

MODERNISTAS TROPICALISTAS OU: NEM POR ISSO O PÃO FICOU MAIS BARATO

NINA NUSSENZWEIG HOTIMSKY ¹

Resumo

Este artigo analisa o espetáculo *A Semana*, encenado em São Paulo em 1972, a partir de pesquisa documental, exame da fortuna crítica e entrevistas com atores. A produção do Teatro São Pedro reunia artistas expulsos de outros espaços devido à perseguição política e à crise financeira. Procura-se analisar as condições de produção da obra e conteúdos por ela veiculados, com ênfase na comparação entre Modernismo e Tropicália e no debate sobre o papel social da arte no Brasil. Enquanto o Regime Civil-Militar comemorava o cinquentenário da Semana de Arte Moderna neutralizando qualquer polêmica, a peça retratava transgressões estéticas e comportamentais operadas pelos modernistas, mas também seus limites políticos e históricos.

Palabras chave: Teatro brasileiro; São Pedro Produções Artísticas; encenação; Tropicália; Semana de Arte Moderna.

Abstract

This paper analyzes the play *A Semana* staged in Sao Paulo in 1972, based on documentary research, theatrical criticism, and interviews with actors. Sao Pedro Theater's production brought together artists that had been expelled from other spaces due to political persecution and to the financial crisis. The conditions of production of this work of art and its contents, particularly the comparison between Tropicalism and Modernism and the debate concerning the social role of art in Brazil, are discussed. While the dictatorship commemorated the 50th anniversary of Modern Art Week, neutralizing any polemic concerning this event, the play portrayed esthetic and behavioral modernists transgressions as well as their political and historical limits.

Keywords: Brazilian Theater; Sao Pedro Artistic Productions; Staging; Tropicalism; Modern Art Week.

¹ Doutoranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2019). Universidade de São Paulo. email: nhnina@gmail.com

O espetáculo *A Semana – esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa semana de arte moderna* estreou em 1972, na cidade de São Paulo, Brasil. Como o título sugere, a peça tratava da Semana de Arte Moderna de 1922, evento que foi um marco da modernização da arte brasileira, ocorrido cinquenta anos antes. A dramaturgia de Carlos Queiroz Telles (1936 – 1993) foi encomendada pela São Pedro Produções Artísticas, produtora de Maurício Segall (1926 – 2017) que à época arrendava o Teatro São Pedro (localizado na região central da cidade), e acolhia artistas expulsos de outros espaços devido à perseguição política e à crise financeira.

A produtora se manteve em atividade entre 1969 e 1975, após a promulgação do Ato Institucional número 5 – período especialmente violento do Regime Civil-Militar brasileiro. Nesse período a censura foi intensificada; a crise econômica e a crise de público assolavam a produção teatral, e as práticas repressivas do governo atingiam alguns dos grandes artistas teatrais em atividade. Para o crítico teatral Décio de Almeida Prado, “com o desaparecimento quase simultâneo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ocorrido por volta de 1972, terminava um ciclo histórico” (PRADO, 2009, p. 119). Essas duas companhias teatrais, modelos que nortearam toda uma geração, foram esfaceladas. Augusto Boal e Zé Celso (que à época dirigiam, respectivamente, o Arena e o Oficina) sofreram prisões e tortura, e foram obrigados a deixar o país².

Era nesse contexto violento que Maurício Segall buscava dar continuidade à realização de um teatro que fosse ao mesmo tempo profissional e politizado. A ficha técnica do espetáculo *A Semana*, que será analisado aqui, reunia artistas egressos do Teatro Oficina, como o encenador Fernando Peixoto (1937 – 2012), o cenógrafo Helio Eichbauer (1941 – 2018) e o dramaturgo Carlos Queiroz Telles; e atores que acompanharam o fim do Teatro de Arena, e formaram o Teatro do Núcleo – Celso Frateschi (1952), Edson Santana (1948), Denise Del Vecchio (1951), Dulce Muniz (1947).

Por que aquela equipe de teatristas politizados estava interessada em discutir a Semana de Arte Moderna? Um texto no programa do espetáculo justificava:

Por dois motivos o São Pedro não poderia estar ausente das comemorações do Cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Inicialmente por ter sido inaugurado em 1917, mesmo ano em que se realizou a exposição de Anita Malfatti que Monteiro Lobato tornou célebre e transformou em acontecimento renovador como reação a seu excesso de zelo conservador (...). Em segundo lugar porque, por coincidência histórica, atualmente o mesmo São Pedro pertence a um Segall, filho do artista plástico Lasar Segall que em 1913 (...) realizava o que Mário de Andrade denominou “as primeiras exposições de Arte não acadêmicas no país”³.

A história do edifício teatral e o parentesco entre o produtor do teatro e o pintor Lasar Segall não tornavam a obra um puro elogio ao modernismo no Brasil. O

cartaz de divulgação da peça convidava os espectadores para a “comemoração menos comemorativa do ano”⁴. Uma rubrica no início da dramaturgia alertava: “É preciso ficar bem claro no espetáculo, que o mesmo não visa “homenagear” os participantes da Semana, mas sim, na medida do possível, apresentar uma visão ao mesmo tempo histórica e crítica dos acontecimentos” (TELLES, 1972, p. 2).

A preocupação em diferenciar a peça de uma homenagem está ligada ao seu contexto histórico. O Regime Civil-Militar tinha como uma de suas estratégias ideológicas festejar datas cívicas, afirmando um tipo de nacionalismo reacionário nos costumes e avesso a qualquer forma de questionamento. O slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o” é um marco do período. Em 1972 o Regime comemorava o Sesquicentenário da Independência do Brasil e o Cinquentenário da Semana de Arte Moderna.

O aniversário da Independência gerou por parte do Estado uma campanha propagandística em torno da figura de Dom Pedro I. Em uma moeda comemorativa lançada em 1972, o Imperador figurava ao lado do Presidente Médici – aproximação que glorificava supostos grandes líderes e apagava suas especificidades históricas, silenciando contradições. O dramaturgo Telles era também publicitário, o que o tornava bastante atento aos discursos oficiais veiculados pelos militares. Em resposta a essa campanha, escreveu a peça *Frei Caneca*. Ela foi escrita para ser encenada no Teatro São Pedro em setembro, mês do aniversário da Independência. Enquanto a Ditadura Civil-Militar homenageava o Imperador, o São Pedro narrava a história de um herói que questionou os seus gestos autoritários, e morreu como mártir defendendo uma República brasileira.

Foi após escrever *Frei Caneca* que Telles recebeu a encomenda de produzir *A Semana* – que estrearia no São Pedro meses antes, em maio. A dupla de peças tinha em comum a intenção de responder criticamente aos discursos propagandísticos oficiais. Ambas foram criadas a partir de uma pesquisa documental; Telles defendia que “se é para fazer peça histórica você tem que ter o rigor científico” (TELLES apud GUERRA, 1993, p. 121). Entretanto, as opções estéticas das duas dramaturgias eram bastante diferentes.

Frei Caneca retratava um herói que lutou pela libertação do povo brasileiro. De certa maneira a peça dava continuidade a procedimentos dramáticos adotados pelos musicais do Arena produzidos na década anterior - *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*. Já *A Semana* era uma colagem irônica, na qual o dramaturgo (em suas próprias palavras) precisou assumir o humor e o escracho (TELLES apud GUERRA, 1993, p. 133). *Frei Caneca* foi escrita para ser encenada na sala principal do Teatro São Pedro, com capacidade para 700 espectadores, em um palco italiano que comportava cenários grandiosos. *A Semana* foi desde o início pensada para o Studio São Pedro – uma sala para 200 espectadores, com um espaço teatral adaptável para diferentes disposições entre palco e plateia, que comportava montagens mais experimentais⁵.

A dramaturgia de *A Semana* não foi publicada, mas há uma cópia mimeografada disponível na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). É difícil precisar em que medida o texto foi modificado durante o processo de encenação e a temporada da peça. O próprio autor assume que “é um roteiro, eu não chamaria de uma peça, cujo mérito de realização final se deve indubitavelmente a duas pessoas: Fernando Peixoto e Helio Eichbauer. Foi realmente uma quase criação coletiva” (TELLES apud GUERRA, p. 133). A pesquisa documental realizada até aqui e duas entrevistas com atores que participaram da montagem (Celso Frateschi e Edson Santana) permitem afirmar que a versão mimeografada inclui alguns registros do processo de ensaios.

O texto acompanha diversos personagens que participaram da Semana de Arte Moderna: artistas como Oswald de Andrade, Brecheret, Mário de Andrade, Villa-Lobos, Di Cavalcanti, Anita Malfatti; e também figuras que ficaram mais responsáveis pela organização e patrocínio do evento, como Paulo Prado e Graça Aranha. Ele é baseado em textos produzidos pelos próprios artistas, por críticos e jornalistas.

A peça passeia por diferentes tempos. Seu marco temporal inicial são as viagens de estudos da pintora Anita Malfatti à Europa e aos Estados Unidos, iniciadas em 1912, e que culminam em sua exposição de 1917 – ocasião na qual Monteiro Lobato publica uma severa crítica ao seu trabalho. Diversas cenas mostram os encontros entre artistas nos anos anteriores a 1922, e o fervilhar de debates estéticos que resultou na Semana de Arte Moderna. Acompanhamos os preparativos para o evento, inclusive a sua base material: a necessidade de captar recursos com a elite cafeeira para custear o aluguel do Teatro Municipal, por exemplo. A cidade de São Paulo entra como personagem, através de um documentário com imagens da década de 1920, que é projetado em um telão. Mas a própria Semana não é encenada; a representação é interrompida logo após o discurso de abertura proferido por Graça Aranha.

Um segundo marco temporal é o ano de 1942: a peça inclui um longo trecho da Conferência “O movimento modernista”, proferida por Mário de Andrade por ocasião dos vinte anos da Semana, no Itamaraty. Trata-se de um balanço crítico a respeito do papel histórico do modernismo no Brasil. Embora o texto não fosse proferido na íntegra, ele foi determinante para toda a concepção da peça (Sábato Magaldi afirmou em crítica da época que o espetáculo evolui, em grande parte, sob a perspectiva dessa Conferência), o que justifica uma rápida síntese. Mário de Andrade retrata o movimento modernista como uma ruptura destruidora com padrões artísticos e intelectuais vigentes no país anteriormente, e lhe atribui três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional (ANDRADE, 1942, p. 45). Ao mesmo tempo, aponta seu caráter aristocrático. Se a burguesia vaiou a Semana, a aristocracia tradicional deu mão forte aos artistas (p. 41), e viabilizou economicamen-

te o evento.

Mário retrata a si próprio e aos seus colegas com uma dose de ironia: “doutrinários, na ebbriez de mil e uma teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo, na verdade tudo consumíamos, e a nós mesmos, no cultivo amargo, quase delirante do prazer” (p. 42). E termina com um julgamento severo a respeito do movimento, esse sim reproduzido praticamente sem cortes ao final do espetáculo:

Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. (...) ⁶ Apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade. Se de 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 arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões. Aos espiões nunca foi necessária essa ‘liberdade’, pela qual tanto se grita. Nos períodos de maior escravização do indivíduo, Grécia, Egito, artes e ciências não deixaram de florescer. Será que a liberdade é uma bobagem? Será que o direito é uma bobagem? A vida humana é que é alguma coisa a mais que ciências, artes e profissões. E é nessa vida que a liberdade tem sentido, e o direito dos homens. A liberdade não é um prêmio, é uma sanção. Que há de vir (ANDRADE apud TELLES, 1972, p. 66).

A Conferência de 1942 parece ter assumido, na visão dos artistas envolvidos com a montagem, um sentido de atualidade importante. Além de ser parcialmente reproduzida em cena, ela aparecia três vezes no programa do espetáculo. Uma primeira vez em uma página destinada apenas para ela – o trecho publicado foi o mesmo selecionado para a dramaturgia⁷. Na página vizinha constava o texto que justificava a participação do São Pedro nas comemorações da Semana (o que talvez ajudasse a relativizar o quanto havia para ser comemorado). O texto de Peixoto para o programa começava citando Mário de Andrade, para quem os modernistas “não devem servir de exemplo a ninguém, mas podem servir de lição: não ajudaram o **amilhoramento político-social do homem** [*grifo presente no original*]”⁸. O encenador explicita sua concordância com a dura avaliação. “Mário está certo: a atividade artística e intelectual só tem sentido quando participa da realidade socioeconômica do país, quando se insere num contexto real, quando auxilia os homens na transformação do mundo”⁹. Por fim, o mesmo excerto é citado pelo dramaturgo Telles para “concluir com sabedoria” seu comentário no programa.

Ainda em termos de marcos temporais, participam da peça os últimos anos da década de 1960, através de canções e projeções de filmagens dos Festivais de Música

Popular Brasileira¹⁰. Uma rubrica indica que as cenas selecionadas seriam “especialmente as que mostram vaias consagradoras: Sérgio Ricardo, Caetano Veloso, Chico Buarque (no FIC [*Festival Internacional da Canção*] em que venceu *Sabiá*), a apresentação de *Disparada* e outros” (TELLES, 1972, p. 52). As canções e eventos mencionados sugerem que seriam exibidas no documentário cenas de festivais ocorridos entre 1966 e 1968.

A aproximação entre a Semana de Arte Moderna e os festivais está presente desde a rubrica inicial do texto, que indica: “O envolvimento dos espectadores deve ser feito pelos atores, do início ao fim da peça, sem agressão direta e através de um clima de ‘festival de música popular’, que deve predominar em tudo: decoração, trajes, cenário, música” (TELLES, 1972, p. 1). A recomendação por uma não agressão responde a um debate importante para o teatro brasileiro da década de 1960, travado com maior profundidade entre o encenador Zé Celso (por ocasião da encenação de *Roda Viva*, em 1968, e de uma entrevista a Tite de Lemos) e o crítico teatral Anatol Rosenfeld (que escreveu o texto *O teatro agressivo*). Não será possível aprofundar esse debate nos limites deste artigo, mas ele já indica uma crítica a certos traços da Tropicália¹¹ no teatro.

Havia ainda uma alusão a um evento teatral de 1967. Em dado momento do espetáculo, o coro de atores (que interagira diretamente com os espectadores) lhes perguntava se assistiram *O Rei da Vela* – texto escrito por Oswald de Andrade em 1933, mas que só foi encenado em 1967, e é considerado o marco inicial da Tropicália no teatro. Para o crítico Edélcio Mostaço, que era aluno de Peixoto à época, “a comemoração dos 50 anos da Semana de Arte Moderna serviu para fazer uma reavaliação do tropicalismo e o espetáculo fazia um contraponto, aqui e ali, à montagem de *O Rei da Vela*, da qual ele e Helio [*Eichbauer*] haviam participado” (MOSTAÇO, 2014). É curioso que a Tropicália no teatro parta de uma montagem de um texto escrito pelo modernista Oswald. *O Rei da Vela* é um dos eventos artísticos que concretiza a afirmação de Peixoto no programa de *A Semana*: “estamos todos unidos na certeza de sermos filhos da Semana”¹².

Por fim, entra em cena o próprio ano de 1972. Em primeiro lugar, pela relação direta entre o coro de atores e os espectadores. Diversas cenas aconteciam no espaço da plateia; essa interação direta convidava para a peça o tempo presente. O ano de 1972 também era representado através de um documentário produzido para o espetáculo. Nele, entrevistadores perguntam a pessoas que passavam pela rua São Bento, no centro de São Paulo: “Quem foi Mário de Andrade? O que acha da Arte Moderna? Já ouviu falar na Semana de Arte Moderna?” (TELLES, 1972, p. 13 - 16). Essas entrevistas revelaram o desconhecimento da população a respeito do evento. Houve quem perguntasse: “Semana de Arte Moderna? Quando é que vai ser?” (TELLES, 1972, p. 15). Em texto publicado no programa do espetáculo, o dramaturgo afirmou que esses

depoimentos foram fundamentais para a produção do texto definitivo¹³. “Para quem achava que a semana já era, a informação esclarecia que a semana nem sequer tinha sido”¹⁴. A opção da equipe criativa passou a ser “mostrar a semana meio como tinha sido (um grande *Happening* art nouveau) e meio como seria hoje (um festival internacional da canção - fase brasileira)”¹⁵. O procedimento evidenciado pelo dramaturgo de sobrepor 1922 e 1972 gera implicações críticas bastante interessantes.

Modernistas Tropicalistas

A aproximação entre o Movimento Modernista e a Tropicália (já apontada na menção à *O Rei da Vela*) era explícita, em textos e através de opções cênicas. O personagem Mário de Andrade explicava que na década de 1920 o termo “futurismo” era aplicado a “tudo e todos que não se enquadrassem nos padrões vigentes”¹⁶, e completava:

o nosso Futurismo foi o avô da Tropicália - no conteúdo, nas desconfianças e nas vaias. De um dia para o outro estava nas ruas, na boca do povo, debatido, dialogado, brigado, servindo para rótulos, de qualquer coisa nova que aparecesse; um poema, um político, um filme, uma ideia, uma nova marca de sabão (TELLES, 1972, p. 53).

As vaias feitas aos Modernistas no Teatro Municipal eram aproximadas das vaias “consagradoras” (termo usado por Telles em rubrica já mencionada) presentes nos festivais musicais da década de 1960. Em uma cena de preparativos para a Semana, que começava com Villa-Lobos ao piano tocando acordes iniciais de *Alegria, Alegria*¹⁷, os personagens envolviam o público com perguntas e informações. Diziam: “Tem fila na bilheteria do Teatro! Vai dar certo! Está todo mundo contra nós! Que sorte! Já tem gente dizendo que nós não vamos conseguir abrir a boca! É sensacional! Vai ser uma vaia só! Até batatinhas e rabanetes vão levar para o Teatro! É a glória!” (p. 59). Na versão dramaturgica disponível, uma rubrica indica que batatas e rabanetes seriam distribuídos para os espectadores de *A Semana* na entrada do teatro, pelas mãos do personagem Oswald de Andrade. Os atores entrevistados afirmaram que a proposta não foi mantida na encenação. De toda a forma, o gesto imaginado pelo dramaturgo reforçava a ideia de os próprios artistas incentivarem o escândalo em torno do evento. Também ativava uma memória recente associada à Tropicália. Em 1968, na final paulista do Festival Internacional da Canção, a plateia atirou “ovos, tomates e pedaços de madeira contra o palco”¹⁸ durante a execução da canção *É proibido proibir*¹⁹ por Caetano Veloso e os Mutantes.

Os personagens envolvidos com a Semana também combinavam que, em caso de aplauso na primeira noite, amigos de confiança iriam puxar vaias. O escândalo

causado pelos artistas de 1922 e de 1972 fazia parte da garantia de sucesso. O critério mercantil desse sucesso, sugerido na dramaturgia pela fila na bilheteria e pela menção a uma “nova marca de sabão”, provavelmente mirava nos problemas da produção artística na década de 1970. O crítico Roberto Schwarz aponta uma zona furta-cor entre cinismo apologético e crítica materialista presente nas atitudes do intelectual burguês de esquerda daquela época: “Vendeu-se, está criticando, ou vendeu-se criticando?” (SCHWARZ, 1992, p. 48). A alegria dos modernistas ao imaginar as vaias se aproxima da alegria de Caetano Veloso ao cantar que toma sua Coca-Cola²⁰ (vista pelas esquerdas como um símbolo do imperialismo) em rede nacional, no III Festival de Música Popular Brasileira, de 1967. A canção *Alegria Alegria* ao mesmo tempo causava escândalo e expressava o desejo de participar do mundo da mercadoria²¹. Polêmica e boas vendas caminhavam juntas.

A apresentação dessa canção causou escândalo não apenas pela letra, mas pela instrumentação (com a presença da guitarra elétrica, em um momento em que influências estéticas estadunidenses eram comumente associadas ao imperialismo), pela performance e pelos figurinos do cantor (que trocou o smoking utilizado pelos competidores do evento por um blazer xadrez e uma chamativa camisa de gola rolê laranja).

O espetáculo *A Semana* também lançava mão de recursos sonoros, visuais e cênicos ligados à Tropicália. A comparação entre Modernismo e Tropicália não ficava circunscrita às falas dos personagens. Eichbauer projetou figurinos enormes, coloridos e desajeitados, o que fazia os atores parecerem menores e evidenciava a juventude dos personagens – como se a *Semana* houvesse sido uma grande brincadeira. Os figurinos também eram responsáveis por um dado de erotização bem-humorada, semelhante à trabalhada por Eichbauer em *O Rei de Vela*. Em uma cena amorosa entre Anita Malfatti e seu professor Homer Boss, definido pela personagem como uma “espécie de precursor dos hippies” (p. 23), o vestido da pintora ocupava o palco inteiro. Seu mestre (interpretado pelo entrevistado Edson Santana) vestia uma roupa de malha com um “pinto-pincel-rabo”²² que explicitava a sugestão sexual. Anita descrevia: “Que alegria! Era a festa das formas e a festa da cor. (...) Durante esses anos de estudo, pintara simplesmente por causa da cor. Devo confessar, não fora para iluminar a humanidade” (p. 24). Seu texto ecoa a avaliação posterior de Mário de Andrade sobre o cultivo do prazer feito pelos modernistas, embora talvez sem o tom de reprovação de Mário. No figurino de Boss, o pincel se confundia com o órgão sexual masculino; mesclavam-se a festa da produção artística e a festa dos encontros corporais. Anos mais tarde, já sob as influências da contracultura, a Tropicália voltava a investir na celebração dos prazeres da existência.

Ainda segundo Santana, a cenografia incluía painéis que “achincalhavam” a bandeira do Brasil – em um deles, a bandeira brasileira se confundia com a dos Estados

Unidos²³. Sobrepujam-se os símbolos nacionais do país desenvolvido e poderoso e de um dos países subdesenvolvidos que lhe fornecia matéria prima e trabalho barato. O mercado mundial, afinal, era composto por essa coexistência. A incorporação do Brasil ao mundo moderno era feita na “qualidade de econômica e socialmente atrasado” (SCHWARZ, 1992, p. 77). A crítica ao imperialismo estadunidense operada pela cenografia era feita através de uma operação típica do tropicalismo: a justaposição de elementos arcaicos e modernos resultando em uma aberração melancólica, embora bem-humorada²⁴.

Também o programa do espetáculo era visualmente preenchido pela bandeira brasileira entortada e relida das mais diversas maneiras. Em algumas páginas as cores verde, amarelo e azul apareciam em formas curvas, sinuosas. Com alguma licença poética, a imagem da primeira página do programa assumia um aspecto fantasmagórico: a História do país assombrava mais do que seduzia. O fantasma verde e amarelo poderia se assemelhar à imagem do país produzida pela canção *Tropicália*. Para o compositor, “na minha canção eu descrevia um monstro” (VELOSO, 2004, p. 315). Em outra página, o texto do diretor era diagramado em formato de losango, e o numeral 50 (de “50 anos depois”) preenchia o círculo central que completava o desenho geométrico da bandeira. O título do texto era “Sou um tupi tangendo um alaúde”, citação à *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade, que reforçava o Brasil como tema. Justamente o tema que atravessava as criações de modernistas, tropicalistas, e também dos artistas teatrais de esquerda envolvidos com a montagem daquela peça.

O personagem Monteiro Lobato aparecia em cena acompanhado de seu papagaio, e os personagens do Sítio do Pica-Pau Amarelo carregavam uma gaiola com galinhas – as aves eram de verdade. Para o ator Celso Frateschi, o galinheiro ajudava a instaurar o clima de festa e algazarra que ligava o Tropicalismo ao “carnaval de 22”²⁵. Também o cartaz do espetáculo e a capa do programa representavam papagaios verde e amarelos. A ave-símbolo nacional tem as cores da bandeira, mas não transmite grande dignidade patriótica. Trata-se de um animal que repete indiscriminadamente o que lhe dizem, mas não sabe falar por si mesmo: uma alegoria pronta de nossa condição culturalmente colonizada.

A peça era permeada por uma atmosfera circense; segundo o crítico Magaldi (2014, p. 254), “o clima circense provoca o espectador e o convida a uma participação aberta”. Cinco anos antes, a encenação tropicalista de *O Rei da Vela* também se inspirara na estética do circo. O espaço cênico do Studio São Pedro foi utilizado na forma de “Palco-Sanduíche”, com plateia de ambos os lados. Mas as cenas não aconteciam apenas neste palco centralizado; a peça começava no hall do teatro e percorria suas escadarias. Boa parte das cenas ocorria nas plateias – vimos que os atores se relacionavam diretamente com os espectadores, como era comum nas encenações de Zé Celso.

Rubricas indicam que Villa-Lobos deveria tocar guitarra. O instrumento contribuiria para fazer a ponte entre a postura antropofágica dos modernistas e a opção dos tropicalistas por sobrepor elementos nacionais e estrangeiros, arcaicos e modernos. Como observa Schwarz (2012, p. 102), “a antropofagia e o tropicalismo tinham como pressuposto o atraso nacional e o desejo de superá-lo”. Entretanto, para o autor, seus sentidos eram diferentes: enquanto para os modernistas essa perspectiva era cheia de promessas, os tropicalistas já lidavam com a derrota do avanço popular, testemunhando a “renovação da malformação antiga, que portanto não estava em vias de superação como se supunha” (p. 102). Em 1922 a proposta era a de engolir modelos culturais estrangeiros para fortalecer a cultura brasileira. Mas em 1972 Peixoto escrevia em seu texto para o programa: “Culturalmente, como no resto, continuamos colonizados”²⁶. Os delírios de salvação do Brasil descritos por Mário de Andrade não resultaram. O país se modernizava, é verdade. Mas a desigualdade social violenta e a submissão a interesses econômicos estrangeiros não haviam mudado substancialmente em cinquenta anos.

Nem por isso o pão ficou mais barato

Perguntado em entrevista sobre a presença insistente da Conferência de Mário de Andrade, dita em cena e citada em três diferentes pontos do programa do espetáculo, o ator Celso Frateschi respondeu: “Mário era uma síntese sim. Quase um “Nem por isso o pão ficou mais barato”, do Brecht”²⁷. Essa frase faz parte de *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, escrita pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht em 1929. Curiosamente, a edição brasileira dessa peça foi traduzida pelo encenador Fernando Peixoto – que também dedicou um livro a estudar o autor: “Brecht – vida e obra”. Frateschi afirma que Peixoto era dos artistas brasileiros que mais tinha se aprofundado nas questões brechtianas, e que o encontro entre o Teatro do Núcleo e Peixoto no Teatro São Pedro foi muito rico para a formação daqueles jovens atores.

Frateschi foi um dos artistas que chegou ao São Pedro junto ao Teatro do Núcleo. O grupo havia se formado em um curso oferecido pelo Teatro de Arena, e após o exílio de Augusto Boal ficou responsável pela sede da Companhia, até que a crise financeira precipitou o fechamento do Arena. Quando trabalhava com Boal, o Núcleo realizou as primeiras experiências do Teatro Jornal, que uniam arte e militância. O procedimento de encenar notícias reais dava vazão a críticas diretas a acontecimentos políticos. A repressão e a censura limitaram consideravelmente essa prática, que mesmo assim se espalhou pela cidade. Os membros do Núcleo passaram a coordenar grupos amadores de Teatro Jornal formados por militantes em universidades, igrejas e associações de bairros. Nesses contextos, a linguagem teatral era utilizada como recurso para fazer agitação política²⁸.

Já durante sua estadia no elenco estável do São Pedro, entre 1972 e 1974, os atores do Núcleo passaram a fazer apresentações nas periferias da cidade. A opção do grupo foi por uma arte ligada a movimentos sociais. Mesmo após a dissolução do Núcleo, Frateschi continuou suas pesquisas artísticas em torno de um teatro politizado, inspirado pelo teatro brechtiano. A importância de sua trajetória e o lugar de onde expressa seu ponto de vista justificam atenção à comparação que fez entre a Conferência de Mário e o texto de Brecht.

As peças didáticas de Brecht foram escritas entre 1928 e 1930, durante a República de Weimar, antes da instalação do regime nazista na Alemanha. Esse foi um momento de intensa disputa política; grupos de operários e estudantes estavam organizados e lutavam por direitos sociais. O próprio dramaturgo, à época, entrara em contato com o marxismo. Sua opção foi por produzir obras que não se destinavam a alimentar o mercado artístico, mas sim a incitar a ação e a reflexão daqueles que coletivamente montassem suas peças.

Nesse período a Alemanha contava com 14 mil corais de operários (PEIXOTO, 1974, p. 109) e diversos corais estudantis, que buscavam um repertório afinado com suas proposições. Brecht passou a produzir para esses grupos organizados: “os atores de seu teatro didático deveriam ensinar aprendendo e aprender ensinando” (PEIXOTO, 1974, p. 109). Ele também criou peças didáticas radiofônicas, vislumbrando a transformação do Rádio de aparelho de distribuição em aparelho de comunicação: “a tarefa é abalar a base social destes aparelhos, contestar a utilização dos mesmos nos interesses de uma minoria” (BRECHT apud PEIXOTO, 1974, p. 110). Refletindo sobre essas experiências, o filósofo Walter Benjamin escreveu: “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (BENJAMIN, 1996, p. 127). A posição do intelectual e do artista na luta de classes não se resumiria a falar sobre as desigualdades sociais, mas também a socializar os meios de produção intelectual.

Em *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, quatro aviadores acidentados pedem ajuda a um coro. Eles clamam por água e por travesseiros. Os escombros de seu avião estão em cena – a queda acabou de ocorrer. Para decidir como agir em relação aos aviadores, o coro realiza inquéritos para saber se o homem ajuda o homem (“homem”, aqui, se refere à humanidade em geral, não especificamente ao gênero masculino). O primeiro inquérito descreve conquistas científicas e técnicas da humanidade: um de nós atravessou o mar, um de nós construiu uma máquina a vapor, muitos de nós descobriram grandes coisas. Ao que o Coro retruca:

Nem por isso o pão ficou mais barato. / Pelo contrário, / A miséria aumentou em nossas cidades, / E já há muito tempo / Ninguém mais sabe o que é

um homem. / Por exemplo: enquanto vocês voavam, rastejava / Pelo chão algo semelhante a vocês, / Não como um homem! (BRECHT, 2004, p. 194).

Neste primeiro momento a Multidão conclui que o homem não ajuda o homem. Mais adiante, a Multidão afirma que há um estado de coisas que gera a necessidade da ajuda; que ajuda e violência constituem um todo que é preciso transformar. O horizonte de transformação vislumbrado por Brecht, em última análise, é o da Revolução. A União Soviética estava geograficamente próxima, a Revolução Russa inspirava a possibilidade de novas revoluções. Peixoto (1974, p. 112) afirma que *Baden Baden* carrega uma “pedagogia materialista e francamente comunista”. A peça anuncia que para enfrentar a cruel realidade é necessária uma crueldade ainda maior, e a capacidade de desprender-se de tudo, inclusive da própria vida. O Narrador conta a história de um Pensador que se viu em uma tempestade. Ele abandonou seu carro, tirou seu casaco, deitou-se no chão, e sobreviveu à tempestade “reduzindo-se à sua menor dimensão” (BRECHT, 2004, p. 203).

Um Aviador acidentado continua a proclamar seus grandes feitos, não suficientemente enaltecidos, e sua individualidade. Ele é Charles Nungesser, não voou por nada nem ninguém, voou por voar - e ninguém voou tão alto quanto ele. Mas seu rosto se extingue com seu cargo, e Charles morre, mesmo sem saber morrer. Os outros três (que passam a ser chamados de *Três Mecânicos Acidentados*) aceitam reduzir-se “à sua menor dimensão”. O coro então convida os Três Mecânicos Acidentados: “Nós os / Exortamos a marchar conosco. E, conosco / Transformar não somente / Uma das leis da Terra, mas sim / A lei fundamental (...) / Antes de tudo a desordem / Das classes sociais” (BRECHT, 2004, p. 211). Que o homem pudesse vencer a gravidade era digno de nota; mas de nada serviria essa conquista enquanto outros seres humanos continuassem rastejando pelo chão. Frente à miséria, o preço do pão era assunto mais urgente do que as grandes conquistas do Aviador.

Nem por isso os Mecânicos deveriam abandonar seus conhecimentos e seu ofício. Pelo contrário, o Coro lhes pede para reconstruir o avião e aperfeiçoá-lo: “Mas não esqueçam o objetivo na pressa da partida” (BRECHT, 2004, p. 211). Uma técnica avançada deveria coincidir com o “amplioramento político-social do homem”, como formula Mário de Andrade em sua Conferência de 1942.

Talvez essa diretriz tenha escapado aos tropicalistas, ao menos em alguns momentos. Schwarz abre suas *Notas sobre vanguarda e conformismo* lembrando que “progresso técnico e conteúdo social reacionário podem andar juntos” (SCHWARZ, 1992, p. 43). A Tropicália produziu obras de arte formalmente poderosas, voou muito alto. E o fez sem ignorar a miséria brasileira, a existência de homens que rastejavam. Ao mesmo tempo, o lugar social da arte ocupado pelas obras tropicalistas é muito diferente daquele experimentado por Brecht em 1929, sonhado por Mário de Andrade

em 1942 ou arriscado pelo Núcleo durante a repressiva década de 1970 (guardadas as diferenças entre as três formulações).

Entre 1922 e 1972 houve sim um curto período no Brasil, antes e depois de 1964, em que “a invenção artística radical sintonizou com a hipótese da revolução e fez dela o seu critério. A ligação polêmica e o enriquecimento mútuo entre inovação estética, escolhas políticas e sociedade em movimento conferiam à vida cultural uma luz nova” (SCHWARZ, 2012, p. 56). Houve luta pelas reformas de base, fortalecimento de movimentos sociais, engajamento de artistas no Movimento de Cultura Popular e nos Centros Populares de Cultura. Mas a desilusão vivida após o golpe civil-militar “transformara-se em desobrigação. Esta a ruptura, salvo engano, que está na origem da nova liberdade trazida pelo tropicalismo” (SCHWARZ, 2012, p. 79). A imagem do Brasil produzida pela Tropicália era poderosa, mas fotografava o país do alto, como que de cima do avião do personagem Charles Nungesser. Dito com maior rigor: o efeito tropicalista é “indicativo de uma posição de classe” (SCHWARZ, 1992, p. 76). E Mário convocava os artistas a descerem de seus aviões e marcharem com as multidões; ou, como os Mecânicos de Brecht, a construir aviões com a finalidade de melhorar o mundo.

Segundo a leitura de Schwarz, o efeito tropicalista é produzido pela sobreposição de contradições sem que se chegue a uma síntese. Esse procedimento corre o risco de produzir uma imagem congelada, imutável – o Brasil estaria condenado ao absurdo. É talvez para se diferenciar dessa postura que o espetáculo *A Semana* repisava com tanto vigor a síntese operada por Mário de Andrade. Para o ator Santana, a peça criticava inclusive os seus espectadores, ou a parcela deles formada por artistas e intelectuais de classe média. “Olha vocês aqui se divertindo, fazendo a tal revolução cultural, sendo ousados, sendo tropicalistas, mudando as coisas na superestrutura²⁹, enquanto o povo está sendo asfixiado, perseguido e morto”³⁰, resumiu. Mais uma vez a comparação entre a Conferência de Mário e a peça *Baden Baden* ganha significado. No momento em que produziu suas peças didáticas, o contato de Brecht com a teoria marxista fez com que desconfiasse da “ilusão de um desenvolvimento autônomo da arte”, e defendesse um teatro “que não apenas procure interpretar o mundo, mas sim que procure transformá-lo” (PEIXOTO, 1974, p. 109). Como os Mecânicos Acidentados, intelectuais e artistas de 1972 (inclusive os que se encontravam no palco e na plateia do São Pedro) teriam de reduzir-se à sua menor dimensão e marchar com as multidões.

Mas as multidões marchavam, em 1972? Era tempo de repressão intensa, censura institucionalizada, tortura. Artistas envolvidos com a montagem, como o próprio Frateschi, a atriz Denise del Vecchio e o produtor Segall passaram por prisões no período. O tempo histórico limitava o lugar social possível para a arte. O próprio Brecht, após a ascensão do nazismo, teve de abandonar as experiências com as peças didáti-

cas e fugir da Alemanha. No exílio, produziu um teatro épico-dialético poderoso, mas que precisou se circunscrever a um modelo mais tradicional de produção profissional de espetáculos.

Frateschi fez mais uma observação interessante: *A Semana* fazia uma “crítica ao próprio tropicalismo, mas usava o tropicalismo”³¹. Ele contou que os membros do Núcleo achavam o texto frágil, um pouco comemorativo. Viam pouco sentido na montagem, seu desejo artístico e político já estava apontado para um teatro militante feito nas periferias. Só houve paz na equipe de trabalho após a chegada dos cenários e figurinos de Eichbauer – justamente o elemento “muito tropicalista”³² da encenação. O próprio Peixoto, membro do Partido Comunista e estudioso de Brecht, escreveu no programa: “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”³³. Naquela conjuntura, a carnavalização tropicalista era uma arma possível.

O pão não ficou mais barato, mas a peça ficou mais potente. Sua crítica, o debate sobre o lugar social da arte no Brasil, foram potencializados pelos recursos estéticos trabalhados pela Tropicália. Expressou-se a recusa às comemorações oficiais do Cinquentenário da *Semana* pela Ditadura Civil-Militar, que homenagearia os modernistas neutralizando qualquer crítica. A peça tornou-se uma festa. A vida ficou um pouco melhor. A preocupação dos artistas era não abandonar um horizonte mais largo de transformação, passada a circunstância da tempestade. Não queriam esquecer os objetivos do voo.

Notas

² Os exílios de Augusto Boal e Zé Celso ocorreram, respectivamente, em 1971 e 1974.

³ Programa do espetáculo: *A Semana*, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

⁴ Cartaz do espetáculo: *A Semana*, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

⁵ A São Pedro Produções Artísticas realizou uma reforma no antigo edifício do Teatro São Pedro, e inaugurou o Studio São Pedro em 1970.

⁶ Houve aqui um pequeno corte operado pela dramaturgia em relação ao texto original. O trecho suprimido foi este: “O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois” (ANDRADE, 1942, p. 79-80). Por hora só podemos especular o motivo do corte: é possível que ele tenha sido feito para encurtar uma cena bastante apoiada nas palavras – a fala de Mário vinha após a declamação de diversos poemas. Em suas notas sobre a dramaturgia, disponíveis no Arquivo Fernando Peixoto, o diretor chegou a sugerir: “acho que os textos não deveriam ser ditos; mas, cantados e falados, alternadamente” (PEIXOTO, 1972). É possível

também que Telles pretendesse evitar maiores dificuldades com a Censura.

⁷ No programa constavam inclusive as três frases cortadas pela dramaturgia, mencionadas na nota anterior.

⁸ Programa do espetáculo: *A Semana*, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

⁹ Programa do espetáculo: *A Semana*, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

¹⁰ Os Festivais de Música Brasileira foram concursos de canções veiculados por emissoras de televisão entre 1965 e 1985. Eles conquistaram grande audiência e foram fundamentais para o crescimento da Indústria Fonográfica no país. Ao mesmo tempo, tiveram um papel importante na veiculação de canções de protesto, obras que questionavam o Regime Civil-Militar e a desigualdade social brasileira.

¹¹ A Tropicália foi um movimento cultural brasileiro que marcou o final da década de 1960, e se expressou em diversas linguagens, como a música, o cinema, o teatro, as artes plásticas e a poesia. Artistas ligados a essa corrente mesclavam procedimentos artísticos de vanguarda, influências internacionais (inclusive ligadas à Indústria Cultural), e manifestações populares e tradicionais brasileiras.

¹² Programa do espetáculo: *A Semana*, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

¹³ A menção a esse documentário nas rubricas mostra que a versão dramaturgica disponível na biblioteca da ECA/USP já havia incorporado propostas geradas durante o processo coletivo de criação. Afinal, o depoimento de Telles relata a importância dessas entrevistas para superar as dificuldades apresentadas pela primeira versão da dramaturgia.

¹⁴ Programa do espetáculo: *A Semana*, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

¹⁵ Programa do espetáculo: *A Semana*, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

¹⁶ Nessa mesma fala, o personagem de Mário diz que o termo “futurismo” pode ser entendido ao ser comparado com outras palavras que vieram depois, “como Bossa Nova e Tropicalismo” (TELLES, 1972, p. 51). Mais adiante ele informa que “Mais do que a bossa-nova, o nosso futurismo foi avô da Tropicália” (p. 52). Embora a comparação com a Bossa Nova tenha um peso menor, é digno de nota que esse movimento da música popular brasileira também apareça. Seria preciso entender o adjetivo “futurista” como algo que rompe com tradições artísticas estabelecidas anteriormente. Em certa medida a Bossa Nova também representou um rompimento, embora menos polêmico do que o rompimento da Tropicália.

¹⁷ Canção de Caetano Veloso executada no III Festival de Música Popular Brasileira, de 1967.

¹⁸ Trecho da reportagem “É proibido proibir”. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido.php>. Acesso em: jul. 2020.

¹⁹ Em *A Semana*, a melodia de *É proibido proibir* fecharia uma sequência de músicas tocadas pelo personagem Villa-Lobos ao piano durante a projeção das cenas dos festivais. A sonoplastia, nesse momento, fazia a mesma

passagem entre Bossa Nova e Tropicália já mencionada em nota anterior: “Villa-Lobos principia a tocar, em sequência, 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 apresentação” (TELLES, 1972, p. 51).

²⁰ Fazemos referência ao verso da canção *Alegria Alegria*, de Caetano Veloso, citada musicalmente durante o espetáculo *A Semana*: “Eu tomo uma Coca-Cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola”.

²¹ Os comentários a respeito da apresentação de *Alegria Alegria* no III Festival de Música Popular Brasileira baseiam-se em aula ministrada pelo Prof. Dr. Walter Garcia no dia 5 de maio de 2020, em sua disciplina “Introdução à Crítica da Canção Popular-Comercial Brasileira” (Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB-USP).

²² SANTANA, Edson. Entrevista sobre *A Semana*. Entrevistadora: Nina Hotimsky. São Paulo, mai. 2020.

²³ SANTANA, Edson. Entrevista sobre *A Semana*. Entrevistadora: Nina Hotimsky. São Paulo, mai. 2020.

²⁴ Agradeço a sugestão de Gustavo Assano para a análise desse aspecto da cenografia, com base no pensamento do crítico Roberto Schwarz.

²⁵ FRATESCHI, Celso. Entrevista sobre o Teatro São Pedro. Entrevistadores: Ademir de Almeida e Nina Hotimsky. São Paulo: jun. 2020.

²⁶ Programa do espetáculo: *A Semana*, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

²⁷ FRATESCHI, Celso. Entrevista sobre o Teatro São Pedro. Entrevistadores: Ademir de Almeida e Nina Hotimsky. São Paulo: jun. 2020.

²⁸ Essas informações foram cedidas pelo pesquisador Ademir de Almeida, que está realizando uma pesquisa de mestrado sobre o Teatro do Núcleo, a ser defendida na ECA/USP sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos.

²⁹ Santana utiliza um conceito de Karl Marx. Peixoto (1974, p.108) o define, ao discutir as peças didáticas de Brecht: “O conjunto das relações econômicas constitui uma infra-estrutura social histórica, base sobre a qual se organiza uma superestrutura que compreende a religião a arte, a ética, a lei, a filosofia, a literatura. Esta superestrutura reflete a natureza econômica e social num determinado período histórico”.

³⁰ SANTANA, Edson. Entrevista sobre *A Semana*. Entrevistadora: Nina Hotimsky. São Paulo, mai. 2020.

³¹ FRATESCHI, Celso. Entrevista sobre o Teatro São Pedro. Entrevistadores: Ademir de Almeida e Nina Hotimsky. São Paulo: jun. 2020.

³² FRATESCHI, Celso. Entrevista sobre o Teatro São Pedro. Entrevistadores: Ademir de Almeida e Nina Hotimsky. São Paulo: jun. 2020.

³³ Programa do espetáculo: *A Semana*, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRECHT, Bertolt. A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo. Teatro completo v. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

CORRÊA, José Celso Martinez. O poder de subversão da forma – entrevista realizada por Tite de Lemos, aParte, nº 1, TUSP, março e abril de 1968. In: STAAL, Ana Helena Camargo de (Org). Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

É proibido proibir. In: TROPICÁLIA – um projeto de Ana de Oliveira. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/proibido.php>. Acesso em: jul. 2020.

FRATESCHI, Celso. Entrevista sobre o Teatro São Pedro. Entrevistadores: Ademir de Almeida e Nina Hotimsky. São Paulo: jun. 2020.

GUERRA, Marco Antônio. Carlos Queiroz Telles – história e dramaturgia em cena (década de 70). São Paulo: Annablume, 2004.

MAGALDI, Sábado. Amor ao teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MOSTAÇO, Edécio. Fernando Peixoto, encenador brechtiano. Blumenau: s.n., 2014. Disponível em: <<https://primeiroteatro.blogspot.com/2015/08/a-trajetoria-de-um-encenador.html?m=1>>. Acesso em: jul. 2020.

PEIXOTO, Fernando. A Semana – notas do diretor sobre a dramaturgia. 1972. Páginas datilografadas disponíveis no Arquivo Fernando Peixoto do Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte.

PEIXOTO, Fernando. Brecht – vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSENFELD, Anatol. O teatro agressivo. In: _____. Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 45 – 57.

SANTANA, Edson. Entrevista sobre A Semana. Entrevistadora: Nina Hotimsky. São Paulo, mai. 2020.

SCHWARZ, Roberto. Nota sobre vanguarda e conformismo; Cultura e política, 1964-69. In: _____. O pai de família e outros estudos. 2a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 43-48; 61-92.

_____. Verdade tropical: um percurso de nosso tempo. In: SCHWARZ, Roberto. Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 52-110.

TELLES, Carlos Queiroz. A Semana. São Paulo: 1972. Texto mimeografado disponível na biblioteca da ECA/USP.

_____. O menino das canecas. São Paulo: 1972. Texto mimeografado disponível na biblioteca da ECA/USP.

VELOSO, Caetano, Conferência no MAM. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, nº 4/5. São Paulo, USP/ FFLCH/ DLCV/ Editora 34, 2004, p. 307-329.

CARTAZ DO ESPETÁCULO A SEMANA. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC - Funarte: A Semana, Teatro São Pedro, 1972.

PROGRAMA DO ESPETÁCULO A SEMANA. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC - Funarte: A Semana, Teatro São Pedro, 1972.
