

**ESTUDO SOBRE O ESPETÁCULO *A SEMANA – ESSES INTRÉPIDOS*  
*RAPAZES E SUA MARAVILHOSA SEMANA DE ARTE MODERNA*  
(1972)**

Nina NussenzweigHotimsky

Escola de Comunicação em Artes - Universidade de São Paulo – ECA / USP<sup>1</sup>

**RESUMO**

O espetáculo teatral *A Semana* estreou em 1972, no Teatro São Pedro, espaço que à época se constituía como um foco de resistência cultural e um projeto de grupo. Este texto procura relacionar a encenação de *A Semana* com o projeto mais amplo do São Pedro, em três aspectos principais: conteúdo, forma, e estratégias de sobrevivência crítica.

**PALAVRAS-CHAVE**

Teatro brasileiro; São Pedro Produções Artísticas; encenação; Semana de Arte Moderna.

**ABSTRACT**

The theatrical performance *The Week* premiered in 1972 at the Saint Peter's Theater [*Teatro São Pedro*], a site that, at that time, constituted a point of convergence for cultural resistance and a theater group project. This paper seeks to relate the staging of *The Week* with a larger project of the Saint Peter's Theater, in three main aspects: content, form and critical survival strategies.

**KEYWORDS**

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

O espetáculo teatral *A Semana – esses intrépidos rapazes e sua maravilhosa semana de arte moderna* estreou na cidade de São Paulo em 1972. A peça tematizava a

---

<sup>1</sup>Autora é doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC – ECA – USP), sob orientação do prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos. Atriz e sonoplasta.

Semana de Arte Moderna de 1922, no ano em que se comemoravam os seus cinquenta anos. O encenador Fernando Peixoto trabalhou a partir da dramaturgia de Carlos Queiroz Telles, que produziu o texto por encomenda da São Pedro Produções Artísticas. A produtora liderada por Maurício Segall à época arrendava o Teatro São Pedro, localizado no bairro da Barra Funda (centro).

Naquele período, já após o AI-5, a Ditadura Civil-Militar sufocava companhias teatrais que eram referência para a cidade; o Teatro de Arena e o Teatro Oficina tiveram seus diretores (Augusto Boal e Zé Celso) presos e exilados<sup>2</sup>. Maurício Segall se propôs a acolher artistas expulsos desses espaços. A peça *A Semana* reunia egressos do Oficina, como Peixoto, Queiroz Telles e o cenógrafo HelioEichbauer; e atores que acompanharam o fim do Teatro de Arena, e formaram o Teatro do Núcleo – Celso Frateschi, Edson Santana, Dulce Muniz, Denise Del Vecchio. O Teatro São Pedro tornou-se um foco de resistência cultural e um projeto de grupo. A presente pesquisa de doutorado (que se encontra em estágio inicial) investiga os espetáculos teatrais e demais atividades culturais realizadas nesse espaço entre 1969 e 1975, período no qual se manteve em atividade a São Pedro Produções Artísticas.

De que maneira o espetáculo *A Semana* dá a ver linhas de força centrais para a compreensão do projeto constituído em torno do Teatro São Pedro nesse período? Quais propostas artísticas ali se expressavam, e como se relacionavam com o corpo social? Essas foram as questões norteadoras da comunicação no XI Congresso ABRACE.

O ponto de partida para tais reflexões é uma análise da encenação, já publicada na Revista Sures: “Modernistas Tropicalistas ou: nem por isso o pão ficou mais barato” (AUTORA, 2021). A análise é baseada em pesquisa documental, exame da fortuna crítica e entrevistas com atores, e investiga com especial atenção a aproximação feita pelo espetáculo entre o Modernismo de 1922 e a Tropicália. Alguns aspectos desse artigo serão retomados aqui, na medida em que colaborarem para relacionar *A Semana* com o projeto mais amplo do Teatro São Pedro.

## **1. Conteúdo: o lugar social da arte**

O ponto de vista do espetáculo *A Semana* tinha por eixo um documento histórico: a conferência “O movimento modernista”, proferida por Mário de Andrade em 1942, por ocasião dos vinte anos da Semana de Arte Moderna. Nesse balanço crítico,

---

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

o artista apontava que as ideias de renovação estética dos modernistas estariam por demais afastadas da vida social brasileira, e não teriam contribuído verdadeiramente para a sua transformação. Segundo ele (em trecho que era proferido durante a peça *A Semana*, por um ator que representava Mário), “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. (...) uma coisa não ajudamos verdadeiramente, uma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem” (ANDRADE, 1942, p. 79-80).

O tema das relações possíveis entre arte e transformação social dizia respeito diretamente ao projeto do Teatro São Pedro. Diversos artistas envolvidos com o grupo eram também militantes de diferentes setores da esquerda (PCB, grupos de estudantes organizados, vertentes da luta armada). O produtor Segall afirmou sobre o São Pedro, em entrevista ao pesquisador Marcelo Ridenti: “nunca consegui ganhar dinheiro naquilo. Na verdade, sempre foi colocado a serviço da causa política” (SEGALL apud RIDENTI, 2000, p. 336). A proposta de resistência cultural formulada por Segall colocava-se ao lado de Mário de Andrade, quando ele recomendava: “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”(ANDRADE, 1942, p. 81). É verdade que no contexto histórico em que o grupo do São Pedro atuou estava difícil ocupar as ruas com multidões. A Ditadura Civil-Militar estava em um de seus momentos mais duros, mais repressivos. Mas os artistas do São Pedro desejavam se engajar com a luta social, e não apenas espia-la passar.

Claro que não existe receita para tecer relações entre produção cultural e luta social. São diversos os caminhos possíveis, e diversas as dificuldades de cada conjuntura histórica. Compreender como essas relações entre arte e sociedade se desenrolaram ao longo da História brasileira poderia lançar luz a questões vividas pelos artistas da década de 1970. Nesse sentido, o tema discutido em *A Semana* dizia respeito aos debates vividos por aquele grupo de teatristas. Mais que isso, a peça coerentemente convidava os espectadores para participarem da discussão. Há nessa proposta um parentesco com o método brechtiano<sup>3</sup>: o de “instituir um trabalho em comum entre o palco e a plateia - trabalho cujo objeto é o mundo” (DORT, 2010, p. 337). Esse pressuposto ecoava em diversas atitudes do grupo do São Pedro.

---

<sup>3</sup> Nos referimos ao dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht.

## 2. Forma: teatro épico brasileiro

A encenação de *A Semana* reunia características estéticas marcantes no trabalho do São Pedro. A direção de Fernando Peixoto colocava como referência central o teatro épico brechtiano, lido e transformado para responder à realidade brasileira e a experiências estéticas da época.

Se em termos de conteúdo o espetáculo propunha um debate com o público sobre o lugar social da arte, esse convite se expressava formalmente na relação com o espaço cênico. A peça estreou no Studio São Pedro, uma sala menor criada pelo grupo<sup>4</sup> para acolher montagens experimentais. O Studio comportava até 200 espectadores e permitia diferentes disposições entre palco e plateia. A disposição escolhida foi a de “palco-sanduíche”, com plateia dos dois lados, mas a representação não ocorria apenas no palco. A peça começava no hall principal do Teatro São Pedro, ganhava as escadarias, e só então acomodava o público em suas cadeiras.

Durante a peça, muitas cenas ocorriam no espaço da plateia, protagonizadas por um coro de atores. Essa opção pode ser vista como um diálogo com a pesquisa estética desenvolvida por Zé Celso à época. Peixoto já havia incluído um coro ao dirigir a peça *Don Juan* (sua despedida do Teatro Oficina, de 1970). Tanto em *Don Juan* como aqui, o encenador marcava suas diferenças com Zé Celso ao mesmo tempo em que lhe prestava homenagem. Sobre o coro de *Don Juan*, Peixoto escreveu: “eu rompia com a estrutura do Oficina e ao mesmo tempo pagava a minha dívida com o Oficina. O espetáculo tinha todas as influências possíveis e impossíveis do Zé Celso. (...) O tema que me interessava discutir: o furo da revolta pequeno-burguesa individualista”. (PEIXOTO, 1989b, p. 67). Esse debate de Peixoto com Zé Celso feito através do coro, já explicitado pelo próprio diretor ao falar de uma montagem anterior, pode ajudar-nos a compreender a coralidade presente em *A Semana*. O recurso estético trazia questionamentos de ordem política.

A cenografia e os figurinos de *A Semana* foram feitos por HelioEichbauer, outro artista egresso do Oficina, central para o mergulho do grupo de Zé Celso nas experimentações da Tropicália. A dramaturgia de *A Semana* fazia referência à peça *O*

---

<sup>4</sup>O Teatro São Pedro (que existia desde 1917) originalmente possuía uma sala de espetáculos tradicional, com palco italiano e assentos para 700 espectadores. A criação do Studio foi viabilizada através de uma reforma no edifício do São Pedro; essa sala menor foi inaugurada em 1970. O Studio se constituía como uma boa alternativa para montagens experimentais, em termos estéticos e econômicos.

*Rei da Vela*, encenada pelo Oficina em 1967, com cenografia e figurinos também de Eichbauer e a presença de Peixoto no elenco. Essa peça, marco da Tropicália no teatro, partiu da dramaturgia do modernista Oswald de Andrade. *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”<sup>5</sup>. Curiosamente, a montagem de 1967 também revela a diferença política fundamental entre Peixoto e Zé Celso. Enquanto Zé Celso, ao longo dos anos, valorizou a identificação de *O Rei da Vela* com a Tropicália, Peixoto sempre privilegiou a crítica ao capitalismo presente na obra. Segundo ele, havia na peça uma “proposta do antropofagismo cultural (em seguida consumido pela cultura de consumo e pela burguesia como simples “tropicalismo”, esvaziado de seu conteúdo revolucionário e destruidor)” (PEIXOTO, 2002, p. 185).

Talvez para evitar esse esvaziamento, Peixoto dirigiu *A Semana* com a proposta de que “a bagunça podia ir até onde pudesse ser inteligível”<sup>6</sup> (nas palavras do ator Edson Santana). As influências tropicalistas presentes na concepção visual e na relação direta estabelecida entre atores e espectadores alimentavam o debate da peça sobre as relações possíveis entre arte e sociedade no Brasil. O modernismo era comparado à Tropicália (parentesco reivindicado pelos próprios tropicalistas). No entanto, se a Tropicália flertava com certo irracionalismo nutrido pela contracultura, Peixoto mantinha sua postura racionalista, materialista dialética.

A sonoplastia de *A Semana* também sugere uma influência brechtiana. As músicas tocadas carregavam o debate da peça – desde as experimentações de Vila Lobos na Semana de Arte Moderna até as recentes polêmicas protagonizadas pelos tropicalistas nos festivais de MPB da segunda metade da década de 1960<sup>7</sup>. A presença das canções provocava a atitude crítica dos espectadores (e não os envolvia em uma ambiência unicamente emocional, como é comum ao Drama). Brecht descreve em *Acerca da música-gestoum* princípio artístico: o “princípio de sempre procurar o “gesto” que lhe permita assumir, ao criar a música, uma posição política. Para assumir essa posição necessita elaborar um “gesto” social (...), gesto que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade” (BRECHT, 2005, p. 238).

---

<sup>5</sup> Programa do espetáculo: *A Semana*, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

<sup>6</sup> SANTANA, Edson. Entrevista sobre *A Semana*. Entrevistadora: Autora. São Paulo, mai. 2020.

<sup>7</sup> Canções e eventos mencionados na dramaturgia de *A Semana* se referem a festivais de MPB ocorridos entre 1966 e 1968.

O pensamento do artista alemão influenciava a concepção musical realizada no Teatro São Pedro, mas é evidente que a sonoridade resultante era muito diferente daquela trabalhada pelos músicos parceiros de Brecht, como Kurt Weill e Hanns Eisler. Em *A Semana*, a produção artística brasileira estava em debate, e eram executadas composições nacionais da década de 1920 e da década de 1960. Um espetáculo épico brasileiro incluía em sua trilha sonora canções da Bossa Nova e da MPB.

Por fim, vale apontar um dado do processo criativo. O dramaturgo afirmou sobre a *A Semana*: “é um roteiro, eu não chamaria de uma peça, cujo mérito de realização final se deve indubitavelmente a duas pessoas: Fernando Peixoto e HelioEichbauer. Foi realmente uma quase criação coletiva” (TELLES apud GUERRA, p. 133). Embora Telles nomeie somente Peixoto e Eichbauer, a ideia de criação coletiva à época também era experimentada pelos atores do Teatro do Núcleo (que participaram de *A Semana*), e de diversos outros grupos de teatro de esquerda dos anos 1970. Segundo Mariângela Alves de Lima, havia uma “tentativa de eliminar do interior da criação teatral a divisão social do trabalho” (LIMA in ARRABAL, LIMA E PACHECO. 1979, p. 45). Nessa perspectiva, a obra era criada a partir de um trabalho coletivo, e a encenação valorizava as contribuições dos diversos artistas envolvidos. Esse método de trabalho certamente gerava consequências no resultado estético final, tornando o espetáculo um todo complexo em que os diferentes elementos teatrais produziam significados, e engajando trabalhadores criativos enquanto autores.

### **3. Estratégias de sobrevivência crítica**

O Teatro São Pedro manteve-se como uma trincheira teatral em um momento especialmente duro do Regime Civil-Militar. Uma série de estratégias foram adotadas para que o grupo sobrevivesse sem abrir mão das posturas críticas, e diversas delas ficam evidentes no espetáculo *A Semana*.

Em primeiro lugar, a peça retoma uma tática já bastante utilizada pelo teatro após o golpe (basta lembrar dos musicais do Arena, como *Zumbi* e *Tiradentes*): a opção por um tema histórico para lidar com a censura. Debates caros ao presente eram projetados em algum momento do passado, de forma a sustentar a discussão social, mas sem escancarar o embate.

Em 1972 os militares no poder comemoravam o cinquentenário da Semana de Arte Moderna e o sesquicentenário da Independência do Brasil. As datas cívicas eram um pretexto para reforçar ideologicamente certo patriotismo reacionário, que apagava as

contradições dos processos históricos reais. Em resposta a essas duas campanhas propagandísticas, o São Pedro produziu duas peças. *A Semana* mostrava a subversão operada pelos modernistas de 1922, mas também seus limites; e *Frei Caneca*<sup>8</sup> retratava a luta por justiça realizada por Frei Caneca no século XIX, e questionava a figura de Dom Pedro I, heroicizada pela Ditadura. Segundo Segall, a censora teria dito sobre *Frei Caneca*: “sou professora de História, eu sei muito bem o que vocês estão fazendo com essa peça. Só que era muito fiel historicamente, eu vou deixar passar”<sup>9</sup>. A anedota reforça a validade da opção por temas do passado no processo de liberação das peças. Mas é preciso reforçar que os processos censórios eram cheios de arbitrariedade, de forma que não era possível garantir a aprovação de uma obra.

Outros espetáculos produzidos pela São Pedro Produções Artísticas também se passavam em um passado mais ou menos distante, mas fora do Brasil. Por exemplo *Tambores na noite* (dramaturgia de Brecht que se passa durante a Revolução Espartaquista, e também estreou no São Pedro em 1972, com os atores do Núcleo e direção de Peixoto); e *A Queda da Bastilha???* (criação coletiva do Núcleo inspirada no trabalho de Ariane Mnouchkine, de 1973).

No caso de *A Semana*, o tema favorecia a divulgação da peça para o público estudantil. Trabalhadores do São Pedro iam às escolas<sup>10</sup>, dialogavam com professores, e faziam o convite diretamente às comunidades escolares. A estratégia de vender apresentações para esses grupos unia aspectos econômicos (garantia-se público para as sessões) e políticos (o diálogo com a militância estudantil, à época organizada e combativa, e a contribuição para a formação crítica dos jovens).

Por fim, vale privilegiar o encontro operado pela montagem entre artistas jovens e artistas maduros. O São Pedro acolhia teatristas de diversas faixas etárias. Por um lado, a produtora de Segall garantia a sobrevivência econômica de artistas maduros, que já sustentavam suas famílias. Por outro lado, incentivava os projetos de arte militante dos mais jovens. Foi o caso do Teatro do Núcleo, que durante sua estadia no São Pedro

---

<sup>8</sup> *A Semana* estreou em maio de 1972; *Frei Caneca* estreou em setembro do mesmo ano. Uma análise mais aprofundada da disputa simbólica travada por essas peças pode ser encontrada no artigo já mencionado, publicado na revista Sures (AUTORA, 2021).

<sup>9</sup> SEGALL, Maurício. [Entrevista cedida para a pesquisa de livre-docência do professor doutor Marcelo Ridenti]. Entrevistador: Marcelo Ridenti. São Paulo: jun. 1995. Não publicada.

<sup>10</sup> Entrevistamos um dos responsáveis por essa interlocução com as escolas: Djalma Querino de Carvalho, irmão da atriz Dulce Muniz. Djalma passou um tempo preso por sua militância; na prisão conheceu Maurício Segall, também capturado por motivos políticos. Após Djalma ser solto ele foi acolhido e contratado pelo São Pedro.

também realizou apresentações teatrais nas periferias, inclusive ligando-se a movimentos sociais.

Esse encontro entre gerações certamente gerava trocas criativas diversas, e também conflitos entre diferentes concepções artísticas. Segundo relatou o ator Celso Frateschi em entrevista, artistas do Núcleo consideravam o texto de *A Semana* frágil, talvez menos incisivo politicamente do que desejariam. A chegada dos cenários e figurinos de Eichbauer animou novamente aqueles atores; ainda segundo Frateschi, *A Semana* fazia uma “crítica ao próprio tropicalismo, mas usava o tropicalismo”<sup>11</sup>. A diversidade do grupo que se formou em torno do São Pedro certamente gerou muitos debates internos, interessantes do ponto de vista estético e político, e que merecem ser mais bem estudados.

## REFERÊNCIAS CITADAS

ARRABAL, José, LIMA, Mariângela Alves de e PACHECO, Tânia. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

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

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

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

AUTORA. Modernistas Tropicalistas ou: nem por isso o pão ficou mais barato. **Revista Sures**, v. 1 n. 16, p. 92-109, jul. 2021. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/issue/view/194/235> Acesso em: 12 ago. 2021.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em aberto**. São Paulo: Hucitec, 2002. Programa do espetáculo: **A Semana**, Teatro São Pedro, 1972. Disponível no Arquivo Fernando Peixoto – CEDOC – Funarte.

SANTANA, Edson. **Entrevista sobre A Semana**. Entrevistadora: AUTORA. São Paulo, mai. 2020.

SEGALL, Maurício. [**Entrevista cedida para a pesquisa de livre-docência do professor doutor Marcelo Ridenti**]. Entrevistador: Marcelo Ridenti. São Paulo: jun. 1995. Não publicada.

---

<sup>11</sup> FRATESCHI, Celso. Entrevista sobre o Teatro São Pedro. Entrevistadores: Ademir de Almeida e Autora. São Paulo: jun. 2020.