



## RECORDAR, CELEBRAR, MEMORIZAR: MOMENTOS DO TEATRO NO BRASIL DO SÉCULO XX\*

Rosangela Patriota\*\*

[patriota.ramos@gmail.com](mailto:patriota.ramos@gmail.com)

Acho que o teatro é um instrumento de expressão, um instrumento de um milhão de coisas, não só de expressão, sabe? É um instrumento de conhecimento, mas também é um instrumento lúcido, mil coisas.

Então, me parece válido, correto e concreto que se use o teatro para outras coisas, não sou contra. A minha experiência, a minha trajetória tem me levado a me deter muito mais numa reflexão e numa prática teatral capazes de serem expressão artística dele mesmo.

(Fernando Peixoto, *Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro*)



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br) À memória de Fernando Peixoto (1937-2012)

**RESUMO:** Este artigo discute, por intermédio das peças de Carlos Queiroz Telles, *Frei Caneca* e *A Semana*, elementos culturais e simbólicos que contribuíram com o exercício da resistência democrática em oposição à ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985).

**ABSTRACT:** This article discusses, through the pieces of Carlos Queiroz Telles, *Frei Caneca* and *A Semana*, cultural and symbolic elements that contributed to the exercise of democratic resistance in opposition to civil-military dictatorship in Brazil (1964-1985).

**PALAVRAS-CHAVE:** História e Teatro; Fernando Peixoto; Carlos Queiroz Telles, Resistência Democrática; Década de 1970; Teatro Brasileiro

---

\* Este texto é uma versão atualizada de **A Cena História na Ficção: Encenações de Fernando Peixoto e Dramaturgia de Carlos Queiroz Telles**, que compôs o livro **Escritas da História: memória e linguagem** [Goiânia: UCGO, 2004].

Os resultados aqui apresentados são fruto do projeto de pesquisa **O Brasil da Resistência Democrática: o espaço cênico, político e intelectual de Fernando Peixoto: 1970-1981**, que foi financiado pelo CNPq e pela FAPEMIG.

\*\* Professora Associada do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista Produtividade do CNPq. Coordenadora do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) na mesma Instituição e editora da **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais (Fênix, UFU, Online)**.

**KEYWORDS:** History and Theatre; Fernando Peixoto, Carlos Queiroz Telles, Democratic Resistance; The 1970s; Brazilian Theatre

Na década de 1970, em termos do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, a cena teatral continuava diversificada, isto é, companhias teatrais continuavam com suas temporadas. Atores como Fernanda Montenegro, Maria Della Costa, Paulo Autran, Tônia Carrero, Fernando Torres, Dina Sfat, Paulo José, Othon Bastos, Martha Overbeck, Antonio Fagundes, entre outros, estavam trabalhando em espetáculos teatrais. Autores como Plínio Marcos, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Carlos Queiroz Telles produziam textos que tinham como proposta dialogar com aquele momento histórico. Diretores como Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Flávio Rangel, Antunes Filho estavam em plena atividade.

Um dado de grande relevância, que, muitas vezes, deixou de ser considerado, diz respeito às condições históricas que permitiram o surgimento de um tipo de profissional, nas décadas de 1950/1960, com formação e participação política em movimentos sociais, sindicatos e/ou partidos políticos. Tais atributos propiciaram a emergência de um diálogo entre Arte/Política com o intuito de contribuir com transformações no âmbito do Estado e das relações de produção.

Em linhas gerais, esses artistas: 1) interpretaram a conjuntura sociopolítica como revolucionária; 2) assistiram, com perplexidade, à derrubada do governo Goulart e a tomada do poder pelos militares; 3) vivenciaram o estabelecimento gradativo da censura e de restrições a liberdades individuais; 4) participaram das disputas em torno da resistência democrática x luta armada; 5) acompanharam o aumento progressivo de ações guerrilheiras tanto na cidade quanto no campo; 6) presenciaram a intensificação do aparato repressivo, das prisões, das torturas, dos assassinatos e do exílio de lideranças políticas e culturais; 7) constataram o surgimento de novas alternativas políticas e culturais.

O impacto de tais acontecimentos, a pouco e pouco, traduziu-se em mudanças interpretativas em relação ao processo. Os sujeitos, atuantes em diversos segmentos sociais, deixaram de compreender aquele momento histórico como revolucionário, uma vez que o país deixara de viver uma conjuntura propícia à transformação e, sob esse aspecto, seria importante construir manifestações culturais que fossem capazes de

suscitar o debate em favor das liberdades democráticas. Sob esse prisma, o tema da revolução apresentava-se como uma possibilidade e não mais como um dado eminente.

Esta sensação materializava-se, no meio artístico, com o exílio de artistas que questionaram padrões de comportamento (Caetano Veloso e Gilberto Gil), daqueles que participaram da instrumentalização da arte em favor da luta política (Augusto Boal), bem como dos que buscaram transformar as relações estabelecidas entre Arte e Sociedade (Zé Celso M. Corrêa).

Já para aqueles, que continuaram no país a desempenhar suas atividades, passaram a conviver em ambientes assim descritos pela atriz Walderez de Barros:

1968, no Brasil, foi um crime. Era um momento no qual culturalmente estávamos em ebulição. Se nos concentrarmos no teatro, a área que conheço melhor, foi um dos momentos mais férteis em todos os aspectos. Tínhamos uma dramaturgia contundente. Grandes autores surgiram. Era um processo que vinha se construindo antes da ditadura, mas foi abortado em 68, truncando o processo histórico que estava em andamento. Penso que foi muito difícil a retomada disso. Na época, havia uma consciência muito grande de que o fazer teatral implicava numa tomada de posição, não necessariamente política. Era preciso estar consciente do momento histórico vivido. Acredito que ninguém ficava impune. Nós vivemos vinte anos uma ditadura que deixou marcas, particularmente no teatro. Até hoje, estamos vivendo um reflexo dessa situação. Após os acontecimentos de 1968, ou se fez política, ou um teatro contra a ditadura ou uma arte desvinculada do processo. Ficou difícil, inclusive, exercer a profissão, porque não se tinha liberdade para montar um texto. Tudo que estou falando tem a ver com a minha trajetória. Foi um tempo difícil para todo mundo. Muitas pessoas se viram obrigadas a ter uma posição política<sup>1</sup>.

Foi um período no qual se elaboraram disputas simbólicas, entre os partidários da ditadura militar e os diferentes setores da oposição ao regime, sobre representações acerca de temas como *liberdade e identidade nacional*.

Da parte dos governos militares, já haviam ocorrido iniciativas vitoriosas. Nelas, aspectos circunstanciais somaram-se às intenções deliberadamente estabelecidas pelos administradores do país. Em 1970, com uma seleção que, até hoje, alimenta o imaginário dos brasileiros, o Brasil sagrou-se tricampeão mundial de futebol, embalado pelo “hino” *Prá frente Brasil*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> RAMOS, Alcides Freire, PATRIOTA, Rosangela, NASSER, Fernando. “Personagens do Teatro Brasileiro: Fernando Peixoto e Walderez de Barros”. In: **Cultura Vozes**. Petrópolis: Vozes, n.3, ano 94, v. 94, 2000, p. 183.

<sup>2</sup> Um das mais importantes reapropriações no campo simbólico está no filme de Roberto Farias, sob os porões da ditadura militar, ambientado durante os jogos da Copa de 1970, em 1984, e que recebeu o título de **Prá frente Brasil**.

Tal acontecimento, além da comoção inerente ao feito, desencadeou uma onda de nacionalismo que permeou a sociedade brasileira de então. A esse ambiente, foram acrescidas músicas de conteúdo patriótico como *Eu te amo meu Brasil, Esse é um país que vai prá frente*, interpretada por um conjunto da Jovem Guarda, *Os Incríveis*, além da música hino do MOBRAL, *Você também é responsável*, da dupla Don & Ravel.

Sob este prisma, apesar de a década de 1960 haver acolhido intensas disputas simbólicas, a de 1970, especialmente após a derrota da luta armada, viveu um dos embates mais significativos em torno das representações da memória nacional. No ano de 1972, por exemplo, as comemorações em torno do Sesquicentenário da Independência e os 50 anos da Semana de Arte Moderna foram vistas, pelos órgãos governamentais, como instantes de celebração e de afirmação da “identidade nacional”, enquanto que, para alguns artistas, elas se tornaram oportunidades para questionar interpretações vistas como homogêneas em relação a esses marcos.

Em relação às celebrações da Independência, o governo, à época sob a presidência do General Emílio Garrastazu Médici, organizou uma série de eventos com o intuito de afirmar uma ideia de nação e pátria, dentre os quais o traslado dos restos mortais de D. Pedro I, de Portugal para o Brasil, e o estímulo à divulgação do filme *Independência ou Morte*, sob a direção de Anibal Massaini, e protagonizado pelo casal símbolo das telenovelas brasileiras: Glória Menezes e Tarcísio Meira.

Assim, se os militares dispunham dos marcos e dos fatos históricos, com a intenção vistas a afirmar a legitimidade de seus governos, as forças de oposição também lançaram mão de tais procedimentos, a fim de proporem alternativas simbólicas à sociedade. Entre os vários exemplos, merece destaque a apropriação que o cineasta Joaquim Pedro de Andrade fez do tema da Inconfidência Mineira para a confecção do filme *Os Inconfidentes*<sup>3</sup>.

Já no cenário teatral, recordemos o texto e a encenação de *Frei Caneca*, de Carlos Queiroz Telles, em 1972, no Theatro São Pedro, em São Paulo, sob a direção de Fernando Peixoto, que possibilitou um contraponto com a tônica oficial das efemérides, pois se para D. Pedro I, a independência deveria ser sinônimo de consolidar a nação e de

---

<sup>3</sup> Acerca das relações entre História/Cinema/Política, mais especificamente sobre o filme de Joaquim Pedro de Andrade, consultar:  
RAMOS, Alcides Freire. **O Canibalismo dos Fracos**: Cinema e História do Brasil. Bauru – SP: EDUSC, 2002.

preservar o território, para Frei Caneca a independência deveria significar também a luta contra a exploração e a desigualdade social.

Com esse intuito, a sua estrutura dramática, embora não linear, recuperou cronologicamente momentos importantes da vida do Frei: a infância, que definiu as suas escolhas políticas; o noviciado, no qual abraçou a vida religiosa como uma trajetória de luta; a celebração de missa em memória dos condenados à morte pela Revolta dos Alfaiates (BA); a prisão por participar da Revolução Pernambucana de 1817 e, por fim, a condenação pela Confederação do Equador, em 1824.

Sobre o texto, propriamente dito, Carlos Queiroz Telles afirmou:

comecei a escrevê-lo em 1971, tendo já começado a estudar o tema em 1970. Uma peça... primeira incursão direta que eu faço numa linha de teatro histórico. Fui pesquisar, fui ler, fui procurar o tema Frei Caneca. (...) Posteriormente, então, eu fui analisar, fui procurar, fui ler, encontro bastante dificuldade em achar livros sobre Frei Caneca, realmente um herói maldito. O que me mostrou cada vez mais que o caminho era por aí mesmo, bastante influenciado por Brecht e tal. Então, ficou um trabalho de pesquisa e curiosamente foi uma peça que eu escrevi com extremo cuidado. (...) Uma peça que deve ter levado 2 a 3 meses de trabalho, entre pesquisa, entre escrever, entre ler, entre rever com amigos, Maurício Segall, entre outros, que a peça se destinava a ser montada pelo Teatro São Pedro. (...) Eu pensava exatamente em montar no ano de 72, quando do Sesquicentenário da Independência, que era pra desmistificar a figura do Imperador D. Pedro I, que seria exaltada e consagrada pelo governo, impingida de uma maneira errônea. Que ele tinha seus méritos é uma outra questão.<sup>4</sup>



Para além do interesse particular do dramaturgo, a referida peça tornou-se o escudo a partir do qual o tema da liberdade foi levado ao palco, valendo-se de diferentes momentos históricos (1799 – 1817 – 1824), nos quais o rompimento dos laços coloniais e o estabelecimento da república fundamentavam o debate. A amplitude e a abrangência das discussões permitiram que o tema fosse atualizado, isto é, a liberdade poderia ser estendida a outras situações por meio da seguinte indagação: “como celebrar uma luta que no passado foi justa e, no tempo presente, subversiva?”

Com o objetivo de responder a esse questionamento, *Frei Caneca* apresentou, didaticamente, lugares, grupos e formas de organização recorrentes em

---

<sup>4</sup> TELLES, Carlos Queiroz. Carlos Queiroz Telles, fala sobre o teatro de Carlos Queiroz Telles. In: GUERRA, M. A. **Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena: década de 70.** São Paulo: Annablume, 1993, p. 131-132.

diversos períodos. Várias cenas ocorreram no Pátio da Igreja do Terço. O diálogo, em 1790, entre o Cego e o Menino das Canecas, nos degraus da igreja, mesclado pelas modinhas, foi confeccionado metaforicamente da seguinte maneira:

Menino: Menino da Caneca é o diabo, Cego da Penha, que eu tenho nome de gente e me chamo é Joaquim Rabelo, batizado aqui mesmo, nessa Igreja do Terço.

Cego: Pois então, seu moleque desbocado, Cego da Penha é o capeta, que eu também tenho nome de cristão e sou Francisco José da Siqueira, com muita honra. Mas antes de ser o Cego da Penha que todo mundo conhece do que um Chico qualquer de quem nunca ninguém ouviu falar. Depois, em tempo de tanta intriga, é melhor a gente não ter nome certo não. Quem é que vai prender e processar um Cego qualquer? Agora, se eu fosse só o senhor Francisco José da Siqueira, esse sim é que era um nome bom para a polícia perseguir, prender, julgar e até mesmo enforcar. Causava efeito. Impressionava o povo. A notícia chegava até Portugal. Toda a corte ficava sabendo. Nome bonito chama a atenção. Mas um Cego? Vê lá! Eles têm até vergonha de contar que prenderam. O melhor é ficar sendo o Cego do Largo da Penha pelo tempo que ainda me resta de vida. E você, se for esperto, também fica sendo sempre o Menino das Canecas.<sup>5</sup>

Nesta cena, o espectador/leitor é apresentado tanto ao ofício do garoto (vendedor de canecas) e do cego (cantador de modinhas), quanto às próprias personagens, sendo que o Cego, apesar de sua deficiência, é capaz de antever os acontecimentos históricos e as punições daqueles que ousaram desafiar o *status quo*. Por meio de suas palavras, é dado a conhecer o clima de conspiração presente nas sacristias das igrejas, a propagação de ideias defendidas na Europa e trazidas à colônia por aqueles que estudaram em Coimbra e/ou Paris. Nesse sentido, a condição física, o ofício desempenhado e o lugar escolhido tornaram-no um espectador e receptor privilegiado de notícias, possibilitando que as mesmas se propagassem pelo Recife.

Menino: Conversa como a tua, eu sei... Mais tarde eu volto para saber as novidades que você escutar na saída da missa.

Cego: Não tem novidade nenhuma, moleque! Vai vender caneca, que é a tua obrigação.

Menino: Você conta, eu sei que você conta. Você não aguenta ficar quieto quando escuta o que não deve. E hoje está com cara de quem já ouviu notícia fresca e não me quer contar. O que é que houve? Conta, Cego!

---

<sup>5</sup> TELLES, Carlos Queiroz. **Frei Caneca**. São Paulo, 1972, p. 03 (texto datilografado).

Cego: Para depois você ficar espalhando por aí? Daqui a pouco a guarnição inteira do Recife vai saber que o Cego da Penha andou conspirando. E aí, quem é que vai inventar os versos para você vender caneca? E a música, heim?

Menino: Eu mesmo, ora. Pensa que não sou capaz? Pois já estou até fazendo uma nova. Escuta só. (*cantando*) Olha a caneca/bem brasileira,/muito melhor/do que a estrangeira./Caneca, caneca/pernambucana,/tão brasileira/como o açúcar e a cana.

Cego: Você está ficando louco, menino! Sai cantando isso por aí para ver o que te acontece! Agora some, vai.<sup>6</sup>

Com a saída do menino, a porta da igreja é aberta e Mororó recrimina o Cego por alimentar o garoto de ideias indesejáveis. O cantador defende-se com o argumento de Caneca as criou sozinho. Entretanto, se necessário fosse, ele assumiria a autoria para livrá-lo de qualquer punição. Por outro lado, o coroinha solicitou informações sobre o que estava ocorrendo nas Minas Geraes e, após muita insistência, o Cego revelou:



Cego: Já foram todos presos. Um tal de Silvério dos Reis traiu os conspiradores. Traição para nós. Não para ele, que era português e não fez mais que sua obrigação. Agora os prisioneiros foram para o Rio e estão sendo julgados. Um deles parece que se matou na prisão, em Vila Rica mesmo. Se matou ou foi matado, é coisa que ninguém pode saber...(...)

Mororó: E o tal de Tiradentes?

Cego: Não escapa. Vai pagar pelo pecado de todos. Sabe como é...Primeiro ele é brasileiro. Depois é soldado que traiu a farda. E tem mais: esse tal de Tiradentes saía dizendo pelas ruas tudo aquilo que pensava, enquanto os poetas ficavam brincando de revolução depois da meia noite, escondidos nas casas das namoradas. Se alguém pegar a forca, só pode ser ele. Os beletristas vão acabar sendo banidos para a África ou coisa que o valha. Mas o alferes brasileiro não escapa do cadafalso.<sup>7</sup>

O diálogo foi interrompido pela chegada de fiéis para o culto. Mororó retornou à Igreja e o Cego continuou nas escadas. Nesse momento, o Menino está sendo arrastado por um soldado porque gritou versos inapropriados nas ruas do Recife. Para livrar o garoto da situação, o Cego assumiu os versos como seus e foi levado pelo policial.

<sup>6</sup> TELLES, Carlos Queiroz. **Frei Caneca**. São Paulo, 1972, p. 06 (texto datilografado).

<sup>7</sup> Ibidem, p. 11.

Corte no tempo. Os sinos da Igreja tocando. Cerimônia do noviciado de Frei Joaquim do Amor Divino Caneca, na Ordem dos Carmelitas. Enquanto ocorria a cerimônia, atravessou o palco o Meirinho anunciando a sentença de morte de Frei Caneca.

Após a apresentação das origens de Frei Caneca, as cenas seguintes expõem situações que revelam seu engajamento na defesa da causa *nacional*, isto é, a reivindicação de autonomia político-administrativa, econômica e social do Brasil. Com esse intuito, em 1799, Caneca celebrou missa em memória daqueles que lutaram na Revolta dos Alfaiates (BA) e que foram executados, sob a pena do enforcamento, pela Coroa Portuguesa. Ao ser advertido pelo Cego, que se sentia culpado pelas opções do garoto, o Frei revelou que, por sua origem social, não poderia ter outros ideais.

Menino: (*sentando-se ao lado do Cego*) Como é velho? Quais são as novidades? Mais alguma revolta, conspiração?

Cego: A única novidade agora menino, é que eu estou morrendo e carregando para o inferno um peso que não tem tamanho: você.

Menino: Cego pretensioso! Você acha que eu ia ser outra coisa se não fosse você? Pensa que eu não ia ter que vender canecas do mesmo jeito, de sol a sol? E entrar para o convento? E aprender tudo o que eu aprendi? E pensar tudo o que eu penso? E ensinar tudo o que eu ensino? Você ia mudar em mim o que meu pai não conseguiu mudar com pancada e castigo?

Cego: Seu pai nunca lhe andou falando de revolução, liberdade, confiança, independência...

Menino: Não precisava. Ver ele trabalhar o dia inteiro feito um burro de carga para ganhar uma miséria dava na mesma. Você só pôs em palavra o que eu já sabia por dentro.

Cego: E agora, como é que vai ser?

Menino: Meu pai continua fabricando caneca, taxo, barril. E eu fabricando idéias para por na cabeça desse povo. Dá tudo na mesma.<sup>8</sup>

Após o estabelecimento da profissão do religioso, ao espectador/leitor é dado conhecer a sua atuação na Revolução Liberal de 1817, em Pernambuco, e pela qual foi julgado e condenado a alguns anos de cadeia. Nessa cena, em meio a diálogos que especulavam sobre as causas da derrota, Caneca, ao se despedir de Mororó disse:

---

<sup>8</sup> TELLES, Carlos Queiroz. **Frei Caneca**. São Paulo, 1972, p. 27-28 (texto datilografado).

Mororó: E agora o menino foi preso, vai ser julgado e quem sabe condenado à morte. Como havia previsto o Cego do Páteo da Penha.

Frei Caneca: Não Mororó. Eu acho que ainda não chegou a minha vez. Nesta Revolução eu fui só soldado. Não dá para pegar a força. Alguns anos de prisão, quando muito. Serão úteis para eu poder planejar melhor a próxima. Nós vamos precisar de novos chefes, Mororó. Enquanto eu estiver preso na Bahia, você pode ir trabalhando. Semeando, ceifando, colhendo. Separando aqueles que nos poderão ser úteis. Os de boa memória. Os que nada tiverem a perder quando vier a nova rebelião. E nessa, Mororó, você estará ao meu lado. No governo de terra livre ou mais uma vez no patíbulo.<sup>9</sup>

Esta fala marca o final desta situação dramática e, ao mesmo tempo, anuncia o último episódio e seus desdobramentos, a saber: Frei Caneca, novamente preso e sozinho, aguarda o cumprimento de sua sentença. Entremeando tais acontecimentos, Meirinho profere os dizeres de D. Pedro I, quando da Independência do Brasil, que cênica e politicamente foram contrapostos às opiniões de Caneca. Nessa alternância, há um corte temporal, que remete aos debates, à dissolução da Assembleia Constituinte e à promulgação da Constituição de 1824, que são assim comentados por Frei Caneca:

Frei Caneca: Por todas estas razões, dou de voto que se não adote e muito menos jure o projeto de constituição imposto, por ser inteiramente mau, pois não garante a independência do Brasil, ameaça a sua integridade, oprime a liberdade dos povos, desacata a soberania da nação e nos arrasta ao maior dos crimes, pois nos é apresentado de maneira coativa e tirânica.<sup>10</sup>

Frei Caneca é capturado, preso, julgado e condenado à morte, por enforcamento. Porém, tal sentença não se cumpre porque o carrasco recusou-se a executar o religioso. Imediatamente, convocou-se o pelotão de fuzilamento, mas os soldados também desobedecem as determinações superiores. Em vista do ocorrido, o comandante assume a tarefa e a punição é aplicada.

À luz da personagem/protagonista e dos momentos selecionados, a peça *Frei Caneca* realiza uma das grandes tarefas da arte, pelo menos, naquele momento de ditadura militar: traduzir esteticamente as questões de seu tempo, na medida em

<sup>9</sup> TELLES, Carlos Queiroz. **Frei Caneca**. São Paulo, 1972, p. 58 (texto datilografado).

<sup>10</sup> Ibidem, p. 62.

que o teatro da Resistência Democrática desfraldou bandeiras capazes de abarcar diferentes segmentos sociais.

Esses elementos, em seu conjunto, construíram questionamentos em relação àqueles que estavam sendo recordados como heróis, nas festividades dos 150 anos da Independência: D. Pedro I e os que compartilharam das decisões do Império. Em virtude de tais escolhas, trouxeram à cena outro herói, que estivera comprometido com as causas e com as lutas populares. Frei Caneca, como representante do baixo clero, permitiu também a aproximação passado/presente com as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e a Teologia da Libertação, que foram fundamentais na resistência à ditadura.

Nesse sentido, o diálogo História – Estética, à luz da Resistência Democrática da década de 1970, revela uma determinada concepção de fazer teatral que carrega consigo olhares específicos para o saber histórico, pois as suas cenas foram confeccionadas em sintonia com os debates propostos pela conjuntura do país, a saber: momentos de reafirmação da *nação*, tanto no que se refere à emergência de um Estado-Nação quanto no que diz respeito à ideia de brasilidade na cultura.

Ainda, em 1972, apresentou-se outro exercício de memorização e de disputas em torno da apropriação do passado. Novamente, pelas palavras de Carlos Queiroz Telles e por iniciativa do Teatro São Pedro, em São Paulo, nasceu um projeto sobre os modernistas, uma vez que estavam em andamento os festejos pelo cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922, não com a perspectiva de investigar os acontecimentos, mas para refletir sobre o seu impacto naquele tempo presente. De acordo com Queiroz Telles,

*A Semana*, sim, foi um trabalho de encomenda pro Teatro São Pedro, onde eu fiz uma vasta pesquisa de tudo que existia sobre a Semana de Arte Moderna e me tranquei, como costumava fazer, no sítio pra escrever a peça. Eu não conseguia escrever. (...) Mas aí, depois de penar durante 5 dias contra a máquina de escrever, eu decidi que ia sair o que saísse. Quer dizer, eu perdi a angústia da perfeição que tava tomado por ela e escrevi. Escrevi a peça assim, em 2,3 dias rapidamente e saiu uma grande colagem irônica. A partir do momento que eu assumi o humor ficou fácil fazer. Eu tava com muito medo era de assumir o escracho, o humor. Então, na medida em que eu assumo a possibilidade de ser uma coisa muito humorística, aí a peça saiu com grande facilidade, o texto saiu tranqüilo. 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<sup>11</sup>.

Esta perspectiva coletiva norteou não só a escolha temática, mas a confecção do texto e a proposta cênica dele advinda. Em primeiro lugar, na citação acima, Carlos Queiroz Telles recorda que a sua opção fora em favor de um *olhar cômico* para o processo que condensou os feitos da Semana de 1922. Porém, existe um aspecto que ele não considerou em seu depoimento: a presença, no processo criativo, de Fernando Peixoto e Hélio Eichbauer. O primeiro, intérprete do personagem Abelardo II, na clássica montagem de *O Rei da Vela*, realizada pelo Teatro Oficina, em 1967; e o segundo, um dos mais importantes cenógrafos do teatro brasileiro, responsável pelos cenários e figurinos do célebre espetáculo dirigido por José Celso.

Esses dois artistas foram fundamentais para a construção do *olhar cômico*, pois, juntamente com os demais integrantes do Oficina, foram artífices de uma releitura do Modernismo, sob a perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade, com o intuito de apreender distintas formas de interpretar a cultura brasileira, por meio da dessacralização ou, em outros termos, dialogar com o passado e com a nossa formação cultural despojados de ideias pré-concebidas e valores definitivos.

Assim, somados esses esforços, colocou-se em cena não somente a celebração de uma data e de um grupo. Pelo contrário, a cenografia deveria ser composta de forma a dar ao espectador o maior número de informações sobre o processo, isto é, os impasses e os conflitos inerentes a ele, como foi explicitado nas seguintes observações que integram o texto teatral:

Observações: A peça foi escrita tendo em vista a sua montagem na sala superior do Teatro São Pedro e o aproveitamento máximo de todas as suas instalações; escadarias, saguão e sala de espetáculos. Para a feitura do texto definitivo, o autor partiu de um roteiro inicial, elaborado tão somente com frases, depoimentos e trechos de obras dos personagens que participaram da Semana de Arte de 22. Baseado neste trabalho prévio, para que fossem respeitadas totalmente as idéias e atitudes principais dos personagens, foi redigido um texto definitivo. É preciso ficar bem claro no espetáculo, que o mesmo não visa “homenagear” os participantes da Semana, mas, sim, na medida do possível, apresentar uma visão ao mesmo tempo histórica e crítica dos acontecimentos.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> TELLES, C. Q. Carlos Queiroz Telles fala sobre o teatro de Carlos Queiroz Telles (depoimento sobre a produção dramaturgica). In: GUERRA, M. A. **Carlos Queiroz Telles: história e dramaturgia em cena: década de 70**. São Paulo: Annablume, 1993, p. 133.

<sup>12</sup> TELLES, Carlos Queiroz. **A Semana**, São Paulo, 1972, p. 02 (texto datilografado).

Para viabilizar essas intenções, as personagens Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Villa Lobos, Nestor Pestana, Rodrigues de Abreu, Guiomar Novaes, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Paulo Prado, Deise (primeira mulher de Oswald), entre outras, foram construídas como sujeitos do processo histórico, em situações que procuraram articular diálogos entre passado e presente, e não como artistas consagrados pela crítica especializada.

Com esta intenção, os espectadores, ao chegarem nas dependências do Teatro São Pedro, eram recebidos por Oswald de Andrade que os convidava a entrar e a seguir para o Stúdio São Pedro, sem se deterem no discurso proferido por Mário de Andrade nas escadarias do teatro.

*Oswald: (fala básica, que pode ir sendo repetida à medida que novos espectadores vão chegando) Vamos, vamos entrando. Nada de ficar parado aí na escada ouvindo o Mário de Andrade. Um rabanete aqui para o senhor. Uma batatinha para a mocinha. Não precisa saber para o que é. No fim do espetáculo vocês vão descobrir. Deixem o Mário falar em paz. Em 22 ninguém prestou atenção no que ele disse e não é hoje que vocês vão ouvir. Vamos circular, vamos circular. Todos para cima. Uma batata para a senhora, madame. E um rabanete para o cavalheiro. Quem quiser vaiar que vaie. Só não pode é aplaudir. Ó Mário! Vê se anda depressa. Você continua falando devagar como há cinquenta anos atrás! Desse jeito ninguém pode prestar atenção no que você diz.*<sup>13</sup>



A recepção colocava o público no centro dos acontecimentos, porque, à medida que ele se dirigia à sala de espetáculos, assistia a representações de importantes momentos que compuseram a Semana de Arte Moderna. Além do discurso de Mário de Andrade, no saguão superior do teatro, deparava-se com Monteiro Lobato lendo a sua crítica à exposição de Anita Malfatti, em 1917, intitulada *Paranoia ou Mistificação*. A fim de melhor localizar o espectador, havia um cartaz informando quem era a personagem e a origem do texto. Nesse momento, observa-se que a peça unificou, como acontecimentos da Semana de Arte Moderna, episódios que foram considerados isolados pela história da crítica, assim como reafirmou a ideia de deveriam ser recuperadas as premissas que motivaram a ocupação do Teatro Municipal de São Paulo e não atitudes específicas.

Dessa maneira, o dramaturgo construiu um jogo entre artistas e espectadores, uma vez que ambos compartilhavam o mesmo espaço cênico, pois a composição

---

<sup>13</sup> TELLES, Carlos Queiroz. *A Semana*, São Paulo, 1972, p. 03 (texto datilografado).

dramatúrgica e cênica rompeu com os limites estabelecidos entre palco/plateia e se desenvolveu em diversos espaços do Studio São Pedro.

Já na sala de espetáculos, o público, ao entrar, deparava-se com um cartaz apresentando Villa-Lobos, enquanto a personagem, no palco, sentada ao piano, tocava músicas contemporâneas da Semana. Na sequência, foram projetados *slides* com anúncios de produtos da década de 1920, cujos textos foram lidos pelo próprio compositor, que continuava ao piano. Esse momento encerrou-se com o cartaz da Semana de Arte Moderna visto em uma tela. Mário e Oswald entraram, com microfones e gravadores nas mãos, para entrevistar o público e fazerem a seguinte pergunta: *o que o senhor acha da ideia de realizarmos uma Semana de Arte Moderna?*

Enquanto interrogavam as pessoas, as personagens apresentavam-se aos entrevistados, com informações que fundiram passado/presente, pois queriam, ao mesmo tempo, saber as opiniões sobre a pertinência da Semana e indagar acerca de acontecimentos recentes, que reafirmavam o sucesso e o prestígio dos modernistas:



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

Oswald: Porque diabo só representaram a peça depois que eu morri? Essa popularidade póstuma me enche...<sup>14</sup>

Neste diálogo, passado e presente mesclaram-se e, mais uma vez, a Semana de Arte Moderna ultrapassou seu limite cronológico. De fato, foi construída outra temporalidade porque, se no saguão ela abarcou a exposição de 1917 de Anita Malfatti, na fala de Mário de Andrade ela se estendeu até 1933, ano em que Oswald escreveu a referida peça. Por outro lado, percebe-se que as personagens, graças ao trabalho do dramaturgo, funcionaram como *narradores oniscientes*, graças ao trabalho do dramaturgo, que buscou questionar as efemérides e a ideia de celebração.

Com esse objetivo, é projetado um documentário feito nas ruas de São Paulo, em 1972, no qual os transeuntes respondem a três perguntas: Quem foi Mário de Andrade? O que o senhor acha da Semana de Arte Moderna? O senhor já ouviu falar na Semana da Arte Moderna?

---

<sup>14</sup> TELLES, Carlos Queiroz. *A Semana*, São Paulo, 1972, p. 11-12 (texto datilografado).

Sobre Mário de Andrade, dentre as várias respostas, as mais significativas foram:

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

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

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

Rapaz: Essa eu sei. Estudei pro vestibular. Mário de Andrade era poeta, romancista e crítico. Escreveu *Macunaíma*, *Paulicéia Desvairada* e participou da Semana de Arte Moderna de 22. A memória do bicho aqui é uma parada. Decorei por seis meses e ainda me lembro.<sup>15</sup>

Já em relação à Arte Moderna e à Semana, propriamente dita, foram obtidas seguintes opiniões:

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

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

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

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

Moça: Não. Quando é que vai ser?<sup>16</sup>

Diante das respostas, as personagens indagam-se sobre o significado do que fizeram e como proceder diante da indiferença:

Todos: Quando é que vai ser a Semana? Que Semana? O que é que você acha, vale a pena fazer a Semana? Teria existido a Semana? Será que vamos ter que começar tudo de novo? Mas que perda de tempo! Então não adiantou nada o nosso esforço? E agora, Mário? E agora, Menotti? E agora Anita? E agora, Di? E agora, (*todos se aproximam do piano. Guiomar Novaes senta-se e toca os acordes iniciais da Marcha Fúnebre de Chopin*).<sup>17</sup>

<sup>15</sup> TELLES, Carlos Queiroz. **A Semana**, São Paulo, 1972, p. 12-13 (texto datilografado).

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 13-14-15.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 15.

Um diálogo se estabelece entre Mário, Oswald e Villa-Lobos. Eles questionam o repertório de Guiomar Novaes que, por sua vez, se reportou ao público para buscar apoio a suas iniciativas musicais. Encerrados os debates, Novaes foi ao piano e tocou uma pequena peça de Chopin. As demais personagens, sentadas na plateia, ao final da apresentação, aplaudiram efusivamente. Quando Guiomar retirou-se, Oswald questionou os aplausos, uma vez que esses deveriam ser para os acontecimentos da Semana.

Em meio a outras intervenções, Mário de Andrade foi ao piano e tocou *Orfeu no Inferno*, de Offenbach. Nesse momento, as luzes apagaram-se e um documentário sobre São Paulo foi projetado, enquanto o poeta declamava trechos de *Paulicéia Desvairada* e do *Poema de Oswald (Ciranda)*. Por fim, Anita Malfatti e Mário de Andrade expuseram suas trajetórias, juntamente com a exibição de *slides*, e tiveram seus trabalhos confrontados com opiniões de admiradores e críticos.

Outro documentário sobre os principais acontecimentos mundiais do início do século XX é apresentado. Por sua vez, os atores, na estrutura do teatro-jornal, destacaram os momentos mais importantes do país. Mário recordou seu primeiro contato com Oswald de Andrade e a parceria que durou até 1929. Esse monólogo antecedeu os fragmentos do diário, escritos pelos frequentadores da *garçonnière* de Oswald, *O Perfeito Cosinheiro das Almas deste Mundo*, que foram interpretados por Oswald e Deisi, sua primeira mulher.

Surgiram novos depoimentos que evidenciaram que a Semana não foi constituída por um único ponto de vista. Sob este prisma, uma apresentação nuançada era fundamental para recuperar o processo como contraponto a uma ideia cristalizada de arte e de movimento. Poemas foram declamados, acontecimentos lembrados para, ao final do espetáculo, a personagem Mário de Andrade recuperar um momento importante de sua trajetória, alguns anos antes de sua morte:

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

Eu creio que nós, os modernistas da Semana de Arte Moderna, não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição.

Apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente: o amilhoramento político social do homem.

E esta é a essência mesma da nossa idade.

Se alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo; que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem fazer arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espões da vida, camuflados em técnicas de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões.

Aos espões nunca foi necessária essa ‘liberdade’, pela qual tanto se grita. Nos períodos de maior escravização do indivíduo, Grécia, Egito, artes e ciências não deixaram de florescer.

Será que a liberdade é uma bobagem? Será que o direito é uma bobagem?

A vida humana é que é alguma coisa a mais que a ciência, artes e profissões. E é nossa vida que a liberdade tem um sentido o direito dos homens. A liberdade não é um prêmio, é uma sanção. Que dá de vir.<sup>18</sup>

Essa fala, praticamente encerrando o espetáculo, circunstanciou o próprio sentido de celebração, assim como enfatizou que o mais importante, nesse processo, não foi o resultado por si só, mas a capacidade criativa aliada à perspectiva de liberdade inerente às ações humanas. Na realidade, situou-se o cenário da II Guerra Mundial e as polarizações nazifascismo/democracia ocidental, a fim de recuperar a liberdade pública como valor político e social. Sempre com o objetivo de construir uma interlocução com o tempo presente, no qual a atuação política efetivava-se através da resistência democrática.

À guisa de conclusão, pode-se dizer que, na década de 1970, o eixo Rio de Janeiro – São Paulo, acolheu diversas possibilidades e distintas formas de conceber o tema da liberdade durante a ditadura militar. Fosse pelo tratamento individual dos temas, fosse por uma proposição mais ampla, envolvendo Estado de Direito, o teatro brasileiro assumiu um importante papel no debate político e cultural do país.

Nesse sentido, o diálogo estabelecido entre Teatro e Sociedade propiciou que se visualizasse, na produção de significados e representações, o estabelecimento de práticas sociais que, no campo simbólico, se tornaram chave para compreender as trajetórias profissionais, intelectuais e criativas de artistas brasileiros nas décadas de 1960 e 1970. Além disso, permitiu refletir sobre ações que se voltaram, de um lado, contra o arbítrio e, de outro, elaboraram proposições de realidade e de cotidiano coadunadas com experiências históricas e percepções de mundo. Assim sendo,

---

<sup>18</sup> TELLES, Carlos Queiroz. **A Semana**, São Paulo, 1972, p. 66 (texto datilografado).

analisar esse processo é, em primeira instância, considerar a seguinte advertência feita por Vianna Filho em seu primoroso texto *Rasga Coração*: o importante não é o conflito de gerações, é a luta que cada geração trava dentro de si mesma.

Perceber as premissas, avaliar as opções, exercitar o debate, talvez, tenha sido esse o legado mais contundente das representações de liberdade na cena teatral brasileira sob a ditadura militar.

