha da idéia de realizarmos uma semana de arte moderna?; O que o senhor acha da arte moderna?; O senhor já ouviu falar em Mário de Andrade?; Você já leu alguma coisa de Oswald de Andrade?; E, O Rei da Vela, o Sr. assistiu?*⁶⁶, dentre outras. A partir destas questões, mais uma vez, identifica-se o movimento entre passado e presente, ao perguntar sobre a encenação de *O Rei da Vela*, em 1967 e passado, quando questionou os espectadores sobre os participantes da Semana de 1922.

Na próxima cena, uma das mais fundamentais da peça, foi exibido um documentário-pesquisa, datado de 04 de Janeiro de 1972, no qual 150 pessoas foram entrevistadas no centro de São Paulo. A cada uma delas foi feita uma pergunta de uma

⁶⁵ DORT, B., op. cit., p. 327.

⁶⁶ TELLES, C. Q., op. cit., p. 11-12.

série de três: *Quem foi Mário de Andrade?*, *O que o senhor acha da arte moderna?*, *O senhor já ouviu falar na Semana de Arte Moderna?*. Em relação à primeira pergunta foram obtidas algumas das seguintes respostas:

HOMEM: Acho que foi um escritor, não sei bem. Já ouvi esse nome, mas não me lembro nada.

MOÇA: Foi um poeta ou compositor, não tenho certeza.

HOMEM: Era um jogador de futebol famoso. Do tempo do Paulistano. Não sei em que posição ele 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 ela está lá.

RAPAZ: Não tenho a menor idéia. Ele trabalha na televisão?

MULHER: Mário de Andrade? Ah... não sei.

HOMEM: Pra que é que o senhor está querendo saber a minha opinião?

MULHER: O senhor é do IBOPE, é?

HOMEM: Como é mesmo o nome? Ah... já ouvi falar dele, mas não sei quem é.

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 faz seis meses e ainda me lembro.⁶⁷

Para a segunda pergunta, investigando o que as pessoas achavam da arte moderna, foram adquiridas as opiniões a seguir:

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.

SENHOR: Eu tenho uma filha que gosta. Eu não consigo gostar. No começo eu ia muito na Bienal. Depois eu desisti. Eu saía de lá muito cansado.

MOÇA: Que tipo de arte? Música moderna eu gosto. O resto eu não entendo.

HOMEM: Arte Moderna? Bom... você me desculpe, mas estou com muita pressa. Fica para outra vez, ta?

RAPAZ: Uma vez, quando eu estava no colégio, a turma foi toda ver a Bienal. Eu gostei, sabe. Principalmente daquelas coisas que mexem e dos quadros em que a gente pode entrar lá dentro. É bacana. A gente se divertiu pacas. É só isso?

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.

⁶⁷ Ibid., p. 13.

HOMEM: Tem alguma coisa boa. A maior parte é vigarice. Na minha casa eu tenho um desenho do Aldemir Martins. Ganhei de presente de casamento. Eu acho bonito.⁶⁸

Finalmente, quanto à terceira pergunta a respeito da Semana de Arte Moderna, algumas das pessoas entrevistadas responderam:

MULHER: Não senhor. Nunca ouvi falar. Por que hein?

HOMEM: Se for a Bienal, eu já ouvi falar sim.

MOÇA: Não. Quando é que vai ser?⁶⁹

Diante das respostas obtidas às três perguntas fica exposta tamanha indiferença do público sobre o ocorrido em 1922. Então, por que comemorar o Cinquentenário da Semana de Arte Moderna, já que o próprio público desconhecia o que foi e o que significou aquele movimento? Existiam motivos para tal comemoração? A noção que a população tinha sobre o a Semana de 1922 resumia-se ao conteúdo do livro didático, selecionado e ordenado pelo Estado, estando em acordo com seus interesses, privilegiando apenas a questão da data comemorativa e dos nomes que teriam de ser lembrados, deixando e lado todo o processo. A partir disso, abriu-se a oportunidade por parte do poder, para a invenção de mitos no que se refere aos idealizadores e participantes do movimento de 1922, para a tentativa de reforço e celebração de uma cultura e memória nacionais, forjada pelos propagandistas responsáveis em criar e divulgar imagens que pudessem, ao mesmo tempo, propagar o progresso do país e beneficiar aqueles que estavam no poder naquele momento.

A conseqüência deste desconhecimento tornou-se mais um motivo de o dramaturgo Queiroz Telles partir em busca de recursos que levariam informação histórica sobre como nasceu a idéia da Semana de Arte Moderna, incluindo, obviamente, seus principais idealizadores e os papéis que tiveram na realização do evento. Dentro disso, é possível identificar outra utilidade da exibição de slides, ou seja, a de levar à platéia as características de cada um dos participantes, além de documentários de aspecto político-social, contextualizando a ocasião.

A próxima cena demonstrou o descontentamento dos personagens em relação ao esforço que tiveram para a realização da Semana de 1922, sem o conhecimento, ou pelo menos, o reconhecimento da população

⁶⁸ Ibid., p. 14.

⁶⁹ Ibid., p. 15.

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).⁷⁰

Logo que Guiomar Novaes toca a peça de Chopin, inicia-se um conflito com os modernistas Mário, Oswald e Villa-Lobos, já que o referido pianista e compositor da obra executada era um clássico. É importante lembrar que Chopin foi satirizado por Ernani Braga, o que resultou na fúria de Novaes que, conseqüentemente, publicou seu protesto em um jornal, em 1922. Apesar da revolta, participou da Semana. Durante a peça, Novaes buscou apoio no público e, mais uma vez, sobe ao palco e toca outra peça de Chopin. Quando termina é fortemente aplaudida pela platéia e Oswald questiona qual era o motivo dos aplausos a Novaes, porque estes deveriam ser reservados aos acontecimentos da Semana, um evento lançado privilegiando o moderno.⁷¹ Percebe-se, a partir desta cena, a tensão existente entre o clássico e o moderno.

Desse modo, ficou bastante clara, a atualização fundamental do conteúdo histórico feita pelo autor, como uma maneira de dizer algo ao presente utilizando o passado, ao mesmo tempo, em que driblava a ação da censura. Então, Queiroz Telles incluiu na peça o conflito que existiu em 1922 entre conservadores e modernistas. A ala conservadora do movimento criticou de forma significativa os modernistas, que procuravam resgatar o colonial brasileiro, características nacionais, mas usando técnicas artísticas importadas.⁷² No contexto de composição e encenação da peça a ala conservadora correspondia aos militares e a modernista, correspondia àqueles que buscavam mudança, contra elementos do passado que deveriam ser superados, representava os integrantes da luta pela resistência democrática.

A partir desse momento, a peça passou a detalhar uma série de acontecimentos e encontros entre os personagens que compartilhavam de idéias semelhantes, que culminaram na Primeira Semana de Arte Moderna, com o objetivo de mostrar que o movimento não foi homogêneo como foi e ainda é divulgado. Assim, os principais personagens falam sobre suas respectivas trajetórias de maneira reflexiva, numa revisão de mitos construídos e tratados de modo oficial.

⁷⁰ TELLES, C. Q., loc. cit.

⁷¹ Ibid., p. 15-17.

⁷² HELENA, Lucia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p.51.

A cena seguinte à da discussão entre os personagens, Mário vai até o piano e toca *Orfeu no Inferno*, de Offenbach e, logo após, declama alguns versos de sua obra *Paulicéia Desvairada* e da obra de Oswald, *Ciranda*. Enquanto isso, um novo documentário foi exibido, porém agora sobre São Paulo. Assim que a exibição do filme chega ao fim, deu-se início à descrição de acontecimentos que antecederam e despertaram a idéia da elaboração da Primeira Semana de Arte Moderna de 1922. O primeiro depoimento é de Anita Malfatti, importante como impulsionadora do movimento modernista. Enquanto expõe sua trajetória, seu retrato e de seus principais quadros foram exibidos por slides. Sua fala incluía a viagem à Alemanha para estudos, suas influências no que diz respeito às vanguardas européias e a confecção e exposição de suas obras no Brasil, mais especificamente, de 1917. Esta foi alvo de inúmeras críticas, inclusive aquela feita por Monteiro Lobato. A partir desta dura crítica foi possível o encontro de Anita com Mário e Oswald de Andrade, que a apoiaram. Depois de Malfatti é a vez de Mário de Andrade fazer o seu discurso. Um novo slide foi exibido, expondo o artigo *Meu Poeta Futurista*, no qual Oswald define Mário como futurista para desespero deste último.

Após esses dois importantes encontros, um documentário foi exibido contextualizando os anos da Primeira Guerra Mundial, além do pós-guerra. Durante a projeção de dados referentes à guerra, cada um dos atores, situados na platéia, citaram os principais acontecimentos da mesma época, mas referentes apenas ao Brasil. Para isso, o teatro tornou-se um meio de comunicação, ou seja, jornal, com o objetivo de descrever, de forma sucinta, a realidade local daquele momento.⁷³

Assim que acaba a projeção de slides Mário, mais uma vez, estava sozinho no palco e continuou a detalhar seu encontro com Oswald, assim como a parceria que os dois tiveram. Mário lembrou o diário escrito por frequentadores da *Garçonnière* de Oswald, local de encontros e discussões intelectuais, que recebeu o título de *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Oswald e Deisi, sua primeira mulher, interpretaram trechos do referido diário, além de narrar sobre a relação amorosa que existiu entre os dois. Depois da morte de Deisi, Oswald empenhou-se no movimento modernista e na Semana de 1922.

Um novo encontro foi descrito. Desta vez entre Oswald e Menotti Del Picchia com o escultor Victor Brecheret. Slides com retratos e obra do artista foram projetados,

⁷³ GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006, p. 167.

neste momento. Brecheret falou de sua trajetória, da influência expressionista contida em suas obras e de sua participação no concurso para erguer um monumento em Ipiranga em comemoração pelo Centenário da Independência do Brasil. Saiu vitorioso do concurso e construiu o conhecido *Monumento às Bandeiras*, inaugurado apenas em 1954 em Ibirapuera. Juntou-se a Oswald e a Menotti Del Picchia e, conseqüentemente, ao movimento modernista, além de reforçar as vanguardas européias no Brasil.

Na cena seguinte, uma das mais fundamentais do texto, sobressaiu a oposição entre a ala conservadora, que recebeu a denominação *Coro das Senhoras Bem Pensantes*⁷⁴, e os modernistas. De forma indireta e, portanto metafórica, é possível perceber que a ala conservadora correspondia à ditadura, enquanto os modernistas, que defendiam a mudança, equivaliam àqueles que lutavam pelo restabelecimento das liberdades democráticas. Um exemplo deste conflito pode ser visto a partir do trecho abaixo:

CORO: *Os alicerces não devem cair mais! Nada de subidas verticais! Amamos as chatezas horizontais! Abatem os perobas de ramos desiguais! Viva a limpeza pública e os hábitos morais!* / OSWALD: *Estamos atrasados de cinquenta anos em cultura, vivemos chafurdados em pleno parnasianismo! A ignorância do nosso mundo oficial de letras é inominável!* / CORO: *Deve haver Vitais Brasis para os urutus! Mesmo peso de feijão em todos os tutus! Os nossos antepassados foram homens de truz! Não lhe bastam velas? Para que mais luz!* / MÁRIO: *Ó Mestres do Passado, eu vos saúdo! Venho depor minha coroa de gratidão votiva e de entusiasmo varonil, sobre a tumba onde dormis o sono merecido! Sim: sobre vossa tumba, porque vós estais mortos!* / [...] CÂNDIDO MOTA FILHO: *A arte livre, bem livre, talvez a única coisa verdadeiramente livre!*⁷⁵ (Grifos meus).

A seguir, trechos posteriores da peça, que ainda revelam a referida oposição:

MENOTTI: *É preciso afrontar os magatérios, os bizontes, as renas da literatura pátria, toda a fauna antidiluviana, que ainda vive por um milagroso anacronismo!* / CÂNDIDO MOTA FILHO: *As filosofias variam, as ciências variam, a moralidade varia, o costume varia.* / CORO: *Alargar as ruas e as instituições? Não pode! Não pode!* / CÂNDIDO MOTA FILHO: *Por que a arte há de ser mumificada? Arte é sentimento livre e não servilismo!* / [...] CORO: *Vivam as maleitas! Intermittências de polegadas certas! Nas arquiteturas renascença gálica; na música, Verdi; na escultura Fídias; Corot na pintura; nos versos Leconte; na prosa Macedo, D'Annunzio e Bourget! E na vida enfim, eternamente eterna, concertos de meia à luz do lampeão, valsas de Godart no piano alemão, marido, mulher, as filhas, o*

⁷⁴ TELLES, C. Q., op. cit. p. 45.

⁷⁵ Ibid., p. 46-47.

noivo... / [...] OSWALD: O erro dos nossos censores é o erro de todos os envelhecidos: o seu armário de musas move fantasmas longínquos e turvos, num João Minhoca decaído em velhos plágios façanhudos...⁷⁶ (Grifos meus).

Nos trechos em destaque ficou evidente o conflito entre conservadores e modernistas, lembrando a luta presente em 1972 entre ditadores e daqueles que abraçaram a resistência democrática. O *coro* retratando o conservadorismo existente no ideal militar, enquanto personagens da Semana representavam a necessidade de mudança, de revolução. Dentro do espírito revolucionário, Queiroz Telles incluiu, também, elementos tropicalistas e referentes aos festivais de música popular divulgados na televisão. Prova disso foi que, em outro trecho subsequente da peça, na forma de rubrica, o autor sugeriu

Villa-Lobos principia a tocar, em seqüência, algumas das principais frases melódicas de músicas populares dos últimos anos, especialmente as que provocaram reações de público, nos festivais de televisão. Pode começar com Berimbau, Desafinado, passando depois da Bossa Nova para a Tropicália, terminando com É proibido proibir. O coro vai se manifestando contra, durante a sua apresentação.⁷⁷

Na seqüência, assim que Villa-Lobos começa a tocar, deu-se início à exibição de um documentário contendo cenas de festivais de televisão dando destaque, sobretudo, àqueles que foram vaiados como Caetano Veloso, Chico Buarque, além da apresentação da canção *Disparada*, por Jair Rodrigues. Novamente é revelada a movimentação entre presente e passado, mas agora no que se refere às vaias durante os citados festivais de música e às apresentações dos participantes da Semana de 1922, respectivamente. O futurismo presente em 1922 correspondia aos artistas que não enquadravam suas obras dentro dos padrões de arte vigentes da época, remetendo para 1972 àqueles que insistiam em não obedecer às leis propostas pelo poder que estava em atividade. Somado a isso, essa referência à vanguarda futurista faz referência, também, à Bossa Nova, ao Tropicalismo, como o próprio personagem Mário de Andrade comentou em sua fala, ao considerar o futurismo como avô da Tropicália, no que diz respeito ao conteúdo e às vaias.⁷⁸ Na última fala da cena, Mário explicita a comparação:

Foi nesse clima que nós planejamos e realizamos a Semana de Arte Moderna. O que aconteceu só pode ser mesmo comparado a um Festival Internacional da Canção, fase nacional... A única diferença é

⁷⁶ Ibid., p. 47-48.

⁷⁷ Ibid., p. 51.

⁷⁸ Ibid., p. 52.

que não era concurso nem havia prêmios. O resto, do patrocinador, as vaías, da promoção aos escândalos foi muito parecido.⁷⁹

Nas cenas que se seguem foram expostos a idéia da realização da Semana de Arte Moderna de 1922 e o encontro de Graça Aranha com Di Cavalcante e, posteriormente, com Oswald, Mário, Menotti Del Picchia e demais modernistas. Foi neste momento, também, que a organização do movimento foi discutida e planejada, identificando a necessidade de uma base econômica. Graça Aranha sugere aos modernistas que procurem Paulo Prado, membro de uma família abastada paulista para oferecer essa base, contribuindo para concretização do movimento. A partir daí Prado, tendo conhecimento do plano dos modernistas juntamente com Marinette Prado, sua mulher, dão apoio à causa. Marinette sugere, sem intenção, o nome do movimento à semelhança de festivais de arte que aconteciam na França: Semana de Arte Moderna.

Ao som de *Alegria, Alegria*, tocado por Villa-Lobos, os personagens, de forma alternada, traz contextualização, características e informações sobre a repercussão da Semana de Arte de 1922. Logo depois, mais uma vez, se faz presente o distanciamento de Brecht, através do qual o público tem a percepção de que são apenas atores que interpretam os personagens da Semana de 1922. Neste momento, o espectador reconhece, novamente, “o caráter passageiro, temporário, da natureza que lhe é representada para ele, e a considerá-la como um certo estado histórico do mundo e dos homens”.⁸⁰ Enquanto os demais continuam junto ao público, um dos atores permanece no palco e pronuncia:

ATOR: Neste ponto do espetáculo, os atores pedem licença para deixarem de ser os personagens. Caso contrário, vocês do público, teriam também que entrar na peça. Vaiando, miando, cacarejando ou nos atirando batatas. Não é correto que os obriguemos a isto embora reconheçamos que vocês têm todo o direito e a liberdade de manifestarem, democraticamente, o seu apoio ou o seu desagrado ao nosso trabalho. Mas não à força. Na porta do teatro, todos encontrarão um jacá para depositarem seus rabanetes ou batatas. Caso não prefiram, livremente atirá-los em nós: como atores e não como personagens. Em 22 todos foram vaiados, nem todas as críticas foram destrutivas. Houve escândalo e houve oposição. E estes, de um modo ou de outro, continuam havendo.⁸¹

Ainda nesse trecho é possível identificar a defesa da democracia frente à ditadura, quando o ator menciona que não é obrigação do público atacar os personagens.

⁷⁹ Ibid., p. 53.

⁸⁰ DORT, B., op. cit. p. 296.

⁸¹ TELLES, C. Q., op. cit. p. 60.

Ao espectador é colocado o direito e a liberdade de se manifestarem. Esta postura é, claramente, contrária à postura da ditadura que supõe a força e a obrigatoriedade. A partir disso, a peça detalha, indiretamente, a sua oposição à Ditadura Militar, utilizando a metáfora como mecanismo para ocultar suas verdadeiras intenções. Nessa mesma fala, o ator explica para o público a intenção de realizar um espetáculo que não fosse comemorativo, assim como queria os propagandistas do regime militar. Vale lembrar que esse aspecto estava exposto apenas nas observações feitas pelo autor, inicialmente, somente nas observações contidas no enredo da peça.

Logo em seguida, um dos atores vai até o palco e executa uma peça de Villa-Lobos, enquanto foram projetados slides contendo obras expostas durante a Semana. Assim que a música termina juntamente com a projeção de slides, os artistas são chamados um a um. Seus respectivos retratos são mostrados, além de trechos de obras literárias que são ditos pelos atores. Apresentaram-se, de acordo com a peça, os seguintes modernistas: Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Rodrigues de Abreu, Luiz Aranha, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Oswald e Mário de Andrade.⁸² Nessa cena, ainda, é possível perceber que o processo histórico é deixado de lado, já que cada um dos atores representaram os artistas citados de forma individual, de modo a transformá-los em monumentos nacionais, exatamente como era divulgado por meio da propaganda oficial. Então, não passavam de produtos de uma cultura de massa.⁸³

Além disso, é fundamental destacar a fala de Mário de Andrade, ao final do espetáculo, lembrando a conferência que realizou no Rio de Janeiro, no ano de 1942, intitulada de *O Movimento Modernista*, quando se comemorava os 20 anos da Semana de Arte Moderna de 1922:

MÁRIO: Eu poderia dizer pra vocês um dos meus poemas. Prefiro não. Melhor repetir a conferência no Rio, em 1942, quando se comemoravam 20 anos da Semana. Eram os anos da Segunda Grande Guerra. 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, em 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 a fazer

⁸² Ibid., p. 61.

⁸³ GUERRA, M. A., op. cit. p. 164-165.

arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, camuflados em técnicas de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões. Aos espíões 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 sansão. Que dá de vir.⁸⁴

A partir do trecho transcrito encerrando o espetáculo, pode-se observar a referência que Mário faz à Segunda Guerra Mundial e, conseqüentemente, ao conflito entre os regimes totalitários e a democracia. O personagem mostra sua posição em defesa da liberdade em todas as esferas da vida de um indivíduo e, dessa forma, seu discurso datado de 1942, tornou-se fundamental para o presente de 1972, no que diz respeito à luta pelas liberdades democráticas em relação à ditadura.

A Semana foi uma peça que, sem dúvida, teve a intenção principal de fortalecer a luta pela democracia. Como já foi lembrada, essa oposição ao regime foi concretizada através da única oportunidade que restou para época, ou seja, abordar um tema do passado ou até mesmo aproveitar as comemorações oficiais de datas históricas promovidas pelo regime, que buscava fortalecimento na medida em que buscava ocultar as medidas que estavam sendo tomadas no que diz respeito ao acirramento da censura e a adesão da repressão como Políticas de Segurança Nacional.

Ao enredo, portanto, foi conferido um aspecto dúbio, ou seja, ao mesmo tempo em que refletiu sobre o momento em que foi realizada a Semana de 1922, deixou sua mensagem para o presente de 1972, contrariando a idéia oficial de que o que é histórico está situado apenas no tempo passado. Dessa forma, o dramaturgo elaborou a peça no sentido de desconstruir idéias pré-concebidas no que se refere ao evento de 1922 que privilegiou grandes nomes, assim como obras artísticas, além de se remeter ao presente da década de 1970, por meio da atualização que conferiu ao tema histórico.

Anterior ao texto definitivo, Queiroz Telles realizou uma rígida pesquisa histórica, em busca de fatos sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus personagens principais. Por meio desta pesquisa histórica foi que o autor pôde elaborar e acrescentar o texto ficcional, escrito conforme suas interpretações sobre como o tema de 1922 poderia dizer algo relevante ao presente de 1972, sem prejudicar ou tornar

⁸⁴ TELLES, C. Q., op. cit. p. 65-66.

falsos os fatos que obteve por meio da investigação inicial. É possível perceber, então, o compromisso com a verdade, tratando a história como ciência, pois para o autor, “se é pra fazer peça histórica, você tem que ter rigor científico”.⁸⁵ A pesquisa sobre 1922, portanto, foi feita com extremo rigor, constituída por datas, marcos e fatos irrefutáveis.

Ao considerar a história como verdade, através da exatidão conferida à ação investigativa, levou em conta apenas um caminho possível e irrecusável na versão de um fato. Assim, não deixa de utilizar o conteúdo da história oficial para elaborar o enredo da peça com a finalidade de, sobretudo, driblar a censura. A objetividade integra essa oficialidade já que sua argumentação é feita por meio da utilização de fatos. A diferença surge quando Queiroz Telles acrescentou à pesquisa histórica suas interpretações críticas, com a finalidade de conferir atualidade ao tema para que este estivesse em acordo com o momento vivido.

Era de interesse de Queiroz Telles questionar em cena o impacto dos acontecimentos de 1922, já que os propagandistas do regime promoviam a comemoração do Cinquentenário da Semana enquanto a população pouco ou nada sabia sobre o que havia acontecido durante o referido evento. Então, por meio deste desconhecimento da população frente ao ocorrido em 1922 surgem perguntas e, uma delas questionando se a realização da Semana de Arte Moderna provocou mudanças e se realmente fez a diferença. Para esse questionamento houve uma preocupação por parte do autor em identificar não apenas o que ocorreu na Semana de Arte Moderna de 1922, mas todo o processo de ruptura promovido por cada personagem e que resultou na realização do evento. A partir disso, cada personagem, durante a peça, pôde expor e refletir sobre sua trajetória artística.

A partir da comemoração, de cunho oficial, dos cinquenta anos de realização da Semana de 1922 é possível constatar a presença de uma memória histórica construída a partir de uma série de fatos e forjada a fim de favorecer e tornar autêntico o poder daqueles que a construíam, já que “o refazer da memória legitima o poder vigente”.⁸⁶ Também, com o objetivo de afirmação do poder, este busca se manifestar como unidade entre o povo e aqueles que o administram e, ainda utiliza como justificativa de sua existência, a expressão da vontade coletiva. O que se percebe é a necessidade por parte do vencedor, em definir e redefinir a memória histórica que contém fatos específicos, de modo que ela sempre o beneficie, atendendo aos seus interesses mais imediatos. Por

⁸⁵ GUERRA, M. A., op. cit. p. 121.

⁸⁶ VESENTINI, C. A. *A teia do fato*. São Paulo: HUCITEC, 1997, p. 131.

consequente, o fato como parte integrante da memória é chamado para explicar e/ou justificar questões posteriores a ele.

Ao mesmo tempo em que foi promulgado o Ato Institucional 5 em que o Estado adotou a censura e a repressão como Políticas de Segurança Nacional, que praticamente acabou com as organizações de esquerda, na década de 1970, o que se via era a celebração do *milagre econômico*, além da intensa propaganda ufanista:

Esses foram os anos lacerantes da ditadura, com o fechamento temporário do Congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões nas universidades, a exacerbação da violência repressiva contra os grupos oposicionistas, armados ou desarmados. É, por excelência, o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga. É também, para a classe média, o tempo de melhorar de vida. O aprofundamento do autoritarismo coincidiu com, e foi amparado por, um surto de expansão da economia – o festejado “milagre econômico” – que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social.⁸⁷

Dentro deste contexto, é possível identificar a oportunidade de o poder incentivar e celebrar uma brasilidade da cultura, já que havia interrompido a efervescência da produção cultural iniciada nos anos anteriores. Dessa forma, ao refazer a memória histórica, ou seja, levar para a década de 1970 temas históricos que reafirmem a valorização do que é nacional e a concepção de unidade como tradução da vontade geral, a definição de temporalidades de relevância e, conseqüentemente, e reforço do marco histórico são fundamentais, sobretudo a sua utilização como referencial. O fato, isto é, a Semana de Arte Moderna unida ao marco de 1922 é apropriada pelo regime para a reconstrução da memória e com a finalidade de tornar sólido o nacionalismo no que se refere à cultura.

É importante lembrar ainda que na construção do fato do ponto de vista do vencedor, as demais possibilidades e propostas desaparecem em virtude daquele primeiro. Queiroz Telles compôs *A Semana* tendo como um de seus objetivos expor todo o processo que delineou a realização do evento de 1922, mostrando que seus participantes possuíam divergências de idéias e de concepções. Somado a isso conferiu

⁸⁷ WEIS, L.; TAVARES, M. H. “Carro-zero e Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In: NOVAIS, F. (coord.); SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. V. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 332-333.

à peça o aspecto crítico em relação ao tempo em que foi escrita e encenada. Enquanto a peça destacou a figura irreverente de Oswald de Andrade, a propaganda do governo privilegiava a imagem séria e comportada de Mário de Andrade. Segundo Guerra, “de um lado o caráter demolidor, do outro o organizador”⁸⁸, respectivamente.

Para a construção do texto, Queiroz Telles conferiu-lhe uma importante característica de sua dramaturgia: o aspecto didático. Pode-se perceber, por meio do impacto e/ou desconhecimento da população sobre 1922, verdadeira necessidade de utilizar este didatismo, até mesmo para estabelecer uma relação eficiente com o público. Assim, quando julgou indispensável a utilização de recursos, como documentários, fotografias dos artistas e suas respectivas obras, figurino identificando cada personagem ou até explicações contidas na própria fala dos atores, foi para deixar o espectador por dentro dos acontecimentos, muitas vezes alusivo ao passado, que acreditou ser fundamentais para o curso da peça. Queiroz Telles indicou essa precisão por meio das rubricas. Neste sentido, a movimentação entre presente, durante a ação dramática, e passado, durante a exposição de informações referentes à acontecimentos históricos, marcou presença.

É importante ressaltar que o conteúdo histórico ao mesmo tempo em que trouxe informações históricas, utilizou esse mesmo conteúdo para refletir e dizer algo sobre o presente. Foi revelada, mais uma vez, a influência que o autor teve de Piscator e Brecht. Peixoto lembra esse mesmo caráter didático conferido ao teatro épico:

[...] há uma passagem, sem transições, da representação ao comentário. E esta é uma das características revolucionárias do teatro épico: assim o demonstrador interrompe suas imitações quando sente a necessidade de fornecer explicações, assim o teatro épico utiliza coros ou documentos projetados, ou canções e tantos outros recursos de interpretação e encenação, para dirigir-se, quando precisa, diretamente ao público. Rompe uma falsa barreira e assume sua digna função, sua própria realidade de espetáculo. Exposto e dirigido, sem medo e sem mágica, à platéia.⁸⁹

A esse mesmo fragmento é possível agregar outro aspecto brechtiano já discutido anteriormente: o distanciamento, por meio do qual a realidade teatral é indicada. Jean-Jacques Roubine indica que esse efeito é “uma das originalidades da prática brechtiana” e que consiste na utilização de materiais, no caso específico de “A Semana” as projeções, que servem como mecanismos de distanciamento, “no sentido de

⁸⁸ GUERRA, M. A., op. cit., p. 164.

⁸⁹ PEIXOTO, F., op. cit., p. 71.

que introduzem um sistema de quebras destinado a romper a continuidade da ação, a naturalidade de uma interpretação, a identificação com o personagem”.⁹⁰ Identificação essa fundamental para o teatro de tipo aristotélico. Portanto, existe uma ruptura temporária entre o ator e o personagem durante *A Semana*, tanto pela projeção de slides, como pelas descrições dadas pelos próprios personagens a fim de que o espectador tenha conhecimento, de forma sucinta, da trajetória artística de cada personagem.

Vale lembrar ainda, que o caráter didático foi utilizado por Queiroz Telles com a intenção de promover a reflexão no lugar da ação já que, naquela ocasião da década de 1970, quaisquer possibilidades de mobilização da população em geral estavam descartadas. Esse refletir é dado de modo agradável, já que o espectador que procura o teatro está em busca de diversão. O autor aproveita o instante de diversão para despertar a crítica dos espectadores, sem desagradá-los.⁹¹

A oportunidade de reflexão que o espectador teve ao assistir a peça faz com que seu olhar seja direcionado, principalmente, para a importância e valorização da liberdade, num momento no qual para o público esta se encontrava restrita. *A Semana* abriu caminho para que o público, de forma individual, pudesse voltar-se para si mesmo com a finalidade de pronunciar a última palavra. Ao fim da peça, o dramaturgo não ofereceu soluções e, muito menos, transformou a realidade do mundo. Ficou a cargo do espectador a iniciativa e a decisão de transformar sua realidade, já que é possível ter não somente uma, mas várias soluções, múltiplos caminhos. Dort advertiu que

O teatro não muda o mundo; só pode nos dar a consciência da necessidade de mudar o mundo. Expondo teatralmente a fragmentação, que vem a ser nossa maneira de viver a realidade, o teatro talvez nos leva a ultrapassá-la, transformá-la. Cabe a nós dar um sentido mais amplo a este conjunto de fatos, ao público, não ao palco. Pois há um perigo: o palco não diria nada além da impossibilidade de estabelecer um laço entre a existência cotidiana e a vida social, ao passo que, ao contrário, o palco deve submeter esta impossibilidade aparente ao espectador, para que ele, dentro dos fatos, a resolva.⁹²

O final da peça permaneceu em aberto, a partir do momento em que teve o propósito de reservar ao público a reflexão sobre todo o processo representado durante a peça, que muito dizia à situação, sobretudo política, da década de 1970, além de pôr em prática sua intervenção na realidade, contrariando a passividade do espectador do teatro

⁹⁰ ROUBINE, J. J. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.66.

⁹¹ BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 67-69.

⁹² DORT, B. op. cit., p. 398.

naturalista. Somado a isso, a forma espontânea pela qual o autor deixou a platéia agir quanto à decisão de atirar ou não os legumes, recebidos assim que os espectadores adentraram as dependências do teatro remetendo 1922, referiu-se a oposição à ditadura, sublinhando o grande valor da liberdade.

Visto que *A Semana* pretendeu instigar a reflexão e a crítica por parte do público, no sentido deste interferir em sua realidade, não se pode excluir o cunho político⁹³ da peça. Não se pode deixar de lado a relação que esse texto teatral possuiu com os interesses públicos, porque abordava o quanto a liberdade é fundamental para se ter uma sociedade igualitária do ponto de vista político, numa ocasião em que ela estava cada vez mais reduzida. E é a essa limitação que o poder tentava disfarçar, por meio de propagandas. Por conseguinte, *A Semana* teve a evidente intenção de representar e defender o retorno à democracia. Para isso revelou-se a um público, com opinião determinada, estabelecendo acordo com os anseios época na qual foi encenada. Cabe não ao teatro, mas ao público construir a verdade que ainda está por fazer, conforme o que julgar necessário e com o objetivo de transformar a sociedade em que vive. Desse modo, o teatro torna-se aberto para que o espectador tire suas próprias conclusões.

Além disso, Queiroz Telles contrariou a percepção aristotélica, que trata o público como homogêneo e acredita que a comunicação com os espectadores é apenas possível a nível geral em detrimento do individual, sustentando a distância entre público e platéia através da existência da quarta parede. Privilegia o individual, a identificação à semelhança de um espelho entre palco e platéia não mais é definitivo ou incontestável e, a todo o momento, durante o enredo da peça, provoca o contato entre atores e a público. Desde o instante que o espectador adentra às dependências do teatro, mais especificamente ao saguão, é abordado por personagens da peça. Logo que a peça tem início na sala de espetáculos, os atores continuaram a instigar o público, seja por meio de perguntas, pedindo opiniões e da própria movimentação que garante a presença dos personagens no espaço físico onde a platéia está situada. A presença da quarta parede em *A Semana* foi, absolutamente, abolida.

Portanto, Queiroz Telles aproveitou o conteúdo histórico ao qual acrescentou suas interpretações a serviço da resistência democrática e, conseqüentemente, a favor da liberdade. Em vista disso, é possível perceber que o autor elaborou a peça de acordo com a sua própria concepção de história, acrescentando aos fatos que reuniu sobre o

⁹³ Ibid., p. 365.

tema da Semana de Arte Moderna de 1922, suas interpretações de forma crítica, nas quais pôde abordar, por meio de metáforas, a questão da importância da liberdade em diferentes momentos históricos, instigando a reflexão por parte do público, sobretudo, em relação à realidade política que se apresentava naquele momento: a ditadura. Mário de Andrade em sua última fala reforçou e sublinhou essa liberdade, manifestando-a como aspecto fundamental e motivação principal da elaboração da peça. Vale lembrar ainda da importância dos cenários e a interpretação dos atores para a inteira elaboração e encenação do espetáculo e, sobretudo, para a constituição do olhar cômico ao espetáculo.

Nesse sentido, o autor escreveu o texto de forma bastante criativa, atual, estando em acordo com a realidade de seu tempo de composição e encenação. Ao mesmo tempo, buscou uma interação com a platéia, instigando-lhe a reflexão e a necessidade de mudança do presente de 1972. Interação essa que pretendia colocar o público como parte integrante da peça, na qual a sua participação era, freqüentemente, estimulada pelos atores. O texto teatral significou um pretexto e uma forma de defesa de uma idéia, ou seja, da liberdade. A realização concreta dessa idéia seria possível apenas através da interferência do espectador em sua própria realidade. O teatro não sairia de sua posição de teatro e de sua condição temporária, significando uma forma artística disposta de função político-social. Cabe ao público a percepção de que a verdadeira transformação poderia apenas ser efetivada por meio da ação da realidade em que vive, que está fora do teatro. Logo, o texto teatral, assim como a sua encenação buscaram despertar a participação, a reflexão e a ação do público, para travar a luta em favor da liberdade naquele contexto.

CAPÍTULO 3

A HETEROGENEIDADE DE OPINIÕES NA SEMANA DE 1922

Neste capítulo, novamente, a análise da peça *A Semana* será feita, porém agora destacando o olhar que Carlos Queiroz Telles conferiu, por meio da pesquisa histórica, ao tema da Semana de Arte Moderna de 1922. A intenção é enfatizar o processo pelo qual se deu o evento, buscando compreender de forma detalhada o caminho traçado pelo autor, discutindo a Semana do ponto de vista da heterogeneidade de idéias, ao contrário da visão não conflituosa existente sobre o movimento. Obviamente, a Semana de 1922 será tratada de forma minuciosa, acrescentando dados que não foram incluídos durante o enredo da peça.

Para a discussão sobre o todo o processo que culminou em 1922, duas fundamentais obras serão utilizadas como referência, dentre outras que serão citadas durante o capítulo. Uma delas é de autoria de Aracy Amaral e intitulada *Artes Plásticas na Semana de 22: Subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil* e a outra é de Mário da Silva Brito, denominada *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*.

Para a abordagem que Queiroz Telles efetuou sobre a Semana de 1922 é fundamental reunir e levar em conta algumas considerações. A primeira delas é limitação do tempo que carrega uma peça teatral, fazendo com que o autor recorte apenas alguns traços principais e indispensáveis para a compreensão sucinta do processo histórico que resultou em 1922, construindo apenas de uma das possíveis representações dadas acerca do tema discutido. Dessa forma, não abrange o todo, pois o roteiro histórico elaborado foi resultado de escolhas feitas por Queiroz Telles. Além disso, não se pode deixar de lado o foco principal que era fazer com que espectador refletisse sobre a realidade do ano de 1972 e, por isso, o autor teve a preocupação de abordar o presente através da criação do texto ficcional, o qual uniu ao texto histórico.

Outra consideração fundamental foi a atualização que o autor teve de fazer com intuito de tornar o tema histórico pertinente ao importante objetivo suscitado na década de 1970: a luta pela resistência democrática. Assim, estabeleceu, em diversos trechos da peça, referências ao presente de 1972, sem deixar de lado o passado de 1922. Isso porque, recordando, a ditadura havia proibido a abordagem de temas que tratassem do contemporâneo. E, para determinar oposição à comemoração dos cinquenta anos dos

acontecimentos de 1922, Queiroz Telles encontrou, no passado, conflito semelhante entre passadismo e modernismo e que, portanto, seria empregado como referência ao conflito do presente entre ditadura e resistência democrática, quando da encenação de *A Semana*, tornando esse embate o aspecto mais importante da peça, bem como para a adaptação do tema histórico para o momento de escrita e encenação da peça.

É importante lembrar qual era a proposta daqueles intelectuais de 1922 ao delinear o movimento modernista. Aracy Amaral lembrou a conferência *O Movimento Modernista*, na qual Mário de Andrade, em 1942, disse por quais objetivos os modernistas despenderam forças:

O espírito destrutivo da Semana impusera a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da Inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional, não numa base individualista, mas coletiva. Diante da radicação na terra, que, a seu ver, representava mais uma academia, uma nova, de espírito de conformação, o movimento modernista, segundo Mário, foi um preparador de clima, mesmo embora não sendo, *na sua fase verdadeiramente modernista, o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil*.⁹⁴ (Grifos do autor)

Amaral ainda deu destaque à fala de Oswald de Andrade, que ao justificar a denominação futurista dada aos modernistas, demonstrou o desejo de deixar o passado para trás: “Futuristas, apenas porque tendíamos para um futuro construtor, em oposição à decadência melodramática do passado de que não queríamos depender”.⁹⁵ Assim, é possível perceber que, a partir da oposição entre passadismo e modernismo, Queiroz Telles encontrou a oportunidade para falar de outra, de modo indireto, que estava ligada ao momento de encenação do texto teatral *A Semana*: a oposição entre ditadura e democracia.

Com o objetivo tornar atual o texto histórico, as já citadas adaptações para o presente de 1972 foram o grande diferencial que Queiroz Telles deu à *Semana de 1922*. Mas, procurou sempre respeitar as características originais de cada personagem, utilizando recursos para exibição de fotografias dos participantes, de suas obras, além da contextualização histórica em torno do evento. Vale ressaltar que o autor ocupou o lugar de escritor onisciente, isto é, obteve conhecimento, através da pesquisa que empreendeu, do ocorrido no passado, que incluiu os antecedentes da *Semana de Arte*

⁹⁴ AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 134.

⁹⁵ Ibid.

Moderna de 1922, do evento em si e sobre o que aconteceu posteriormente. Mesmo utilizando temporalidades anteriores e posteriores a 1922, este não deixou de ser o marco referencial principal.

Frente ao documento-pesquisa feito no centro de São Paulo em 1972, numa entrevista a 150 pessoas questionando aspectos referentes à Semana de 1922 foi possível perceber a apatia da população em relação ao que ocorrera naquela data. Dentro disso, Queiroz Telles inclui no enredo a história do processo através do qual se deu o evento de artes de 1922, já demonstrando contraponto à propaganda da ditadura que não teve este tipo de preocupação, colocando 1922 na visão do ponto de vista apenas da ruptura.

Logo na primeira cena, quando Oswald distribui legumes aos espectadores, ficou clara a alusão ao protesto de 1922, por oposição à iniciativa modernista. Protesto este motivado pela rejeição a um movimento que pretendia acabar com a imposição dogmática de padrões acadêmicos, sobretudo franceses, provenientes das Missões, construindo uma arte na qual o nacional fosse valorizado e que, ao mesmo tempo, estabelecesse contato com o que se produzia fora do país, a fim de manter, de modo que fosse constante, a atualidade de acordo com os padrões internacionais, sem que para isso fosse necessária a imitação servil. O ataque foi, dentre outras razões, pelo questionamento por parte dos conservadores de como criar uma arte nacional utilizando métodos e seguindo escolas internacionais. Menotti Del Picchia, usando o pseudônimo de Hélios, registrou sua opinião sobre os protestos na ocasião em que ocorreram os mesmos

Eu jamais supus, da alta educação do nosso povo, que pudesse haver quem chegasse a descer à triste condição de um animal para manifestar seu ódio. Essa humilhante situação, eleita por alguns ratés, que deram suas demissões de homens, foi bem o estalão da própria mentalidade. De um lado, artistas de fama diziam versos, recitavam trechos de prosa, enchiam o ambiente de harmonias. De outro lado, alguns indivíduos que chegaram a envergonhar o gênero humano, por dele conservarem apenas o aspecto, ladravam e cacarejavam.

Cães só produzem mordedura. Galinhas, ovos. Em vez de pensamentos, ladridos. Em lugar de idéias, omeletes... Foram esses os que deram por morta a causa gloriosa da Reforma. É ridículo. Causa pena... E quem eram os artistas contra os quais ganiam os despeitados? Homens finos, de educação, que não perderam a linha de cavalheiros. Como tais, deviam ter merecido maior respeito, principalmente tratando-se, em parte, de gloriosos hóspedes cariocas, e, de outra parte, de paulistas que conquistaram para o pensamento de

São Paulo, um lugar de exceção honrosa nos ambientes culturais do país...⁹⁶

Queiroz Telles enfatizou o conflito entre conservadores e modernistas logo no início da peça, na fala de Monteiro Lobato, quando pronunciou sua famosa crítica à Anita Malfatti: *Paranóia ou Mistificação*, de 1917.⁹⁷ Além disso, quando a pintora deixou seu depoimento durante a peça, mais uma vez lembrando a contestação. No referido artigo, Lobato, sobretudo, enxergou de forma conservadora a nova arte, julgando-a anormal, atingindo antes, as vanguardas européias principalmente do Impressionismo e Expressionismo, das quais Anita teve maior influência. Essas vanguardas surgiram em um momento de crise no mundo, por um abalo ocorrido na Europa, por ocasião da violência da Primeira Guerra Mundial, juntamente com seus antecedentes e consequências. Dentro disso, iniciou-se um combate às formas consagradas do academismo parnasiano, o qual difundiu o culto da forma, a imparcialidade, o racionalismo e formas perfeitas. Dessa maneira, as vanguardas nasceram com o intuito de enxergar a realidade de uma forma diferente criando assim novas formas de expressão artística, nas quais a liberdade, especificamente, fosse privilegiada. Nesse sentido, observa-se uma ligação com ideal da democracia e, portanto, também da liberdade almejada durante os anos 1970 do governo ditatorial.

Já na sala de espetáculos, a próxima cena teve a presença do ator que interpreta Heitor Villa-Lobos, ao piano, tocando músicas do tempo da Semana de 1922. A partir daí, Queiroz Telles expôs um dos conflitos fundamentais que foram ocasionados durante a manifestação modernista, quando a pianista Guiomar Novaes revelou-se contrária à postura moderna. Tocou o clássico *Marcha Fúnebre* em protesto à paródia musical, de autoria de Eric Satie, em torno dessa mesma peça e que Ernani Braga havia executado durante o evento, numa crítica à tradição.⁹⁸ Para compreender melhor esse conflito faz-se necessário o entendimento do projeto musical anterior à Semana de 1922.

⁹⁶ DEL PICCHIA, M. *A Semana Revolucionária*. Campinas, SP: Pontes, 1992, p. 25.

⁹⁷ Monteiro Lobato, vale lembrar, pronunciava seu referido artigo no espaço do saguão, de acordo com as indicações de Carlos Queiroz Telles. No local estavam expostas obras dos precursores Lasar Segall (1913) e Anita Malfatti (1917). É válido aqui colocar que existia certa dúvida de quem realmente teria sido o precursor da arte moderna no Brasil. É possível perceber que, no geral, Lasar Segall teria sido o primeiro em relação à data de sua exposição. Se o critério que tivesse sido levado em conta fosse a repercussão das obras expostas, Anita Malfatti sairia na frente. Para os modernistas, porém, Anita Malfatti foi a grande propulsora do movimento. Ver: BRITO, M. da S. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 40.

⁹⁸ DE NICOLA, J. *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1998, p. 280.

O escritor Coelho Neto, pouco tempo antes da Semana, havia lançado um concurso para que compositores nacionais pudessem criar um poema-sinfônico intitulado *Brasil*. Além do prêmio em dinheiro, a composição eleita como a melhor seria apresentada na ocasião do Centenário da Independência do Brasil.⁹⁹ A música do projeto de Coelho Neto teria, além de uma determinada imagem do Brasil, acordo com a ideologia dominante. José Miguel Wisnik descreveu a intenção do projeto de Coelho Neto ao dizer que “trata-se de, na iminência do centenário da Independência (e do movimento modernista) oferecer uma imagem (eufórica) do Brasil à admiração da Europa”.¹⁰⁰ Com isso a música seria conferido o caráter descritivista, visando divulgar a imagem de um país sem diferenças e tensões, eufórico e harmônico. As peças musicais anteriores à Semana possuía, portanto, caráter comemorativo, romântico, além da extrema exaltação de um único instrumento: o piano. Logo, é possível identificar o predomínio de virtuosos solistas, ou seja, a presença de apenas um instrumento, sem acompanhamento algum.

Durante a Semana de 1922 apresentaram-se virtuosos solistas, além dos cameristas, isto é, a execução de uma peça com um pequeno número de músicos, sendo que somente um deles recebe maior destaque. No interior da tradição musical, vale lembrar, prevalecia o virtuose o que, automaticamente, trazia pobreza e estranhamento do público em relação à música camerística. Ainda é válido ressaltar que o virtuose, por vezes, pode incluir manifestação de preferências e repúdios do solista.¹⁰¹ Assim, é possível perceber que Guiomar Novaes revelou sua opinião discordante no que diz respeito à satirização dos clássicos que, para ela, tem o seu valor. Numa das falas da cena, a personagem Guiomar Novaes declarou sua indignação e discordância ao movimento modernista logo que desceu do palco, juntando-se ao público:

GUIOMAR: Assim não é possível! O senhor não acha que eu tenho razão. Eles só querem tocar coisas modernas, coisas modernas, como se de repente, todo o resto tivesse virado porcaria. Desse jeito eu não toco mesmo. A senhora não gosta de ouvir Chopin? Então... e ele não querem deixar eu tocar. O senhor não gosta de Chopin? Você não gosta de Chopin?¹⁰²

⁹⁹ WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, p. 17.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 74-77.

¹⁰² TELLES, C. Q., op. cit., p. 16.

Em seguida, quando Guiomar Novaes consegue convencer os demais personagens a deixarem que ela toque Chopin, é a vez do personagem Oswald expressar a sua indignação, numa tentativa de manter a opinião dos espectadores favorável aos modernistas e, não aos passadistas, novamente, numa alusão à democracia e à ditadura, respectivamente:

OSWALD: Já que todos aqui consideram interessante e oportuna a idéia de ser realizada uma Semana de Arte Moderna, podem me explicar porque diabo aplaudiram desse jeito a mocinha! Ou os senhores colaboram conosco ou então não vai ser possível realizarmos o espetáculo! Nosso papo é outro, gente! Nossa música é outra!¹⁰³

Havia, portanto, uma divisão de atitudes e opiniões em torno da música de 1922 como foi apresentado no enredo da peça de Queiroz Telles. Nem Villa-Lobos, o compositor mais aberto às transformações impulsionadas pelo modernismo, escaparia totalmente da influência dos traços tradicionais. Apresentou-se como moderno ao ter incluído ruídos e tumultos em sua música e tradicional, por meio da ligação ao descritivismo romântico.¹⁰⁴ Wisnik concluiu sobre a música em 1922 que

Os intérpretes participantes da Semana deram sua contribuição musical ao movimento (assinalada em seu brilhantismo pela crônica jornalística de maneira geral), sem participar, no entanto, da defesa polêmica do programa modernista. Se os nomes mais conhecidos (que emprestam sua fama ao sucesso da promoção) mostram-se avessos a certas tendências do acontecimento, o conjunto de músicos está distante, por sua vez, dos problemas teóricos em discussão. No entanto, se não cabe a eles teorizar sobre a arte, os intérpretes tornar-se-iam acentuadamente um tema de reflexão, logo depois da Semana, na medida em que se constata que deles depende substancialmente o avanço da música. Nesse sentido, procura-se mostrar em Klaxon e Ariel, revistas publicadas já em 22 e em 23, a importância da música de câmara para a melhoria do gosto musical e da difusão da nova música, assim como se faz um verdadeiro levantamento crítico do terreno pianístico, no sentido de destacar entre os pianistas do momento aqueles que, além de suas qualidades individuais, evidenciassem uma especial afinidade com a música recente, servindo assim à diversificação e ao aprimoramento das escolhas técnicas.¹⁰⁵

Esse embate serviu para mostrar o quanto os ditos modernistas tinham opiniões divergentes, não sendo 1922, resultado de um movimento homogêneo em termos teóricos e práticos. Essa heterogeneidade existente no interior do movimento e

¹⁰³ Ibid., p. 18.

¹⁰⁴ WISNIK, J. M., op. cit., p. 54.

¹⁰⁵ Ibid., p. 79.

apresentado por Queiroz Telles contrariou outro ponto que a propaganda militar não tornou conhecido, interessando na ocasião da comemoração do Cinquentenário da Semana de 1922 expor uma versão sem tensão ou oposição à semelhança do passadismo musical, que anulava as diferenças e os conflitos existentes no país, logo no início do século. Lúcia Helena fala sobre isso:

Como se percebe, nem mesmo no grupo paulista, que teve papel relevante na deflagração da Semana de 22, havia um consenso sobre o sentido das vanguardas européias e sua adaptação no Brasil. Em 1921 o grupo modernista brasileiro está formado e, apesar de já se anunciarem múltiplas tendências que se consolidarão depois em polêmicas e divergências flagrantes, estão unidos em torno de um objetivo comum: a renovação geral das artes.¹⁰⁶

Mas é inevitável questionar sobre que tipo de nacionalismo era esse tão defendido por aqueles que assumiram uma postura conservadora em relação ao movimento modernista de 1922. Basta olhar para trás para identificar a resposta: a presença da Missão Francesa no Brasil durante o século XIX, trazendo para o país, que ainda vivia sob forte influência do Barroco, a renovação das artes que ocorria na Europa. Isso fez com que fossem criadas as bases para uma arte acadêmica, o que não significa dizer que resistências não ocorreram na época. Esse era o nacionalismo que os modernistas brasileiros se depararam e, é possível perceber que seus interesses não eram tão diferentes daquilo que foi empreendido pela Missão Francesa, no século passado. Assim, o que o nacionalismo modernista defendia era a atualização das técnicas no campo das artes, em relação às técnicas internacionais, sem por isso deixar de lado a exploração do motivo nacional. Uma verdadeira contradição, dessa forma, acabou atingindo a concepção do nacional tida pelos ditos conservadores, que criticaram duramente o modernismo. A diferença fundamental é que os modernistas reivindicavam uma arte livre da subordinação à academia. E, semelhante ao ocorrido no passado, havia muitos resistentes.

Aracy Amaral comentou sobre a presença da Missão Francesa no Brasil, além de se referir à experiência de Ronald de Carvalho que, mais tarde, juntar-se-ia aos modernistas:

Em contraposição à importação, em gradativa adaptação ao nosso meio – como foi o caso da arte na época colonial – a Missão Francesa apareceu como uma imposição quase dogmática, e postiça, de padrões

¹⁰⁶ HELENA, Lucia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p. 45.

acadêmicos franceses, mas o autor prefere encarar o fato mais do ângulo de uma filial bem constituída: “Aquilo que, por via de regra, fôramos pedir sempre ao estrangeiro, passávamos a ter no Brasil, isto é, bons professores e boa doutrina”. Ronald de Carvalho refere-se evidentemente à possibilidade de um método didático, que a Missão Francesa implantou com a Academia, e que vigora até hoje como sistema de ensino, estratificado embora.¹⁰⁷

Queiroz Telles criticou o nacionalismo de influência francesa, da dependência dos ensinamentos das grandes escolas estrangeiras, e da desconsideração sobre as criações nacionais

OSWALD: O torrão natal, em plena belle époque e kirial. Um subúrbio espiritual de Paris com sede na mansão do senhor Senador Freitas Valle, o grande empresário cultural dos jovens talentos aborígenes, aos quais em amena prodigalidade, ele ensinava a falar francês, ter bons modos em francês, beber em francês, comer em francês, pensar em francês e fazer versos em francês. Quando o aluno era aprovado, acabava obtendo do governo uma bela e polpuda bolsa de estudos. Em Paris, é claro.¹⁰⁸

Anita Malfatti teve seu momento na peça de Queiroz Telles, ao dar destaque à sua trajetória artística, incluindo os primeiros contatos que teve com o expressionismo e o pós-impressionismo, em viagem para a Alemanha. Ao voltar para o Brasil, Anita realizou sua primeira exposição em 1914. Esperava-se de Anita, como resultado de seus estudos, uma influência básica e restritamente clássica, o que na realidade não ocorreu. Mas as críticas foram um tanto severas num futuro não muito distante, o da exposição de 1917, assim que havia retornado dos Estados Unidos, onde iniciou novo estudo na escola de Homer Boss, tendo influência expressionista, junto com o conhecimento que obteve, também, da vanguarda cubista.

Em seu retorno para o Brasil, Anita falou da reação, praticamente negativa e de aspecto conservador, inclusive de sua família, daqueles que viram a liberdade exposta em suas telas. Está incluído no enredo de *A Semana* esse depoimento:

ANITA: [...] Voltei para o Brasil sem dúvidas, sem preocupações, em pleno idílio pictório. Durante esses anos de estudos, pintara simplesmente por causa da cor. Devo confessar, não fora para iluminar a humanidade, não fora para enfeitar as casas, nem fora para ser artista. Não houve preocupação de glória, nem de fortuna. [...] Quando viram minhas telas, todos acharam-nas feias, dantescas e todos ficaram tristes, não eram os santinhos de colégio. Guardei as

¹⁰⁷ AMARAL, A., op. cit., p. 25.

¹⁰⁸ TELLES, C. Q., op. cit., p. 18.

telas. Depois, alguns amigos falaram e falaram, até que fiz essa exposição.¹⁰⁹

Um desses amigos que Anita fez referência foi Di Cavalcanti, para o qual se atribuiu a idéia da realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Acabou sendo um dos incentivadores, também, da exposição de 1917, já que Anita teve certo receio de não mais exhibir suas telas, para não envergonhar sua família que não se mostrava contente com a obra da artista. Mário Silva Brito destacou alguns aspectos da obra de Anita, além da opinião dos críticos de jornais, dados que igualmente integravam o enredo da peça:

De início tudo corre bem. A arte de Anita Malfatti causa estranheza, surpreende, e é natural, pois seus processos pictóricos constituem novidade para o meio. A crônica jornalística é simpática, embora registre a maneira pessoal e incomum de suas telas. As notícias afirmam que a exposição *apresenta um aspecto original e bizarro, desde a disposição dos quadros aos motivos trabalhados em cada um deles*. Destacam que *a arte da Srta. Malfatti se distancia consideravelmente dos métodos clássicos* e esclarecem que *esta é a arte que se faz atualmente nos mais adiantados meios de cultura*. [...] Numa revista da época, de ampla circulação, a crítica, antes simples nota, também é compreensiva e, se faz restrições à expositora, não lhe nega valor. Assinala que Malfatti cultivava *uma arte adiantada e, por isso mesmo, nem sempre acessível ao grande público*, o que, no entanto, não lhe prejudica o sucesso da exposição, *que é visitada por avultado número de artistas e amadores, tendo sido já adquiridos boa cópia de trabalhos*.¹¹⁰ (Grifos do Autor).

O artigo *Paranóia ou Mistificação*, de Lobato causou enorme tristeza à pintora, ao mesmo tempo, dando enorme destaque para exposição. Então, aqueles que não haviam, até aquele momento, apreciado o trabalho da pintora, marcaram presença, principalmente pela curiosidade de visitar a exposição a fim de comprovar o que Lobato havia declarado publicamente. A partir da dura crítica de Lobato, Anita conheceu e encontrou apoio de Oswald e de Mário de Andrade, favoráveis à iniciativa da pintora. Esse episódio, ainda, tornou-se um dos pontos principais da peça *A Semana*, na medida em que deu destaque ao conflito entre passadistas e modernistas. A esse conflito, Queiroz Telles encontrou oportunidade para falar de outro, entre ditadura e democracia. A seguir, estão trechos da crítica de Lobato à exposição de Anita que Queiroz Telles incluiu no enredo da peça:

¹⁰⁹ Ibid., p. 23.

¹¹⁰ BRITO, M. da S., op. cit., p. 50-51.

MONTEIRO LOBATO: Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura. A outra espécie é formada pelos que vêem anormalmente a natureza, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos bichados de fim de estação. Embora eles se dêem como novos, nada é mais velho que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação. [...] De há muito que já a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios esta arte é sincera, produto ilógico de cérebros transtornados; e fora deles, nas exposições públicas, não há sinceridade nenhuma, sendo mistificação pura. [...] Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de ramos de arte caricatural. Caricatura que não visa ressaltar uma idéia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador. [...] Arte Moderna, eis o escudo, a suprema justificação. Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos.¹¹¹

Assim como Queiroz Telles lembrou na peça, o *poeta gordo* foi uma referência a Oswald. Existiram preocupações quanto aos possíveis motivos que levaram à escrita do artigo por Lobato. Sérgio Milliet chegou a cogitar a possível influência de Nestor Pestana, da direção de *O Estado de São Paulo*, sobre Lobato.¹¹² “Nestor Pestana ficou muito triste com as minhas coisas”, declarou Anita.¹¹³ Paulo Duarte, jornalista, ainda confirmaria a possibilidade da influência ao artigo de Lobato, do diretor do consagrado jornal ao lembrar o “tom diplomático do articulista, seu ar de conselho, seu jeito mais velho falando a mais moço permitem supor, na pena de Lobato, o dedo do velho jornalista, que era reacionário, conservador em excesso”.¹¹⁴

Ao lado disso, não se pode deixar de levar em consideração o conhecimento teórico e crítico que Lobato possuía em relação à arte, que se limitava ao adquirido na academia e, portanto, de cunho tradicional. Outro fato importante é que Lobato queria ser pintor, mas não obteve sucesso na carreira. Existe a possibilidade de que seu provável ressentimento tenha vindo desse insucesso.¹¹⁵ Menotti Del Picchia atingiu Lobato no que se refere a essa questão dizendo que o escritor “é um grande contista com fama de mau pintor”.¹¹⁶ Mas, em suma, a verdade é que a crítica de Lobato trouxe sérias consequências para a exposição de Anita, como a devolução de algumas obras, o

¹¹¹ TELLES, C. Q., op. cit., p. 25-26.

¹¹² BRITO, M. da S., op. cit. p. 56.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid., p. 58.

¹¹⁶ Ibid.

cancelamento de compras de quadros, as inúmeras críticas, além da total confusão da pintora, que pouco tempo depois, se perdeu por meio da oscilação entre Expressionismo e Impressionismo.

Todavia, foi a partir ainda desta crítica que Oswald saiu em defesa de Anita, junto a Mário de Andrade. Oswald escreveu um artigo a favor de Anita e que foi publicado no *Jornal do Comércio*, no qual trabalhava. Em admiração pela obra da pintora mencionou que “quem se arroja a expor, no nosso pequeno mundo de arte, pintura tão pessoal e tão moderna”.¹¹⁷ Já Mário visitou várias vezes a exposição de Anita, assinando o livro de presença com vários pseudônimos e considerando a pintora como “um dos mais inquietos, dos mais elevados e sérios temperamentos artísticos deste nosso dia brasileiro”.¹¹⁸ O elogio feito por Mário à Anita foi incluso, por Queiroz Telles, na peça. Certo dia, como ela mesma havia relatado, houve um encontro entre os três, durante a exposição. Este trecho, com palavras de Anita e que inclusive está presente no enredo da peça *A Semana*, deu detalhes sobre o encontro:

Num sábado chegaram dois rapazes numa chuvarada. Começaram a rir a toda e um deles então não parava. Eu fiquei furiosa e pedi satisfação. Quanto mais eu zangava, mais o tal não se continha. Afinal meio que sossegou e ao sair apresentou-se: “Sou poeta Mário Sobral”. Dias depois muito sério se despede e me oferece um soneto parnasiano sobre o Homem Amarelo.¹¹⁹

Na cena seguinte, Queiroz Telles delineou a aproximação entre Mário e Oswald, que ocorreu apenas no ano de 1917. Silva Brito falou este encontro:

Era noite de 21 de Novembro. Elói Chaves, Secretário da Justiça do governo de São Paulo, empenhado numa campanha pela participação do Brasil na guerra, pronunciava uma conferência patriótica no Conservatório Dramático e Musical. Ao entregar ao político uma *corbeille* de flores, oferecimento das alunas daquela casa de ensino, Mário de Andrade pronunciou curto discurso que pareceu a Oswald a revelação de um talento literário.¹²⁰

Assim como foi exposto em *A Semana*, houve uma briga entre Oswald e um colega de trabalho, que disputavam a publicação do discurso de Mário. No dia seguinte, lá estava publicado o artigo no *Jornal do Comércio*. A partir disso, Mário e Oswald tornaram-se amigos e discutiriam sobre questões artísticas, até o surgimento e a

¹¹⁷ AMARAL, A., op. cit., p. 93.

¹¹⁸ BRITO, M. S., op. cit. p. 64.

¹¹⁹ Ibid., p. 63.

¹²⁰ Ibid., p. 73.

concretização da Semana de 1922. O ano de 1917 era, ainda, o momento no qual Mário, sob o pseudônimo de Mário Sobral havia publicado seu primeiro livro de poemas, intitulado *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*.¹²¹ Este livro representou a necessidade de rompimento com o passado, enquanto que para o autor, foi um momento de descoberta de si mesmo.

Mais tarde, em 1921, Oswald publicou um artigo sobre Mário intitulado *Meu Poeta Futurista*, e que Queiroz Telles não deixou de acrescentar no enredo da peça. O artigo resultou no desespero de Mário, que tentou exaustivamente corrigir o erro, já que não era partidário da Vanguarda Futurista de Filippo Tommaso Marinetti. Oswald ficou impressionado com a ousadia de Mário ao rimar a palavra *voou* com *e o vento com seu oou*, no poema intitulado *Inverno*, presente em seu primeiro livro.¹²² Estão nestes versos o motivo de Oswald ter considerado Mário diferente e, portanto, futurista. Queiroz Telles incluiu esse fato num depoimento de Mário, no qual contou um pouco mais da aproximação entre o artista e Oswald. Silva Brito esmiuçou um pouco mais sobre a designação futurista, dada aos modernistas:

Os modernos são encaixados à força – e até contra a vontade – dentro do futurismo. Nem sempre são oponentes sistemáticos da renovação os que assim agem ou procedem. São, antes, representantes das idéias aceitas que põem sob o denominador comum – futurismo- tudo quanto lhes pareça diferente, inusitado. Basta que o crítico – ou simplesmente o observador – depare com uma novidade, com algo um nada fora do comum, para que, logo, se ponha de sobreaviso e denuncie o fato estranho, colocando, assim, o artista à margem da corrente geral. E então é aplicada a etiqueta – futurista – que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; está ligada à idéia de loucura, de patológico. Tudo é futurismo e todos são futuristas. É necessário somente que o artista se afaste um milímetro dos padrões convencionais vigentes.¹²³

Em vista disso, ocorreu uma espécie de padronização, extremamente simplista por sinal e reflexo da imaturidade dos críticos da época. Isso resultou na criação, por parte do conservadorismo da crítica, de dois grupos, de opiniões distintas, para não dizer opostas: de um lado estavam os chamados *futuristas*, seguidores de tudo o que pudesse ser novo e, de outro, estavam os seguidores servis da academia. Essa divisão, ainda, confere homogeneidade a um movimento que foi, sobretudo, heterogêneo, tanto na ala conservadora, mas principalmente, na modernista. Havia divergências no interior

¹²¹ Ibid., p. 76.

¹²² Ibid., p. 79.

¹²³ Ibid., p. 161-162.

do movimento modernista, a exemplo da posição de Guiomar Novaes diante da renovação no campo da música.

Os próprios modernistas, como Oswald e Menotti del Picchia, não se importavam com o clichê. Porém, vale lembrar que Mário, como ele mesmo citou em *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*, “nasceu, acompanhado daquela estragosa sensibilidade que deprime os seres e prejudica as existências, medroso e humilde”.¹²⁴ E quanto à publicação do livro “sentiu-se mais medroso e mais humilde que ao nascer”.¹²⁵ O medo de Mário é perceptível, ainda, pelo fato de não ter assumido a autoria de seu livro, escondendo-se através do pseudônimo Mário Sobral. Aracy Amaral lembrou a tentativa de Mário de reparar o erro da denominação *futurista* que recebeu de Oswald:

A pecha de *futuristas* continuava sendo dada aos modernistas. Mário em vão tentou desfazer o equívoco: “... A erronia, é verdade, começou por nós. Oswald de Andrade chamou-nos futuristas um dia. Mas o largo sentido em que tomava a palavra foi bastante explicado mais tarde por ele mesmo e luminosamente em seguida, numa crônica de Hélios, por Menotti del Picchia. E no *Jornal do Comércio*, de 6 de Junho passado, assinei um artigo em que me excluía do futurismo. E Buarque de Holanda parece ter dito qualquer coisa também pelas revistas do Rio”.¹²⁶ (Grifo do autor).

Menotti del Picchia advertiu que não eram futuristas “no sentido escolástico, dogmático, do grupo que entronizou o fetiche genial que é Marinetti. Mas, eram futuristas no largo sentido reacionário, atual e ousado”.¹²⁷ Logo abaixo está a sua opinião sobre a denominação:

A nossa estética é de reação. Como tal, é guerreira. O termo *futurista*, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na galeria de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçava como um aríete. Não somos, nem nunca fomos *futuristas*. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é, para nós, um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga seu *front* em todo o mundo. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com o nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade.¹²⁸

¹²⁴ Ibid., p. 77.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ AMARAL, A., p. 133.

¹²⁷ BRITO, M. S., op. cit., p. 319.

¹²⁸ DEL PICCHIA, M., op. cit., p. 18.

A cena de *A Semana*, que tratou do encontro entre Mário e Oswald foi encerrada com o convite de Oswald para Mário participar das reuniões feitas na *Garçonière*, localizada na Rua Líbero Badaró. Nesse lugar eram realizadas as primeiras discussões modernistas, abrangendo os vários campos das artes, que culminariam, mais tarde, na renovação cultural e na Semana de Arte Moderna de 1922. Os debates ocorridos na *Garçonière* resultaram num diário, criado pelos freqüentadores do local e que recebeu o título de *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Durante a peça de Queiroz Telles, este diário foi citado através do relato de Mário a respeito da relação de amizade que tinha com Oswald. Fazia referência ao futurismo, à *Garçonière*, à relação amorosa entre Oswald e Deisi e à preparação para aquilo que, posteriormente, foi a Semana de 1922

MÁRIO: [...] De 1917 até 1919, Oswald promoveu grandes reuniões em seu refúgio. Eu ficava à margem. Estava preparando meu novo livro, estudando, escrevendo, sofrendo, reescrevendo o que já estava escrito. Era meu jeito de ser. Com Deisi e seus amigos, Oswald compõe um grande Diário escrito pelos freqüentadores da *Garçonière*. O nome era ótimo: *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. Nesse caderno grande há de tudo: pensamentos, trocadilhos, poemas, colagens, comentários, cartas coladas, mancha de batom, recortes de jornal. Enquanto eu escrevia a minha *Paulicéia Desvairada*, Oswald preparava o caminho para a grande mudança dos anos 20.¹²⁹

Queiroz Telles não deixou o contexto histórico de lado. Para isso, de modo aleatório, listou os principais acontecimentos do mundo, incluindo o Brasil, durante o início do século XX. Na forma de teatro jornal, a intenção era exibir notícias, manipuladas pelo poder, que melhor retratassem o que ocorria na época, deixando implícito traços semelhantes e referentes à 1972 como o Comunismo, o Anarquismo e a Greve Geral de 1917 como efeito da Revolução Russa no Brasil. As primeiras décadas do século XX foram o momento da Primeira Grande Guerra, da corrida armamentista, do Brasil interrompendo relações com a Alemanha devido ao ataque desta a um navio nacional. Assim, inúmeros jovens se alistam enchendo as filas dos exércitos, num clima de patriotismo. Com o objetivo de não ser barrado pela censura, o autor conferiu às falas um tom conservador:

ATORES: [...] Greve Geral em São Paulo: 70 mil operários reivindicam aumentos de salários e diminuição das horas de serviço. / O Brasil declara guerra à Alemanha. Foram presos ontem os chefes

¹²⁹ TELLES, C. Q., op. cit., p. 34-35.

grevistas encontrados e todos a quem a polícia já cataloga como perigosos. / [...] Rui Barbosa e Olavo Bilac vêm a São Paulo promover o civismo da mocidade acadêmica. / [...] Revolução na Rússia! Que horror! Os comunistas assumem o poder! / [...] O Governo expulsou do país três anarquistas! Fez muito bem! / [...] Morreu o presidente Rodrigues Alves. Uma grande perda para a nação.¹³⁰

Sob a efervescência destes acontecimentos, após a morte prematura de Deisi, Oswald e os demais modernistas se empenharam para a realização de 1922. E, ao lado de Anita Malfatti, houve a descoberta de outro artista, desta vez um escultor, que mexeu com a opinião da crítica conservadora: Victor Brecheret. Queiroz Telles sublinhou a importância do escultor como um dos primórdios do modernismo e que foi mais bem reconhecido em relação à Anita. Além disso, de forma sucinta, descreveu sua trajetória assim como sua relação com os modernistas.

De família bastante humilde, Brecheret estudou no Liceu de Artes e Ofícios e, em 1913, com uma ajuda de seus tios, viajou para a Itália para estudar. Logo que regressou para o Brasil, em 1919, não recebeu apoio de sua família e nem de amigos. A partir disso, Brecheret procurou o arquiteto Ramos de Azevedo, pedindo ajuda. Como resposta obteve uma sala no inacabado Palácio das Indústrias, onde montou seu atelier e recebeu a visita decisiva de Oswald e Menotti del Picchia.¹³¹ Segundo Aracy Amaral, “visitado por Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, Brecheret tornou-se a partir de 1919, com Anita e Di, a trinca estimuladora da renovação das artes”.¹³²

Brecheret conseguiu a admiração de Lobato, que em nota para a *Revista do Brasil* afirmou:

Encontrará o leitor nesta revista duas reproduções de esculturas que merecem uma parada. Paremos juntos, e juntos admiremos tão soberba manifestação da grande arte. Admiremos sem reserva, que isto é arte de verdade, da boa, da grande, da que põe o espectador sério e, se é sensível, comovido. *Despertar* e *Eva* sugerem-nos de chofre grandes obras de grandes escultores mundiais. Honesto, fisicamente sólido, moralmente emperrado na convicção de que o artista moderno não pode ser um mero ecletizador de formas revelhas e há de criar arrancando-se do autoritarismo clássico, Brecheret apresenta-se-nos como a mais séria manifestação de gênio escultural surgida entre nós.¹³³

¹³⁰ Ibid., p. 34.

¹³¹ BRITO, M. S., op. cit., p. 104-105.

¹³² AMARAL, A., op. cit., p. 96.

¹³³ BRITO, M. S., op. cit., p. 112-113.

Por meio desse depoimento, Lobato finalmente enxergou a necessidade de renovação no campo das artes, que não foi reconhecida pelo mesmo durante a exposição das telas de Anita Malfatti, em 1917. Lobato jamais se desculpou pela publicação da pesada crítica ao trabalho da pintora. Menotti del Picchia que, a princípio, havia compartilhado de opinião semelhante à de Lobato, após conhecer a fundo o trabalho de Anita Malfatti, desculpou-se publicamente.¹³⁴

Empenhado na comemoração do Centenário da Independência, em 1922, o presidente Washington Luís promoveu um concurso para a escolha e posterior construção de um Monumento à Independência. A preferência era dada, sobretudo, à artistas estrangeiros. Prova disso foi a vitória do italiano Ettore Ximenez sobre Nicola Rollo, também italiano, mas que veio muito cedo para o Brasil, tendo aqui estudado. Ramos de Azevedo chegou a afirmar para Rollo, inconformado com a perda, que Ximenez “em vista de seu prestígio internacional, já ter vindo ganhador”.¹³⁵

Aproveitando o clima de comemoração, Washington Luís encontrou oportunidade para, também, erguer um Monumento às Bandeiras, em homenagem aos bandeirantes. Brecheret foi escolhido, pela comissão organizadora composta por Lobato, Oswald e Menotti del Picchia, para criar a maquete. Logo seu projeto foi ameaçado pela iniciativa de portugueses, que moravam em São Paulo, de também construir um monumento que tinha o mesmo tema do projeto criado por Brecheret. Menotti del Picchia protestou dizendo que “só um paulista poderia compreender em toda a sua majestosa grandiosidade o tema das bandeiras”.¹³⁶ Mário, da mesma forma, demonstrou sua revolta pelo fato de, mais uma vez, um estrangeiro ter tido a preferência no lugar do já descoberto e consagrado escultor paulista Brecheret.¹³⁷ No final, ninguém foi escolhido por decisão do presidente, que resolveu adiar a data. O monumento que seria erguido em 1922, portanto, foi construído apenas em 1954. O governo do Estado aceita a maquete do monumento oferecida por Brecheret, levando-o para a pinacoteca, de cunho conservador, o que já teve enorme significado. Após esse acontecimento, Brecheret viajou para Paris, através de uma bolsa do governo do Estado, mas deixando algumas obras para serem expostas durante a Semana de Arte Moderna de 1922. Essas bolsas eram oferecidas pelo gaúcho José de Freitas Valle, que reunia artistas das diversas áreas de opiniões também diversas, na famosa Villa Kyrial:

¹³⁴ Ibid., p. 66-67.

¹³⁵ AMARAL, A., op. cit., p. 67.

¹³⁶ BRITO, M. S., op. cit., p. 124.

¹³⁷ AMARAL, A. op. cit., p. 69-70.

Coelho Neto, João do Rio, Menotti del Picchia, René Thiollier, Paulo Prado, Oswald de Andrade, Mário de Andrade bem como Osório César e Sousa Lima foram freqüentadores, entre dezenas de outros, da Villa Kyrial. Muitos dos jovens foram beneficiados diretamente pelo senador, obtendo bolsas, “regiamente pagas”, do pensionato para estudos na Europa, criado por Freitas Valle para artistas de São Paulo. Nas artes plásticas, José Washt Rodrigues, Brecheret (em 1921), como Anita (em 1923) obtiveram essas bolsas dirigindo-se a Paris. Apesar da oportunidade da viagem e estada, não se pode deixar de indicar que essas bolsas forçavam o artista a apresentar testemunhos de seu aproveitamento segundo os critérios do ensino acadêmico mais convencional.¹³⁸

Como foi possível observar, em troca da bolsa de estudos em país estrangeiro era exigido que os artistas não ultrapassassem os limites do academismo. Porém, apenas para cumprir a obrigação, podia muito bem o artista criar obras acadêmicas e não compartilhar das regras, seguindo outros caminhos de forma independente. Foi o caso de Anita Malfatti.¹³⁹

Sem dúvidas, Brecheret foi a grande revelação no que se refere à escultura e, talvez por sorte, tenha sido menos criticado do que Anita, melhor compreendido e mais elogiado. Foi a descoberta que deu ainda mais força ao movimento modernista. Certamente, Queiroz Telles o incluiu no enredo da peça pela importância do escultor como um dos primórdios do movimento da busca pelo moderno. No final do depoimento de Brecheret, na peça *A Semana*, o personagem falou de sua partida em viagem para a Europa, em 1921, já com fortes sinais de um movimento que corria, ansiosamente, em direção à atualização e à renovação das artes:

BRECHERET: [...] Quando parti para a Europa, a idéia da Semana de Arte já andava solta no ar. Lobato estava mais uma vez atrasado: São Paulo já não era um oito. Na Europa, assim como Tarsila do Amaral e Lasar Segall, eu perdi o melhor da festa. Os modernistas deixaram de se defender apenas e partiram violentamente para o ataque contra os alicerces da cultura oficial, burguesa e bem pensante.¹⁴⁰

Na cena posterior ao depoimento de Brecheret, Queiroz Telles conferiu ao enredo o texto ficcional, que já foi discutido no capítulo anterior ao presente. O autor deixou explícita a divisão, em dois grupos, do conflito entre conservadores e modernistas, numa relação indireta ao presente de 1972, à oposição entre ditadura e democracia, respectivamente. Após longa discussão entre os dois grupos, apenas os

¹³⁸ Ibid., p. 92-93.

¹³⁹ Ibid., p. 93.

¹⁴⁰ TELLES, C. Q., op. cit., p. 45.

modernistas permaneceram no palco, enquanto a ala conservadora juntou-se ao público, atrapalhando aqueles que se apresentavam, como em 1922. É nesta cena ainda que é possível perceber a movimentação entre presente e passado, quanto à sugestão de Queiroz Telles ao uso de guitarras e percussão pelo personagem de Villa-Lobos¹⁴¹, enquanto exibia-se slides referentes aos festivais de televisão. A ficção faz-se presente a fim de conferir atualidade ao tema do passado. Além desta cena, logo após, foi a vez do personagem de Mário fazer o paralelo temporal, comparando e identificando semelhanças entre a vanguarda Futurista e a Tropicália, juntamente com a Bossa Nova, no que diz respeito à introdução de novas idéias, que não eram aceitas logo de início, sendo alvo de críticas e oposição.

Queiroz Telles não deixou de salientar a figura de Di Cavalcanti, ao abordar a quem foi atribuída a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, já que a idéia ganhava cada vez mais força, principalmente por influência de Oswald.¹⁴² Di Cavalcanti, vindo do Rio de Janeiro para São Paulo, trouxe consigo um trabalho, essencialmente de desenhos, ao qual deu o título de *Fantoches da Meia-Noite* e que expôs na editora *O Livro*, de Jacinto Silva.¹⁴³ Graças a Jacinto Silva, Di Cavalcanti entrou em contato com Graça Aranha:

[...] o velho Jacinto Silva chamou-me misteriosamente a um canto e anunciou-me a presença de Graça Aranha em São Paulo, pedindo-me que eu fizesse o possível para reunir gente nova no recinto de minha exposição, porque o glorioso acadêmico desejava contatos com a mocidade literária e artística de São Paulo. [...] Sua habilidade de diplomata, seu *savoir faire* de mundano, sua autoridade de mais velho, agiam como música sedutora. Ele prometia unir-nos aos modernistas do Rio, levar o nosso movimento ao Norte e ao Sul de todo o Brasil.¹⁴⁴

Por ocasião de sua exposição, Di Cavalcanti promoveu o encontro de Graça Aranha com Oswald, Menotti, Mário e Guilherme de Almeida. Após a reunião dos artistas feita por Di Cavalcanti, segundo ele, havia a necessidade de conseguir apoio financeiro para colocar em prática a manifestação de arte moderna:

Era preciso uma base econômica para a realização do plano de conferências, exposições e concertos que se projetava nas reuniões da Livraria *O Livro* ou no apartamento de Graça Aranha, na *Rotisserie Sportsman* do Largo do Patriarca. Graça Aranha tinha uma ligação de

¹⁴¹ Ibid., p., 51-52.

¹⁴² AMARAL, A., op. cit., p. 119.

¹⁴³ Ibid., p. 118.

¹⁴⁴ Ibid., p. 118-119.

amizade com Paulo Prado, personalidade que nenhum de nós conhecia e muito menos sabíamos ser um erudito da História do Brasil e um escritor excelente. Graça Aranha explicou quem era Paulo Prado e suas disposições em relação ao nosso movimento. Partindo para o Rio, Graça deu-me um cartão de apresentação a Paulo e fui eu, do grupo modernista, o primeiro a conhecer aquela figura nobre e elegante de civilizado paulista, educado pelo tio Eduardo Prado, por Eça de Queiroz, amigo de Claudel, homem que conheceu Oscar Wilde, dançarinas do tempo de Degas e o próprio Degas. Lá fui eu me encontrar com Paulo Prado na Avenida Higienópolis e, da conversa com aquele grande homem que possuía um passado de vida intelectual e de boa vida parisiense, nasceu a idéia da “Semana de Arte Moderna”.¹⁴⁵

Di, ao se encontrar com Paulo Prado, enxergou nele entusiasmo suficiente para conseguir o apoio financeiro, além de intelectual. Além disso, Dona Marinette Prado deu sua opinião: “Sugeri simplesmente que se fizesse algo como em Deauville, na temporada, quando festivais se realizavam, inclusive de moda, exposição de quadros, concertos etc”.¹⁴⁶ Segundo Di:

Eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana, que seria uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana. Nada mais a gosto de Paulo Prado que não suportava o caipirismo que o cercava. Em São Paulo ele convivia sobretudo com gente do comércio e da lavoura e magnatas da alta finança.¹⁴⁷

Estes depoimentos, vale lembrar, foram divididos em falas, ditas pelo personagem de Di Cavalcanti durante a peça. Juntos, os modernistas elaboraram então um plano geral para a Semana de Arte Moderna. Novamente, na forma de teatro-jornal, os atores, de forma alternada, deram ao público informações sobre os principais acontecimentos em relação à organização da Semana de 1922, assim como sobre o que ocorria na época de sua concretização:

TODOS: O Municipal só vai estar livre na Semana de 8 a 11 de Fevereiro. Assim é impossível! É colado com o carnaval! / E o preço? Quanto é que vai custar o aluguel do mastodonte? / 847 mil réis. / O Paulo Prado já sabe do preço? / Sabe e resolveu juntar mais uma dúzia de patrocinadores. / [...] O jeito é formar uma comissão patrocinadora! / Mas esse pessoal está lá interessado em arte? / O que eles querem é se divertir! / Estão pagando para se promover. / [...] Ó Menotti! É preciso que o Correio Paulistano comece a promover a festa! Ninguém está sabendo de nada! / E se o Correio apoiar, o Estadão vai ser contra,

¹⁴⁵ Ibid., p. 122-123.

¹⁴⁶ Ibid., p. 123.

¹⁴⁷ Ibid.

na certa! / Ótimo! Tomara que eles ataquem... Quanto mais barulho, melhor! / [...] Amanhã já vão começar a vender os bilhetes para os três festivais. Se a procura for fraca, os nossos generosos patrocinadores é que vão entrar bem. É preciso lotar o Municipal para cobrir o investimento. / [...] Que droga! Logo agora tinha que acontecer um terremoto! Todo mundo só fala em terremoto! Estão se esquecendo de nós! / [...] Gente, gente! Aconteceu outra desgraça! Pior que o terremoto! O Papa morreu! São capazes até de decretar luto oficial e a nossa Semana vai para o brejo!¹⁴⁸

No meio deste contexto, a primeira Semana de Arte Moderna de 1922 foi realizada e nada disso interferiu de forma significativa, em sua posterior repercussão, tanto na imprensa, como em várias regiões do país. A conferência de abertura ficou por conta de Graça Aranha, bastante criticado pelo fato de pertencer à Academia Brasileira de Letras, ao mesmo tempo em que participava de um movimento contra as regras acadêmicas. Em 1924, saiu da Academia. Queiroz Telles resumiu a fala de Graça Aranha utilizando um pequeno trecho do discurso de abertura da Semana de 1922, no qual o artista disse que “o que hoje fixamos, não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil”.¹⁴⁹ Arte que não existe devido à imitação servil aos modelos estrangeiros. O que se pretendia era modernizar as técnicas nacionais em relação ao estrangeiro, mas sem perder o foco nacionalista.

O personagem de Mário, então, finalizou a peça pronunciando a Conferência *O Movimento Modernista*, de 1942, num discurso no qual enfatizou a liberdade, num período de avanço dos regimes totalitários, sobretudo na Alemanha e na Itália, além da eclosão da Segunda Grande Guerra. No Brasil, eram os anos da ditadura de Getúlio Vargas, mais conhecido como Estado Novo. Verifica-se, portanto, a semelhança do contexto histórico em que Mário realizou a Conferência com o momento em que a *A Semana* foi encenada, ou seja, o período de um regime de exceção, iniciado a partir do Golpe Civil-Militar de 1964. A liberdade era a principal bandeira de luta por aqueles que travaram a chamada resistência democrática, após o AI-5 de 1968.

Vale lembrar que Queiroz Telles iniciou a peça com Oswald, uma figura bastante irreverente, agitada e muito empenhada em relação aos seus objetivos. Finalizou com Mário que, diferente de Oswald, fazia o gênero comportado e que, de maneira bastante sóbria, 20 anos depois da efervescência de 1922, falou das

¹⁴⁸ TELLES, C. Q., op. cit., p. 59.

¹⁴⁹ AMARAL, A., op. cit., p. 266.

conseqüências que esse evento deixou posteriormente, estabelecendo relação com a época para qual falava, ou seja, 1942.

Diante do que foi exposto é possível perceber o quanto Queiroz Telles buscou a veracidade dos fatos, já que em sua concepção, “a peça histórica tem que transmitir a verdade”¹⁵⁰ utilizou falas e discursos originais dos artistas, que conseguiu obter através da pesquisa histórica. Mesmo conseguindo, através da pesquisa histórica, documentos que contem opiniões e discursos dos artistas, para a montagem da peça era necessária, além do texto ficcional para estabelecer um sentido da abordagem no momento presente (1972) de um tema do passado (1922), a reconstituição do cenário e do vestuário de acordo com a época. Junto a isso está a interpretação que os atores ficaram encarregados de dar aos personagens. Por esses motivos é inevitável recorrer à ficção. Logo, não se pode falar em verdade dentro da história. Segundo Alcides Freire Ramos, o trabalho do historiador

Consiste, na verdade, em construir um efeito de verdade; produzir uma personagem com base em algum tipo de prova. O resultado final será marcado por lacunas e incertezas, já que o historiador alicerça seu trabalho em dados fragmentados e incompletos. Por isso, fala-se em efeito de verdade, ao invés de a verdade.¹⁵¹

Ramos, ainda, faz uma proposição acerca do olhar que um filme histórico possibilita que é bastante semelhante com a proposta de Queiroz, isto é, a abordagem de um tema do passado, tendo em vista e buscando interferir nas lutas políticas do presente.¹⁵²

É importante ressaltar ainda a tentativa de Queiroz Telles de abordar o processo pelo qual se deu a Semana de Arte Moderna de 1922. Não deixa de ser parcial ao escolher apenas alguns dos personagens que participaram efetivamente do evento, visto que existem limitações para a encenação de uma peça. O autor contrariou a versão oficial, tanto aquela disseminada pelos propagandistas da ditadura, como a visão contida nos livros didáticos que consagravam os participantes, deixando a percepção de que a Semana de 1922 ocorreu apenas nos dias do evento no Teatro Municipal, ignorando, desta forma, todos os acontecimentos que antecederam e que deram origem à idéia da renovação no campo das artes. Segundo Carlos Alberto Vesentini, um fato definido e

¹⁵⁰ GUERRA, M. A. *Carlos Queiroz Telles: História e Dramaturgia em Cena - Década de 1970*. São Paulo: Annablume, 1993, p. 120.

¹⁵¹ RAMOS, A. F. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002, p. 40.

¹⁵² *Ibid.*, p. 32.

pronto passa a noção de um saber correto, sem erros, sem leituras divergentes, formando um conhecimento completamente unitário e imposto pelo Estado aos professores e alunos.¹⁵³ Em vista disso, a versão imposta pelo Estado revelou 1922 apenas como mais uma data comemorativa, acompanhada pela seleção e homenagem de alguns nomes que, por sua vez, formavam um grupo não divergente e que, simplesmente era importante para a cultura do país. Vesentini ainda completa dizendo que a consagração do fato exclui agentes e possíveis reflexões. Assim, há também uma exclusão de divergências para se chegar à unicidade.¹⁵⁴

Por conseguinte, a peça mostrou como surgiu a idéia, que se tornou uma possibilidade de renovação das artes, além de ter provado que o movimento não era homogêneo e que existiam diferentes opiniões no interior do grupo modernista. A população, em geral, desconhecia as divergências de opiniões entre os modernistas. Mais do que isso, desconhecia o que aconteceu e o que significou o Fevereiro de 1922. Queiroz Telles enfatizou essa apatia do público em relação à Semana de Arte Moderna, ao mesmo tempo em que deu uma abordagem crítica ao tema, sem sair dos limites impostos pela censura. A peça *A Semana* teve, portanto, importante contribuição como arma de reflexão, de crítica ao regime da ditadura e de luta pelo restabelecimento da democracia.

¹⁵³ VESENTINI, C. A. *A teia do fato*. São Paulo: HUCITEC, 1997, p. 68.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 72.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia teve como objetivo principal a análise de *A Semana*, de Carlos Queiroz Telles, escrita e encenada em 1972. *A Semana* constituiu uma importante arma utilizada para a defesa da democracia. Dessa forma, foi possível perceber o significado que esta obra de arte teve ao estar alinhada aos interesses, sobretudo políticos, da época em que foi escrita e encenada.

Primeiramente, o privilégio foi dado ao caminho que o autor percorreu, tendo encontrado personagens como Maurício Segall na direção do Teatro São Pedro, fundamental no que diz respeito à luta pelo restabelecimento da democracia e responsável pela encomenda da peça para Queiroz Telles. Além do São Pedro, não foram deixados de lado o elenco do Núcleo 2, Fernando Peixoto e Hélio Eichbauer, que colaboraram, consideravelmente, para a realização da peça.

Buscou-se compreender a peça, tanto do ponto de vista do passado, quanto do presente. Passado, durante o terceiro capítulo, quando o tema da Semana de Arte Moderna de 1922 foi enriquecido por meio de complementos dados aos acontecimentos que Queiroz Telles selecionou para o enredo da peça. Com isso, foi possível confirmar as divergências existentes no interior do grupo de 1922, num contraponto à ênfase dada pelo governo, tanto através da propaganda como do livro didático, apenas à data comemorativa, numa demonstração harmônica do movimento.

Tentou-se compreender a peça, em relação ao presente, durante o segundo capítulo, momento em que *A Semana* foi abordada, tendo em vista o ano de 1972, época de sua escrita e encenação. Assim, o destaque foi dado, principalmente, às relações que o autor estabeleceu referentes ao presente, utilizando um tema do passado. Referências essas em relação aos acontecimentos posteriores à Semana de 1922.

Outro dado fundamental foi a apropriação da tensão inerente à 1922 que Queiroz Telles enfatizou, entre conservadores e modernistas, remetendo ao conflito entre ditadura e democracia. Dessa forma, foi eficaz pois, ao mesmo tempo, driblou a censura e, de forma indireta, contribuiu para a defesa da liberdade.

A análise da peça *A Semana*, de Carlos Queiroz Telles consistiu na proposta deste trabalho. Mas, vale lembrar que este trabalho significou apenas uma das possíveis interpretações acerca da já dita peça teatral e, portanto, não existem conclusões. Pelo contrário, é preciso deixar o final em aberto, já que inúmeras versões, constituídas por

diferentes aspectos e percepções, podem derivar por meio da investigação da obra de Queiroz Telles.

FONTE DOCUMENTAL

TELLES. C. Q. *A Semana ou Esses Intrépidos Rapazes e sua Maravilhosa Semana de Arte Moderna*. São Paulo, 1972. Mimeogr.

BIBLIOGRAFIA**Livros e artigos de revista**

AMARAL, A. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Fundação Getúlio Vargas, 1999.

ARRABAL, J. *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 2. ed. Brasília: UNB; São Paulo: Hucitec, 1993.

BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRITO, M. S. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CAMPOS, C. A. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil/DIFEL, 1990.

_____. *Formas e sentido – cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

DEL PICCHIA, M. *A Semana Revolucionária*. Campinas: SP: Pontes, 1992.

DE NICOLA, J. *Literatura Brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1998.

DORT, B. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FARIA, J. R.; GUINSBURG, J.; LIMA, M. A. de, (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2006.

GUERRA, M. A. *Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena - década de 70*. São Paulo: Annablume, 1993.

HELENA, Lucia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MARSON, A. “Reflexões sobre o procedimento histórico”. In: MARCOS, S. *Repensando a História*. São Paulo: Marco Zero, 1984.

NOVAIS, F. (coord.); SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. V. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PATRIOTA, R. “A Cena Histórica na Ficção: Encenações de Fernando Peixoto e Dramaturgia de Carlos Queiroz Telles”. In: GONÇALVES, Ana Teresa & Outros (Orgs.). *Escritas da História – Memória e Linguagem*. Goiânia: UCG, 2004, p. 227-264.

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

PEIXOTO, F. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *O que é teatro*. 4. Ed. São Paulo: Brasiliense. 1981.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história”. In: *Estudos Históricos – Arte e História*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (FGV), n. 30, 2002.

RAMOS, A. F. *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*. São Paulo: Edusc, 2002.

RAMOS, L. F. R. *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.

ROUBINE, J. J. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1998.

SEGALL, M. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2001.

SILVA, A. S. da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VESENTINI, C. A. *A teia do fato*. São Paulo, Hucitec, 1997.

WALKER, J. R.(coord.). *Theatro São Pedro: resistência e preservação*. São Paulo: Retrato Imaginário Publicidade e Comunicação, 2000.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

Dissertações

BARBOSA, K. E. *Teatro Oficina e a encenação de O Rei da Vela (1967): uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia*. Dissertação (Mestrado em História), PPG/INHIS/UFU, 2004.

COSTA, R. F. *Tempos de resistência democrática: os tambores de Bertolt Brecht ecoando na cena teatral brasileira sob o olhar de Fernando Peixoto*. Dissertação (Mestrado em História), PPG/INHIS/UFU, 2006.