



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**NOS PALCOS DA HISTÓRIA: TEATRO, POLÍTICA E *LIBERDADE, LIBERDADE*
(1965-1967)**

NATÁLIA CRISTINA BATISTA

Belo Horizonte
Janeiro, 2014

Natália Cristina Batista

**NOS PALCOS DA HISTÓRIA: TEATRO, POLÍTICA E *LIBERDADE, LIBERDADE*
(1965-1967)**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós- Graduação em História, da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História e Culturas Políticas

Orientador: Prof. Dr. João Pinto Furtado

Belo Horizonte
Janeiro, 2014



FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Natália Cristina Batista**, intitulada: **NOS PALCOS DA HISTÓRIA: TEATRO, POLÍTICA E LIBERDADE, LIBERDADE (1965-1967)**, no dia 19 de setembro de 2013 e aprovada, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. **João Pinto Furtado** - Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. **Míriam Hermeto de Sá Motta**
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. **Marcos Francisco Napolitano de Eugênio**
Universidade de São Paulo

Batista, Natália
981.063 Nos palcos da história [manuscrito]: teatro, política e
B33.n 'Liberdade, liberdade'(1965-1967) / Natália Batista. -
2013 2013.

300 f.:il.

Orientador: João Pinto Furtado

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1.Flávio Rangel, 1932-1988.2. Fernandes, Millôr, 1924-. 3. Grupo Opinião. 4. Liberdade, liberdade (Musical) 5.História – Teses. 6. Ditadura e ditadores. 7.Brasil – História – 1965-1967.I.Furtado, João Pinto. II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH. III.Título.

NOS PALCOS DA HISTÓRIA: TEATRO, POLÍTICA E *LIBERDADE, LIBERDADE* (1965-1967)

Natália Cristina Batista

Orientador: Prof. Dr. João Pinto Furtado

RESUMO

Liberdade, liberdade, de autoria de Flávio Rangel e Millôr Fernandes será o objeto de apreciação deste trabalho. O foco será analisar o espetáculo produzido pelo Grupo Opinião e protagonizado por Paulo Autran, considerando as questões políticas e artísticas, que perpassaram a sua trajetória. Ainda que a encenação se coloque como o eixo condutor da pesquisa, pretende-se analisar os produtos culturais derivados do espetáculo, são eles: o livro, editado pela Civilização Brasileira, o disco, lançado pela Gravadora Forma e o *Concurso de sambas sobre a liberdade*, organizado pelo grupo produtor do espetáculo. Com o objetivo de inserir esses produtos culturais no cotidiano artístico brasileiro, objetivamos analisar como se processou a relação entre o teatro e a política, entre a arte e o poder. O texto dramático de *Liberdade, liberdade* tinha a intenção de protestar contra a Ditadura Militar, mas para evitar um enfrentamento direto com o regime, foi construído através de vários eventos históricos que falassem sobre a liberdade ou demonstrassem períodos da história onde o homem teve a liberdade cerceada. Para entendermos o alcance desse objetivo no espetáculo e em seus produtos culturais, mobilizaremos sua inserção dentro de uma *cultura política de esquerda*, investigando também, a trajetória do Grupo Opinião, os idealizadores da montagem, o elenco, os produtores, assim como as relações estabelecidas com o governo, a crítica, o público e os órgãos de censura. Pôde-se observar em *Liberdade, liberdade* a existência de um diálogo desigual entre a peça e o regime militar, assim como diversas contradições na forma de engajamento pretendida pela peça e em sua repercussão.

Palavras-chave: Ditadura Militar. Liberdade, liberdade. Flávio Rangel. Millôr Fernandes. Grupo Opinião. Paulo Autran. História Política. História Cultural. Produção teatral. Teatro Engajado.

**ON THE STAGES OF HISTORY: THEATRE, POLITCS AND FREEDOM,
FREEDOM (1965-1967)**

Natália Cristina Batista

Orientador: Prof. Dr. João Pinto Furtado

ABSTRACT

Freedom, freedom, authored by Flávio Rangel and Millôr Fernandes will be the object of appreciation of this work. Its aim will be to analyze the spectacle produced by Group Opinion and starring Paulo Autran, considering the political and artistic questions, that overpassed his career. Although the staging is the central point of the research, we intend to analyze cultural products derived from the spectacle, namely: the book, edited by Brazilian Civilization, the record, released by Forma Records and the Sambas Contest, about freedom, organized by producers of the spectacle. In order to insert these cultural products in the Brazilian artistic quotidian, we aimed to analyze how it processed the relation between theatre and politics, between art and power. The dramaturgical text *Freedom, freedom*, was intended to protest against the Brazilian Military Dictatorship, but to avoid a direct confrontation with the Military regime, it was built through several historical events that talked about freedom or showed periods of history where men had the freedom curtailed. To understand the scope of this objective in the spectacle and its cultural products, we will mobilize its insertion into a left-wing political culture, also investigating the trajectory of the Group Opinion, the creators of the play, the cast, the producers, as well the relations established with the government, the criticism, the public and the media censorship. It was observed in *Freedom, Freedom* the existence of an unequal dialogue between the play and the military regime, as several contradictions in the form of engagement required by the play and in its repercussion.

Key-words: Military Dictatorship. *Freedom, freedom*. Flávio Rangel. Millôr Fernandes. Group Opinion. Paulo Autran. Political History. Cultural History. Theatrical production. Engaged Theatre.

Para Cida, que apesar de ser mãe, compreende como poucos de liberdade.

AGRADECIMENTOS

Terminada a pesquisa, percebi que faltaram alguns elementos costumeiros a quem passa por esse processo: desespero, aflição e o desejo de distância do objeto de pesquisa. Estranhamente, durante a pesquisa eu estive tranquila, quase feliz. Posso dizer, sem sombra de dúvida, que a pesquisa é fruto de muito prazer e pouca dor, que também é inevitável. Ainda bem, não sei fazer nada sem prazer e não tenho muita vocação para o sofrimento.

De todos esses anos dedicados ao *Liberdade, liberdade* o que ficará em mim, efetivamente, será o conhecimento adquirido na empreitada e os afetos que construí ou alimentei nesse período. Talvez o que esse processo me trouxe de mais grandioso, no que tange ao campo afetivo, foi a percepção de que a liberdade não está na solidão. Durante muito tempo fui adepta dessa vertente, mas com o abrandamento que a idade proporciona fui entendendo que a liberdade também está no outro.

Sartre escreveu que “*o inferno são os outros*”, eu diria que o paraíso também. Paradoxalmente inferno paraíso coabitam o mesmo espaço que é o humano. Durante a pesquisa, pude compreender que a liberdade está exatamente no encontro com o paraíso que é o outro, nas relações estabelecidas e na forma como se dão. Ser livre é também fazer uma escolha de afetos, de compartilhamentos e vivências.

Agradeço enormemente aos amigos que me ajudaram a perceber isso e a compreender o/a *Liberdade, liberdade* em todos os sentidos. São coisas diferentes, mas que se encontram dentro de uma única narrativa. Nunca acreditei na dissociação entre a vida e a história. Se estiver certa, creio que agora é o momento oportuno de demonstrar os encontros efetivos entre elas. Tomo a liberdade de agradecer aos que contribuíram academicamente e afetivamente para esta pesquisa.

Ao professor João Pinto Furtado, agradeço pela orientação e a possibilidade que me concedeu de compreender o que é a liberdade intelectual.

À professora Miriam Hermeto, por ser o exemplo que busco seguir no trato com o ofício. Acompanhou o meu desenvolvimento desde a graduação e hoje me dá a felicidade de sermos parceiras em projetos tão especiais. Agradeço pelas

discussões sobre a história, o teatro e principalmente a vida. Fui muito inspirada por seu trabalho e por sua pessoa. Se assim como as canções, uma dissertação necessita de uma musa inspiradora, esse título é seu.

Ao professor Rodrigo Patto, pelas contribuições na qualificação e nas trocas que tivemos durante a pesquisa. Obrigada por seu entusiasmo ao compartilhar de cada novo fato descoberto durante o processo de entrevistas.

Ao professor Marcos Napolitano, que através da disciplina ministrada no âmbito da Pós-graduação da USP, deixou elementos basilares nesse trabalho. Agradeço a disposição em participar da banca de defesa e o retorno imediato a todas as comunicações estabelecidas pela internet durante o processo de pesquisa.

À professora Heloísa Starling, pela leitura atenta da qualificação e por suas inestimáveis contribuições do âmbito da escrita da dissertação.

Aos professores da UFMG, que nas disciplinas me ajudaram a desenvolver e pensar o tema de minha pesquisa. À Maria Eliza Linhares Borges, José Carlos Reis, Heloísa Starling e Gisella Amorim. Em especial agradeço a Juniele Rabêlo de Almeida e Miriam Hermeto, cuja disciplina foi fundamental para o resultado final dessa pesquisa.

À professora Miliandre Garcia, que mesmo a distância compartilhou comigo os conflitos relativos à pesquisa. Obrigado por todos os conselhos, as conversas e a grande generosidade de me ceder toda a documentação que tinha sobre o tema de minha pesquisa.

Ao professor Rodrigo Czajka, que me permitiu amadurecer a pesquisa após a disciplina ofertada por ele e Marcos Napolitano, no âmbito da Pós-Graduação da USP. Agradeço também, pela disposição em responder todas as minhas demandas e questões enviadas por e-mail.

Aos companheiros do Núcleo de História Oral da UFMG, nas figuras de Gabriel Amato, Carla Corradi, Renan Cerqueira, Pedro Resende e Hugo Rocha. Obrigada pelas intensas discussões e a companhia sempre firme para debater as questões relativas à dissertação.

Aos amigos de turma e aos amigos dos amigos que conheci no Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. À Juliana Ventura, amizade despreziosa que começou com uma caminhada na Pampulha e se efetivou todos os dias, nos cafés da manhã. Com ela, aprendi a ser mais doce e mais afetuosa, ainda que

continue achando que o Ítalo Calvino tenha razão, *os amores são difíceis*. À Ana Marília, por esse lindo encontro que só me fez reiterar que as coisas mais interessantes do Brasil estão no Nordeste. Obrigado pelo encontro, por me ajudar na documentação do Arquivo Nacional e na leitura dedicada da dissertação. Ao Gabriel da Costa, que me mostrou que realmente alguma coisa acontece no coração, quando “a gente” cruza a Ipiranga com a Avenida São João e come estrogonofe com feijão no bandeirão da USP. À Natiele, amiga distante, mas sempre presente no coração. Agradeço por compartilhar dos conflitos acadêmicos e por me apresentar o menino Bráulio, que agora é um de nós. O Diego Omar, por me ensinar a superar divergências políticas e musicais em prol de uma amizade. Ele foi uma das poucas pessoas de quem eu reconheci gostar mesmo antes de partir para terras mais distantes. Ao Rodrigo Pezzonia, que reclama muito, mas é doce, dedicado e afetuoso na mesma proporção, assim como Katy Magalhães e Anita, mas estas, só são doces e afetuosas.

Aos colegas do programa Mariana Morais, Breno, Warley Gomes, Raimundinho, Paloma Porto, George Nascimento, Chico Samarino, Luciane Almeida e Fabiana Léo.

Agradeço ainda aos funcionários Edilene, Mary Ramos, Kelly Christina e Valteír Gonçalves Ribeiro, que sempre me ajudaram nas demandas práticas e urgentes do mestrado.

Aos professores do curso de História da PUC-MINAS, que tiveram grande importância em minha formação. Ao Gilmar Rocha, pois o primeiro orientador a gente nunca esquece. À Virgínia Valadares, que me descortinou o mundo novo no século XVIII. Ao Carlos Veriano, por exigir que eu sempre me posicionasse e solidificasse minha opinião diante da vida. Ao Mario Cleber Lanna Junior, pelas conversas dedicadas sobre a história e a profissão do historiador. À Solange Bicalho, que me possibilitou o conhecimento de documentos essenciais para a realização dessa pesquisa. A Carla Ferretti, professora amiga que cultivei e que me ampara na resolução de conflitos relativos à vida e ao conhecimento. Obrigado pelo cuidado e a paciência por me orientar ainda nos primeiros passos de *Liberdade*.

Agradeço ainda a professora Elizabeth Parreiras, que sempre apoiou com grande entusiasmo os projetos que me envolvi durante a faculdade e agora me proporcionou uma cuidadosa leitura desse trabalho. Obrigado pela dedicação

costumeira e por sua efetiva contribuição para esta pesquisa. Sem sua leitura, esse texto seria muito mais duro e ainda mais prolixo.

Aos meus alunos da disciplina “*Arte engajada da década de sessenta: teatro, cinema, literatura e música*”, que me proporcionaram a oportunidade de demonstrar e debater temas importantes dessa pesquisa. Agradeço aos debates com Marcus It, Davi Aroeira, Bruno Moraes, Vinícius Garzon, Poliana Jardim, Thaísa, Matheus Carvalho, Jesus Amaral e Maíra Maduro. Agradeço especialmente a Carol Othero e Isabela Lemos, que transcreveram duas entrevistas que não pude fazer pessoalmente. Agradeço a dedicação e o cuidado na transcrição.

Aproveito também para agradecer aos arquivos e instituições que me possibilitaram colher as fontes para esta pesquisa: ao Arquivo Nacional, ao Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, a Funarte, na figura de Márcio Cláudia Figueiredo, ao Arquivo Miroel Silveira, a Biblioteca 31 de março, ao Instituto Moreira Sales, onde fui recebida com grande carinho por Manoela Pursel, ao Museu Lasar Segall, ao Museu da Imagem e do Som e a Editora L&PM, que me cedeu dados das edições do livro *Liberdade, liberdade*.

Agradeço aos entrevistados que me permitiram descortinar novos olhares sobre o espetáculo. Meus sinceros agradecimentos a Ferreira Gullar, Oscar Castro Neves, Jairo Arco e Flexa e João das Neves. A este último agradeço também a oportunidade de continuarmos a história em um lindo trabalho sobre a sua vida e sua trajetória artística.

Saindo do âmbito acadêmico e adentrando no âmbito familiar também não faltam afetos e agradecimentos. À minha mãe, responsável primeira pela conclusão dessa pesquisa. Obrigada pelo apoio, afeto, carinho e dedicação. Admiro a tranquilidade que lida com o eterno paradoxo de me querer por perto, mas aceitar a minha necessidade de interação com o mundo.

Ao meu pai, pelo esforço que faz em conviver bem com uma filha “estranha”. Obrigada por me dar como exemplo uma relação clara e franca com o mundo e me mostrar cotidianamente que a vida ultrapassa (muito!) os campos da universidade. Agradeço enormemente o respeito que tem por minhas posições e práticas, mesmo eu não sendo a “preferida”.

Á Priscila, irmã que cuidou e ainda continua cuidando de mim. Agradeço pelos ouvidos, comidinhas e a disponibilidade de sempre. Obrigada por entender as

minhas limitações afetivas e ainda assim, gostar de mim. Fico contente de saber, que na sua visão idealizada, ainda sou aquela criança risonha e amorosa, só um “pouco” endurecida pela vida. Ao meu cunhado Cláudio Santos, pessoa especial que minha irmã trouxe de presente para a nossa família. Obrigada pela disposição constante, os cafés de domingo e as conversas intermináveis. Depois de tantos anos de convivência, posso dizer que ganhei um novo irmão.

Ao meu irmão de sangue Charles, agradeço a possibilidade de debate e reflexão. Mesmo nas diferenças conseguimos encontrar pontos que nos une para além delas. Obrigado pelo ouvido sempre disponível e a sua preocupação com o meu futuro. Agradeço também aos meus sobrinhos Renan e Ana Luiza, que mesmo sem saberem, me mostraram os prazeres e as dificuldades de se educar/ensinar uma criança.

De modo geral, agradeço a minha família por se esforçar em entender que *“cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”*. Obrigada pelo diálogo constante, a disponibilidade para conhecer novas audições, novos filmes e novas discussões. Obrigada também pela tranquilidade proporcionada no processo de escrita e no respeito irrestrito de todas as minhas escolhas. Agradeço a oportunidade de entender efetivamente o significado da palavra “família”.

Agradeço aos meus primos Gustavo Steijvers e Henrique Faria. Ao primo Gustavo Steijvers pela companhia constante e todos os encontros no Toreca, além das ajudas constantes relativas ao inglês. Ao primo Henrique Faria agradeço pelo cuidado com que me recebeu no Rio de Janeiro para as pesquisas de arquivo, além dos encontros nem tão constantes, mas sempre divertidos.

Com relação à família que escolhemos, também não faltam amigos a agradecer. Ao meu querido amigo Lucas Souto, encontro de almas afins. No meio de muitos amores e muitos afetos *“é ele quem me carrega, como nem fosse levar”*. Obrigada por sua existência e por ter tratado as fotos utilizadas nessa pesquisa.

À Jacqueline Gomes e Tassiana Leal. Nossa amizade se confunde com a história de nossas vidas e está de tal forma imbricada, que não tenho medo algum que possa se desenlaçar. Obrigada pelas lembranças e por tudo que vivemos nesses dezenove anos de amizade. Agradeço à Tassiana por ter me apresentado o

meu afilhado e parceiro Fabrício e à Jacqueline por colocar na minha vida o meu futuro afilhado e também parceiro Ricardo.

À Rafaela Reinhardt, por sua dedicada atenção em compartilhar dos meus conflitos e me ajudar a amaciar a dureza da vida. Obrigada pela disposição constante do encontro e por me contaminar com sua insaciável sede de viver.

À Beatriz Radicchi, agradeço pela tranquilidade que me transmitiu nos momentos de tensão e por ajudar-me a entender meus sentimentos. Seu cuidado com o outro me inspira cotidianamente e as nossas aventuras me enchem de histórias para contar. Agradeço também à Patrícia Campolina, pela identificação plena e a disponibilidade do encontro. Guardo muitas lembranças de todos os momentos especiais que vivemos e compartilhamos.

À Rose Campos, por toda amizade e confiança transmitida nos meus momentos de insegurança e crises existenciais. Pessoa fundamental e que me ajudou a construir a ideia de um amor próprio mais seguro e menos abalável. Nem sempre funciona, mas não é culpa dela.

Ao Eduardo Moreira, ator do Grupo Galpão, que incentivou a realização dessa pesquisa, assim como cedeu material para as minhas primeiras leituras relativas ao tema.

Ao jornalista Valmir Santos, por trazer para Belo Horizonte diversos materiais de pesquisa, antes mesmo de me conhecer. Agradeço pela possibilidade de desenvolvermos uma bonita amizade e aos encontros sempre calorosos, seja em Belo Horizonte ou em São Paulo.

Agradeço também ao Fábio Souza, pelas conversas infundáveis sobre a história e os diversos conselhos dados no âmbito da pesquisa e da vida acadêmica. Obrigada por me receber em sua terra e me apresentar pessoas maravilhosas como a Nath Souza, Luciana Beltrão, Pedro e Ceará.

A Suzanne Levy, minha eterna professora de francês. Obrigada pelo cuidado e afeto, além das dedicadas aulas que me deu no processo de seleção do mestrado. Obrigada também por ter colocado em minha vida Ana Levy, amiga que sempre me acolhe em São Paulo e com quem desfruto divertidos momentos na Augusta. Aproveito para agradecer também ao seu pai João, sempre disposto a uma boa conversa sobre os rumos políticos do país.

Agradeço aos amigos que eventualmente leram trechos da qualificação, da dissertação, trabalhos finais de disciplinas ou mesmo o projeto ainda incipiente, são eles: Bruno Parreiras, Carlos Alberto, Carla Ferreti, Deivison Amaral, Bruno Moraes, Isabela Lemos e Juliana Ventura. Agradeço ainda meu professor de violão Reginaldo Martins, que muito contribuiu para a análise musical do LP *Liberdade, liberdade*.

Agradeço também a companhia constante do casal Adriana de Souza e Luiz Bittencourt, que trouxeram para a minha vida pessoas muito especiais: Tiló, Cíntia, Bruno Parreiras, Marcelo Tofani, Malu, Rita, Renata, Bebel, Gabriel e tantas outras.

Aos meus companheiros do curso de História da PUC-MINAS. São eles: Camila Martins, Dênio Saroa, Letícia Palhares, Moisés Fuiza, Marcelo Alves, Paul, Raphael Sales e Rayanne Abranches.

Aos atores e funcionários do Grupo Galpão, com quem compartilhei momentos inesquecíveis. Se em algum momento, essa pesquisa se apropriou de uma experiência prática, sem dúvida foi em decorrência da convivência com esse grupo, principalmente nos períodos em que “mambembamos” juntos pelo interior de Minas Gerais. Agradeço principalmente aos parceiros Fernanda Vianna, Evandro Vilela, Ana Amélia, e Gilma de Oliveira.

Agradeço a toda à equipe do Galpão Cine Horto, lugar que passei quatro anos de minha vida. Sem sombra de dúvida, o tempo que trabalhei no CPMT (Centro de Pesquisa e Memória do Teatro), foi fundamental para o desenvolvimento do meu interesse pela história e principalmente, pela História do Teatro Brasileiro. Agradeço em especial a Luciene Borges, minha primeira coordenadora. Ainda com dezessete anos tive a oportunidade de partilhar de um mundo que ultrapassava os limites de minha compreensão. Essa influência foi fundamental para que minha vida tomasse os rumos que tomou. Agradeço ainda a parceria atual através do Portal de Teatro Primeiro Sinal.

Agradeço também aos meus amigos da Variável 5, Jussara Vieira, João Santos, Ana Alyce e Beatriz Radicchi. Obrigado pela parceria constante e as trocas culturais e pessoais que temos desenvolvido desde o início desse empreendimento. Vida longa à Variável 5!

Ao Colégio Ordem e Progresso, onde tenho lecionado para os alunos do 6º, 7º e 9º ano. Agradeço enormemente e reitero que tem sido uma das coisas mais

gratificantes que já fiz na vida. Para mim, a história nunca fez tanto sentido como agora.

Agradeço a todos os alunos que tive durante a vida, seja lecionando no teatro ou na história. Ainda que seja difícil de mensurar, não tenho dúvida alguma, de como cada um foi responsável por minha formação e a reafirmação cotidiana do meu desejo pela história e pela docência.

Agradeço a Casa do Caminho, lugar de fundamental importância em minha existência. É o lugar que refaz minhas referências sempre que coloco a vida concreta acima das coisas realmente importantes. Agradeço especialmente a Tia Abigail, Tia Lia, Andréia, Simone, Kênia e a todas as crianças e adolescentes que frequentam a casa.

Finalizados os agradecimentos terrenos, agradeço a Deus e aos meus guias espirituais, que cotidianamente me ajudam a dar sentido ao mundo e a compreender o evento maravilhoso que é a vida.

“É, com efeito, às obras de ficção que devemos, em grande parte, a ampliação de nosso horizonte de existência. Longe de só produzir imagens enfraquecidas da realidade, as obras de ficção só pintam a realidade aumentando-a”.

(RICOEUR, 1994:122)

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS.....	19
LISTA DE SIGLAS.....	20
LISTA DE ANEXOS.....	22
APRESENTAÇÃO.....	23
INTRODUÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO OBJETO.....	25
O OBJETO.....	27
O MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	31
ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO E FONTES.....	37
CAPÍTULO 1: ANTES DE DAR O SINAL: ANTECEDENTES ARTÍSTICOS E POLÍTICOS DE <i>LIBERDADE, LIBERDADE</i>.....	44
1.1. ENTRE AVANÇOS E RETROCESSOS: A NACIONALIZAÇÃO DAS ARTES DA DÉCADA DE 1950.....	44
1.2. UM GOLPE NAS ARTES: INSTAURAÇÃO DA DITADURA E SUA REPERCUSSÃO NO CAMPO CULTURAL.....	54
1.3. PALCO AMORDAÇADO: A PRODUÇÃO ENGAJADA DA DÉCADA DE 1960.....	60
1.4. EXISTIU UMA HEGEMONIA CULTURAL DA ESQUERDA?	66
CAPÍTULO 2: A LIBERDADE DA CRIAÇÃO: AUTORES, PRODUTORES E ELENCO.....	73
2.1. REFLEXÕES ACERCA DO ENGAJAMENTO INTELECTUAL E ARTÍSTICO.....	73
2.2. GRUPO OPINIÃO: O POLO DE AGLUTINAÇÃO DAS ESQUERDAS.....	79
2.3. IDEALIZADORES DA LIBERDADE: ENTRE O COMUNISMO E A DEMOCRACIA.....	91
2.4. ATORES E MÚSICOS: NO ENTANTO É PRECISO CANTAR.....	106
CAPÍTULO 3: ENCENAÇÃO E PRODUÇÃO: A ESTÉTICA DA LIBERDADE.....	111

3.1. PRODUÇÃO: POR TRÁS DAS CORTINAS SÃO PALCOS AZUIS?.....	114
3.2. COMO SE ENCENA A LIBERDADE: A NARRATIVA DO INENARRÁVEL.....	119
3.3. ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO: ENTRE A ARTE E A REALIDADE.....	127
3.4. DO TEXTO PARA O PALCO: A DRAMATURGIA NA ENCENAÇÃO.....	129
CAPÍTULO 4: OS PRODUTOS CULTURAIS DA LIBERDADE.....	150
4.1. MUITO ALÉM DA CENA: A PUBLICAÇÃO DO LIVRO <i>LIBERDADE, LIBERDADE</i>	150
4.2. ARTE EM FORMA: O DISCO DA MONTAGEM.....	165
4.3. CONCURSO DE SAMBAS SOBRE A LIBERDADE: UMA AÇÃO PARA ALÉM DO ATO TEATRAL.....	179
4.4. UM CONCURSO SEM VENCEDOR?.....	184
CAPÍTULO 5: A REPERCUSSÃO DA LIBERDADE PELO PAÍS: ENCONTROS E DESPEDIDAS	190
5.1. NAS TRILHAS DA LIBERDADE: A TURNÊ DO ESPETÁCULO PELO BRASIL.....	190
5.2. O PÚBLICO E A CRÍTICA: ENTRE A EXALTAÇÃO E A VIOLÊNCIA.....	208
5.3. “CASTELO BRANCO: “NÃO SOU CONTRA LIBERDADE” ¹ ”: RELAÇÕES ENTRE O ESPETÁCULO E O REGIME MILITAR.....	224
5.4. O LONGO PROCESSO DE CENSURA: DA ESTREIA A PROIBIÇÃO.....	231
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	245
REFERÊNCIAS DE PESQUISA.....	251
1. Referências Bibliográficas.....	251
2. Fontes Audiovisuais	260
3. Depoimentos Orais	261
4. Periódicos Consultados.....	262
5. Arquivos Consultados.....	273
6. Sites.....	274

¹ Título da matéria publicada no jornal Tribuna da Imprensa, no dia 21 de junho de 1965.

ANEXOS	275
Anexo 1	275
Anexo 2	294
Anexo 3	296
Anexo 4	297
Anexo 5	298
Anexo 6.....	300

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Capa do programa *Liberdade, liberdade* temporada de São Paulo (1966). In: MUSEU LASAR SEGALL – Biblioteca Jenny Klabin Segall / (Pasta *Liberdade, liberdade*). Página 95.

Figura 2: Capa do programa de *Liberdade, liberdade* temporada de Rio de Janeiro (1965). In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/ *Liberdade, liberdade* (Dossiê de Programas). Página 96.

Figura 3: Cena do espetáculo *Liberdade, liberdade*, RJ. Em cena Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho. 1965. FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/*Liberdade, liberdade* (Dossiê de fotografias). Página 123.

Figura 4: Imagem retirada da primeira edição do livro *Liberdade, liberdade* (Editora Civilização Brasileira, 1965). Em cena Ângela Meneses, Sônia Márcia Perrone, Maíza Sant'Anna e Roberto Quartim Pinto. Página 123.

Figura 5: Penúltima página do programa de *Liberdade, liberdade*, da primeira temporada carioca (1965). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/ *Liberdade, liberdade* (Dossiê de Programas) Página 124.

Figura 6: Imagem retirada do livro “*Sem comentários*” (Editora Cosac & Naify, 2001) Em cena Paulo Autran e Tereza Rachel. Página 125.

Figura 7: Propaganda do livro *Liberdade, liberdade*. In: *Jornal do Brasil*. 13/08/1965. Página 155.

Figura 8: Capa e contracapa da primeira edição do livro *Liberdade, liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. In: Acervo da autora. Página 156.

Figura 9: Propaganda do livro *Liberdade, liberdade*. In: *Revista Civilização Brasileira*. Teatro e Realidade Brasileira. Caderno Especial n.2. Julho/1968, p. 18. Página 163.

Figura 10: Capa do LP *Liberdade, liberdade*, Gravadora Forma. 1966. In: Acervo da autora. Página 169.

Figura 11: Contracapa do LP *Liberdade, liberdade*, Gravadora Forma. 1966. In: Acervo da autora. Página 169.

Figura 12: Frente e verso do LP *Liberdade, liberdade*. Gravadora Forma. 1966. In: Acervo da autora. Página 172.

Figura 13: Capa do LP *Manhã de Liberdade*, Gravadora Philips. 1966. In: Museu da Imagem e do Som. (sem localização). Página 187.

Figura 14: Contracapa do LP *Manhã de Liberdade*, Gravadora Philips. 1966. In: Museu da Imagem e do Som. (sem localização). Página 187.

Figura 15: Mapa do Brasil com a relação dos estados que onde “*Liberdade, liberdade*” esteve em turnê. In: Acervo da autora. Página 192.

Figura 16: Foto de Paulo Autran ao lado da placa que recebeu em 1967. Foto: Keyler Simões. Teatro Deodoro. 16/11/2001. In: Acervo Teatro Deodoro. Disponível em <http://ascomteatro.blogspot.com.br/2011/07/ator-paulo-autran-e-declarado-patrono.html> acesso em 17/04/2013. Página 208

Figura 17: Charge de Fortuna satirizando o atentado da LIDER. In: *Correio da Manhã*. 01/06/1968. Página 217.

Figura 18: Charge de Jaguar satirizando o pânico dos censores ao analisarem *Liberdade, liberdade*. In: *Última Hora*. 22/04/1965. Página 234.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIações

SIGLAS

AI-1 – Ato Institucional Nº1

AI-2 – Ato Institucional Nº 2

AI-5 - Ato Institucional Nº5

AN/DF – Arquivo Nacional/Brasília

AN/RJ – Arquivo Nacional/ Rio de Janeiro

APERJ – Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

BN – Biblioteca Nacional

CCC – Comando de Caça aos Comunistas

CDB – Conservatório Dramático Brasileiro

CEDOC - Centro de Documentação/ Biblioteca da FUNARTE

CPMT – Centro de Pesquisa e Memória do Teatro

DCCDP - Divisão de censura de diversões públicas

DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

CPCs - Centros Populares de Cultura (CPCs),

EUA – Estados Unidos da América

FAFICH – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

IPM – Inquérito Policial Militar

LP – Longplay

MAM-RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

OEA- Organização dos Estados Americanos

ONU – Organização das Nações Unidas

PCB - Partido Comunista Brasileiro

RP – Rádio Patrulha

SBAT - Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

SNT - Serviço Nacional de Teatro

TPE - Teatro Paulista da Estudante

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNE - União Nacional dos Estudantes

USP – Universidade de São Paulo

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1 CRONOLOGIA DO ESPETÁCULO *LIBERDADE, LIBERDADE*

ANEXO 2 TEXTO A LIBERDADE DE LIBERDADE, LIBERDADE

ANEXO 3 CONTRATO DE PAULO AUTRAN

ANEXO 4 DIVULGAÇÃO DO CONCURSO DE SAMBAS SOBRE LIBERDADE

ANEXO 5 BOLETIM DOMINICAL – 1^a IGREJA PRESBITERIANA
INDEPENDENTE DE CURITIBA

ANEXO 6 CONVITE PARA E PRÉ-ESTREIA NO RIO DE JANEIRO

APRESENTAÇÃO

O texto a seguir refere-se à dissertação de Mestrado desenvolvida no âmbito do Programa de Pós- Graduação do Departamento de História (FAFICH/UFMG), na linha de *História e Culturas Políticas*.

A pesquisa foi desenvolvida durante dois anos e teve como objetivo descortinar as relações entre arte e política no espetáculo *Liberdade, liberdade* e nos produtos culturais derivados da peça. Tentou-se entender essas relações através da compreensão dos diálogos estabelecidos com o governo, a crítica, o público e os órgãos de censura.

Na “*Introdução: a construção do objeto*” objetivou-se mapear as questões fundamentais relativas à pesquisa. Iniciamos com as modificações ocorridas no decorrer do processo, as possibilidades teóricas desenvolvidas, o marco temporal escolhido, as fontes utilizadas e a perspectiva de analisar o espetáculo no entrecruzamento do teatro e da política. Buscou-se justificar as escolhas e sugerir algumas possibilidades interpretativas sobre o tema.

Os aspectos analisados na pesquisa foram a inserção de *Liberdade, liberdade* no cotidiano artístico cultural brasileiro, os idealizadores e atores da montagem, a encenação como eixo condutor, os produtos culturais derivados da peça, assim como a repercussão na imprensa, no público e no regime militar.

O capítulo I “*Antes de dar o sinal: antecedentes artísticos e políticos de Liberdade, Liberdade*” tratou da produção artística da década de cinquenta e sessenta. Nosso objetivo foi localizar o objeto de estudo e inseri-lo no cotidiano artístico cultural brasileiro.

No capítulo II, “*A liberdade da criação: autores, produtores e elenco*” foram analisadas as trajetórias dos intelectuais e artistas envolvidos na montagem. Interessou-nos demonstrar como um conjunto polifônico se agrega em prol de um mesmo objetivo: protestar contra as arbitrariedades do governo.

O foco do capítulo III recaiu sobre a representação. Intitulado “*Encenação e produção: a estética da liberdade*” teve como objetivo analisar a encenação da peça, sob a perspectiva do processo de produção, no campo prático e o processo de criação, no campo artístico. Tentamos demonstrar o entrecruzamento dos campos, assim como entender como o texto foi construído e modificado de acordo com as necessidades da encenação.

O quarto capítulo desta pesquisa titulado de “*Produtos culturais da liberdade*” buscou mostrar que a peça analisada repercutiu em outros campos artísticos através de seus produtos culturais. Ainda que tivéssemos a encenação como o eixo condutor da pesquisa, pretendeu-se demonstrar como o disco e o livro da peça, assim como o *Concurso de sambas sobre a liberdade*, contribuíram para divulgar o espetáculo e as ideias contidas no mesmo.

No capítulo cinco “*A repercussão da liberdade pelo país: encontros e despedidas*” pretendeu-se mapear a trajetória do espetáculo pelo Brasil, demonstrar a reação do público e da crítica, além de entender o estabelecimento de um *diálogo desigual* entre a peça e o regime militar, que pôde ser percebido tanto na relação com alto escalão governamental, quanto em seus processos de censura.

Nas *Considerações Finais* procurou-se articular os acontecimentos e demonstrar como as relações entre o teatro e política perpassaram todos os aspectos analisados. Tentamos exemplificar como *Liberdade, liberdade* ultrapassa os limites do palco e se constitui também em um ato político de oposição à Ditadura Militar.

INTRODUÇÃO A CONSTRUÇÃO DO OBJETO

Hoje fui chamado a cantar a liberdade – e se há mais quem cante, cantaremos juntos. (MILLÔR, RANGEL, 1965:150)

No dia 21 de abril de 1965 estreia no Rio de Janeiro o espetáculo *Liberdade, liberdade*. Escrito por Flávio Rangel e Millôr Fernandes e dirigido pelo primeiro. O texto dramaturgico possibilitou dar voz aos ideais de seus realizadores, que tinham como objetivo fazer uma colagem de fragmentos históricos que falassem sobre a liberdade ou demonstrassem períodos quando o homem teve a liberdade cerceada. O texto foi montado por meio de fragmentos históricos, cenas teatrais, canções, poemas, poesias e piadas diversas.

A produção ficou a cargo do Grupo Opinião, mas o Teatro de Arena de São Paulo assumiu a coautoria para evitar que o espetáculo fosse perseguido pelo regime militar.¹ Na data de sua estreia, grandes nomes do teatro brasileiro, constavam em seu elenco: Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Viana Filho e Tereza Raquel.

O objetivo principal da montagem, de acordo com Flávio Rangel, era transmitir “*uma mensagem que no final fosse, não digo otimista, mas chamando à necessidade de resistência e de que a liberdade se conquista*”. (SIQUEIRA apud RANGEL, 1995:154). Diante de seu claro posicionamento de oposição ao regime militar, o estado autoritário observou com apurado cuidado o espetáculo. A relação que se estabeleceu entre o governo do General Castelo Branco e o espetáculo, foi paradoxal e, por isso, instigou o seu estudo, uma vez que permitiu interpretar como a arte pode repercutir no poder e vice versa.

A tentativa de analisar um espetáculo como *Liberdade, liberdade* proporciona difíceis implicações ao trabalho do historiador. Diante de sua grande repercussão e das enormes teias de relações que o perpassaram, torna-se impossível analisá-lo sem a perspectiva de um *ir e vir* da História no campo político e artístico. Sobre a produção cultural da esquerda engajada, Ridenti afirma que “*é ao mesmo tempo*

¹ Com o intuito de não vincular o nome dos ex-integrantes do CPC as montagens iniciais do Grupo Opinião, foi feita essa parceria com o Teatro de Arena de São Paulo. No decorrer do trabalho esmiuçaremos em detalhes essa parceria entre o Grupo Opinião e o Teatro de Arena.

política, e vice-versa, ainda que nem sempre seja possível estabelecer precisamente a articulação entre a vida e a vida sociopolítica"². (RIDENTI, 2002:384). Ainda que essas delimitações entre o político e o artístico não possam ser estabelecidas com precisão, é inevitável que os elementos conviventes em um mesmo contexto acabem por se entrelaçar dentro de alguns aspectos. Tentaremos demonstrar o entrecruzamento dos campos, sem perder a dimensão estética e o engajamento político. Acreditamos que *Liberdade, liberdade* alcançou o viés da resistência política, principalmente pela estética, que teve como ponto de partida a palavra e a atuação dos atores.

Através de E.P.Thompson tentaremos entender os limites entre as aproximações do campo artístico e político. Tomaremos o cuidado de não valorizar o caráter unicamente político em detrimento do artístico ou a criação artística isolada de seu contexto social. Acreditamos nas mútuas influências entre um campo e o outro, sem, com isso, reduzir um ao outro, como uma relação automática. Interessamos demonstrar as possibilidades dessa intercessão, sem perder de vista a ideia de experiência individual, construída no tempo e pelos sujeitos históricos. As relações entre arte e política não estão dadas, elas se constroem no tempo e na vivência dos que dela pertenceram. Através das relações humanas é que as relações históricas se configuram e se transformam de acordo com as condições dadas e as ações dos indivíduos nesse contexto.

Certos tipos de acontecimentos (políticos, econômicos, culturais) relacionam-se, não de qualquer maneira que nos fosse agradável, mas de maneiras particulares e dentro de determinados campos de possibilidades; que certas formações sociais não obedecem a uma "lei", nem são os "efeitos" de um teorema estrutural estático, mas se caracterizam por determinadas relações e por uma lógica particular de processo. (THOMPSON,1981:61).

Pensaremos essa relação não como um "teorema estrutural estático" que se aplica a todas as manifestações artísticas criadas durante o período militar. Pelo contrário, será pensado como um espetáculo de características únicas, repleto de

² Ridenti aprofunda sua reflexão alertando para a questão do "reducionismo sociológico", indicando que se a arte não deve ser vista como reflexo do contexto, também não pode ser analisada como um fruto puramente artístico, sem que houvesse inserção dentro de seu momento histórico. Tendo por base essas reflexões, propomos analisar o espetáculo estudado, buscando o equilíbrio proposto pelo autor, visando não reduzi-lo ao seu caráter fortemente engajado e nem subtrair sua estética devido a esse aspecto. Ainda que produzido em um período de turbulência política, e muito influenciado por esse contexto, buscaremos tecer com acuidade as relações entre a arte e a política dentro de *Liberdade, liberdade* e em seus produtos culturais.

contradições, de ténues relações entre a arte e poder, entre intelectuais, produtores e artistas, entre regime militar e a sociedade. Uma peça dotada de questões não respondidas e que nos ajudam a problematizar a relação entre a arte e a política nos primeiros anos do regime militar brasileiro, mais precisamente entre 1965-1967.

O OBJETO

A dissertação intitulada “*Nos palcos da História: teatro, política e Liberdade, liberdade*” (1965-1967) passou por várias modificações no decorrer de seu percurso. A princípio, trabalharíamos com dois polos distintos da peça: a encenação e a censura. O primeiro referia-se ao processo de criação e construção do espetáculo e o segundo, à análise dos processos de censura.

Ao longo da pesquisa e com o aumento progressivo do número de fontes, passamos a considerar que apenas esses dois focos reduziriam de forma substancial a análise do espetáculo no seu contexto. Analisar apenas o espetáculo e a censura seria reduzir a potencialidade política-artística de um instigante espetáculo do teatro brasileiro, que ultrapassa a questão da encenação (diante do fato de possuir diversos produtos culturais) e também a censura (já que suas relações com o governo foram mais profundas do que os processos de censura podem apontar).

Imbuídos dessas questões e motivados pela potencialidade das fontes, optamos por redefinir o objeto da pesquisa. O tema continuou sendo a investigação de *Liberdade, liberdade* e o objeto da pesquisa as relações entre arte e política no espetáculo. A pesquisa não teve como foco identificar o que existe de político e de artístico no espetáculo analisado, pelo contrário, tivemos o interesse de demonstrar como a articulação entre esses campos mobilizaram discussões em torno do espetáculo e dos produtos culturais³ criados a partir dele. Desse modo, podemos afirmar que o objetivo dessa pesquisa foi analisar a inter-relação entre arte e política em *Liberdade, liberdade* no contexto dos primeiros anos do regime militar.

³ Entendemos o conceito de produto cultural a partir de Teixeira Coelho, que indica que: “os produtos culturais como aqueles que expressam ideais, valores, atitudes e criatividade artística e que oferecem entretenimento, informação ou análise sobre o presente” (COELHO, 1997:317). Para o autor o conceito se aplica em obras tanto de origem popular, de massa, como eruditas. Pensar *Liberdade, liberdade* e os produtos derivados do espetáculo como produtos culturais, permite-nos entender a obra artística em sua complexidade. É uma manifestação artística engajada, com forte caráter de resistência, mas que está submetida as leis de mercado. O espetáculo e os produtos culturais (livro, disco e concurso) só puderam existir a partir do momento que existiu um público consumidor dos mesmos.

Além da encenação, analisamos o livro e o disco *Liberdade, liberdade*, além do *Concurso de sambas sobre a Liberdade*, organizado pelo Grupo Opinião, que também produziu a montagem. Buscando mapear o espaço desses produtos culturais (livro, disco e concurso), tentamos analisar como se deu a entrada desses elementos no cotidiano artístico cultural brasileiro e no regime militar. Para além da análise dos produtos culturais, observamos conjuntamente a trajetória⁴ do espetáculo pelo país, buscando mapear as cidades onde se realizaram temporadas, a recepção da crítica e as intervenções feitas por parte do governo.

Pelo fato de trabalharmos com um marco temporal reduzido, acreditamos que foi possível abarcar todos esses elementos, buscando detalhar os diversos desdobramentos artísticos em torno do espetáculo. “*A periodização identifica continuidades e rupturas, abre caminho para a interpretação. Ela torna a história não propriamente inteligível, mas, pelo menos, suscetível de ser pensada*”. (PROST, 2008:108). O período escolhido foi de 1965-1967, tempo em que a peça esteve em cartaz e os produtos culturais foram lançados. A escolha desse período deve-se ao fato de a estreia da peça ter sido em abril de 1965 e sua proibição em janeiro de 1967.

Acreditamos que a peça se insere no campo do *teatro político*⁵ e de *resistência*⁶, tornando-se uma das primeiras manifestações teatrais de clara

⁴ No Anexo I fizemos, através das fontes, uma trajetória histórico-cronológica da peça, onde tentamos mapear os principais acontecimentos desde o início de seu processo de criação, em janeiro de 1965 até a sua interdição em janeiro de 1967. A princípio, o objetivo desse material era orientar a autora na análise das fontes e da trajetória do espetáculo. No entanto, acreditamos que tal material permite ao leitor entender os meandros artísticos e políticos que envolvem o espetáculo em questão.

⁵ No Dicionário Brasileiro de Teatro, GUINSBURG (2006) afirma que o teatro é ontologicamente político, no entanto, o teatro como instrumento de debate ideológico e político tem seu início no século XIX. Sua primeira vertente nasce na Revolução Russa, quando se torna instrumento de agitação e propaganda dos militantes de esquerda com o chamado *agit-prop*. O teatro político conquista sua maturidade artística quando autores como Maiakóvisk, Meierhold, Erwin Piscator e Bertold Brecht começam a ser dedicar à temática do engajamento político em seus espetáculos. No Brasil, o teatro político é representado na ação de grupos como o próprio Opinião, Teatro de Arena, Oficina, entre outros.

⁶ A concepção de “*teatro de resistência*” se confunde, em alguma medida, com a de teatro político. No entanto, a diferença fundamental se refere ao período histórico. “*O termo teatro de resistência refere-se a uma diversificada produção que, durante os anos da ditadura militar instaurada em 1964, procurou dar prosseguimento a uma dramaturgia de motivação social*”. (GUINSBURG, 2006:269). Acreditamos que *Liberdade, liberdade* se insere nos dois conceitos, pois a concepção de resistência utilizada no espetáculo era, sobretudo, política. Tal reflexão se baseia principalmente em SCHWARTZ (2009) quando afirma que o Teatro Oficina, no espetáculo *O Rei de Vela* tinha uma proposta de resistência radical, mas não era política. Ainda que matizando a posição de Schwartz, entendemos que algumas peças se colocavam mais diretamente do campo político e da resistência, por isso, entendemos que *Liberdade, liberdade* esteve muito vinculado a esses conceitos. O professor Marcos Napolitano tem discutido recentemente os problemas de homogeneização da ideia de resistência. Para ele, o espaço da resistência era plural, não sendo possível uma visão

oposição ao regime militar recém-instalado. Na data da estreia, havia intensa expectativa de ocorrer a sua proibição, no entanto, o texto foi liberado pela censura carioca. Em novembro do mesmo ano, em sua apresentação em São Paulo, o texto foi parcialmente censurado, com diversas páginas proibidas. Durante as viagens pelo Brasil, ocorreram outros cortes no âmbito da censura estadual, até que em janeiro de 1967, a peça saiu definitivamente de cartaz. Em sua trajetória de quase dois anos, o espetáculo mobilizou debates tanto no campo artístico como no político. Recebeu da maioria dos críticos um julgamento político, foi ovacionado pelo público por seu engajamento e estética, além de gerar grande constrangimento no governo, sendo motivo de uma carta do então presidente, General Castelo Branco ao Ministro da Guerra, Costa e Silva, pedindo a não proibição do espetáculo.

Por todas as questões que o cercam, podemos entender que o espetáculo possibilitou um importante debate nos setores intelectualizados da esquerda brasileira. A partir da análise do espetáculo, percebemos o estabelecimento de um diálogo, ainda que desigual, entre a peça com o regime militar. Diante da multiplicidade de autores e citações contidos no texto, ele tornou-se um espetáculo difícil de ser censurado. Como *Liberdade, liberdade* obteve grande sucesso de público, ampla repercussão na imprensa e contou com um elenco nacionalmente conhecido, o governo precisou criar novas formas de negociação.

Sua relação com a Ditadura Militar e sua inserção na militância de esquerda, permite-nos inferir sobre questões que ultrapassavam o campo cultural e adentravam no campo político, permitindo descortinar, como essas relações se estabeleciam. Quais os limites entre a arte e a política? Em que medida, *Liberdade, liberdade* ultrapassa o ato teatral e se torna um ato político? Como a peça se insere dentro de uma cultura política de esquerda? Como intelectuais de distintas vertentes de unem em torno de um projeto em comum? Como o governo reage ao espetáculo? Até que ponto a militância pecebista do Grupo Opinião interferiu no espetáculo? O caráter engajado sobressai à estética teatral? Como ele se insere no

unidimensional e sem contradições. Segundo ele, “*quatro linhas de ação cultural compuseram o difuso e conflituoso painel do espaço público da “resistência ao regime militar, destacando-se (i) os liberais; (ii) os comunistas; (iii) a contracultura; (iv) e a nova esquerda política”*.(NAPOLITANO, 2011:33). No espetáculo analisado identificamos a linha de ação de resistência da peça associado ao comunismo. Vale lembrar que o Grupo Opinião era formado por intelectuais comunistas, e ,em muitas de suas obras, incluindo *Liberdade, liberdade*, será possível perceber uma linha de atuação próxima do PCB, como a defesa de ocupação dos espaços, o *frentismo cultural*, a estética do nacional-popular, a aliança de classes e a defesa da resistência democrática.

campo teatral? Como a censura percebeu a peça? Essas e outras questões nortearam a pesquisa e abriram possibilidades de reflexão sobre o objeto.

Os produtos culturais surgidos a partir do espetáculo também estiveram no interior desses questionamentos. O livro *Liberdade, liberdade* foi lançado em agosto de 1965, pela Editora Civilização Brasileira. A edição foi publicada com diversas fotos do espetáculo e uma matéria sobre a peça publicada no New York Times. Interessou-nos demonstrar as ligações do livro com a montagem teatral, investigar como se deu o ciclo de vida das edições do livro, assim como entender as relações entre a Editora Civilização Brasileira e o Grupo Opinião.

No campo musical, analisaremos o *Concurso de sambas sobre a liberdade*, de 1965 e o longplay *Liberdade, liberdade*, de 1966. O Concurso foi realizado durante a primeira temporada do espetáculo e organizado pelo Grupo Opinião. O objetivo desse concurso era selecionar quatro sambas que versassem sobre a liberdade e fossem inéditos. Os quatro vencedores tiveram as suas canções gravadas no disco *Manhã de Liberdade* de Nara Leão, além de receberem um prêmio em dinheiro. As etapas do concurso ocorreram no Teatro Opinião nos dias em que a peça não estava em cartaz. Buscou-se investigar como a temporada da peça se desdobrou no concurso e estreitou laços entre o campo teatral e musical, unindo a classe artística em torno da ideia de liberdade e resistência ao regime militar. Interessa-nos saber como *Liberdade, liberdade* foi capaz de mobilizar diferentes campos artísticos e promover a construção de diversos produtos culturais⁷.

Ainda na música, analisaremos o LP *Liberdade, liberdade*, lançado pela gravadora *Forma*, com músicas selecionadas por Roberto Quartin. Buscaremos compreender a estética do disco e comparar com a edição do livro. É interessante ressaltar que o áudio não foi gravado em estúdio, mas no dia de uma apresentação da temporada carioca, possibilitando-nos apreender até mesmo questões da encenação, como a entonação dos atores e a reação do público. Entendemos o LP como um produto isolado, mas que nos permite inferir sobre diversos campos da encenação de *Liberdade, liberdade*.

⁷ Para tratar dos produtos culturais inspiramo-nos principalmente em HERMETO (2010) quando analisa três escalas de observação do espetáculo *Gota D'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. A primeira escala corresponde ao livro, a segunda ao espetáculo e a terceira ao disco. Ainda que tenhamos optado por tomar o espetáculo como eixo condutor, nossa análise aproveita-se de muitas referências dessa importante pesquisa.

Para descortinar as possibilidades interpretativas do espetáculo *Liberdade, liberdade*, tentamos compreender os diversos produtos que o cercaram. Acreditamos que assim, tivemos maiores chances de alcançar a percepção de sua dimensão política e artística para além da cena teatral.

O MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Para analisar *Liberdade, liberdade* foi indispensável uma investigação dos aspectos teóricos que cercam tanto o fazer artístico, quanto político. Para tanto, visamos inseri-lo no entrecruzamento da História Política e da História Cultural. Essa concepção só pôde ser efetivada através da renovação do campo da história política e cultural ocorrida nos últimos anos.

Com a crise dos paradigmas⁸ instalada dentro das Ciências Humanas, tornou-se possível pensar a cultura como um emaranhado de significados construído pelos homens, e com potencial de explicar questões pungentes dentro de nossa sociedade. *“A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais”*. (PESAVENTO, 2008: 15)

Segundo Pesavento, para que esse novo olhar vindo da História Cultural se tornasse possível foi necessário que mudanças epistemológicas ocorressem e novos conceitos fossem agregados, alargando diversas perspectivas históricas. Tal ideia de alargamento vai ao encontro das teses de Francisco Falcon (2006), que buscou sintetizar os avanços obtidos pela História Cultural. Para ele, o campo cultural vem se constituindo como um campo interdisciplinar, com potencial de aglutinar temas e assuntos separados pelas definições tradicionais de História Política e História Cultural.

É nessa perceptiva que objetivamos construir a metodologia desse trabalho. Será nosso objetivo entrecruzar essas duas perspectivas, tendo como objeto a trajetória de um importante espetáculo teatral brasileiro. Esse material, vinculado a

⁸ Segundo PESAVENTO (2008), alguns eventos como a crise de maio de 1968, a guerra do Vietnã, a ascensão do feminismo e o surgimento da New Left, contribuíram para a derrocada dos grandes paradigmas interpretativos da realidade. Os marcos conceituais da História foram colocados em questão e os sistemas globais não mais permitiam compreender uma realidade tão complexa e fugidia. Foi necessária uma abertura teórica para a ressignificação do fazer histórico dentro dos próprios paradigmas Marxista e dos Analles.

perspectiva cultural, começa adquirir importância histórica a partir do momento que a sua pesquisa indica as relações que os homens estabeleciam com a política, os conflitos nela encontrados, assim como sua visão de mundo expressa numa obra de arte. Em alguma medida, toda forma de arte passa a ser um elemento que permite elucidar a sociedade e construir um diálogo entre a cultura e a história. Dentro dessa perspectiva, buscaremos entender como o teatro pode contribuir para uma maior compreensão da história, possibilitando esse diálogo profícuo entre Teatro e a História.

Partindo desses pressupostos, podemos apontar alguns conflitos ao se analisar obras artísticas dentro do campo histórico. No caso específico do teatro, o que geralmente se analisa é a representação de uma representação, que só pode ser recuperada através de fragmentos dispersos. As cenas teatrais encontram dificuldades de ser expressas, por se tratarem da interpretação de uma interpretação, feita em um determinado contexto por um grupo específico de pessoas. Diante dessas questões, o que tentamos fazer nesta pesquisa foi entender os objetivos do coletivo que produziu *Liberdade, liberdade* e a partir dos fragmentos da encenação reconstruir sua trajetória, visando compreender o teatro como fonte de pesquisa capaz de dialogar com a sociedade e o tempo presente.

Com a tentativa de elucidar essa trajetória e nos esquivarmos dos perigos de uma análise estritamente estética, tentaremos cruzar as duas linhas, tal como nos sugere Falcon.

Uma é a vertical, ou diacrônica, com o qual ele estabelece a relação de um texto ou um sistema de pensamento com expressões anteriores no mesmo ramo de atividade cultural (pintura, política, etc.) A outra é horizontal, ou sincrônica: com ela, o historiador avalia a relação do conteúdo do objeto intelectual com as outras coisas que vem surgindo, simultaneamente, em outros ramos ou aspectos de uma cultura. O fio diacrônico é a urdidura, e o sincrônico é a trama do tecido da história cultural. (FALCON,2006:335).

É no entrecruzamento da diacronia com a sincronia que mobilizamos nossos esforços na análise proposta por essa pesquisa. Tentaremos construir uma narrativa que possibilite a compreensão de uma trajetória artística, através de elementos pertencentes ao campo político e artístico do período também anterior ao espetáculo analisado. Em outras palavras, buscou-se compreender também a tradição política e artística do período anterior ao golpe militar de 1964. Embasados nesses

pressupostos e com o objetivo de realizar a operação historiográfica proposta por Certeau⁹, tentaremos inserir o objeto de estudo proposto no campo da História.

Um conceito que contribuirá para esse entrecruzamento da História Política e a História Cultural será o de *culturas políticas*, útil tanto para pensar o objeto em si, como o contexto no qual ele está inserido. De acordo com Rodrigo Patto Sá Motta (1966) a abordagem cultural tem servido como um importante elemento para a compreensão do meio político. “*Ela contribui para desvendar os mecanismos de funcionamento do poder, enriquecendo e tornando mais complexa nossa compreensão acerca dos fenômenos de natureza política*”. (SÁ MOTTA,1996:89).

Partindo dessa premissa, não tentamos fazer de *Liberdade, liberdade* uma possibilidade de representação da realidade do âmbito da política, mas sim um elemento facilitador da compreensão dos fenômenos políticos por meio do fenômeno cultural, onde o sujeito e a cultura assumem fundamental importância na análise política, proporcionando uma releitura da história pelo viés da cultura.

Existem diversas relações entre a peça pesquisada e a esquerda mobilizada contra o regime militar. No entanto, algumas ponderações merecem ser feitas para a inserção do espetáculo dentro da acepção de culturas políticas de esquerda. Em primeiro lugar cabe-nos inferir de qual esquerda falamos e quais os limites dessa associação. Tomaremos a acepção de Berstein, por acreditamos que o conceito de *culturas políticas* permite-nos tentar mapear essas questões.

Os historiadores entendem por cultura política um grupo de representações, portadores de normas e valores, que constituem a identidade das grandes famílias políticas e que vão muito além da noção reducionista de partido político. Pode-se concebê-la como uma visão global de mundo e de sua evolução. [...] Visão que é partilhada por um grupo importante da sociedade num dado país e num dado momento de sua história. (BERSTEIN,2009:31).

O que nos interessa refletir desse excerto diz respeito principalmente à ideia de “visão de mundo” conjunta. No caso do Grupo Opinião e dos idealizadores de *Liberdade, liberdade*, entendemos que era mais do que uma posição política. Parece-nos que existia uma visão de mundo compartilhada, que independente das visões políticas defendidas, tinha-se em comum a resistência ao regime militar e a defesa da democracia. Vale reiterar que todos os integrantes do Grupo Opinião

⁹ Certeau entende que: “Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada “enquanto atividade humana”, enquanto “prática”. (CERTEAU, 2000:66).

eram do Partido Comunista Brasileiro, mas o grupo abrigava parceiros com diferentes projetos políticos, que possuíam um ideal comum de ação imediata e resistência ao regime, como no caso de *Liberdade, liberdade*. Mais do que uma visão política, o que unia os realizadores e os atores do espetáculo era também uma visão de mundo conjunta e porque não dizer também de uma visão compartilhada da estética teatral com vistas a uma atividade engajada. Tal reflexão pode ser melhor compreendida se tivermos em mente a opção pelo *frentismo cultural*,¹⁰ divulgado principalmente pelo PCB.

O espetáculo conseguiu abrigar entre seus realizadores diferentes projetos políticos, mas que possuíam um ideal comum de ação imediata e resistência ao regime. Quaisquer que fossem os projetos, não tinham como ideal político um governo militar. Partilhavam de culturas políticas de esquerda, não no sentido da militância dentro do partido, mas dentro de um ideal de engajamento político e artístico. Para Hermeto, as culturas políticas de esquerda podem ser percebidas como uma tradição, que “*engloba as culturas políticas comunista, socialista e libertária, por exemplo. Entre elas, algumas características comuns e básicas para a construção de traços de identidade em determinados períodos*”. (HERMETO, 2010:50).

Mesmo se tratando de um grupo heterogêneo, a vinculação com a cultura política comunista se faz perceber, principalmente se pensarmos que a própria defesa do partido nesse momento é de uma frente ampla e democrática. No documento intitulado *Declaração sobre a política do Partido Comunista Brasileiro*, formulado pelo PCB em 1958, percebe-se uma sutil transição de alguns ideais políticos reconhecidamente arraigados na trajetória do PCB. “*As tarefas impostas pela necessidade do desenvolvimento independente e progressista do país não podem ser resolvidas por nenhuma força social isoladamente. Disto decorre a exigência objetiva da aliança*”. (Declaração sobre a política do PCB *apud* PCB: vinte anos de política, 1980:15). É importante lembrar que no contexto de sua publicação a aliança de classes sugerida pelo partido estava colocada da luta contra a

¹⁰ De acordo com Napolitano, a ideia de *frentismo cultural* vinculada pelo PCB foi apropriada dos textos de George Lukacs e se construiu sobre três pilares básicos: “a) *ocupação dos circuitos mercantilizados e institucionais da cultura*; b) *busca de uma estética nacional-popular*; c) *afirmação do intelectual como arauto da sociedade civil e da nação*”. (NAPOLITANO, 2011:2). Tais concepções constantemente poderão ser percebidas na atuação do Grupo Opinião e na peça *Liberdade, liberdade*.

submissão ao imperialismo norte-americano. No período posterior ao golpe de 1964, a ênfase foi colocada no enfrentamento do regime ditatorial. “A frente única nacionalista e democrática acumula forças à medida que luta por soluções positivas para os problemas colocados na ordem-do-dia, realizando-as na proporção de sua capacidade e das condições favoráveis de cada momento”. (Declaração sobre a política do PCB *apud* PCB: vinte anos de política, 1980:21)

Vale lembrar que o Grupo Opinião atuou como um polo aglutinador da frente única no campo cultural da esquerda, não apenas comunista. Sua atuação ao longo dos anos foi fortemente influenciada por propostas formuladas dentro do PCB. Intuímos que a mesma formulação de frente ampla foi apropriada pelo Grupo Opinião ao aceitarem assumir a produção de *Liberdade, liberdade*, que contava com um grupo completamente diversificado.

Entendemos que a peça analisada está alocada dentro de uma cultura política de esquerda, acoplada à produção artística e intelectual, não apenas partidária. Ainda que vinculada a tradição comunista, conseguimos perceber grande pluralidade da composição dos integrantes da montagem, que podem ser observadas nas diversas “culturas de coxia¹¹” existentes na montagem e no espetáculo em si.

Tentando sistematizar ainda mais nossa reflexão metodológica, nos inspiramos em diversas concepções de Raymond Williams, que faz importantes reflexões sobre o campo cultural em grande parte de sua obra. No livro “*Cultura*”, ele traça uma linha histórica do conceito, mostrando a complexidade da ideia de cultura e suas múltiplas apropriações em diversas disciplinas. Ele trabalha com duas acepções do termo, que seriam uma idealista e outra materialista. Na primeira, ele se refere a atividades sociais, mas que privilegiam as atividades “especificadamente culturais”, onde a relação entre autor e obra é mais perceptível do que a obra e o contexto. Na acepção materialista, ele defende que o produto artístico é direta ou indiretamente ligado a uma ordem global instituída.

Nessa perspectiva nos parece cabível pensar o Grupo Opinião e a peça *Liberdade, liberdade* na acepção materialista do conceito de cultura, já que a

¹¹ De acordo com HERMETO (2010), as “culturas de coxia” correspondem às distintas visões de mundo existentes em grupos de teatro, no que tange a aspectos políticos e artísticos. No caso de *Liberdade, liberdade* diversas “culturas de coxia” se perpassavam. Podemos exemplificar pensando em uma cultura comunista (vinculada ao Grupo Opinião), uma cultura democrática liberal (divulgada por Millôr Fernandes) uma cultura tebecista (vinculada a Paulo Autran e Tereza Raquel), uma cultura musical (vinculada a Nara Leão e os músicos), entre outras.

produção da obra está diretamente vinculada ao contexto. Entretanto, o autor nos alerta para problematizações maiores que podem ser feitas na análise de obras culturais. Para Williams “*as relações culturais produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia”, mas, coisa muito mais significativa.*” (WILLIAMS, 1992:29). Ele afirma que a análise cultural não é construída apenas por determinações ou reflexos da realidade, ela é constituída de tensões, conflitos, irresoluções e um vasto campo de problematizações. Tentaremos problematizar o espetáculo a partir das formulações teóricas de Williams.

Um importante e fundamental elemento metodológico que colaborou para a compreensão das tensões, irresoluções e conflitos propostos por Williams, foi a utilização da metodologia da História Oral. Para construir uma narrativa histórica em torno espetáculo, trabalhamos com a produção de depoimentos orais, que foram utilizadas como fonte no decorrer de todo o trabalho. Utilizamos as entrevistas temáticas¹² para compreender a atuação dos sujeitos envolvidos no espetáculo, a relação da montagem com o Grupo Opinião, a trajetória da peça pelo Brasil, além de aspectos estéticos da montagem. Tentamos, a partir das fontes produzidas através da metodologia da História Oral, “*registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais*”. (DELGADO, 2006:15). Não foi nosso objetivo preencher lacunas documentais através das entrevistas (ainda que eventualmente tenha ocorrido), mas problematizar a memória construída em torno do espetáculo e de seus idealizadores.

Foram feitas quatro entrevistas, com foco nos integrantes que participaram da montagem. O nosso critério de escolha foi ter integrado a montagem, ter disposição para a construção de uma narrativa sobre a peça e principalmente, ter condições físicas que permitissem a entrevista. Vale lembrar que o espetáculo ocorreu há quarenta e oito anos e grande parte dos integrantes da montagem faleceram.

Diante desses critérios, foram entrevistados João das Neves e Ferreira Gullar, os produtores do espetáculo e os únicos integrantes vivos do Grupo Opinião.

¹²Segundo Delgado: “*As entrevistas temáticas podem, por exemplo, constituir-se em desdobramentos dos depoimentos de histórias de vida, ou compor um elenco específico vinculado a um projeto de pesquisa. [...] Refere-se a entrevistas que fornecerão elementos, informações, versões e interpretações sobre temas específicos abordados pelas pesquisas, dissertações ou teses.*” (DELGADO, 2006: 23).

Entrevistamos também o ator Jairo Arco e Flexa, que participou da montagem substituindo Vianinha. Por último conseguimos o depoimento de Oscar Castro Neves, diretor musical do espetáculo. Eles nos trouxeram importantes referências para a pesquisa, possibilitando um intenso debate em torno da montagem, dos produtos culturais, do Grupo Opinião e da própria memória individual construída em torno desses elementos.

Por fim, tentamos entrecruzar fontes orais e documentais, pressupostos teóricos, contexto histórico e marco temporal visando à construção de uma narrativa histórica. Para construção dessa narrativa nos ateremos principalmente em Ricoeur, uma vez que ele acredita que *“o tempo torna-se humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, é que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”* (RICOEUR, 1994: 85). É isso que tentamos fazer no decorrer dessa pesquisa, construir uma narrativa histórica que nos permitisse articular a experiência dos sujeitos no tempo como condição básica para a escrita do conhecimento histórico.

ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO E FONTES

Neste tópico, apresentaremos a estrutura da dissertação, assim como as fontes que foram utilizadas em cada capítulo. Tentaremos justificar nossas escolhas e explicar a utilização das fontes na compreensão de cada temática analisada. No primeiro capítulo intitulado *“Antes de dar o sinal: antecedentes artísticos e políticos de Liberdade, Liberdade”* analisamos o processo da nacionalização das artes da década de 1950 e a reconfiguração ocorrida na década de 1960 em decorrência do golpe militar. Buscamos mapear as modificações ocorridas nas manifestações culturais posteriores à instauração do regime militar, assim como o seu lugar dentro de uma cultura política de esquerda. Procuramos problematizar a expressão *“hegemonia cultural da esquerda”*, formulada por Roberto Schwarz, assim como discutir a expressão *“esquerda festiva”* divulgada por Carlos Leonam, em 1963.

É notório que o campo do conhecimento artístico dentro da História ainda está em construção. Tentaremos compreender as particularidades desse campo e descortinar algumas possibilidades interpretativas. A fonte de pesquisa prioritária desse capítulo foi a bibliográfica, ainda que a análise documental tenha sido

utilizada. Fizemos uso de referências relativas ao campo artístico cultural e a Ditadura Militar, buscando mapear as relações já existentes entre a arte e a política. Utilizamos também muitas referências literárias¹³, que contribuíram para alargar nosso conhecimento sobre o período.

O segundo capítulo “*A liberdade da criação: autores, produtores e elenco*”, analisou os integrantes da montagem e os objetivos que tinham na construção dessa obra cênica. Iniciamos com uma discussão sobre engajamento intelectual, tentando demonstrar o quanto a noção de engajamento esteve vinculada ao contexto brasileiro da década de 1960. Foi analisado também o papel do intelectual nesse período e sua posição no pós-golpe. Fizemos uma discussão geral, mas fechamos nosso foco de análise no Grupo Opinião e nos idealizadores do espetáculo. É importante advertir que Millôr Fernandes e Flávio Rangel não eram membros do Opinião, apenas propuseram a montagem ao grupo. Nesse momento, articularam-se dois âmbitos diferentes, tanto dos artistas/intelectuais que integraram o Grupo Opinião, quanto dos idealizadores e integrantes do espetáculo. Os “*Oito do Opinião*”¹⁴ foram Oduvaldo Viana Filho, João das Neves, Thereza Aragão, Ferreira Gullar, Denoy de Oliveira, Armando Costa, Paulo Pontes e Pichin Plá. Não foi nosso objetivo focar nas trajetórias individuais desses sujeitos, remontamos apenas a trajetória do grupo para entender como se deu a associação com o espetáculo analisado. Encerramos o capítulo com uma breve trajetória dos atores de *Liberdade, liberdade*. Apontamos alguns dados das carreiras e nos debruçamos em mostrar como ocorreu a entrada desses artistas no espetáculo. Os documentos privilegiados nesse capítulo foram os programas do espetáculo, em quatro versões diferentes. Utilizamos ainda a documentação relacionada ao show *Paulo Autran de umas as duas* (que inspirou *Liberdade, liberdade*) e as fontes orais. Como existem poucas pesquisas sobre o espetáculo, as fontes orais constituíram-se em um importante elemento para problematizar essa trajetória.

No capítulo três “*Encenação e produção: a estética da liberdade*” tratamos do processo de produção da peça e da encenação. Analisamos o texto teatral com vistas a encontrar elementos que nos permitissem entender a encenação e a

¹³ Cf CALLADO (1972 e 1980), CONY (1967 e 1969), GULLAR (1984), VENTURA (2008) e MELO (1978).

¹⁴ Segundo MORAES (2000), a denominação “Os Oito do Opinião” surgiu de uma alusão ao “Grupo dos Onze” coordenado por Leonel Brizola.

articulação entre o texto e a cena. Utilizamos convites para a estreia do espetáculo, o contrato de trabalho de Paulo Autran e outros documentos que nos permitiram entender aspectos da produção. Trabalhamos também com um modesto acervo fotográfico da apresentação, encontrado no Centro Cultural São Paulo – Arquivo Multimeios, na Biblioteca da Funarte, no Instituto Moreira Sales e no livro *Liberdade, liberdade*. Para a compreensão da encenação utilizou-se também com o LP do espetáculo, que permitiu entender as entonações dos atores e a dimensão cômica colocada no espetáculo. Utilizaremos também as entrevistas temáticas para compreender a atuação dos sujeitos envolvidos no processo de montagem.

O quarto capítulo “*Produtos culturais da liberdade*” foi dividido em três eixos principais: o livro, o disco e o *Concurso de sambas sobre a liberdade*. No primeiro tópico sobre o livro discutimos as relações entre a encenação e o produto editorial, perpassando a transmissão de ideias através dos livros na perspectiva de Robert Darnton. A partir desse enfoque teórico tivemos subsídio para discutir o texto do espetáculo e sua articulação, enquanto produto cultural. Não foi o nosso objetivo analisar apenas o texto, mas também o produto enquanto material físico. Tentamos compreender também a relação do Grupo Opinião com a Editora Civilização Brasileira, tendo como objetivo investigar como esses dois polos de aglutinação da esquerda se uniram em prol de um objetivo maior. Tomamos como fonte principal nesse tópico, o livro *Liberdade, liberdade*, o material de divulgação do livro que circulou no Jornal do Brasil, além de biografias dos envolvidos no processo de publicação. Tentamos compreender o livro tanto como uma continuidade da ação do espetáculo, como um produto cultural isolado, produzido por uma grande editora de esquerda e inserido dentro das leis de mercado. Seguimos as edições do livro até o ano de 2013 e tentamos mapear dados sobre o número de vendas. Mantivemos nosso foco na relação estabelecida com a política, pensando como o livro ultrapassa o ato teatral, fazendo perdurar a ideia de resistência.

No segundo tópico, analisamos as questões vinculadas à música dentro do espetáculo. As canções selecionadas para compor a peça foram percebidas dentro do contexto do disco, com o objetivo de não fragmentar a narrativa. Nesse tópico discutimos o LP *Liberdade, liberdade*, o material gráfico, a seleção das canções para o disco (muitos trechos do livro foram retirados da gravação), e as intenções do LP. Podemos perceber que ele tentou se desvincular de uma proposta tão engajada

quanto o espetáculo se pretendia, talvez com o objetivo de uma maior inserção dentro da indústria cultural ainda em crescimento.

Outro ponto balizado foi o *Concurso de sambas sobre a liberdade*. Esse concurso teve o início das inscrições divulgado antes da estreia de *Liberdade, liberdade* e foi organizado pelo Grupo Opinião. A proposta era selecionar sambas que versassem sobre a liberdade. Foram premiados os melhores sambas, que receberam prêmios de 200 mil e 100 mil cruzeiros (primeiro e segundo lugar) e os quatro primeiros tiveram as canções gravadas por Nara Leão, no LP *Manhã de Liberdade*. Nosso objetivo ao analisar esse concurso foi pensar os desdobramentos para além do próprio espetáculo. Entendemos o Grupo Opinião como aglutinador do campo artístico cultural da esquerda, com ações que ultrapassavam o ato teatral. Investigamos a divulgação do concurso na imprensa, os vencedores, assim como próprio LP de Nara Leão, intitulado *Manhã de Liberdade*. Tentamos demonstrar como o mote da palavra “liberdade” serviu como elemento unificador de uma ação cultural e política. A documentação analisada foi divulgação do concurso no programa de *Liberdade, liberdade*, o LP de Nara Leão, assim como diversas matérias de jornal que fazem menção ao evento. Os periódicos utilizados serão analisados com mais vagar no capítulo cinco, onde as matérias de jornal tiveram grande importância na análise da repercussão da peça.

No quinto capítulo “*A repercussão da liberdade pelo país: encontros e despedidas*” mapeou-se a trajetória do espetáculo pelo Brasil, identificando as cidades onde a peça foi apresentada. Tal mapeamento serviu para a análise de três polos distintos: a crítica, o público e o regime militar. No caso da crítica, nosso interesse foi entender as polêmicas geradas dentro do próprio campo teatral. As críticas parecem ter assumido a posição do espetáculo e raramente não foram políticas-partidárias. A maioria das críticas negativas que o espetáculo recebeu versava sobre o seu caráter engajado. O espetáculo foi constantemente vinculado (por grande parte da crítica) ao Partido Comunista Brasileiro, diante da produção do Grupo Opinião. As mais duras críticas mencionavam os esquecimentos do espetáculo, que não ousou falar da liberdade nos regimes comunistas. Problematicamos esses “esquecimentos” e tentamos entender as críticas feitas ao espetáculo, assim como demonstrar que a militância política da peça sobressaiu sobre a encenação, na visão de alguns críticos.

No caso do público, não optamos por trabalhar no campo da recepção da obra pelo espectador, mas a percepção dos integrantes da montagem sobre o público. Interessou-nos mostrar que as reações variaram entre a exaltação e a violência com relação a sua apreensão social. Utilizaremos para isso matérias de jornal, fontes orais produzidas pelos integrantes da montagem, além do número de espectadores encontrado nos programas da peça. Outro interesse foi relatar as intervenções violentas que o espetáculo sofreu do decorrer de sua temporada. A primeira intervenção pesquisada ocorreu no Rio de Janeiro, planejada pela LIDER (Liga Democrática Radical). Nessa ação, chegaram homens armados e o espetáculo sofreu interrupções em cena aberta. Tais intervenções tinham claro interesse de tumultuar as apresentações e com isso, motivar a censura a proibir o espetáculo.

Durante toda a temporada nacional ocorreram alguns incidentes parecidos, sempre de cunho político e ligados a grupos de direita. O espetáculo incitou ânimos tanto da esquerda, quando da direita. Se de um lado havia a exaltação por parte da “esquerda festiva¹⁵”, de outro a direita conservadora também se exaltava pela via contrária. Interessou-nos perceber como as mobilizações políticas interviram na aceitação ou não da obra, e como o caráter estético tendeu a ser esquecido na obra artística.

Serão muitas as fontes utilizadas nesse tópico, tanto para a análise das críticas, quanto para o mapeamento das viagens da peça pelo Brasil. Trabalhamos com diversos jornais, além de revistas de 1965-1967, tentando encontrar mais indícios de como o espetáculo foi percebido pelo campo artístico e pela imprensa.

Concluimos esse capítulo observando as relações concretas entre o espetáculo e o regime militar. Nossa tese principal é que determinadas obras de arte conseguiram intervir diretamente no poder ou mesmo fazer iluminar conflitos já existentes. Tais suposições surgiram principalmente depois de analisadas as fontes encontradas na ECEME - (Escola de Comando e Estado-Maior do Exército), na Biblioteca 31 de Março. Buscamos nessa biblioteca uma carta enviada por Castelo Branco a Costa e Silva, em que tratava de diversos assuntos, incluindo o pedido de não proibição do *Liberdade, liberdade*. Durante toda a carta é possível perceber as

¹⁵ No primeiro capítulo da dissertação analisaremos com vagar essa questão e tentaremos esclarecer a sua constante associação com o campo teatral.

divisões existentes dentro do governo. Pensaremos a recepção do espetáculo pelo regime como um objeto que nos permita entender as nuances do próprio regime militar e as divergências entre os grupos liderados por Castelo Branco e Costa e Silva.

Outras fontes importantes serão os processos de censura, encontrados no Arquivo Nacional – DCDP (Divisão de censura de diversões públicas) e no Arquivo Miroel Silveira. O dossiê encontrado no Arquivo Miroel Silveira será fundamental para subsidiar esta pesquisa. Ele data de novembro de 1965 e foi produzido pela censura paulista, na data da estreia em São Paulo. Tentaremos mapear a origem dos cortes, entender a dinâmica do processo de censura, assim como analisar a justificativa da censura para os cortes. Esse documento consta no processo de censura e tem uma escrita quase cordial, onde o censor fala de todas as qualidades do espetáculo, mas afirma que a peça teve que sofrer cortes, diante do “*momento de tensão emocional que o país atravessa*”.

Através desses documentos e das declarações públicas do Presidente General Castelo Branco, tentamos demonstrar que *Liberdade, liberdade* instituiu, em alguma medida, um diálogo desigual¹⁶ com o regime militar. Uma relação paradoxal diante de uma proposta tão clara de oposição por parte do espetáculo.

Para entendermos a proibição da montagem do Grupo Opinião, tentamos analisar o processo de censura completo da peça. Esse longo processo tem mais de novecentas páginas e data do fim 1967 a 1968. Esse processo não é relativo ao Grupo Opinião, (que foi proibido de encenar *Liberdade, liberdade* em janeiro de 1967), ele refere-se a outros grupos que montaram a peça no período seguinte a sua proibição. O que nos intriga é entender o porquê de a peça encenada pelo Grupo Opinião ser proibida no início de 1967 e porque é liberada no mesmo ano para ser encenada por outro grupo. Qual o critério utilizado pelos censores? Aqui nos cabe pensar que o “perigo” visto pelos censores está para além do espetáculo. É importante lembrar que o Grupo Opinião era visto pelas autoridades como o “antro” do comunismo, já que quase todos os integrantes eram remanescentes do

¹⁶ Entendemos que existiu um diálogo entre o regime militar e a peça *Liberdade, liberdade*. Muitas das ações envolvendo o espetáculo foram negociadas e discutidas com o alto escalão governamental. Constatamos a evidencia de um diálogo, mas desigual. Ao mesmo tempo em que o governo dialogava com o espetáculo, ele tinha pleno poder de decidir arbitrariamente sobre ele. Diante desses fatos é que entendemos esse processo como um *diálogo desigual*.

CPC da UNE. Nessa fonte não analisaremos todos os processos, pretendeu-se mais entender se a censura federal articulou uma estratégia arguciosa no que diz respeito à proibição da peça e de como isso esteve vinculado à representação que faziam do Grupo Opinião.

Nas “*Considerações finais*” estruturamos nossas conclusões através da análise das fontes. Almejamos justificar as interconexões entre arte e política contida em todo do objeto de pesquisa, buscando delimitar quais as relações do espetáculo e seus produtos culturais com o regime militar.

CAPÍTULO 1: ANTES DE DAR O SINAL: ANTECEDENTES ARTÍSTICOS E POLÍTICOS DE “LIBERDADE, LIBERDADE”.

*O país estava irreconhecivelmente inteligente.
(SCHWARZ, 2005:21)*

Nos últimos anos, a historiografia tem produzido diversas pesquisas sobre a temática da Ditadura Militar Brasileira¹⁷, gerando questionamentos sobre sua periodicidade, o papel da sociedade no golpe militar de 1964, as conspirações no seio do poder e temáticas diversas sobre o tema. No entanto, o campo artístico, particularmente o teatral, se encontra ainda em construção, com poucas pesquisas diante da grande quantidade de material a ser analisado e das muitas questões a serem problematizadas.

Ainda que as pesquisas sobre o campo artístico tenham aumentando progressivamente nas últimas duas décadas, acreditamos que a historiografia do período ainda tem dado maior ênfase às pesquisas relacionadas ao campo político. Não é difícil supor, que com a institucionalização da Ditadura Militar e o recrudescimento progressivo da censura, a atuação dos artistas foi contida e drasticamente diminuída, deixando pouco espaço para a atuação dos artistas nos limites da resistência democrática.

Diante dessas questões, não nos parece surpreendente que as pesquisas do campo teatral desse período estejam em fase incipiente, integrando um campo em construção dentro da historiografia. Interessa-nos nesse capítulo, fazer um pequeno mapeamento dessas manifestações no âmbito político e cultural, assim como discutir questões, que nos permitam pensar o importante papel do campo cultural na discussão da História.

1.1 ENTRE AVANÇOS E RETROCESSOS: A NACIONALIZAÇÃO DO TEATRO DA DÉCADA DE 1950.

A produção artística do período posterior ao golpe militar de 1964, não deve ser pensada como uma ruptura drástica com as produções da década anterior. Pelo

¹⁷ Sobre as temáticas citadas, cf. FERREIRA (2006 e 2007), FICO (1996 e 2001), REIS (2000 e 2004) e RIDENTI (2005).

contrário, modificaram-se as perspectivas culturais, reelaborou-se um novo vocabulário da esquerda, mas a nacionalização/engajamento das artes encontrava-se em processo contínuo, mesmo dentro do regime militar.

Para entender as produções culturais vinculadas à esquerda no Brasil dos anos 60, torna-se necessário pensar nos desdobramentos ocorridos no final da Segunda Guerra Mundial. Interessa-nos lembrar do prestígio adquirido pela União Soviética, a importância que o PCB assume no Brasil e as repercussões desses acontecimentos na arte brasileira do período. De acordo com Frederico, a análise da produção cultural nos anos cinquenta e sessenta permite-nos compreender grandes vínculos entre as questões levantadas pelo PCB e as manifestações artísticas da época. Para ele, “*a luta contra o subdesenvolvimento e contra fatores internos e externos que o sustentavam, a campanha pela reforma agrária etc. deixaram marcas profundas no fazer artístico*”. (FREDERICO, 1998:276).

Tais marcas puderam ser percebidas principalmente a partir da década de 50, quando o governo de Juscelino Kubitschek foi tomado por uma agitação nacionalista que movimentou os diversos campos da cultura. A participação das massas nos movimentos populares, o fortalecimento dos sindicatos, a participação dos jovens nos movimentos estudantis e diversos movimentos artísticos contribuíram para o florescimento da noção de nacionalidade e a formulação de uma estética nacional-popular.

Ao analisar as denominações de *nacional* e *popular*, Celso Frederico faz uma análise dos conceitos em consonância com a atuação política e cultural do PCB¹⁸. Ao contrário do que é comumente aceito, o autor acredita que os comunistas brasileiros romperam com a tradição zdanovista ao assumirem uma arte de caráter nacional e popular.

No pré-64, o *nacional*, correlato da luta anti-imperialista, reivindicavam a afirmação de uma arte não-alienada que refletisse a realidade brasileira que se queria conhecer para transformar. O *popular*, por sua vez, acena para a democratização da cultura e a conseqüente crítica à nossa tradição elitista de uma arte concebida como “ornamento”, como “intimismo” à sombra do poder”. (FREDERICO, 1998:277).

Nessa perspectiva, podemos entender que a concepção de nacional-popular vinculada pelos artistas comunistas, tinha como eixo condutor a valorização do

^{18 18} Para maiores informações sobre a política cultural do PCB cf. FREDERICO (1995 e 1988).

universal e do particular, a democratização da cultura brasileira, com montagens que tentavam dialogar com as classes populares, além de uma estética realista que pudesse discutir os conflitos da sociedade brasileira daquele contexto. Para Napolitano, “a questão do “nacional-popular” no Brasil foi, antes de tudo, uma ideia força que fez o antigo nacionalismo conservador mesclar-se a valores políticos de esquerda na busca de uma expressão cultural e estética que se convertesse em arma na luta pela modernização e contra o “imperialismo”. (NAPOLITANO, 2011:10).

O autor acredita que até meados do fim dos anos sessenta a política cultural do PCB foi tributária do nacional-popular, vinculado à teoria gramsciana. No entanto a partir das apropriações da *Declaração de Março*, lançada em 1958, a estratégia do PCB recaiu sobre a concepção de *frentismo cultural*, divulgada nos textos de Georg Lukacs. (NAPOLITANO, 2011). O autor não ignora a continuidade da nacional-popular nos anos posteriores, mas reitera que ele foi incluído no arcabouço teórico do *frentismo cultural*.

Podemos intuir que o furor nacionalista propagandeado pelo governo Juscelino Kubistchek contribuiu para o desenvolvimento do nacional-popular em diversas manifestações artísticas. Uma parte considerável da produção cultural do país se modificou, levantando diversas críticas ao modelo desenvolvimentista assumido pelo presidente.

Ao invés de exaltar essas qualidades do “progresso” e da expressão “*cinquenta anos em cinco*”, as manifestações artísticas procuraram agir como questionadoras do processo, criticando, instaurando debates e levando à sociedade a reflexão de sua própria realidade, denunciando que o progresso alcançado pelo governo não se mostrava igualitário para todas as classes sociais.

É importante ressaltar que essa nova concepção de arte não era unanimidade entre os artistas, ela esteve muito vinculada à atuação dos artistas vinculados ao PCB. Para diversos segmentos culturais, o nacional-popular não foi uma opção estética. Mesmo se tratando de um grupo específico de artistas, podemos considerar que o país alcançou um número considerável de ações culturais focadas na temática do nacionalismo. Vários foram os setores da cultura que procuraram denunciar e problematizar a realidade brasileira, evidenciando uma conexão entre cultura, política e história.

No cinema, vemos florescer o Cinema Novo, que obteve grande importância ao propor uma reflexão sobre a realidade brasileira, que buscasse conjuntamente a identidade do cinema nacional e do país. Os filmes desse movimento não visavam ocultar ou romantizar o país, pretendiam antes, apontar os problemas sociais e colocar em debate a questão do subdesenvolvimento brasileiro, fazendo uma crítica mordaz à realidade nacional.

O Cinema Novo tem início da segunda metade dos anos 50, no Rio de Janeiro. Sua instauração é uma resposta crítica às tentativas de implantação de produções hollywoodianas no Brasil, se encontrando assim, em pleno diálogo com o nacional popular. Nelson Pereira dos Santos¹⁹ será o maior nome do Proto-Cinema Novo, construindo um intenso diálogo com o neo-realismo italiano e a comédia popular brasileira. Seus filmes não só introduziram diversas referências políticas e estéticas, assim como abriram caminho para a consolidação do Cinema Novo nos anos sessenta.

Segundo Xavier, esse foi “*o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro.*” (XAVIER, 2006:14). É válido lembrar que o Cinema Novo buscou uma revolução no conteúdo e na forma. Visava à modificação do cinema nacional no âmbito estético e político. “*Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais, queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo*”. (GLAUBER, 2004:52). É essa a mentalidade que os cineastas radicalizaram nos anos 1960, tendo como ponto inicial o curta *Aruanda*, de Linduarte Noronha, apresentado na I Convenção da Crítica Cinematográfica, realizada em 1960. Posteriormente, ele assume as feições já comumente conhecidas, principalmente na *Trilogia do Sertão*²⁰.

Na música o processo de engajamento no campo político e social ocorreu de forma menos abrupta, tendo maior repercussão nos anos 1960. Surpreendentemente, esse processo tem início nos anos 1950, a partir da Bossa Nova. Com o lançamento do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, formularam-se os termos constantemente associados ao estilo, “*o amor, o sorriso e a flor*” e “*moderno, elegante e urbano*”. Interessa refletir sobre como a Bossa Nova se desfaz

¹⁹ As principais montagens do diretor nos anos cinquenta foram *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*, de 1955 e 1957.

²⁰ A Trilogia do Sertão é composta pelos filmes *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra.

da síntese “*um banquinho e um violão*” e se converte em música engajada nos anos sessenta. Em primeiro lugar ela não se converte, ela passa por uma transformação tanto estética, quanto de conteúdo, onde ocorreu uma ressignificação de sua audição. Intuímos que talvez, possa ter sido influenciada pelo surto nacionalista do teatro e do cinema, além da agitação social e política que percorria o país. A aproximação de músicos da bossa-nova com o CPC²¹ foi fundamental para essa nova ressignificação do campo musical brasileiro. (NAPOLITANO, 2001).

No que diz respeito ao teatro, teremos um processo um pouco diversificado. O primeiro foco dessa cultura “engajada” nasceu ainda nos anos 50, com a criação da União Paulista dos Estudantes Secundaristas em 1955, grupo composto por filhos de militantes do PCB. O objetivo era fundar um grupo de teatro onde os conflitos sociais pudessem ser levados à cena. Esse grupo ficou conhecido como Teatro Paulista do Estudante (TPE) e possibilitou a busca de uma arte vinculada ao contexto social do país.

Em 1956, o grupo associou-se ao Teatro de Arena, que já existia desde 1953. Em conjunto criaram uma dramaturgia focada nos conflitos sociais vividos pelo país. O Teatro de Arena foi um dos grupos mais representativos dos anos cinquenta e sessenta, investindo no diálogo entre a produção dramatúrgica nacional e formação de atores e equipe técnica. É importante ressaltar que no primeiro momento de sua fundação, o grupo não se distanciava muito do teatro proposto pelo TBC²², e já havia montado diversos espetáculos de autores estrangeiros como *O demorado adeus*, de Tennessee Williams e *Não se sabe como*, de Luigi Pirandello. Apenas a partir de 1955 a temática nacionalista começou a ser formulada dentro do grupo.

A mudança fundamental no Teatro de Arena ocorreu em 1956, com a chegada de Augusto Boal. O novo diretor do grupo acabara de chegar dos EUA, onde havia se formado em dramaturgia e direção pela Universidade de Columbia, em Nova York. Boal defendia a busca por uma dramaturgia nacional e um modelo brasileiro de interpretação, além de uma posição política definida, contribuindo para a formação política do restante do grupo. O espetáculo, que marcaria essa nova

²¹ Cf GARCIA (2007).

²²O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi fundado no ano de 1948, pelo empresário Franco Zampari. A companhia era mantida pelo mecenato dos industriais paulistas e se tornou conhecida pelas montagens de textos estrangeiros, a vinda de diretores italianos, a preocupação exclusivamente estética e o alto grau de profissionalismo. A grande crítica das esquerdas em relação ao TBC diz respeito a sua manutenção pela burguesia paulista, sua arte puramente estética e sem vínculos com a realidade brasileira.

fase, foi escrito por Gianfrancesco Guarnieri e dirigido por José Renato, *Eles não usam black-tie*, de 1958. A peça foi visivelmente influenciada pelo marxismo, demonstrando através do conflito entre pai e filho a oposição ideológica de correntes distintas. Sua inovação foi principalmente pelo fato de ter sido o primeiro espetáculo a retratar a vida do operário e a luta de classes.

Eles não usam black-tie tornou-se um marco na história do teatro brasileiro e abriu caminho para pensar a arte teatral através de perspectivas marxistas. Não por acaso, o Teatro de Arena, apropriou-se de um palco no formato de arena para a montagem do espetáculo. Diante da mobilidade conquistada pela montagem, a peça teve condições de ser apresentada em diversos lugares como: escolas, clubes, circos e associações sindicais. A partir do sucesso do espetáculo, surgiram os *Seminários de Dramaturgia*, promovidos pelo Teatro de Arena, em São Paulo. Realizados em abril de 1958, esses seminários buscavam incentivar a escrita e a encenação de textos nacionais, tendo como objetivo a construção de uma dramaturgia nacional.

Com a realização desses seminários, surgiu uma nova safra de autores brasileiros, dedicando-se a escrever sobre a realidade nacional e descortinando novas possibilidades para a dramaturgia brasileira²³. A partir dessa iniciativa, surgiram também diversas atividades fomentadoras do teatro nacional dentro e fora do Teatro de Arena, que aumentavam suas perspectivas para além da dramaturgia, focando também aspectos da estética e da interpretação. Para Sábato Magaldi essa “nacionalização” se fazia de extrema importância: “ *julgava-se importante estimular o aparecimento de novas obras, que alicerçariam um teatro fundamentalmente nosso e alimentariam, também, o cartaz do Arena e de outros grupos que se irmanassem nos mesmos ideais.*” (MAGALDI *apud* GARCIA, 2007:22).

Diante do desejo de divulgação das discussões fomentadas dentro do Teatro de Arena, o grupo parte para uma turnê no Rio de Janeiro, em setembro de 1959, para fazer apresentações de *Eles não usam Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha. Segundo Moraes, “*o Arena sacudiu o panorama cultural da cidade*”. (MORAES, 2000:96). O grupo entrou em cartaz no tablado de um shopping de Copacabana, na Rua Cerqueira Campos, o mesmo

²³ Fora do Teatro de Arena, começavam a surgir outros autores que buscaram trabalhar em suas peças as temáticas nacionais. Podemos citar as peças *O pagador de promessas*, escrita por Dias Gomes em 1959, o *Auto de Compadecida*, de 1956, com texto de Ariano Suassuna, *A moratória*, de Jorge Andrade, escrita em 1954, entre outras.

espaço que o Grupo Opinião viria a ocupar a partir de 1964. Diante da repercussão, Vianinha, integrante do Teatro de Arena, coordenou um novo *Seminário de Dramaturgia* na cidade carioca. No mesmo período teve início um núcleo de estudos sobre Bertolt Brecht e Erwin Piscator, com o fim de investigar a obra dos autores alemães. Participaram dele Vianinha, Néelson Xavier, Chico de Assis, entre outros.

Durante a temporada carioca, o Teatro de Arena passou por várias crises internas. A célula comunista do grupo, liderada principalmente por Vianinha, desejava aprofundar a discussão em torno de conceitos marxistas, discordando dos pressupostos seguidos pelo grupo. Segundo Vera Gertel, esposa de Vianinha na época, o autor sentia necessidade de aliar o teatro à atuação política. Ele acreditava que “o Arena era um teatro burguês, e ele queria fazer teatro popular”. (GERTEL apud MORAES, 2000:99).

No meio desses conflitos, deu-se o início do processo de criação da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*. Buscando uma explicação didática do conceito marxista da mais-valia, Vianinha, Chico de Assis e Miguel Borges procuraram o professor Álvaro Vieira Pinto, do ISEB²⁴, para orientá-los. O assistente de Álvaro Vieira Pinto, o sociólogo Carlos Estevam Martins, organizou um esquema explicativo sobre o tema. Surgia assim a primeira semente de onde nasceria o CPC.

A peça foi escrita por Vianinha e teve direção de Chico de Assis. A estreia ocorreu na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil e o elenco foi coletado no Teatro Jovem, do Rio de Janeiro. *A mais valia vai acabar, seu Edgar* ficou em cartaz durante oito meses, com média de 400 pessoas por apresentação. No final da temporada o Teatro de Arena voltou para São Paulo e Vianinha rompe efetivamente com o grupo, permanecendo do Rio de Janeiro.

Com o intuito de construir um teatro popular e percebendo em *A mais valia vai acabar* uma possibilidade concreta de tal ação, os organizadores começaram a formular possibilidades para dar continuidade ao trabalho iniciado na peça. A ideia encontrada para a não dispersão do grupo foi um curso de filosofia, ministrado por

²⁴O Instituto Superior de Estudos Brasileiros foi criado em 1955, pelo Ministério da Educação e Cultura. O objetivo do ISEB era produzir conhecimento universitário de alto nível e que contribuísse para a compreensão da sociedade brasileira. Durante os anos cinquenta e início dos sessenta o ISEB contou com grande prestígio e muitas de suas teorias tentaram ser aplicadas na realidade brasileira. Intelectuais como Hélio Jaguaribe, Guerreiro Ramos, Cândido Mendes de Almeida, Álvaro Vieira Pinto e Nelson Werneck Sodré, foram presenças constantes no Instituto. Com o golpe de 1964, o ISEB foi extinto pelos militares.

José Américo Motta Passanha, professor da Universidade do Brasil, atual UFRJ. O local encontrado para a realização do curso foi o auditório da UNE. A partir dessa aproximação, tornou-se natural o aparecimento do CPC, como afirma Leon Hirsman: *“O curso favoreceu uma discussão muito rica, muito viva, e o aparecimento de um organismo que desse continuidade a toda essa discussão, que foi o CPC”*. (HIRSZMAN apud MORAES, 2000:113).

Tinham assim início as atividades dos Centros Populares de Cultura, inicialmente liderados por Vianinha, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins. O CPC atuou de 1961 a 1964 como movimento cultural, que se caracterizou por uma forte ideologia política de esquerda. Em seu curto período de atividades, realizou um trabalho que visava instruir o povo no que diz respeito à realidade brasileira. Os cepecistas acreditavam que somente através dessa nova consciência, o homem poderia lutar por uma nova organização da sociedade no sentido de instituir uma sociedade mais justa e democrática. Assim sendo, o teatro, a música, a literatura, o cinema e outros meios de expressão artística foram utilizados para realizar essa mobilização popular visando o engajamento revolucionário. Os artistas e intelectuais que estiveram envolvidos nos diversos projetos da entidade cepecista, passaram a atuar politicamente no cenário brasileiro, propondo mudanças nos meios artísticos e no público a ser alcançado.

O principal objetivo dos CPCs era fomentar as relações entre o público e as artes, alcançando espectadores das classes populares. Visando definir o eixo condutor das ações cepecistas, em 1962, foi redigido por Carlos Estevam Martins o anteprojeto *“Manifesto do Centro Popular de Cultura”*, que buscou divulgar suas posições nos âmbitos políticos e culturais do país. Segundo Holanda, *“o Manifesto postula o engajamento do artista e afirma que em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”*. (HOLLANDA, 2005:19).

Segundo as diretrizes do manifesto do CPC, os artistas e intelectuais brasileiros estariam, naquele momento, distribuídos entre três alternativas distintas: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária consequente. Os mentores no CPC não eram ingênuos de acreditar que a arte poderia romper diretamente com a hegemonia das classes dominantes, mas entendiam que através da arte, se poderia provocar no ser humano uma mentalidade revolucionária, buscando romper com todas as formas de dominação.

O anteprojeto não foi bem recebido pela intelectualidade da época. Carlos Estevam Martins foi comparado a Jdanov e acusado de reproduzir as teses do Realismo Socialista. Como afirma Leandro Konder:

O CPC nasceu muito sectário. O documento programático, de autoria do Carlos Estevam Martins, era um negócio meio aterrador, aquela divisão de arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo que só a arte popular revolucionária era boa, as outras duas eram alienadas. Eu achei aquilo um horror. Posteriormente, o CPC na prática foi retificando a linha, mas eu fiquei sempre preso àquela primeira imagem. (KONDER apud RIDENTI, 2000:76).

Alguns estudos posteriores problematizaram a existência dessa visão sectária no anteprojeto, que acabou por dar uma visão negativa ao CPC em geral e do anteprojeto, em específico. Garcia (2007) relativiza essa visão negativa, ao afirmar que as críticas direcionadas ao anteprojeto promoveram um importante debate sobre a função da arte e do engajamento do artista, contribuindo para uma ampla discussão. No mesmo caminho, segue Napolitano, que nos acrescenta uma informação relevante ao indicar que *“o manifesto permaneceu mais como uma proposta de discussão e como uma defesa de uma nova postura do artista, do que como uma plataforma estética de criação artística”*. (NAPOLITANO, 2004:42).

Podemos supor que o anteprojeto teve mais a função de ser um ponto de partida para o debate sobre a arte e o engajamento do que ditar regras do “como fazer”. Em alguma medida, buscou-se com ele estabelecer parâmetros de discussão em comum dentro da intelectualidade, não podendo ser lido como a síntese da produção vinculada ao nacional-popular, mas como uma proposta teórica para as artes. Segundo Peixoto, o CPC *“não foi um bloco monolítico, isento de divergências e contradições internas: havia um clima permanente de crítica e autocrítica, um questionamento e uma inquietação viva incentivada pela evolução da situação política do país.”* (PEIXOTO, 1989:9). Integrante do movimento, ele faz ponderações importantes ao analisar os contextos nacional e internacional, que mobilizaram desejos e sonhos nesse período.

No âmbito nacional, não podemos perder de vista as ações do presidente João Goulart, que serviram de grande estímulo para a mobilização desses artistas. O projeto das reformas de base, a construção de uma política nacionalista e o incentivo à formação de sindicatos rurais contribuiu para o clima de agitação política e cultural. Paralelos a ação governamental, começavam a entrar em cena a atuação

das Ligas Camponesas, a ascensão do movimento operário, assim como o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, que influenciou diversos intelectuais e artistas. No âmbito internacional, temos uma agressiva atuação imperialista dos Estados Unidos na América Latina, o sucesso da Revolução Cubana e a divisão do mundo diante da Guerra Fria.

Diante desse movimentado contexto, o CPC buscou produzir obras que dialogassem com esse momento histórico. Polêmicas a parte, o CPC lançou importantes produtos culturais, que ainda hoje nos permitem construir o imaginário dos artistas vinculados ao projeto. Investigando as produções ligadas ao CPC veremos que muitas se desvinculam, em parte, da visão sectária do movimento, construída principalmente, a partir da crítica feita ao anteprojetado.

O CPC era dividido em quatro departamentos específicos: teatro, cinema, literatura e música. Paralelos a essa divisão, o CPC contava com seminários, palestras, conferências, cursos e diversas atividades. A divisão possibilitou a criação de produtos culturais²⁵ em diversas áreas. O departamento de teatro era dividido entre teatro convencional e teatro de rua, buscando atingir assim diversos públicos. “*O objetivo não era substituir o imprescindível comício ou passeata, mas sim ajudar com o espetáculo teatral [...] Contribuindo, graças ao quase improvisado trabalho histriônico dos atores, como elemento lúdico e participante.*”(PEIXOTO,1989:9). O departamento de teatro contou com diversas produções, que eram apresentadas em espaços convencionais, rua, porta de fábricas, comícios, entre outros. As peças tinham o formato de cenas curtas, esquetes ou textos completos²⁶, que visavam proporcionar grande comunicação com o público e exemplificar conflitos nacionais nas cenas apresentadas.

No Departamento de Literatura foram editados os Cadernos do Povo Brasileiro²⁷, em parceria com a Editora Civilização Brasileira²⁸, além de diversos

²⁵ Para maiores informações cf. BERLINK (1984) e PEIXOTO (1989).

²⁶ Da produção que chegou ao nosso conhecimento podemos citar os textos integrais de *A mais valia vai acabar, seu Edgar, Os Azeredos e os Benevides, Quatro quadras de terra*, de Vianinha, a peça infantil *O mistério do Saci*, de Helena Sanches, *A vez da recusa*, de Carlos Estevam Martins, entre outros. No âmbito das cenas curtas podemos exemplificar com *Cuba si, Yanques no e Pátria ou Muerte*, ambas de Vianinha, *Não tem imperialismo no Brasil*, de Augusto Boal, *O petróleo ficou nosso*, de Armando Costa, *Petróleo e Guerra da Argélia*, de Carlos Estevam Martins, entre outras que não foram citadas ou não chegaram ao nosso conhecimento.

²⁷ Para demonstrar as temáticas vinculadas nos Cadernos do Povo Brasileiro citamos alguns títulos: *Que São As Ligas Camponesas?* de Francisco Julião, *Quem É O Povo No Brasil?* de Nelson Werneck Sodré; *Por que Os Ricos Não Fazem Greve?* de Álvaro Vieira Pinto; *Quem Dará O Golpe No Brasil?* de Wanderley Guilherme; *Como Atua O Imperialismo laque?* de Sylvio Monteiro e outros.

livros em forma de cordel. No departamento de música foram fomentadas atividades como a gravação do compacto *O povo canta*²⁹ e a organização da Primeira Noite de Música Popular Brasileira, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, objetivando aproximar músicos eruditos e populares. No âmbito do cinema ocorreu a produção e distribuição do filme *Cinco Vezes Favela*³⁰, que retratava os conflitos sociais e urbanos em cinco histórias diferentes, que tratavam da temática da exploração e do subdesenvolvimento, tendo como pano de fundo a favela. Os diretores foram Miguel Borges, Cacá Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade, que posteriormente se tornariam referências para o Cinema Novo.

O CPC atuou até o ano de 1964, quando o golpe militar veio interromper suas atividades, através do incêndio da UNE e da perseguição de seus integrantes. Assim como o CPC, diversos setores artísticos encontravam-se em crescimento, propondo uma mudança nas estruturas tradicionais e colocando a superação dos conflitos nacionais em primeiro plano. Essa proposta teve que ser modificada a partir do golpe de 64, já que exigiu dos artistas uma posição diferente na orientação do trabalho e de seus objetivos.

1.2. UM GOLPE³¹ NAS ARTES: INSTAURAÇÃO DA DITADURA E SUA REPERCUSSÃO NO CAMPO CULTURAL.

Com o apoio dos governos de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, deu-se o golpe militar em 31 de março de 1964, quando as tropas mineiras do General Olímpio Mourão Filho, rumaram em sentido ao Rio de Janeiro. Sem possibilidades de reverter a situação e permanecer no país, Jango refugiou-se no Uruguai. Em nove de abril de 1964 foi decretado o primeiro Ato Institucional.

²⁸ A Editora Civilização Brasileira foi uma importante editora brasileira. Dirigida por Ênio Silveira, ela se tornou nos anos 50 e 60, uma importante ferramenta de inserção das ideias de esquerda na sociedade brasileira. Por meio de livros, revistas, coleções foram discutidos diversos temas que apontavam para um maior conhecimento da realidade nacional. No terceiro capítulo da dissertação retomaremos com vagar a discussão acerca da Editora Civilização Brasileira.

²⁹ O compacto *O povo canta* contava com as seguintes canções: *O Subdesenvolvido*, de Carlos Lyra e Francisco de Assis, *João da Silva*, de Billy Blanco, *Canção do Trilhãozinho*, de Carlos Lyra e Francisco de Assis, *Grileiro Vem*, de Rafael de Carvalho e *Zé da Silva*, de Geny Marcondes e Augusto Boal.

³⁰ A temática foi retratada nas seguintes curtas metragens: *O favelado*, dirigido por Marcos Farias, *Zé da cachorra*, por Miguel Borges, *Escola de Samba Alegria de Viver*, por Carlos Diegues, *Couro de gato*, por Joaquim Pedro de Andrade e *Pedreira de São Diogo*, por Leon Hirszman.

³¹ Não nos interessa fazer uma reflexão sobre a história e a historiografia do golpe militar e a instauração da ditadura militar brasileira. O que nos interessa aqui é refletir como esse processo repercutiu no campo artístico. Sobre os antecedentes e o golpe militar de 1964 cf: DREIFUSS (1987) STARLING (1986), TOLEDO (1982), MORAIS (2011).

A Ditadura Militar Brasileira caracterizou-se pela falta de democracia, suspensão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime. Todos os setores artísticos passaram a ser vigiados com cuidado pelos militares. Aos muitos que se opuseram ao regime coube a prisão, exílio, tortura e morte. Foi nesse período que o teatro sofreu a maior perseguição de sua história e buscou encontrar caminhos alternativos de atuação política e artística.

Não apenas o teatro sofreu perseguições. Todo o campo artístico e intelectual precisou conviver com a supressão das liberdades artísticas e políticas. Foi necessário refazer as expectativas oriundas do contexto anterior e localizar a atuação dentro de uma nova perspectiva política. Uma das primeiras ações dos militares contra as artes ocorreu no dia 19 de abril, quando o prédio da UNE na cidade do Rio de Janeiro foi incendiado. Além dos danos causados ao espaço físico, a UNE e o CPC foram rapidamente colocados na ilegalidade.

Para pensar essas manifestações artísticas posteriores ao golpe utilizaremos as categorias históricas de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa* que lançam possibilidades interpretativas e que facilitam o entendimento desses sujeitos na militância cultural de esquerda. Para Koselleck (2006) ambas são categorias históricas que permitem compreender as ações dos homens no tempo, fazendo transparecer o conceito de tempo histórico. A partir da articulação do passado (experiência) e do futuro (expectativa) é possível a construção de um presente relativamente palpável. A partir da experiência empírica é que se constrói a expectativa, como afirma Koselleck:

o que se espera para o futuro está claramente limitado de uma forma diferente do que o que foi experimentado no passado. As expectativas podem ser revistas, as experiências feitas são recolhidas. Das experiências se pode esperar hoje que elas se repitam e sejam confirmadas no futuro. Mas uma expectativa não pode ser experimentada de igual forma. (KOSELLECK, 2006:311).

Quais foram as experiências e as expectativas dos intelectuais e artistas envolvidos nas manifestações artísticas engajadas contra o regime militar? Quaisquer que fossem suas expectativas elas precisaram ser reconfiguradas na década de 1960, por decorrência do golpe. O golpe militar modificou o *horizonte de expectativa* construído, não apenas dos artistas e intelectuais, mas de parte considerável da sociedade brasileira.

Vários artistas tiveram a oportunidade de vivenciar fatos importantes da história brasileira. Muitos viveram na ditadura de Vargas (1937-1945) e nesse contexto tinham como horizonte o retorno ao regime democrático. Conquistando-se relativa “democracia” no período de governo de Juscelino Kubistchek (1956-1961) tinha-se como objetivo o ideal de revolução, ou minimamente de reforma política, para alguns setores da esquerda. Com o golpe militar e o cerceamento da liberdade era necessário reformular essas concepções. De revolução/reforma ele se configura em resistência, que poderia ser armada ou democrática. No caso dos artistas vinculados ao PCB, falamos principalmente em resistência democrática. Possivelmente existiram divergências nas concepções de horizontes e expectativas dos sujeitos em análise, mas nesse momento o que nos interessa é dimensionar a eficácia dessas categorias históricas.

Sobre a atuação dos artistas nesse novo contexto, Ridenti (2005) nos demonstra interessantes dados coletados pelo projeto *Brasil Nunca Mais*³². Ele problematiza que os dados não podem ser tomados como uma amostragem segura, diante do fato que muitos artistas ligados às esquerdas podem não ter sido processados e por isso não se encontram nos dados numéricos apresentados. A ressalva do autor é de extrema importância, mas mesmo atuando dentro dessa margem de erro, podemos afirmar que a participação dos artistas em organizações de esquerda armada se deu em número muito reduzido. Schwarz nos coloca uma questão de extrema relevância: “*se é próprio do movimento intelectual contestar o poder; não tem como tomá-lo*”. (SCHWARZ, 2009:53). Justamente porque a trincheira artística engajada se encontra deslocada para outro objetivo, que é o da politização de seu público e não apenas de uma atuação política do artista no campo político.

Diante dessa perspectiva nos interessa saber qual o papel desenvolvido pelo campo artístico além das próprias obras. De antemão, podemos falar dos produtos culturais engajados como peças, canções, livros, obras de arte, filmes, entre outros. No entanto, acreditamos que a participação ultrapassou esses limites, ainda que de forma reduzida. Se poucos artistas pegaram em armas, não foram poucos os que contribuíram para o questionamento do regime e para a manutenção de algumas

³² Nos processos levantados pelo autor, a presença de artistas nas organizações de resistência armada ao regime foi mínima. Dos 3.698 denunciados apenas 24 se declaravam como “artistas”, somando assim, 0,6% do total indicado.

organizações. Segundo Ridenti (1993), era comum a abertura do teatro para reuniões, a participação de artistas em passeatas contra o regime, doações financeiras para organizações de esquerda e o fornecimento de esconderijo temporário para perseguidos.

Poucos artistas tiveram envolvimento efetivos com a luta armada, mas sua atuação se colocou principalmente do âmbito da trincheira ideológica, apontando caminhos possíveis para a atuação política do público que os acompanhava. O autor acredita que o público dessas manifestações assumiu o papel efetivo na resistência armada, mas que tal adesão se processou através das manifestações artísticas que contribuíram para a formação de um pensamento rebelde e inconformado por parte do público³³.

Nesse contexto coube aos artistas, intelectuais e formadores de opinião, denunciar ao público sua insatisfação contra o novo regime. *“O campo intelectual poderá desempenhar então, nessas condições, ainda que de forma não homogênea, um papel de “foco de resistência” a implantação do projeto representado pelo movimento militar.” (HOLANDA, 1989:21).* Tal questão nos permite esclarecer que apesar de o foco dessa reflexão se localizar dentro da atuação da esquerda engajada, essa posição não era unânime do meio artístico. Não podemos generalizar o teatro produzido no período e reduzi-lo todo ao “teatro engajado”, vários grupos continuaram o seu trabalho e não tiveram motivações políticas, muito menos revolucionárias.

É importante ressaltar que essa mesma classe média que apoiou a entrada dos militares no poder, continuou frequentando espetáculos que não faziam menção ao contexto político vivido pelo país. Se de um lado tínhamos um teatro que resistia ao golpe, do outro tínhamos uma vertente que o ignorava ou mesmo apoiava. Diversos artistas continuaram a desenvolver suas propostas sem maiores questões relativas à ditadura recém-instituída. A título de exemplo podemos mencionar a Jovem Guarda no campo musical, o diretor Mazzaropi no cinema, o Teatro de Revista e o Teatro Musical, que continuaram a realizar as suas produções.

³³ *“O termo público evoca um coletivo no qual a individualidade desaparece em proveito de certas condutas (públicas) que vão qualificar os indivíduos. Temos um “público” quando as individualidades se fundem em um conjunto e a soma de indivíduos que o constituem cria uma nova unidade, um corpo indivisível embora heterogêneo”.* (NUSSBAUMER, 2007:182). No próximo tópico discutiremos o público a partir da problematização do que Schwartz chamou de “Hegemonia Cultural da Esquerda”.

Reconhecemos a importância dessas manifestações para a construção de um campo histórico voltando para a produção cultural desse período, no entanto, não temos o objetivo de analisá-los, já que o foco da pesquisa se dá no âmbito da resistência ao regime. A menção é simplesmente para demonstrar que o período não foi construído de forma homogênea. Antes pelo contrário, constitui-se de forma complexa, diferenciada e com múltiplas visões sobre a função da arte na sociedade.

No âmbito teatral, as peças analisadas se inserem no campo do teatro político ou de resistência. Acreditamos que as manifestações engajadas que analisaremos se insiram nos dois conceitos, sendo as manifestações anteriores ao golpe mais vinculadas ao “teatro político” e as posteriores ao “teatro de resistência”. Particularidades à parte, acreditamos que esses conceitos nos permitem pensar uma parte da produção teatral engajada do Brasil nos anos 1950 e 1960.

Os anos vividos no período da Ditadura Militar modificaram os rumos dramaturgia brasileira. O teatro passava por um momento de maturidade em sua criação artística, alcançado principalmente da década anterior, mas foi impedido de exercê-la livremente. *“No momento em que o Golpe de 1964 veio interromper seu fluxo de desenvolvimento e fixar novas regras de jogo para o seu futuro caminho, o teatro brasileiro estava no auge de uma sucessão de movimentos renovadores.”* (MICHALSKI, 1985:96). Por movimentos renovadores podemos entender a nacionalização do teatro nos anos cinquenta, que buscava romper com as formas europeias e possibilitar a nacionalização da cena teatral brasileira.

O crítico de teatro Sábado Magaldi compartilhava da visão de Michalski, ao afirmar que *“O florescimento da literatura dramática brasileira tornou-se signo da nossa maturidade artística e eis que o Golpe Militar de 1964 – desastroso em todos os sentidos - trouxe para o palco a hegemonia da censura.”* (MAGALDI, 2004:115). Se no período anterior esboçou-se uma dramaturgia nacionalista sem subserviência a estética europeia e norte-americana, a partir do golpe militar foi necessária uma nova formulação das artes cênicas. Algumas obras se vincularam ao ideal de engajamento político de denúncia das injustiças causadas pelo regime no âmbito da repressão e da censura.

Tais modificações ocorreram em dois sentidos: o primeiro de ordem interna, que era promover resistência ao novo regime, o segundo de ordem externa, por

decorrência da censura³⁴. Diante desse novo contexto, tornou-se necessário que o teatro engajado se mobilizasse para falar de outras questões mais urgentes: o regime ditatorial.

Foi necessário abandonar a relativa “maturidade” sugerida por Magaldi e deslocar o mote de suas questões. Das artes que contribuíram para denunciar o regime autoritário, podemos afirmar que o teatro teve um papel fundamental. Ainda que questionável pelo seu limitado acesso às camadas mais desfavorecidas da população, não podemos negar que a repercussão de alguns espetáculos influenciaram diversos setores e conseguiram incomodar de forma considerável o regime militar. Segundo Edelcio Mostaço “*Contraposto ao golpe de 64 o teatro pode demonstrar, pelo alto grau de sua mobilização, um front aguerrido de indivíduos dispostos a luta e funcionar como local de concentração de vários movimentos de protesto e de resistência democrática*”. (MOSTAÇO, 1983:15). Podemos entender a atuação efetiva do teatro nesse contexto, principalmente através das relações próximas que muitos artistas tinham com o PCB, que desde o início da Ditadura Militar tinham optado por uma via pacífica de atuação. Em entrevista concedida por Ferreira Gullar, podemos perceber alguns elementos pelos quais ele justifica a atuação efetiva do campo teatral.

Havia a batalha contra o regime. E coisas que aconteciam, mobilizações, reuniões políticas, manifestos, passeatas, manifestações na rua e uma porção de coisas que aconteceu durante esse período. E o Grupo Opinião assumiu um pouco a liderança dessa luta da intelectualidade, entendeu? Como nós éramos organizados e nós tínhamos uma certa experiência. [...] Tinha gente do partido que lutava nisso já há muito tempo, tinha o CPC, a gente era mais político do que outros intelectuais e outros artistas. (GULLAR. Entrevista concedida à autora em 13/07/2012).

Nesse excerto podemos problematizar o papel de destaque dado ao teatro por Ferreira Gullar. Ao falar sobre a experiência, ele atribui principalmente a experiência dentro do partido, que ele entendia contribuir para uma visão política também da arte. Segundo ele, a proximidade com o PCB permitiu ações menos equivocadas e um maior conhecimento do regime militar e do campo político brasileiro. Ainda que o poeta tente reduzir a classe teatral ao Grupo Opinião, ele

³⁴ No capítulo quatro retomaremos a discussão em torno da censura, ao analisar o processo de censura da peça *Liberdade, liberdade*.

levanta questões importantes para entendermos a construção do “*front aguerrido*” contra o regime militar.

1.3. PALCO AMORDAÇADO: A PRODUÇÃO ENGAJADA DA DÉCADA DE 1960

O teatro engajado feito no período posterior ao golpe militar esteve, como todas as artes, longe de consenso. Mesmo na resistência cultural da esquerda, existiram múltiplas e diferenciadas manifestações, com diferentes modelos de intervenção. No ano de 1968, a Revista Civilização Brasileira³⁵, publicou um número especial sobre teatro intitulado *Teatro e Realidade Brasileira*. Nesse número buscou-se fazer uma discussão sobre o panorama do teatro e da realidade brasileira, principalmente após 1964.

No artigo escrito por Dias Gomes, intitulado *O Engajamento é uma Prática de Liberdade*, o autor tenta descrever a atuação dos artistas engajados e o processo de organização do teatro no período posterior ao golpe militar. Ele comenta sobre a liderança dos “homens de teatro”, que seriam os primeiros a se erguer de forma organizada.³⁶ Ele afirma que “*Toda arte é política. A diferença é que no teatro, esse ato político é praticado diante do público. [...] É presente, não passado*”. (GOMES, 1968:10). Tal afirmação coloca em evidência a participação do público nesses

³⁵ A Revista Civilização Brasileira foi um importante meio de comunicação da esquerda no período da Ditadura Militar, circulando de 1965 a 1968. Lançada pela Editora Civilização Brasileira, seus idealizadores foram Ênio Silveira e Moacyr Felix. A revista tornou-se um importante polo de articulação das esquerdas, divulgando textos estrangeiros e fomentando debates em torno da situação política do Brasil. Segundo Frederico, “*coube à Revista Civilização Brasileira, hegemonizada pelo PCB, o papel de levar para o público a orientação cultural dos comunistas, vale dizer, a política de frente no âmbito da cultura, redefinida da nova conjuntura aberta pelo golpe militar*”. (FREDERICO, 1995:193). Ao longo de sua existência, a revista contou com 22 exemplares, incluindo três números especiais. O primeiro número foi intitulado *A revolução russa cinquenta anos de história*, o segundo *Teatro e Realidade Brasileira* e o terceiro *Tchecoslováquia – Análise dos aspectos políticos, econômicos e culturais da crise de agosto*. Trabalharemos nesse capítulo principalmente com o número especial sobre o teatro brasileiro. Para maiores informações sobre a Revista Civilização Brasileira cf. CZAJKA (2005).

³⁶ Sobre o teatro ter sido a primeira forma de resistência cabe-nos esclarecer uma questão. É consenso que umas das primeiras ações de resistência ao golpe militar foi realizada por Carlos Heitor Cony, em suas crônicas publicadas no jornal Correio da Manhã, na coluna “Da arte de falar mal”. As crônicas de Cony foram muito críticas ao regime, insurgindo-se contra a nova ordem que havia se instaurado no comando do país. A cargo de exemplo vale mencionar um excerto retirado do artigo “O medo e a responsabilidade” escrito no dia 09/04/1964, onde o autor faz um pedido: “*Apelo aos meus colegas de profissão, os que escrevem, os que exercem atividade intelectual, os que ensinam, os que aprendem: não é hora para ter medo. Marquemos cada qual sua posição. Um, dois, dez, mil, um milhão, não importa. É preciso que se denuncie a nudez do rei. Não deixemos esta tarefa – ou obrigação – para os lactantes*”. (CONY, 1964:14). Apenas nove dias depois da deposição do governo de João Goulart o autor se encontrava na frente de batalha do debate, que inspirou diversos artistas a dar continuidade ao movimento de forma coletiva e organizada.

espetáculos e a possibilidade de mobilização através das artes cênicas. Para ele, “o artista engajado exerce a liberdade sob a forma de libertação contínua. E a exerce de uma maneira integral, como artista e como homem, já que o homem pode existir sobre o artista, mas o artista jamais pode abdicar de sua qualidade e sua experiência humana”. (GOMES, 1968:16).

Como o teatro conseguiu exercer essa relativa liberdade e produzir diversos espetáculos mesmo sob o domínio da censura? Para Gomes, diante da impossibilidade do teatro em atingir as massas, ele foi poupado, sendo-lhe permitida uma “relativa” liberdade de engajamento, que posteriormente seria suprimida pelo AI-5. Ele afirma que a luta contra a censura é fundamental, pois o teatro é uma forma de conhecimento da realidade, que desempenha papel decisivo da formação de consciência de que a liberdade é essencial à arte.

Ainda que possamos perceber no discurso de Dias Gomes uma visão relativamente idealizada, nos cabe demonstrar que a visão sustentada por ele não lhe era particular. A importância e a capacidade de mobilização do teatro eram tidas como um processo natural pelos artistas que se dispuseram a fazer parte do grupo dos artistas engajados. Entender o teatro como elemento transformador da sociedade era um pressuposto desses artistas, que colocaram como palavra de ordem a defesa da liberdade e o retorno da democracia.

Podemos perceber uma clara diferença de foco entre as funções pensadas para o teatro a partir do CPC e as funções pensadas para o teatro no período da Ditadura Militar. Se antes, o engajamento deveria ser travado contra as desigualdades sociais e feito para o povo, depois do golpe modificou-se o foco das questões, assumindo uma luta contra o regime através da mobilização da classe média.

No momento em que o texto *O Engajamento é uma Prática de Liberdade*, foi publicado, antes do AI-5, ainda era possível falar do papel de atuação que o teatro deveria ter. Após o ato e com o fechamento ainda maior do regime, seria cada vez mais difícil driblar a censura e os órgãos repressores do regime.

Até o ano de 1968, considerado por Michalski, “talvez o ano mais trágico de toda a história do teatro brasileiro” (MICHALSKI, 1979:33), diversas montagens buscaram um caráter engajado nos seus espetáculos. Não foram poucos os artistas que deram

continuidade ao trabalho iniciado na década anterior, mas agora utilizando-se de outras armas para mobilização e também de outro público.

Dentre todos foi o teatro o primeiro setor a se reorganizar e propiciar uma espécie de “modelo” para a arte de resistência. Atingindo em cheio, o CPC foi desmantelado. Seus remanescentes, escolados nas práticas de agit-prop dos anos anteriores, rapidamente se aglutinaram num grupo teatral e partem para a produção de um espetáculo que se transformaria no mais acabado exemplo de arte participante e de “protesto” daqueles anos. (MOSTAÇO,1982:76).

O autor refere-se ao show-espetáculo *Opinião*³⁷, produzida também pelo Grupo Opinião. Estreou em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Opinião, no Rio de Janeiro. A montagem foi dirigida por Augusto Boal e tinha no elenco Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, que no ano seguinte foi substituída por Maria Bethânia. O texto fazia uma compilação de canções e textos e foi escrito por Oduvaldo Vianna, Armando Costa e Paulo Pontes.

Espetáculos nos moldes de *Opinião e Liberdade, liberdade* viriam a influenciar o Teatro de Arena na construção de um grande espetáculo dos palcos brasileiros: *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com músicas de Edu Lobo. A peça estreou em 1965 e buscou trabalhar as relações de poder a partir da escravidão brasileira, dando eco ao mesmo som de liberdade já defendido em outros espetáculos, relatando a resistência do quilombo de Palmares contra a dominação portuguesa. Nesse momento, ganha ênfase a concepção do *sistema coringa*, que separa o ator do personagem e propõe maior articulação entre espetáculo e público.

Arena conta Tiradentes, de 1967, vai seguir a mesma lógica do espetáculo anterior, trabalhando o viés de denúncia e a usurpação da liberdade através de um fato histórico. O texto foi assinado por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e as músicas foram compostas por Théó Barros, Sidney Miller, Caetano Velloso e Gilberto Gil.

Na análise do programa do espetáculo *Arena conta Tiradentes* podemos perceber certa vinculação ao nacional-popular e o desejo dos autores em questionar o presente a partir do passado. Os textos do programa escritos por Augusto Boal, não contém caráter agressivo contra o regime, como veremos demonstrados em *Opinião e Liberdade, liberdade*, no entanto, ele busca fazer uma reflexão assaz

³⁷ No próximo capítulo analisaremos detidamente a peça “Opinião”. Por hora, nos interessa demonstrá-la como a primeira e efetiva manifestação contra o regime no campo teatral.

perspicaz, mobilizando distintos tempos históricos. Boal esclarece que principal objetivo da montagem seria: *“A análise de um movimento libertário que, teoricamente, poderia ter sido bem sucedido. Estava inserido no movimento inevitável do avanço social – usando a expressão corrente, estava ao lado da História”*³⁸. Claramente ele faz referência ao período anterior ao golpe militar de 1964. Se o discurso não assume o tom panfletário, ele se coloca de forma sutil e reflexiva, mobilizando as coincidências encontradas em tempos diversos e a necessidade de percepção do contexto atual. Na última frase do programa é possível perceber um tom mais incisivo com a seguinte constatação: *“Brecht cantou: Feliz o povo que não tem heróis. Concordo. Porém, nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de Tiradentes.”*³⁹ Aproveitando-se da forte carga histórica do personagem, ele chama atenção para a necessidade de heróis ainda no presente. Sugere, assim, que a mobilização e o engajamento tem lugar em um contexto conturbado como o vivido nos idos de 1966.

Se as montagens citadas tiveram grande respaldo do público, o mesmo não pode ser concluído por uma parcela da crítica. Ao analisar os espetáculos vinculados à estética do nacional-popular, Roberto Schwarz aponta questões interessantes ao fazer um balanço das montagens do Opinião e do Teatro de Arena. Para ele, *“a esquerda derrotada triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito”* (SCHWARZ, 2009:43). Ele afirma não entender o porquê de tanta festividade por parte da esquerda, se a direita havia sido vitoriosa. O efeito produzido no público não agradava ao crítico literário. Para ele existia um *“mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia”*. (SCHWARZ, 2009:43). Ele vai criticar a simplificação do conteúdo dessas peças e a relação eficaz entre público e plateia. O autor acredita que a falta de problematização da composição social das classes é um equívoco por parte desses espetáculos. Ele afirma que é mais fácil unir as classes pelo entusiasmo do que separá-las para uma análise crítica de seus interesses, apenas através dessas problematizações é que poderiam surgir os verdadeiros temas no teatro político.

A crítica de Schwarz parece-nos relevante, no entanto ele ignora aspectos importantes da construção desses espetáculos. Ele parece esquecer-se que os

³⁸ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Arena conta Tiradentes” encontrando no acervo do CPCT – Centro de Pesquisa e Memória do Teatro – com sede no Grupo Galpão – Belo Horizonte.

³⁹ *Idem.*

artistas se encontravam com restrita liberdade de criação e com possibilidades limitadas de atuação, diante do clima político do país e da atuação da censura, que já se fez notar ainda em fins de 1964. Suas críticas são relevantes, mas partem de um pressuposto perigoso, ao analisar a criação desses espetáculos sem ter em mente as dificuldades para se articular peças engajadas e o regime ditatorial.

O Grupo Oficina⁴⁰ buscou dar uma resposta diferenciada e também foi criticado pelo autor. Depois de várias experiências relacionadas ao nacional-popular, surge, em 1967, a peça que viria a ser um divisor de águas no teatro nacional. *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, é uma obra que catalisa fortes elementos do movimento Tropicalista e foi considerada pelo próprio grupo um espetáculo-manifesto. A montagem tinha um tom burlesco, que construía uma amálgama de elementos e gêneros, como o teatro de revista, a ópera, a farsa, os filmes da Atlântida, a comédia de costumes, apropriando-se de signos que remetiam a uma sexualidade explícita, ao mesmo tempo grotesca e farsesca, causando no espectador um misto de sentimentos antagônicos. “*O espetáculo explodiu como uma bomba, arrancando aplausos da maioria da crítica, mas deixando perplexo e abalado o tradicionalmente burguês paulistano, e despertando, pelo seu tom provocativo, desconfiança das autoridades.*” (MICHALSKI, 1985:33).

Ao comparar os espetáculos do Opinião e do Arena, Schwarz acredita ter o Oficina uma resposta mais radical que os grupos mencionados, no entanto, ela não se configura como uma resposta política. Para ele, se estabelece uma distância entre palco e plateia, mas de pouca eficácia ideológica. “*Quem quer chocar não fala ao vento, a quem entretanto todo artista fala um pouco. E quem faz política, não quer chocar.*” (SCHWARZ, 2009:52). Tal paradoxo coloca-se dentro da eficácia da montagem no âmbito do engajamento teatral. Não é possível mensurar as propostas que tiverem maior eficácia simbólica diante do público, mas é possível delimitar a forma como esses grupos queriam atingir o público.

Para além da atuação de grupos como o Teatro de Arena e o Oficina, nesse contexto, será de grande importância o chamado *teatro universitário*. Entre os espetáculos significativos podemos citar: *Morte Vida Severina*, com texto de João Cabral de Melo Neto, direção de Roberto Freire e musicado por Chico Buarque,

⁴⁰ Até o ano de 1966, Teatro Oficina de São Paulo levou à cena grandes espetáculos realistas, tais como: *Os Pequenos Burgueses* de Gorki, em 1963; *Andorra* de Max Frisch, em 1964; e *Os Inimigos*, também de Gorki, em 1966. A radicalização estética ocorrerá efetivamente com a montagem do espetáculo *O rei da vela*.

realizado pelo TUCA-SP no ano de 1965; *O Coronel de Macambira*, texto de Joaquim Cardoso e produzido pelo TUCA-RIO em 1967; e *Os fuzis da Sra. Carrar*, de Brecht, montado pelo TUSP em 1968.

A importância do *teatro universitário* não está ligada apenas à repercussão de seus espetáculos, mas aos frutos deixados pelos mesmos. Grupos renomados dentro desse contexto nasceram a partir do movimento estudantil, podendo ser citados os grupos União e Olho Vivo, que se fixaram nas periferias buscando unir o engajamento e o fazer teatral.

A partir do ano 1968, podemos considerar que o teatro engajado muda substancialmente diante das precárias condições de sua atuação. A censura aumenta, obrigando maior utilização de metáforas nos textos, permitindo apenas uma crítica velada e subjetiva. Com o aumento do aparelho repressor do regime, o teatro se torna cada vez mais perseguido e com poucas possibilidades de intervenção. Nesse contexto, o teatro passa a ter uma atuação mais limitada, tanto pela dissolução de importantes grupos, como pela perda de vários artistas perseguidos e exilados.

Mesmo com algumas experiências significativas no teatro construído através das metáforas e dos símbolos, a criação teatral torna-se cada vez mais difícil de ser executada. *“A censura, seja oficial ou Oficiosa, assume o papel de protagonista na cena nacional, desencadeia uma guerra aberta contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas”*. (MICHALSKI, 1985:33). Ainda nesse contexto de ação extrema da censura, foi possível a montagem de um espetáculo que demonstrava as perversidades da indústria cultural crescente naquele momento. *Roda Viva*, escrito por Chico Buarque e dirigido por José Celso Martinez, em uma montagem fora do Grupo Oficina. No programa da peça, o diretor afirma: *“Eu sinto que nossa geração está no limiar: todo o esforço do pessoal do teatro, cinema, etc. está dando com os burros n’água em virtude de uma situação de crise econômica permanente e de progressivo terrorismo cultural”*⁴¹. Contra a situação que se instaurava, José Celso respondia com o caráter provocativo, violento e debochado visto anteriormente em *O rei da vela*. Utilizando-se novamente da mesma estratégia do teatro de agressão e causando grande polêmica em sua relação com o público.

⁴¹ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Roda Viva” localizado no acervo do CPCT – Centro de Pesquisa e Memória do Teatro – com sede no Grupo Galpão – Belo Horizonte.

Podemos perceber que os espetáculos estiveram longe de consenso, tanto no que diz respeito a sua atuação política, quanto suas escolhas estéticas. Ainda que exemplificado com poucos espetáculos (se comparado à vasta produção existente) podemos perceber o impacto dessas representações na história do teatro brasileiro.

Para além da censura e das dificuldades de produção, esse período foi de grande importância para o teatro nacional. Com esta afirmação, não queremos indicar que a ditadura teve um saldo positivo com relação ao teatro, no entanto, é preciso perceber que apesar e por causa da turbulência do poder militar, a criação teatral nos deixou instigantes objetos de estudo no sentido de oposição à Ditadura e ao cerceamento de liberdade no processo criativo.

Já discutimos anteriormente os problemas causados pela censura, mas a análise das peças também nos mostra o grande vigor artístico. Uma das nossas hipóteses tem relação com a importância assumida pelos artistas e intelectuais de esquerda, que em um momento de crise, fez da criação artística, não só o seu ofício de trabalho, mas também seu baluarte contra o regime militar.

1.4. EXISTIU UMA HEGEMONIA CULTURAL DA ESQUERDA?

A partir desses dados, podemos perceber que o golpe militar não foi capaz de desmantelar a força da cultura imediatamente. É notório que depois do AI-5 o campo da resistência cultural foi drasticamente limitado, no entanto, a partir da segunda metade da década de setenta começam-se a esboçar novas possibilidades de criação/reação⁴².

Ainda com o foco na década de 1960 cabe-nos problematizar uma questão, que mobilizou diversos debates desse período. Existiu efetivamente uma hegemonia cultural da esquerda? Se existiu, como e em que medida essas manifestações teatrais contribuíram com a incorporação dessa hegemonia?

Os produtos culturais até aqui mencionados estão alocados dentro de uma cultura política de esquerda vinculada à produção intelectual e artística. Resta-nos saber se contribuíram para o que Schwarz chamou de *relativa hegemonia cultural da*

⁴² Montagens como *Um grito parado no ar* (1973), de Gianfrancesco Guarnieri e *Gota d'agua* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes conseguiram driblar a censura permitindo uma reconfiguração do campo teatral brasileiro. No ano seguinte, a peça *O último carro*, montada pelo Grupo Opinião, com texto e direção de João das Neves, seguiu dando prosseguimento a essa dramaturgia nacional-popular iniciada em fins dos anos cinquenta.

*esquerda*⁴³, em seu comentado ensaio “Cultura e política 1964-1969”, produzido no ano de 1969, ainda no calor dos acontecimentos de 1968. Ainda que comumente aceito, muitas polêmicas se formaram em torno dessa noção e ainda hoje existem dificuldades de se pesquisar a esquerda artística brasileira isentando-se dessa discussão.

Schwarz afirma que essa hegemonia pode ser vista “*nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado*”. (SCHWARZ, 2009:8) Os grupos que contribuíram para a disseminação dessa hegemonia estão vinculados ao campo da transmissão da informação, sendo assumidos principalmente por jornalistas, artistas, estudantes, intelectuais e outros. O autor acredita que o corte efetuado nos movimentos de massas⁴⁴ em 1964, ampliou a oferta de produtos culturais voltados para o público da classe média. “*A estratégia do regime era simples: isolado, cantando para a classe média consumidora de cultura, o artista não era um perigo*”. (NAPOLITANO, 2004:48).

Diante desse contexto, o movimento cultural e intelectual ganhou força no ideário da juventude. Diante da impossibilidade de uma ação efetiva sobre a realidade política, o governo não extirpou tais manifestações no primeiro momento. “*Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente*”. (SCHWARZ, 2009:8). Cabe-nos ressaltar que a postura no governo não era permissiva a ponto de permitir todo e qualquer tipo de manifestação. Se comparada com o recrudescimento após

⁴³ Para esclarecer o termo “hegemonia” nos ateremos ao conceito formulado por Raymond Williams, que traça sua evolução através dos tempos. Para ele, a hegemonia não quer dizer predomínio de uma potência ou de uma classe política, ela ultrapassa o campo político e econômico e resvala também nos fatores culturais. “*Na medida em que se considera que hegemonia depende, para seu domínio, não apenas de sua expressão dos interesses de uma classe dominante, mas também de sua aceitação como “realidade normal” ou “senso comum” por aqueles que na prática, lhe são subordinados*”. (WILLIAMS,2007:200). No caso do Brasil, Schwarz utilizou-se desse conceito para dizer que paralelo ao governo civil-militar, a esquerda produziu obras que atingiram diversos setores da sociedade. Marcelo Ridenti (1993) acredita que a esquerda brasileira se colocaria como uma espécie de contra-hegemonia. Nesse sentido, a classe dominante seria a detentora da hegemonia, e a esquerda produziria uma contra-hegemonia, ou seja, a cultura dominante produz e limita o mesmo tempo, qualquer forma de contracultura.

⁴⁴ O golpe militar de 1964 extirpou, em primeiro lugar, organizações populares, movimentos de massa, sindicalistas e políticos associados à esquerda. Os artistas e intelectuais foram relativamente poupados no primeiro momento, podendo assim, desenvolver seus trabalhos artísticos mesmo sob os auspícios da ditadura militar.

1968, existiu relativa liberdade, mas longe de podermos afirmar que artistas e intelectuais transitaram sem medo de perseguição e censura.

Ainda que o governo buscasse demonstrar que não se preocupava com o trabalho desenvolvido pelos artistas, não podemos perder de vista o interesse do regime militar em construir a imagem de um regime democrático. A título de exemplo, vale mencionar um trecho da carta enviada por Castelo Branco a Costa e Silva. *“Há oficiais que mandam apreender livros. Isso só serve para baixar o nível intelectual da revolução, pois, além de nada adiantar, constitui um ato governamental só usado em países comunistas ou nazistas.”* (CASTELO BRANCO apud NETO, 2004:323). No último capítulo analisaremos com mais vagar essa correspondência, a princípio interessa-nos apenas exemplificar como o regime ainda se encontrava disposto a construir uma narrativa sem grandes aproximações com a ala radical dos linha-dura. Interessa-nos analisar o que Castelo Branco considera o “nível intelectual” da revolução. Para o presidente, a legitimidade do regime estava colocada para além do campo das armas, fazia-se também através da relação com a opinião pública. Evidentemente, essa posição vem carregada de ambiguidades, mas nos serve para intuir que nos primeiros anos do regime militar nem os próprios militares possuíam clareza de quais seriam os desdobramentos do regime e sua linha de atuação.

Ainda que pareça cômica a menção ao comunismo e ao nazismo, é interessante ver como a posição presidencial coloca-se a partir das mesmas defesas utilizadas para justificar a intervenção militar. Parece-nos que assumir uma postura radical era se assemelhar aos regimes totalitários, que na visão de Castelo Branco, não possuíam a menor relação com a Ditadura Militar Brasileira, mesmo que sob o jugo no AI-1.

Feita essa pequena digressão, voltamos a ponderar que essa hegemonia pode sim, ter florescido, mas esteve longe de um clima de tranquilidade política. Talvez o próprio clima de instabilidade constitucional é que tenha mobilizado esses setores médios para a atuação (ainda que dentro do campo cultural e na categoria de espectador), fomentando efetivamente, o que se convencionou chamar de “hegemonia cultura da esquerda”.

É importante esclarecer que Schwarz não analisou a noção “hegemonia cultural da esquerda” como um elemento positivo para a sociedade brasileira, antes

pelo contrário. Ele acredita que a exaltação da esquerda no campo cultural impossibilitou o aprofundamento de uma autocrítica necessária à esquerda brasileira. A crítica do autor aos espetáculos do período permite-nos entender melhor seu ponto de vista sobre a questão, já que para ele, a influência dessa hegemonia não se configurou em ação efetiva, mas sim, como uma alternativa para a derrota política da esquerda.

A partir da apropriação do conceito de hegemonia de Williams, derivado de Gramsci, podemos intuir que paralelo ao governo militar se esboçou uma relativa “hegemonia cultural da esquerda” em alguns setores da sociedade. Podemos supor que tal “hegemonia” contava com limitações regionais e de classe. Referia-se principalmente ao eixo Rio – São Paulo e atingia apenas ou em maior parcela a classe média. Essa “hegemonia” não foi incorporada o suficiente para mobilizar o povo em torno de seu projeto de resistência, nem insignificante a ponto de não ser percebida pela classe média. Parte considerável da produção cultural brasileira foi nitidamente influenciada pelos artistas e intelectuais, que militavam em prol dos ideais da esquerda. Vale-nos lembrar da importante atuação do PCB no âmbito da cultura e as estritas relações entre a arte e a política.

O dramaturgo Nelson Rodrigues⁴⁵, notadamente crítico da esquerda, dá-nos uma interessante justificativa para demonstrar a possível existência dessa hegemonia, ao apontar que o número reduzido da esquerda não afetava diretamente a sua capacidade de coerção. A referência a Nelson Rodrigues faz-nos lembrar de que a produção cultural desse período produziu distintos projetos intelectuais de direita e esquerda, que longe de serem homogêneos, demonstravam a fragmentação da classe artística, dentro de seu projeto político e de seu projeto artístico, dificultando, de certa medida, uma absorção clara e homogênea dessa hegemonia. Sobre a força mobilizadora da esquerda, Rodrigues afirma: *“O que importa é a sua capacidade de influir nos usos, costumes, ideais, sentimentos, valores do nosso tempo. Ela não briga, nem ameaça as instituições. Mas, em todas as áreas, as pessoas assumem as poses das esquerdas”* (RODRIGUES, 1993:121). Tal afirmação corrobora a mesma tese do crítico literário: *“Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom.”* (SCHWARZ, 2009:8).

⁴⁵ Sobre a relação de Nelson Rodrigues com a esquerda cf (VENTURA, 2008).

Não só deu o tom como rapidamente ganhou novos contornos e denominações como a expressão “esquerda festiva”. A expressão pejorativa foi associada principalmente aos jovens artistas e intelectuais de esquerda. O termo serviu de baluarte de parte da direita para desmobilizar o movimento estudantil, artístico e intelectual.

Recentemente muito tem se falado da “esquerda festiva⁴⁶”, no entanto, poucos trabalhos acadêmicos tem se dedicado ao tema. Tentaremos iniciar uma breve discussão sobre a temática e localizar o papel das artes dentro da perspectiva da “esquerda festiva” como um desdobramento da “hegemonia cultural”.

Segundo Zuenir Ventura (2008), a expressão foi cunhada por Carlos Leonam, em 1963. Enquanto o ministro San Thiago Dantas falava de uma esquerda positiva e outra negativa, o colunista Carlos Leonam acrescentou uma terceira, “a esquerda festiva”.

Talvez Nelson Rodrigues seja o representante máximo dessa vertente crítica à esquerda dita festiva. Frequentemente, suas crônicas buscavam despolitizar a esquerda e desacreditar os seus integrantes. *“Passem no Antonio’s⁴⁷ e façam esta singela e casta observação: — a “festiva” é morena. Nem se pense que se trata de uma cor nata e hereditária. Nunca. Essa pele dourada foi arduamente conquistada na praia”*. (RODRIGUES, 1993:121). Ele continua o artigo discorrendo sobre as vicissitudes da “esquerda festiva” e se apropria do *Antonio’s*, ícone da esquerda da época. A posição de Nelson Rodrigues diante da esquerda festiva vai ser uma representação constantemente apropriada por grande parte da direita. Vale lembrar

⁴⁶ A esquerda festiva foi retratada de várias formas durante o período na ditadura militar. Nas crônicas de Nelson Rodrigues, publicados no jornal O Globo. Nas tiras de Jaguar, com o nome de Chopnics, uma mistura de chopp e beatniks. No livro *Bar Don Juan*, de Antônio Callado, teremos o mais bem acabado produto empenhado da discussão dessa temática. Em 1971, época de seu lançamento o livro foi muito criticado pelos militantes que esquerda, por retratar os guerrilheiros como *“um bando de esquerda festiva (entendida como o conjunto de boêmios desocupados ou semiempregados, com algum dinheiro, relativamente instruídos e com ideais progressistas), que resolveram empulhar as tochas da revolução”*. (RIDENTI, 2005:110). Segundo Callado, o romance tinha as seguintes pretensões: *“Em Bar Don Juan, tracei um panorama da chamada esquerda festiva, que conheci muito bem, com aquela impaciência do revolucionário que quer chegar rápido demais aos resultados*. In: CALLADO, Antônio. Entrevista concedida à Revista VEJA (14/07/1976) a João Marcos Coelho. Almanaque Abril 2002 - CD Rom) Outra representação de esquerda festiva pode ser vista na minissérie da Rede Globo de Televisão intitulada *Anos Rebeldes*. A representação da zona sul carioca, o ambiente festivo em que os jovens viviam nos bares e festas, a efervescência da cultura e a entrada dos jovens na luta armada.

⁴⁷ O Antonio’s era um bar carioca fundado em 1967, na avenida Bartolomeu Mitre, 297, no Leblon. Foi visto como reduto das esquerdas e inspiração de Antônio Callado ao escrever *“Bar Don Juan”*. Era frequentado por personalidades como Chico Buarque, Flávio Rangel, Otto Lara Resende, Arnaldo Jabor, Rubem Braga, Vinicius de Moraes, o próprio Antônio Callado e muitos outros. Para mais informações sobre o Antonio’s cf (ALMEIDA, 1992).

a declaração do General Juvêncio Façanha, feita em 1968: “*A classe teatral só tem intelectuais, pés sujos, desvairados e vagabundos, que entendem de tudo, menos de teatro.*” (FAÇANHA apud GARCIA, 2008:55). Talvez a representação da “esquerda festiva” no campo teatral tenha alcançado maior eficácia do que nas outras artes, podendo ser justamente assumida assim, diante de seu caráter contestatório.

Constantemente os “partidários” da esquerda festiva eram associados a bebida, ao sexo desregrado, a preguiça, a “*porra-louquice*” e outras adjetivações diversas. Muitos consideravam que diante do hostil clima político a fuga para a festividade podia ter efeitos importantes. A epígrafe utilizada por Antônio Callado em *Bar Don Juan* sintetiza parcialmente esse clima: “*Quando o processo histórico se interrompe...quando a necessidade se associa ao horror e a liberdade ao tédio, a hora é boa para se abrir um bar*”. (AUDEN apud CALLADO,1972:2). Talvez a representação do bar seja a mais significativa e pejorativa dessa “esquerda”.

Ainda que constantemente criticada, nem toda a visão construída em torno da expressão teve o intuito de desqualificar os integrantes dessa “esquerda festiva”. A mobilização dos jovens e artistas, ainda que através da festa, foi vista por muitos intelectuais como uma possibilidade de reação ao regime.

Para Ferreira Gullar “*a esquerda festiva começa a ser realidade depois de 64. A esquerda recorreu então à festa como uma forma de se manter, de ir adiante, de não morrer, de resistir*”. (GULLAR apud VENTURA, 2008:48). Esse caráter festivo pode ser associado a muitas manifestações artísticas no período. Acreditamos que a fala de Gullar remete principalmente a sua experiência cotidiana dentro do Grupo Opinião, espaço considerado o reduto das diversas esquerdas existentes naquele contexto. Não foram poucos os relatos sobre a mobilização que ocorria no teatro de Copacabana, seja através de reuniões políticas ou de festas realizadas em parceria com os sambistas do Rio de Janeiro.

Tal visão pode ser corroborada na matéria de Hermano Alves, publicada no jornal carioca *Correio da Manhã*, em 1965. Apesar de uma longa citação, acreditamos que traga elementos significativos para a discussão.

"Faço, agora, por lembrar-me da emoção que causou, outro dia, o espetáculo *Liberdade Liberdade*, encenado aqui no Rio, pelo Teatro de Arena de São Paulo. A liberdade parece renascer no Centro Comercial de Copacabana (não deixa de haver um certo simbolismo em tudo isso), entre

quatro paredes de um concreto despido e bruto. Mas eu não era autor, nem crítico quando entrei no Teatro de Arena [...]. Era um espectador como todos os outros. Talvez mais sofisticado do que muitos deles. Ou politizado, se quiserem. E o que vi e ouvi me causou uma profunda satisfação, animando-me a prosseguir no trabalho que tenho procurado realizar, na imprensa e fora dela. E por isso considero que a esquerda festiva está cumprindo uma tarefa da maior importância. Não sou eu, apenas, que reconhece isso" (ALVES apud CZAJKA, 2009:232).

A declaração nos ajuda a perceber que a mobilização na classe média (principalmente estudantil) continha elementos da festividade, em alguma medida, de catarse coletiva. Talvez fique mais fácil aproximar essas manifestações da arte teatral justamente por seu caráter efêmero e presencial, de que a arte dramática prescindir para existir.

O Grupo Opinião, especialmente no período que produziu *Liberdade, liberdade* conseguiu articular elementos que remetiam a tradição partidária (quando pensamos na presença explícita do *frentismo cultural* propagado pelo PCB), assim como elementos da festividade. A própria noção de *frentismo cultural* nos possibilita compreender a atuação polifônica do grupo, que investiu de forma efetiva na união das diversas *esquerdas*. Ainda que vinculados ao PCB, entendemos que o Grupo Opinião não se utilizou de um discurso moralista para criticar a *esquerda festiva*. Pelo contrário, não só a recebia com entusiasmo em seu espaço, como fez parte dessa *esquerda festiva* em diversos momentos.

Para além do caráter festivo de algumas manifestações é preciso ter em mente que foram encontradas diversas maneiras de reação contra o regime, não nos cabendo julgar quais as opções mais acertadas ou equivocadas. O objetivo de perpassar essa temática foi justamente o contrário. Tentamos entender os limites da política e das definições em torno da esquerda. De que esquerda falamos? Quais esquerdas sustentaram essa relativa hegemonia? Acreditamos que tais respostas só podem ser dadas a partir do momento que compreendermos o campo da esquerda em suas múltiplas possibilidades, assim como as diversas tentativas de intervenção na sociedade durante o regime militar.

CAPÍTULO 2

A LIBERDADE DA CRIAÇÃO: AUTORES, PRODUTORES E ELENCO

*“Triste país em que um cara como eu é perigoso⁴⁸”
(MILLÔR FERNANDES, 1965).*

Pensar a produção artística produzida nos anos sessenta sem enfrentar a discussão do papel do intelectual⁴⁹ naquela sociedade faz-se quase impossível. Naquele período, não havia a distância hoje existente entre o artista e o intelectual. Os campos encontravam-se imbricados. A divisão entre artistas e intelectuais era quase imperceptível, principalmente quando nos referimos à atuação de artistas engajados nas causas da esquerda. Em outros campos artísticos, acreditamos que essas definições eram mais claras. Se hoje a fragmentação dos campos de atuação parece-nos comum, com lugares definidos entre artistas e intelectuais, naquele momento era raro pensar em uma separação entre uns e outros, ao mobilizarmos a questão do engajamento. O que mudou de significativo no curto período que nos separa dos anos sessenta? Será que a crise dos grandes paradigmas afetou também as relações sociais?

Compreenderemos *Liberdade, liberdade* como uma obra, cujos mentores são artistas e intelectuais. Pensá-los como “intelectuais engajados” é problematizar ainda mais o campo artístico, entendendo a obra de arte para além do campo estético.

2.1. REFLEXÕES ACERCA DO ENGAJAMENTO INTELECTUAL E ARTÍSTICO

Um autor que nos permite refletir a questão do engajamento intelectual é Jean Paul Sartre⁵⁰. É importante pensar que Sartre representou no Brasil, em alguma medida, um modelo de intelectual engajado, influenciando fortemente os intelectuais brasileiros, principalmente depois de sua excursão pelo Brasil, no ano de 1960.

Em sua obra “Em defesa dos intelectuais” ele problematiza a questão do “ser intelectual”, servindo bem ao caso brasileiro. Ele aponta para a grande crise do intelectual afirmando que: *“Ele não tem mandato de ninguém: suspeito as classes*

⁴⁸ Essa frase de Millôr Fernandes encontra-se no programa do espetáculo “Liberdade, liberdade”.

⁴⁹ Sobre esse assunto cf RIDENTI (2000 e 2005), NAPOLITANO (2001 e 2011) e PÉCAULT (1990).

⁵⁰ Ateremos-nos a duas obras do autor: “Em defesa dos intelectuais” e “Que é a literatura”?

trabalhadoras, traidor das classes dominantes. [...] Suas contradições são as de cada um e da sociedade inteira". (SARTRE, 1994:51).

A rigor, o mito da falta de “pertencimento” de classe, também mobilizou os debates nacionais. Não pertenciam ao povo, pois eram oriundos principalmente das classes médias, mas a essa classe média, grande parte dos intelectuais também não queriam pertencer. O próprio sentido híbrido do termo intelectual nesse período diz muito de seu próprio deslocamento dentro da sociedade brasileira.

A participação dos intelectuais nesse contexto não pode ser subestimada e sugere-nos uma questão importante: quais os limites entre “ser intelectual” e “ser artista” nesse contexto? Jean- François Sirinelli⁵¹ (1996: 242) nos permite esclarecer tal ponto a partir de sua abrangente concepção de intelectual, que também pode ser alargada para o campo artístico. Segundo ele, a definição de intelectual evoluiu de acordo com as mutações da própria sociedade. O caráter polissêmico e o aspecto polimorfo do intelectual já indicam essa constante variação. Para o autor, essas modificações podem desembocar em duas acepções de intelectual. “*Uma ampla e sociocultural, englobando os “mediadores” culturais, a outra mais estreita, baseada na noção de engajamento*”⁵². (SIRINELLI, 1996:242).

Com um olhar superficial, poderíamos dizer que tais acepções são muito gerais e pouco poderiam contribuir para o trabalho de análise. No entanto, a generalidade a qual se propõe é sua principal qualidade. Pensar os intelectuais de forma igualitária é engessar um conceito notadamente polifônico, tirando-lhe sua complexidade. O próprio Sirinelli alerta para esse ponto ao afirmar que o historiador deve partir de uma visão ampla e de acordo com seu objeto de pesquisa fechar sua lente de análise. Ainda que delimite as diferenças entre as duas categorias, ele afirma que elas não estão dissociadas. (SIRINELLI, 1996:243).

⁵¹ O trabalho de Sirinelli representa uma importante contribuição para o campo da “História dos Intelectuais”, principalmente na França. Ele busca problematizar os conflitos existentes dentro do campo de pesquisa e indicar algumas categorias de análise fundamentais como “noções de itinerários”, “geração” e “sociabilidade”. Não será objetivo desse trabalho fazer uma história intelectual dos mentores do espetáculo *Liberdade, liberdade*, mas utilizaremos algumas concepções de Sirinelli para facilitar a compreensão dos seus objetivos.

⁵² Na primeira concepção, o autor identifica um conjunto de criadores, mediadores e algumas categorias de receptores. Escritores, jornalistas, professores secundários, eruditos e outros são abrangidos por tal denominação, assim como uma parcela dos estudantes. Na segunda acepção faz referência direta ao engajamento na vida cotidiana da cidade. Um exemplo claro é a assinatura de manifestos, a manifestação política ou qualquer outra ação de caráter engajado, que vise à intervenção ou modificação de uma determinada realidade dentro da sociedade.

Pensando nos idealizadores de *Liberdade, liberdade* pode-se dizer que essas categorias estão completamente imbricadas. Se pensarmos no caso de Millör Fernandes, perceberemos o entrecruzamento das duas concepções, atuando ele, ora como mediador no campo intelectual, ora como sujeito questionador e engajado na vida da cidade. Sua ironia e seu humor mordaz já haviam lhe dado vários problemas com a Igreja, a Censura e o Governo. *Liberdade, liberdade* não foi o primeiro espetáculo a lhe trazer problemas com a censura, só corroborou as tendências esquerdistas e engajadas que já se encontravam colocadas em sua trajetória.

Flávio Rangel também se enquadra nas acepções de Sirinelli. Era um transmissor e um agente engajado na sociedade. No entanto, o espetáculo *Liberdade, liberdade* exacerba tal questão. Flávio Rangel era notadamente conhecido como um diretor focado em questões estéticas. Ainda que houvesse preocupação com o caráter nacional de várias montagens anteriores ao espetáculo pesquisado, o seu foco sempre esteve relacionado às grandes encenações. É o espetáculo *Liberdade, liberdade* a sua primeira peça engajada em uma causa específica. No mesmo ano de estreia do espetáculo foi preso no emblemático caso “Os Oito do Glória⁵³”.

Podemos afirmar que tais acepções se entrecruzam de acordo com o objeto de pesquisa. Um claro exemplo desse entrecruzamento são os autores do espetáculo *Liberdade, liberdade*. Em suas trajetórias, as duas categorias de análise

⁵³ “Os oito do Glória” foi o nome dado a uma manifestação contra o governo militar na ocasião da reunião da OEA (Organização dos Estados Americanos), em 18 de novembro de 1965. O caso ficou conhecido como “Os oito da Glória” porque contou apenas com oito manifestantes e ocorreu em frente ao hotel Glória, no Rio de Janeiro. Os oito manifestantes não eram jovens e inconsequentes, antes o contrário. Inconsequentes talvez, mas estavam longe de serem jovens. Os manifestantes eram senhores de terno e importantes nomes da intelectualidade brasileira: Antônio Callado, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Heitor Cony, Márcio Moreira Alves, Mário Carneiro, Jaime Rodrigues e Flávio Rangel. É interessante perceber a posição do intelectual na fala do Ministro da Justiça Juraci Magalhães, quando, no calor dos acontecimentos, deu sua posição sobre o caso: “Foi tão ridículo. Foi uma afirmação da presença de inconformados que eram poucos, mas atrevidos. Foi uma cena deprimente que não é da tradição brasileira. Não considero que lá estivessem como intelectuais. São cidadãos que cometeram infração. O artigo 20 da Lei de Segurança Nacional é claro. E a pena é de um a três anos de prisão”. (MAGALHÃES apud SIQUEIRA, 1995:163). Ele coloca os intelectuais como se não fossem, antes de tudo, cidadãos. Dá-nos a entender que o ministro vê algum prestígio na posição do intelectual, no entanto, quando o intelectual protesta se coloca na posição do “cidadão comum”, deve assumir as responsabilidades de acordo com a lei. Com esse excerto, interessa-nos demonstrar visões possíveis da intelectualidade brasileira. Depois da prisão, os manifestantes foram levados para o quartel do I Batalhão da Polícia do Exército e ficaram presos durante dez dias. Para ver mais sobre esse assunto cf RIDENTI (2000) e SIQUEIRA (1995).

se fundem e se confundem, reiterando que nesse período as diferenciações entre intelectuais e artistas eram muito sutis e os campos de atuação próximos.

No livro “O que é a literatura?” Sartre pensa a literatura como exemplificação do engajamento do intelectual, ainda assim, é possível apropriar-se de suas definições. Ele assume os diversos tipos de engajamento e propõe a diferenciação das artes e suas diferentes formas de atuação. Ele sugere a preponderância da palavra sob o signo, assumindo, em alguma medida, que a literatura consegue alcançar maior êxito quando se propõe a construção de uma obra engajada⁵⁴. (SARTRE, 2004).

Para ele, o escritor engajado sabe que a palavra é ação, ele faz uma analogia pensando as palavras como pistolas carregadas, que atiram quando são colocadas no papel. Ele constrói uma narrativa expondo que a concretude da palavra sobressai sobre as outras artes. No caso das obras literárias levadas à cena, como o caso de *Liberdade, liberdade*, a palavra e o signo se configuram em um único ato engajado. Seria por isso um ato mais valioso? Acreditamos que não. Diferentes artes possuem diferentes formas de apropriação, sendo desnecessário creditar maior possibilidade de engajamento para uma ou outra. É necessário ponderar que a maior afinidade de Sartre com o mundo da escrita, faz com que ele dê maior importância ao campo literário, no entanto, pensaremos o engajamento estendido para o campo artístico, como um todo.

A questão do engajamento da obra de arte não é problema na visão de Sartre, assim como não era na visão dos autores do texto pesquisado. “*Se os temas foram considerados como problemas sempre em aberto, como solicitações, expectativas, compreenderemos que a arte não perde nada com o engajamento; ao contrário*”. (SARTRE, 2004:23). Nesse sentido, os autores do espetáculo acabaram por mobilizar questões colocadas pelo autor, sendo o problema em questão a falta da liberdade e a expectativa o retorno à democracia.

Nesse viés, *Liberdade, liberdade* tentava mobilizar respostas para um problema colocado (a falta de liberdade), de modo que o texto teatral e o engajamento nasceram de um problema concreto, tornando-se difícil separar o que

⁵⁴ Algumas ponderações devem ser colocadas nessa questão. A eficácia que o autor dá a literatura dentro da narrativa está muito associada à tradição francesa do livro e da leitura. Para o caso brasileiro, onde boa parcela da população não tem acesso à leitura, parece-nos difícil entender com clareza a preponderância do engajamento através da literatura. Talvez por essa razão, o teatro e a música tenham assumido uma função de maior destaque.

é um e outro, já que surgem da mesma necessidade. No texto do programa do espetáculo,⁵⁵ tal questão está fortemente colocada. “*Serão sempre as circunstâncias, os problemas concretos que se dão ao espírito social objetivo, os motivadores do ato da cultura*”.⁵⁶ Esse excerto pertence ao texto *A liberdade de Liberdade, liberdade*, que consta no programa do espetáculo e foi assinado pelo Grupo Opinião⁵⁷.

Várias questões encontradas na obra do autor francês perpassam a criação de *Liberdade, liberdade*. Podemos citar a arte colocada como conflito, à necessidade do outro para a configuração da ação engajada, a obra como um ato de fé, assim como a busca de ideias que possam transformar a sociedade.

A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é.[...] A literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado. (SARTRE, 2004:53).

Sartre publica esse livro em 1948, na França. No entanto, a defesa do comprometimento do intelectual com a sociedade em que vive pode se deslocar para o caso da sociedade brasileira dos anos sessenta. A rigor, os conflitos colocados por Sartre são atemporais. A necessidade de obras e intelectuais engajados estará colocada sempre que as sociedades estiverem em situações limite. As formulações do autor ajudam a explicar o surgimento de obras como

⁵⁵ Os programas no espetáculo serão fundamentais para essa pesquisa. Eles trazem-nos dados esclarecedores sobre os objetivos dos idealizadores do espetáculo. O programa contém as informações básicas da montagem, ficha técnica e local de apresentação, além de textos dos integrantes.. O primeiro é de Paulo Autran, falando da responsabilidade de fazer um espetáculo como *Liberdade, liberdade*. O segundo é assinado por Flávio Rangel, que fala dos objetivos e necessidades da montagem. O terceiro é de Millôr Fernandes, onde explica os motivos pelo qual aceitou escrever o texto. O programa conta ainda com um histórico de atividades do Grupo Opinião, assim como um texto assinado pelo grupo intitulado “A liberdade de Liberdade, liberdade”.

⁵⁶ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

⁵⁷ Nas entrevistas concedidas por Ferreira Gullar e João das Neves eles afirmam que o texto foi escrito por Vianinha. Gullar foi enfático ao afirmar: “*Não é meu. Eu estou vendo pela maneira de dizer as coisas, que não sou eu. [...] Eu concordo com as coisas que estão sendo ditas. O modo de escrever é do Vianninha, não é meu*”. (GULLAR, Entrevista concedida à autora em 13/07/2012). No caso de João das Neves ocorreu um momento de hesitação, até a constatação final: “*Esse texto foi feito pelo...em geral nós fazíamos textos em comum. Mas esse aqui...deixa eu ver. Esse exatamente eu não lembro...não sei se o Gullar ou o Vianinha.[...] (começa a ler o texto) Esse tá com mais cara...pelo jeito de começar tá com mais cara de Vianinha. (risos)*”. (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012). Conseguimos corroborar a tese de que o texto foi de autoria de Vianinha ao encontrar essa informação nos livros de PEIXOTO (2010) e MORAIS (2000), duas biografias que versam sobre a trajetória de Vianinha.

Liberdade, liberdade e a necessidade de obras engajadas para denunciar as arbitrariedades cometidas dentro ou pelo sistema político e social.

Para exemplificação do caso brasileiro de engajamento intelectual e artístico, tomaremos como possibilidade interpretativa a noção de “*brasilidade revolucionária*” formulado por Ridenti (2010). Ele acredita que um conjunto de obras de arte foram construídas com um objetivo em comum, (ainda que no período vivenciado não tivessem essa clareza), pois compartilhavam de uma estrutura de sentimento voltada para projetos revolucionários e tinham como foco a revolução brasileira. Ele remonta a Benedict Anderson para demonstrar a ideia de pertencimento a uma “*comunidade imaginada*”, para se referir aos meios intelectuais e artísticos envolvidos com a esquerda brasileira.

O autor tem o cuidado de evitar generalizações. Ele justifica que seu conceito não pressupõe coesão por parte dos artistas e intelectuais, fato que já constatamos no decorrer da análise. No entanto, ele acredita que mesmo na diferença, os produtores da brasilidade revolucionária buscaram formular respostas às questões sociais e políticas vivenciadas pelo Brasil nos anos cinquenta e sessenta. Ainda que ele formule seu pensamento com obras mais focalizadas no período anterior ao golpe militar ele compreende que sua repercussão assume novas feições do período da ditadura.

A brasilidade revolucionária não nasceu do combate à ditadura, mas vinha de antes, forjada especialmente no período democrático entre 1946-1964, em particular no governo Goulart, quando diversos artistas e intelectuais acreditavam estar na “crista da onda” da revolução brasileira em curso. (RIDENTI, 2010:89)

Uma parte das manifestações trabalhadas pelo autor se aplica com maior efetividade no período anterior ao golpe de 1964, no entanto, o autor aponta para os desdobramentos ocorridos durante o regime militar. Nesse caso, interessa-nos utilizar o conceito para uma visão mais abrangente de como a intelectualidade encontrou formas de atuação dissonantes, mesmo que na consonância de um objetivo maior.

Pensando nas manifestações posteriores ao golpe militar utilizaremos novamente as categorias históricas de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativa*, de Koselleck (2006), que lançam possibilidades interpretativas que

facilitam o entendimento de nossos intelectuais/artistas dentro dessa militância cultural de esquerda.

Quais foram às experiências e as expectativas dos intelectuais envolvidos em *Liberdade, liberdade?* Pensaremos o espetáculo como uma reconfiguração do horizonte de expectativa a partir do espaço de experiência. Buscaremos demonstrar como *Liberdade, liberdade* assume a posição de obra de resistência ao regime e de não uma obra revolucionária. Compreender o Grupo Opinião será de fundamental importância para entendermos como se dá essa reconfiguração.

2.2 GRUPO OPINIÃO: O POLO DE AGLUTINAÇÃO DAS ESQUERDAS

Antes de adentrarmos nos idealizadores do espetáculo é preciso narrar a trajetória do Grupo Opinião, que se responsabilizou pela produção e montagem da peça. *Liberdade, liberdade* chegou ao grupo através de Flávio Rangel, que mesmo sendo um dos diretores com maior prestígio na cena brasileira, não quis assumir a produção da peça. Segundo ele, era “*uma peça que podia ser um trabalho independente, fácil de ser levantada, palco em forma de arena e tudo, nós mesmos podíamos produzir. Mas eu escolhi o Grupo Opinião, eu achava que era o endereço certo.*” (RANGEL, 1981:61). É importante lembrar que Flávio Rangel, assim como todos os integrantes do Grupo Opinião, eram membros do PCB. Entendemos que a aproximação dele com o grupo perpassava também uma afinidade política. “*Queríamos uma unidade de pensamento e, naquele instante, o Grupo Opinião era o que melhor expressava o que queríamos dizer com a peça.*” (RANGEL, 1981:61). Segundo Moraes (2000) Flávio Rangel era membro do PCB desde 1961 e quando estourou o golpe de 1964, ofereceu abrigo a Vianinha, estreitando as redes de sociabilidade existentes dentro do partido.

O próprio golpe será um estímulo para a formação do Grupo Opinião, fundado por alguns remanescentes do CPC. Se antes, o objetivo do CPC era fazer um teatro para o povo, buscando a ligação do intelectual com as massas, o foco do Opinião no momento posterior ao golpe militar estava colocado na resistência contra a ditadura.

No imediato pós-64, os artistas e intelectuais ligados ao PCB deram inicialmente o tom na produção artística. A preocupação com o caráter nacional e popular da arte, entretanto, fez-se acompanhar da urgência de mobilização coletiva, da política de unidade no front cultural, tento em vista

a necessidade de lutar pela redemocratização do país. (FREDERICO, 1998:281).

O Grupo Opinião pode ser considerado o principal representante do *frentismo cultural* no período posterior ao golpe militar. De acordo com Frederico, as peças do Grupo Opinião colocavam em cena a necessidade de uma política frentista para assolar o regime militar e promover o retorno à democracia. (Frederico, 1998:281).

O grupo foi composto por oito integrantes, todos comunistas e vinculados à tradição do nacional-popular. Os oito eram: Armando Costa, Denoy de Oliveira, Ferreira Gullar, João das Neves, Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá e Thereza Aragão. De acordo com Ferreira Gullar, o nome Opinião surgiu junto com a ideia de criar o grupo. Vianinha havia ouvido o disco de Nara Leão, o *Opinião de Nara*, lançado em 1964 e teve a ideia de fazer um espetáculo a partir do disco. Fizeram a peça, apropriaram-se do mesmo nome do disco e se organizaram em torno do Grupo Opinião.

Segundo Mostaço, “o teatro foi o primeiro setor a se reorganizar e propiciar uma espécie de “modelo” para a arte de resistência” (MOSTAÇO, 1982:76). Tal afirmação toma como princípio a reorganização do núcleo do CPC e a posterior inserção do Grupo Opinião como espaço de aglutinação das esquerdas. Ocorreram algumas modificações no trabalho que se realizava no CPC para o que seria realizado no Opinião. O público alvo não seria mais o povo, e sim os setores de oposição, as classes médias e os estudantes. “Não víamos outra alternativa senão partir para o teatro de bilheteria, de alguma forma autofinanciável. Não podia ser por nossa conta ou por subvenção de uma entidade de massa como a UNE, que não existia mais”. (GULLAR apud MORAES, 2000:178). É importante lembrar que no dia 19 de abril, o prédio UNE foi incendiado, destruindo o espaço físico e colocando na ilegalidade a UNE e o CPC.

Diante desse fato, a primeira preocupação do incipiente Opinião foi a tentativa de desvincular o nome do grupo da ação do CPC, pois se assim fosse, seria fatalmente perseguido pela repressão. Em entrevista concedida à autora, Ferreira Gullar corrobora tal informação: “Ficou acertado que não seria bom, de repente aparecer um novo grupo teatral com as mesmas pessoas do CPC da UNE, porque isso iria atrair a repressão contra o grupo. Quer dizer, a ditadura iria perceber que era o CPC com uma nova cara”. (GULLAR. Entrevista concedida à autora em

13/07/2012.) A segunda preocupação foi encontrar um espaço que pudesse abrigar o grupo. O lugar ocupado foi um espaço na Rua Siqueira Campos, 143, em Copacabana. O mesmo espaço utilizado pelo Teatro de Arena na temporada de 1959, quando apresentaram *Eles não usam Black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube*. Era uma espécie de “teatro de arena” para aproximadamente 330 pessoas, dentro de um Shopping Center.

Para reformarem o espaço contaram com ajuda de amigos e familiares. Segundo Moraes (2000), autor da biografia de Vianinha, os fundos para a reforma do teatro vieram de uma sobra de verba do CPC. No entanto, em entrevista concedida por João das Neves, ele afirma que a verba inicial do Grupo Opinião foi cedida pelo PCB. Gullar discorda e afirma que o grupo não tinha relações efetivas com o PCB.

Não tem nenhuma relação efetiva entre o partido e o Opinião. No CPC ainda tinha. [...] Mas o Opinião, como eu disse, era outra coisa, não tinha nada disso... Nós decidíamos as coisas por nossa conta e nós éramos todos comunistas, mas o partido não dava palpite no que a gente fazia. Nem nós pedíamos opinião do partido sobre o que a gente estivesse fazendo. Fora isso, havia reuniões do Comitê Cultural e nessas reuniões, naturalmente, eu, como membro do Opinião e membro do Comitê Cultural (do PCB), relatava, informava e dizia o que a gente estava fazendo e tal. (GULLAR. Entrevista concedida à autora em 13/07/2012).

Parece-nos um pouco contraditória tal declaração. Nesse momento retomamos o texto “A ilusão biográfica” de Bourdieu, onde o autor discute a necessidade de atribuição de coerência a determinadas trajetórias. Para ele, o relato biográfico tenta dar sentido às histórias de vida, tentando extrair uma lógica retrospectiva e prospectiva. *“Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser”*. (BOURDIEU, 1998:184). Ao analisarmos o depoimento de Gullar, podemos perceber o desejo do entrevistado em dar sentido a sua trajetória atual através do passado. A posição do poeta parece referir-se muito mais ao presente do que ao passado, porque suas visões artísticas e políticas na atualidade diferem e muito, da posição defendida durante o tempo que esteve vinculado ao Grupo Opinião. Ao mesmo tempo em que Gullar afirma a não vinculação, ele próprio dá exemplos de como grupo e partido estavam interligados.

Teresa Aragão, sua esposa na época, também tem uma posição um pouco diferenciada quando fala sobre o Grupo Opinião *“Nós estávamos naquela de fazer uma arte participante, de esclarecimento. Sempre jogamos muito do lado da legalidade, sempre fomos muito Partidão. Nem luta armada, nem radicalização. [...] O partido não apitava não. O partido dava orientação política, cultural não⁵⁸”*. Ela aponta a relação no âmbito na vinculação ideológica, ainda que negue a interferência cultural, ela assume a influência política do partido no grupo. Podemos perceber algumas diferenças no que tange aos depoimentos de Ferreira Gullar e Teresa Aragão. Em primeiro lugar o depoimento de Teresa Aragão foi dado em 1974, em um período recente aos acontecimentos. Já o de Ferreira Gullar trata-se de uma reconstrução do passado através do presente.

Durante toda a entrevista ele buscou demonstrar mais distanciamentos do que as fontes demonstravam. A análise dos programas de algumas montagens do Opinião demonstra que será difícil assumir completamente as posições do poeta. O próprio Nelson Rodrigues, em sua crônica *“Oitenta milhões de vendidos”* aponta as estreitas relações entre Grupo e partido,⁵⁹ assim como a visão construída socialmente em torno das relações entre o Opinião e o PCB.

Com relação ao financiamento inicial do grupo, acreditamos que ambas as hipóteses são plausíveis, diante da aproximação dos integrantes com as duas organizações, CPC e PCB. Os “Oito do Opinião” eram filiados ao Partido Comunista Brasileiro e grande parte do grupo pertenceu ao CPC. Segundo Thereza Aragão: *“tivemos que arranjar dinheiro para instalar água no banheiro, pintar as paredes, comprar refletores e mais um monte de coisa”*. (ARAGÃO apud MORAES, 2000:179). Diante dos gastos descritos para a realização da reforma e das relações

⁵⁸ Esse trecho foi retirado de entrevista concedida por Teresa Aragão quando da morte de Oduvaldo Vianna Filho. Encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE. (Pasta Vianinha)

⁵⁹ Em crônica publicada pelo teatrólogo no dia 28/05/1968, ele critica o nome do grupo, e evidentemente, as suas concepções políticas. *“Considero Opinião um nome impróprio e, repito, um nome alienado. Com as técnicas modernas de promoção, o homem cada vez pensa menos. É o jornal, é o rádio, é a televisão, é o anúncio, é o partido que pensa por nós. Nós “achamos” o que os outros “acham”. A “opinião” deixou de ser um ato pessoal, uma posição solitária, um gesto de orgulho e desafio. Há sujeitos que nascem, envelhecem e morrem sem ter jamais ousado um raciocínio próprio”* (RODRIGUES, 1993:251). Ele parece criticar o nome justamente porque acredita que dentro do grupo não existe a opinião dos integrantes, existe apenas a opinião do Partido. Não tomaremos a aceção de Nelson Rodrigues como verdadeira, mas entendemos que a menção ao fato indica que as relações não deviam ser tão distanciadas, como nos faz crer Ferreira Gullar. Socialmente, a relação do Grupo Opinião com o PCB já parecia ser consolidada.

já existentes, não seria difícil supor que as verbas vieram das duas instituições. Não existe ou não foi encontrada documentação que comprove nenhuma das hipóteses, mas acreditamos que a simples menção desses fatos pelos integrantes do Opinião, já nos permite compreender que as aproximações entre o CPC, PCB e o Opinião foram mais complexas do que poderíamos supor.

Paralelamente à reforma do espaço, o Grupo começava a montagem do *Show Opinião*, espetáculo com o mesmo nome do Grupo. Como vimos anteriormente, a grande questão desse período era não vincular os já conhecidos nomes do CPC na linha de frente da montagem. A solução encontrada foi uma parceria com o Teatro de Arena de São Paulo. Ele cederia o seu nome, e em troca, receberia 5% da renda bruta.

João das Neves constrói uma interessante narrativa ao falar sobre esse evento. Manteremos a longa citação com o intuito de explicitar a ligação do Teatro de Arena com o Grupo Opinião.

Então nós resolvemos fazer um grupo teatral (o Grupo Opinião) e atuar como tal, mas se nós aparecêssemos todos nós como produtores, a gente teria que mudar. Então o Teatro de Arena existia legalmente e continuava existindo legalmente, nós existíamos legalmente mas éramos do grupo subversivo, éramos do CPC da UNE, e inclusive, éramos perseguidos por isso.[...] Nós, por acaso, éramos todos comunistas. Por acaso, não. [risos] Éramos todos comunistas. Então a gente resolveu, é...fazer o Show Opinião e convidamos o Boal para dirigir, que tinha ligação conosco, e dirigia o Teatro de Arena. E nos propusemos ao Boal usar o nome do Teatro de Arena, uma espécie de “*franchising*” pelo qual nos pagávamos 5% da renda bruta. (pausa) Amigos, amigos, negócios a parte. [risos] Mas era justo porque nos estávamos usando o nome do Teatro de Arena e isso, inclusive implicava em algum risco para eles também. Então nós achávamos justo. (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/05/2012).

A fala de João das Neves descreve a imagem construída pela direita, de que o CPC seria um “antro” do comunismo, se quisermos usar a expressão da época. Ainda que o Teatro de Arena fosse reconhecido por seu caráter nacionalista e seu interesse na dramaturgia nacional, sua imagem não era fortemente atrelada ao CPC e nem ao PCB.

Segundo João das Neves, em função dessa “apropriação” do nome do Arena, por muitos anos o grande público associou o *Show Opinião* a uma produção do Teatro de Arena de São Paulo. Acreditamos que a presença de Augusto Boal possibilitou ainda mais tal associação. No entanto, interessa-nos desmistificar tal questão e afirmar que além da direção feita por um dos membros do Teatro de

Arena, o grupo não teve nenhuma outra participação dentro do Grupo Opinião. A junção não passou de uma estratégia defensiva por parte dos ex-integrantes do CPC.

Os programas do espetáculo *Opinião* e do *Liberdade, liberdade* demonstram a diferença, mas problematizam ainda mais a questão. Consta no primeiro que *Opinião* é uma “realização do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo”⁶⁰. No segundo, de *Liberdade, liberdade*, surge um fato interessante. No programa distribuído na data da estreia, no Rio de Janeiro, ainda aparece como, “Grupo Opinião e Teatro de Arena de São Paulo apresentam *Liberdade, liberdade*”.⁶¹ Já no programa distribuído na temporada paulista em 1966, o Grupo Opinião define claramente a quem pertence a autoria. “Grupo Opinião apresenta *Liberdade, liberdade*”.⁶²

É interessante ressaltar que na maioria das matérias de jornal que fazem menção ao *Liberdade, liberdade* o Grupo Opinião ainda aparece vinculado ao Teatro de Arena, corroborando a confusão criada em torno do evento. É interessante perceber que diversas matérias de jornal analisadas para a pesquisa fazem referência à montagem *Liberdade, liberdade* relacionada ao Teatro de Arena de São Paulo ou mesmo ao “elenco carioca do Arena”.

Parece-nos que em São Paulo, foi necessária a desvinculação do Teatro de Arena para a delimitação do campo artístico do Grupo Opinião na cidade, sendo necessário apontar a autoria do Grupo. Em contraponto, no Rio de Janeiro, a parceria poderia continuar sendo mencionada, já que, em alguma medida, devido às trajetórias dos integrantes, o Opinião mal havia se formado e já tinha um espaço ocupado no campo artístico cultural carioca. Analisando os periódicos, nos parece que tal distinção foi feita primordialmente do campo artístico, já que na grande imprensa o espetáculo era divulgado como uma “parceria” entre Arena e Opinião. Em algumas reportagens foi possível perceber quase a exclusão do Grupo Opinião, como no exemplo: “o sucesso de “*Liberdade, liberdade*” é tão grande que a direção do Teatro de Arena resolveu aumentar o salário de Paulo Autran de um milhão para dois cruzeiros mensais”. (Diário de Notícias, 22/05/1965).

⁶⁰ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “*Liberdade, liberdade*” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.

Essa discussão nos interessa para demonstrar que a parceria entre o Teatro de Arena e o Grupo Opinião se efetivou apenas no material de divulgação das peças e na imprensa. No âmbito do trabalho cotidiano, quem assumiu a produção dos espetáculos foi o Grupo Opinião.

Analisando a primeira montagem do Grupo Opinião, que a partir de agora será mencionada sem a participação do Teatro de Arena, percebemos algumas continuidades na proposta do extinto CPC. *Opinião* estreou em 11 de dezembro de 1964, no espaço do Grupo. A montagem foi dirigida por Augusto Boal e tinha no elenco Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão, que no ano seguinte foi substituída por Maria Bethânia. O texto foi escrito por Oduvaldo Vianna, Armando Costa e Paulo Pontes.

Os autores buscaram representar no texto e na escolha do elenco alguns personagens característicos do Brasil. Ao mesmo tempo em que demonstravam a diversidade cultural do país, apontavam para a noção de uma frente ampla anti-ditatorial. *“O espetáculo era, na verdade, uma forma disfarçada de retomar questões que o CPC abordara nos seus trabalhos: o problema da reforma agrária e das favelas, as desigualdades sociais, a defesa da cultura brasileira”*. (GULLAR apud MORAES, 2000:180).

O processo de criação do texto se deu conjuntamente com os atores, onde se integravam elementos reais e artísticos, sempre permeados por canções. Os personagens foram construídos a partir da trajetória de cada um. João do Vale como o camponês do Nordeste, Zé Kéti como o operário carioca e Nara Leão como a garota zona sul do Rio de Janeiro.

O espetáculo foi o primeiro ato teatral de protesto contra a ditadura e movimentou os meios culturais cariocas. Ao mesmo tempo em que trabalha a questão do protesto, faz também uma reflexão sobre o popular e a necessidade de inserção do povo no processo de engajamento. *“A música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais”*⁶³.

A questão da música foi extremamente explorada e se fazia clara a apologia da “popularização” da música, buscando transformá-la em um elemento politizador,

⁶³ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

que pudesse dar voz às discrepâncias político-sociais existentes no país. Quando de sua estreia, a crítica ficou dividida, embora todos reconhecessem a inovação produzida pelo grupo. Se a crítica ficou dividida, o mesmo não aconteceu com grande parcela do público, que lotou as cadeiras do Teatro Opinião. A repercussão do espetáculo chegou a todos os campos artísticos e poucos meses depois foi organizada a mostra de arte “Opinião 65⁶⁴”, que reuniu 29 artistas plásticos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Ferreira Gullar descreve a repercussão alcançada pelo espetáculo.

O show teve uma enorme repercussão; era feito com habilidade, uma coisa engraçada, cheia de música, Narinha Leão, lindinha, conquistando as pessoas, o João do Vale, que era um compositor do Nordeste e Zé Kéti, um compositor do morro. Ninguém com compromisso político, com marca política nenhuma, mas o conteúdo do show, no meio das brincadeiras, era contra a ditadura mesmo. (GULLAR apud RIDENTI, 2000:127).

A fala de Ferreira Gullar corrobora o desejo de se desvincular a imagem do Opinião ao CPC. Ele parece atribuir como qualidade a não participação dos atores na atividade política, dando a entender que seria um espetáculo não partidário. Entretanto, ele afirma que apesar de os atores não possuírem compromisso político, o espetáculo era contra a ditadura. Parece-nos que o Grupo Opinião articulou sua ação de modo eficaz e conseguiu colocar sua marca no texto, mas sem que os integrantes do grupo assumissem a linha de frente da montagem. No caso do *Liberdade, liberdade* o coletivo seguirá o mesmo processo. O Grupo Opinião não se colocará na linha de frente, mas será responsável por toda a articulação em torno da montagem do espetáculo.

Segundo João das Neves, em entrevista concedida a autora, com *Liberdade, liberdade* o grupo já começava a se desvincular da imagem do Teatro de Arena, mas ainda pagava os 5% aos proprietários do Teatro de Arena. Ele afirma que o Opinião só veio assumir sua identidade isolada em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, terceira montagem do grupo, escrita por Vianinha e Ferreira Gullar em 1966. A peça alcançou grande repercussão. Foi dirigida por Gianni Ratto e recebeu diversos prêmios da época.

⁶⁴ A exposição “Opinião 65” foi a primeira manifestação das artes plásticas durante o regime militar, claramente inspirada no espetáculo *Show Opinião*. A exposição buscou também se enveredar pelo viés político, tentando instigar o público e os artistas e se situarem na nova realidade brasileira.

No final de 1967, acontece um fato importante e que vai marcar a fragmentação do Grupo Opinião. Segundo Ferreira Gullar, o Opinião se agrupava em dois blocos. “*o primeiro, estávamos eu, Vianinha e Thereza Aragão; o segundo, com João das Neves, Denoy de Oliveira e Pichin Plá. Armando Costa e Paulo Pontes oscilavam.*” (GULLAR, Entrevista concedida à autora em 13/07/2012).

Segundo Morais (2000), essa divisão apenas reforçou uma questão pungente dentro do grupo. Qual o melhor caminho para intervir na conjuntura política? Segundo o autor, a crise iniciou-se com a escolha do novo repertório da companhia. Com o problema da censura, o grupo de Vianinha o interesse de montar *Meia volta volver*, uma peça leve e inspirada no teatro de revista. Já o João das Neves, tinha interesse de montar a peça *A saída, onde fica a saída?*, que buscava apontar problemas da ordem mundial, para possibilitar uma reflexão sutil sobre o caso brasileiro.

A fragmentação do Grupo se deu na votação, quando o espetáculo *A saída, onde fica a saída?* foi escolhido. Os membros ainda fizeram um acordo para montar *Meia voltar volver* no Teatro de Bolso. A montagem ocorreu com produção do Grupo Opinião, mas as relações já se encontravam desgastadas no momento em que Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa se desligaram do grupo. “*A concentração de muitas “cabeças pensantes” num mesmo espaço, que por mais que fizessem não conseguiam dar vazão a tudo que queriam. Além da censura, e dos conflitos internos do grupo, e da crescente tensão social*”. (DAS NEVES apud KÜHNER, 2001:96).

Gullar corrobora tais fatos e coloca a questão dos conflitos internos como eixo estruturador de sua análise. Segundo ele, Vianinha “*não se entendia muito bem com João das Neves*”. (GULLAR, Entrevista concedida à autora em 13/07/2012). Quando Vianinha saiu do grupo, convidou Gullar para se juntar a eles e integrar o futuro Teatro do Autor. De acordo com Gullar, o desfecho foi o seguinte: “*eu falei que não saía. [...] Eu falei para ele que eu entendia, mas que aquilo ali era mais importante do que qualquer coisa pessoal. Eu era muito mais amigo dele do que do João, mas eu achei que ele estava errado. Não brigamos, mas continuamos o grupo*”. (GULLAR, Entrevista concedida à autora em 13/07/2012). A partir de então Vianinha, Paulo Pontes e Armando Costa deixaram o grupo, fundaram o Teatro de Autor, onde montaram a peça *Dura lex, sed lex, no cabelo só gumex*.

Mesmo com a fragmentação do Grupo ele não finalizou suas atividades. Continuou com João das Neves, Ferreira Gullar, Denoy de Oliveira, Thereza Aragão e Pichin Plá. No início de 1970 o coletivo se encontra assolado pelas dívidas e com exceção de João das Neves, os outros integrantes desvinculam-se do grupo. Das Neves assume as dívidas e dá seguimento às atividades até o início da década de 1980, montando espetáculos importantes da trajetória do teatro brasileiro, como a peça *O último carro*, de 1976.

Podemos pensar o grupo em três fases distintas: na primeira fase (1964-1967) intitulada “Os Oito do Opinião” podemos perceber a reação ao golpe militar, em algumas apropriações da “*Declaração de Março*” do PCB⁶⁵ nas montagens do grupo e o início dos problemas do Grupo com a censura. Nesse período, foram montadas as peças *Show Opinião*, *Liberdade, liberdade* e *Se correr o bicho pega, se*

⁶⁵ De acordo com Ridenti (2010), com o final do Estado Novo o PCB demonstrava grande força política e eleitoral no país, trabalhando em cima de uma plataforma moderada. No ano de 1947 o partido foi colocado na ilegalidade e passou a fazer forte oposição ao governo Dutra. No ano de 1950, foi lançado o *Manifesto de Agosto*, onde o partido esboça uma radicalização de sua política, se colocando contra o imperialismo americano, a favor da reforma agrária, defendia a constituição de um exército de libertação nacional e outras medidas. Essa nova posição política mereceu várias críticas por seu caráter sectário. Em 1954, o IV Congresso do Partido seguiu as posições anteriores, proclamando a continuidade dos pressupostos de 1950. “*Contudo, aos poucos, o programa ia se tornando letra morta: o PCB cada vez mais se alinhava às forças nacionalistas que se constituíam durante o processo de modernização*”. (RIDENTI, 2010:60). A partir das modificações sociais ocorridas na sociedade durante o governo JK, as posições radicais no partido tenderam a um abrandamento principalmente depois do XX Congresso da União Soviética, onde surgiram as primeiras denúncias sobre os crimes de Stalin. Depois de várias cisões internas entre os militantes e dirigentes do partido ocorreu grande modificação na orientação política do partido. Após os debates desse período, o Partido começou a indicar que caminharia no âmbito das reformas. A linguagem marxista-leninista perduraria, mas seguiria pelo caminho da “Frente Única Permanente”, que permitia associações com setores progressistas da sociedade. Tal posição foi corroborada na *Declaração de Março*, onde o partido assumia que “*a revolução poderia ser pacífica, com ênfase na consolidação e ampliação da legalidade e das liberdades democráticas, em aliança com outras forças progressistas*”. (RIDENTI, 2010:60). Essa modificação na estrutura política do partido permitiu grandes avanços no âmbito na influência do partido da sociedade, lhe possibilitando maior inserção no movimento sindical urbano e rural, na mobilização estudantil e na intelectualidade. Ao perder sua radicalidade foi possível encontrar um caminho institucional dentro dos movimentos de massa e sindicatos. Como afirma Segatto: “*Essa abertura dos comunistas ao mundo político terá efeito benéfico, e será com ela que conseguirão melhor se colocar na liderança das lutas populares*”. (SEGATTO, 2007:18). Nesse período será possível perceber a ação cultural do partido em diversos segmentos do campo artístico, visto das ações do CPC, na literatura, na pintura, na música e no teatro. Acreditamos que as apropriações que o Grupo Opinião fez da *Declaração de Março* nos seus espetáculos diz respeito à abertura do espaço para a atuação para artistas sem vinculações políticas, a aproximação entre intelectuais e artísticas, a ênfase na defesa da democracia, (principalmente em *Liberdade, liberdade*), a defesa da união das classes (vista em *Opinião*), a opção pela luta pacífica através da arte, entre outros. No decorrer no trabalho tentaremos demonstrar como a peça analisada se encontra em consonância com algumas propostas da *Declaração de Março*.

ficar o bicho come, além de diversos shows musicais como *O samba pede passagem*, *Fina flor do samba*, entre outros.

Na segunda fase (1967-1970) percebemos como o endurecimento do regime vai contribuir para a fragmentação do grupo e a modificação dos conteúdos das montagens artísticas. A partir de então, as montagens tiveram que se utilizar de diversas metáforas, textos cifrados, com o objetivo de escapar da recrudescida censura que afetava toda a classe teatral. Nessa fase, foram montadas peças como *A saída? Onde fica a saída*, *Meia volta volver*, *Dr. Getúlio, sua vida e sua obra*, *O inspetor geral* e *Antígone*. Foram realizados também os shows *Bacobufo no caterefofo* e *Caminhando*, com Geraldo Vandré. Logo após o AI-5, Ferreira Gullar e Denoy de Oliveira foram presos e o grupo sofreu um atentado a bomba do CCC (Comando de Caça aos Comunistas). Foi explodida uma bomba na bilheteria do teatro, que destruiu a parte externa do espaço, sendo necessário que o Teatro Opinião ficasse fechado por três meses para a reconstrução da parte danificada.

Na terceira fase (1970-1980), o projeto se mantém apenas com a atuação João das Neves, que assumiu as dívidas do grupo e tentou dar continuidade ao trabalho mesmo sem grandes possibilidades no que tange a censura do regime militar. Segundo Gullar, a atuação de João das Neves teve o intuito de não permitir o desmembramento completo do Grupo Opinião.

O Grupo Opinião faliu praticamente, não tinha mais condições de continuar. E o João das Neves assumiu o grupo. Ele comprou o grupo praticamente. Assumiu. Deixou de ser um grupo coletivo, para ser uma coisa dele com a Pichim [...] Aí ele chegou, montou coisas, fez espetáculos. Ele tentou salvar o grupo, a verdade é essa. Mas aí a coisa já estava... Porque também, outros fatores. O próprio regime. Quer dizer, a censura tomou conta. O Ato Institucional realmente inviabilizou uma série de coisas e atividades. Quer dizer, a situação tinha piorado muito. Aí não dava mais para fazer as coisas que a gente estava fazendo. (GULLAR, Entrevista concedida à autora em 13/07/2012).

Nessa fase foram montados espetáculos como *O Sol sob o Pântano*, de 1971, *Dois perdidos numa noite suja*, de 1977 e *Mural Mulher*, de 1979 entre outros. O Grupo também passou uma fase em Salvador, no espaço do Instituto Goethe. No retorno à cidade do Rio de Janeiro o grupo monta o espetáculo *O último carro*⁶⁶, com

⁶⁶ A peça foi considerada, ao lado da peça *Gota D'agua*, um dos espetáculos mais emblemáticos da década de 1970, que, em alguma medida, davam continuidade à temática comunista iniciada ainda nos anos 1950. Sua repercussão contribuiu para que o Grupo Opinião voltasse assumir uma posição de destaque dentro da cena teatral carioca.

direção e texto de João das Neves. Em 1980 o teatro foi vendido, mesmo com diversos protestos da classe artística. O Grupo ainda deu continuidade as suas atividades do Teatro do SESC da Tijuca, até 1982.

É importante pensar que para além dos espetáculos, o Grupo realizou diversos seminários de dramaturgia, concursos de música popular, redigiu manifestos, organizou assembleias para discutir as questões artísticas, entre outros. Durante muitos anos (principalmente na década de 1960) o grupo se tornou o polo aglutinador das esquerdas no campo artístico, com importância fundamental para se tentar compreender as artes do período da Ditadura Militar.

Embora tenha sido um importante grupo teatral, poucas referências são encontradas a seu respeito. Interessa-nos inserir o Grupo Opinião dentro da discussão da historiografia do período. É importante esclarecer que muito se fala do espetáculo *Show Opinião*, primeira peça do grupo com a participação de Nara Leão e Maria Bethânia, mas poucas narrativas foram construídas sobre o grupo como coletivo, principalmente dentro do conhecimento histórico⁶⁷. O único livro que se dedica ao assunto é o da escritora Maria Helena Küher e da jornalista Helena Rocha, intitulado “Para ter Opinião”. O livro aponta informações interessantes, mas tem como foco o *Show Opinião*. O prefácio do livro foi escrito por João das Neves, que faz uma importante reflexão relativa à memória do Grupo Opinião.

A historiografia do teatro brasileiro registra vários casos de omissão, em tudo semelhantes aos da chamada História Oficial, na qual se espelha como pálido reflexo. Mas nenhum dos movimentos que alcançaram projeção nacional a partir da década de 50 e até os anos 80 foram tão sistematicamente ignorados quando o Grupo Opinião em sua trajetória. O Grupo Opinião deixou marcas indeléveis na dramaturgia, na música e no espetáculo teatral brasileiro. Mas é como se não tivesse existido. (DAS NEVES apud KÜHNER, 2001:7).

O autor acredita que existe o reconhecimento das trajetórias individuais do grupo, mas um relativo “esquecimento” da memória do grupo enquanto coletivo. Interessa-nos colocar em questão o Grupo Opinião, partindo da análise das relações do grupo com o regime militar, com a censura, com a classe artística e com a política, tendo como foco o estudo de caso de *Liberdade, liberdade*.

⁶⁷ No conhecimento histórico, é possível localizar obras que fazem menções pontuais trajetória do Grupo Opinião. Cf RIDENTE (2000), PATRIOTA (2007), GARCIA (2008) e MORAIS (2000).

2.3. IDEALIZADORES DA LIBERDADE: ENTRE O COMUNISMO E A DEMOCRACIA

O espetáculo *Liberdade, liberdade* foi escrito por Flávio Rangel e Millôr Fernandes, ficando a direção a cargo do primeiro. A ideia inicial surgiu através de Flávio Rangel, em decorrência de uma viagem que havia feito aos Estados Unidos. Durante o período da viagem o diretor assistiu a mais de setenta espetáculos na Broadway, entre eles uma peça chamada *In White America*, escrita por um professor da Universidade de Colúmbia. A dramaturgia havia sido construída através de textos históricos que versavam sobre o tratamento dado aos negros na América, fazendo um levantamento da luta abolicionista nos Estados Unidos. A

A volta ao Brasil ocorreu no início de março de 1964, a tempo de ver o emblemático comício de João Goulart, no dia 13 de março. Pouco mais de um mês depois, a situação do Brasil havia mudado e Flávio Rangel começava a pensar uma forma de intervenção na nova realidade política do país. “*Eu achava que era preciso uma resposta do teatro também, como estava começando a acontecer na imprensa, com aqueles artigos ótimos do Carlos Heitor Cony, do Marcito Moreira Alves e também aquelas coisas que o Sergio Porto fazia*”. (RANGEL apud SIQUEIRA,1995:153). Segundo seu filho Ricardo Rangel, o pai havia pensado em uma proposta mais radical de encenação contra o regime, mas a ideia foi destituída por Sérgio Porto, mais conhecido como Stanislaw Ponte Preta, autor do famoso livro *Febeapá*⁶⁸. “*Sabe, Sérgio, eu queria montar uma peça que fosse assim: primeiro, apagavam-se as luzes, toca o Hino Nacional e entra a voz em off, lendo o Ato Institucional nº 1*”. (RANGEL apud SIQUEIRA, 1995:154). Ainda de acordo com Ricardo Rangel, a resposta de Sérgio Porto foi taxativa: “*Você vai me desculpar, eu tenho não sei quantos filhos pra criar, sou jornalista, escritor e tal, eu não posso trabalhar por diletantismo. Eu tenho que escrever uma peça que possa ir à cena. Não posso escrever uma peça que vai ser censurada*”. (RANGEL apud SIQUEIRA,

⁶⁸ FEBEAPÁ (Festival da Besteira que Assola o país) é um livro escrito por Sérgio Porto, assinado sobre o pseudônimo de Stanislaw Ponte Preta. O livro utiliza-se do humor para tecer duras críticas às arbitrariedades da ditadura militar brasileira. Ele tentava ridicularizar a censura e reforçar a imagem dos censores completamente despreparados. “*É difícil ao historiador precisar o dia em que o Festival de Besteira começou a assolar o País. Pouco depois da "redentora", cocorocas de diversas classes sociais e algumas autoridades que geralmente se dizem "otoridades", sentindo a oportunidade de aparecer, já que a "redentora", entre outras coisas, incentivou a política do dedurismo (corruptela de dedo-durismo, isto é, a arte de apontar com o dedo um colega, um vizinho, o próximo enfim, como corrupto ou subversivo — alguns apontavam dois dedos duros, para ambas as coisas), iniciaram essa feia prática, advindo daí cada besteira que eu vou te contar*”.(PONTE PRETA, 1984:9).

1995:154). De acordo com Siqueira (1995), depois da intervenção de Sérgio Porto, Flávio Rangel lembrou-se do espetáculo que havia assistido na Broadway e pensou em fazer algo no mesmo formato no Brasil, mas, ao invés de ter como eixo principal a temática racial, teria como norte condutor o tema da liberdade. A primeira investida na temática da liberdade não foi a peça pesquisada e sim um show com o nome *Paulo Autran de uma as duas*, que estreou em São Paulo, na boate *Ela, cravo e canela*, com apresentações as duas da madrugada. Após fazerem a peça *Depois da queda*, Paulo Autran e Flávio Rangel tornaram-se grandes amigos e colegas de trabalho, fazendo diversos espetáculos conjuntamente.

O show estreou em 28 de setembro de 1964. Segundo o diretor, foi um importante estímulo para conceber o espetáculo. *“Esse espetáculo é importante porque já brincava da minha cabeça a necessidade de fazer um espetáculo que falasse de liberdade. Às duas horas na manhã, as pessoas gritando...Quer dizer, deu pra perceber que o público já estava irritado”*. (RANGEL apud SIQUEIRA, 1995:150). O texto⁶⁹ intercalava humor e política, mesclando textos clássicos, discursos políticos, piadas, músicas nacionais e estrangeiras, poemas e outros. Em entrevista concedida a Revista Visão, Paulo Autran afirmava ter ficado surpreendido

⁶⁹ No Instituto Moreira Sales, onde está localizado o acervo pessoal de Paulo Autran, localizamos uma lista contendo a ordem do show *Paulo Autran de umas as duas*. Ainda que não assinada, é possível perceber pela letra que o documento foi escrito por Paulo Autran. Reproduzimos o documento para entendermos as proximidades e entre o show e *Liberdade, liberdade*. Podemos constatar que pelo menos quatro números foram inseridos em *Liberdade, liberdade*.

Lista do *Show Paulo Autran: de uma as duas*.

- 1 – Homem de Teatro
- 2 – Telegramas
- 3 – Juca Pirama
- 4 – Pout-pourri
- 5 – Quero me casar
- 6 – Filosofia
- 7 – Gaúcho
- 8 – Ana Maria conta gaúcho
- 9 – Aula de Inglês
- 10 – Janelas abertas
- 11 – Política
- 12 – Sapo
- 13 – Peninha?
- 14 – Éleve Hamlet
- 15 – Piadas – Caixeiro – Moda – Goldivates
- 16 – Stanislav
- 17 – Sapateado
- 18 – Receita de mulher
- 19 – Guantanamera
- 20 – Explicação
- 21 – Otelo
- 22 – Última Palavra

com o resultado do show. *“Aconteceu uma coisa que eu não acreditava: os tradicionais bêbados de boites comportaram-se maravilhosamente bem – riram nas horas certas, fizeram silêncio quando era preciso e até aplaudiram muito”*. (Visão, 16/10/1964). Terminada a temporada paulista o show entrou em cartaz no Copacabana Palace, do dia 28 de dezembro de 1964 a 12 de janeiro de 1965. Nesse processo, Flávio Rangel e Millôr Fernandes já estavam trabalhando no texto que resultaria na peça *Liberdade, liberdade*. O convite de Flávio Rangel a Millôr Fernandes surge por uma questão interessante. O diretor acreditava que um espetáculo com essa temática só podia ser feito se entremeado de humor. Flávio constrói uma interessante narrativa ao descrever a primeira reunião que teve com Millôr Fernandes. *“Na primeira reunião que fizemos, ele (Millôr Fernandes) disse: Eu quero saber como é que começa e como é que acaba, o meio a gente faz”*. Flávio Rangel lhe explicou que o verso inicial seria baseado em textos de Louis Jouvet e Jean Louis Barrault, retirados do livro *Je suis un homme de théâtre* e a palavra final do espetáculo seria, *“resisto”*. Logo que iniciaram os trabalhos, ficaram acordados que a última palavra literária seria de Fernandes e as escolhas dos textos que iriam ou não para a cena seriam de Rangel.

Durante o processo de escrita de peça, que durou de janeiro a abril de 1965, foram divulgadas várias notícias, polemizando a temática na peça. Por medo da censura, Millôr Fernandes encarregou-se de desmistificar tais polêmicas. Começaram a surgir boatos de que a peça tentaria destruir o mito de Duque de Caxias e prontamente o autor tratou de se explicar. Em matéria do Jornal do Brasil, ele explica que Duque de Caxias seria mencionado, mas que não existe qualquer objetivo de destruir o mito. Ele tenta justificar como essa história se propagou: *“O que houve é que em face do lançamento do livro “Rui, o homem e o mito” de R. Magalhães Junior, comentei com amigos que o escritor tivera coragem de destruir o mito de Rui Barbosa e que queria ver se ele teria a mesma coragem para destruir o mito Duque de Caxias”*.(Jornal do Brasil, 30/01/1965). Segundo Millôr Fernandes, tal boato surgiu a partir de uma brincadeira e se propagou por toda a imprensa, causando grande estranhamento nos escritores da peça.

Quando perguntado sobre o caráter subversivo da peça ele afirma que *“A nossa peça não é um incentivo a subversão, nem sou subversivo. Ela é uma prova indiscutível de que o homem, apesar de tudo, realmente conquistou alguma coisa”*.

(Jornal do Brasil, 30/01/1965). É importante observar a data dessa reportagem. O espetáculo estreou em abril e em janeiro a imprensa já mostrava-se interessada na temática, principalmente porque os ensaios já haviam começado e ocorreram concomitantemente a escrita da peça.

O processo de pesquisa dos textos parece ter sido prazeroso para ambos os autores. Segundo Flávio Rangel, *“foi que nem um estudo, trabalhamos com muita paz. Eu fiquei muito satisfeito com essa parceria porque deu muito certo”*. (SIQUEIRA, 1995:155). Em entrevista concedida para Yan Michalski, Millôr Fernandes tenta explicar como se deu o processo de escrita da peça.

“consistiu, primeiro no levantamento de dados. Na primeira semana estávamos perdidos num mar de livros e discos. Descobrimos que tínhamos material para quinze horas. Isso, ao fim, consistiu em trabalhar muito mais do que se fizéssemos um original nosso. [...] Depois da escolha do material, vem a redação do material. Quando se trata de textos estrangeiros, há que traduzir tudo de novo porque as traduções existentes (com todas as exceções incluídas no trabalho final) nada tem a ver as originais”. (Jornal do Brasil, 30/01/1965).

Ele afirma que o processo foi extremamente trabalhoso e aponta alguns problemas encontrados na fase de adaptação dos textos. Inicialmente foi necessário fazer a seleção dos textos, por ser uma temática com vasto material bibliográfico. Depois de escolhido, foi preciso fazer a redução de livros inteiros em trechos curtos, como por exemplo, os textos de Brecht, Buchner, Shakespeare, entre outros. Os textos que não eram teatrais foram adaptados para a linguagem cênica, tomando-se o cuidado de tentar não descontextualizá-los de seu sentido original, tarefa extremamente difícil, quando se trata do trabalho com os excertos. Segundo ele, *“Nosso trabalho, como é natural num espetáculo desses, não deve aparecer muito, mas quando quiser me convidar pra descansar, me peça um original, que é mais fácil...”*. (Jornal do Brasil, 30/01/1965).

É interessante perceber que Flávio Rangel não foi procurado para dar entrevistas sobre o texto. Ao que parece, a imprensa e a classe artística consideravam que o texto pertencia mais a Millôr Fernandes, diante de sua maior tradição como autor teatral. Em algumas manchetes de jornal foi possível ver essa divisão: *“Millôr faz show sobre a liberdade”*, *“Millôr encena em abril a liberdade”* publicadas no Correio da Manhã, *“Millôr no Arena”* que saiu pelo Diário Carioca e *“A Liberdade segundo Millôr”*, matéria pelo Jornal do Brasil. Ainda que Millôr Fernandes afirmasse que era impossível separar ou dividir as responsabilidades do texto,

esclarecendo que trabalharam juntos na criação do texto, a Flávio Rangel coube principalmente o mérito da montagem e da ideia inicial. Tal análise não nos parece correta, pois é possível identificar no roteiro de *Paulo Autran de uma as duas* diversas cenas que depois foram apropriadas na peça. Não é possível constatar com precisão as contribuições dadas por cada autor, mas parece-nos equivocados destituir Flávio Rangel de sua função de autor do espetáculo.

A opção de se trabalhar com a questão da liberdade, baseado em autores clássicos, foi escolhida por dois motivos: o primeiro, por uma questão informativa, já que era objetivado demonstrar momentos históricos em que a liberdade era colocada em questão; e o segundo por uma questão de precaução, já que dificultaria para a censura fazer cortes em textos clássicos da literatura mundial.

Ainda que a ideia da colagem dos textos clássicos surgisse como um elemento inovador no teatro brasileiro, ela já era utilizada em vários países. O próprio Flávio Rangel faz suas considerações sobre a originalidade da proposta brasileira: “*é nova no Brasil, onde tudo é novo – inclusive a noção de liberdade*”⁷⁰.

Conforme exposto anteriormente, depois do texto finalizado, Flávio Rangel propôs ao Grupo a montagem da peça, acreditando ser Opinião o grupo o que melhor acolheria sua proposta. O Opinião aceitou produzir o espetáculo, mas segundo João das Neves, depois de várias reuniões sobre o assunto. Alguns membros do grupo questionavam se não era o momento de produzirem um texto interno, de um dos integrantes do grupo. Depois de várias discussões resolveram que *Liberdade, liberdade* daria continuidade ao repertório do Grupo.

Depois do espetáculo *Opinião*, que já dava indícios de resistência à ditadura, *Liberdade, liberdade* surge com uma proposta ainda mais ousada: falar da liberdade abertamente em pleno regime militar. A peça defendia um teatro que se posicionasse diante da realidade e pudesse dar voz ao processo histórico que o país vivenciava. Os autores ressaltavam sua característica circunstancial, como afirma o texto contido no programa do espetáculo escrito por Vianinha: “*Muitos acharão que “Liberdade, liberdade” é excessivamente circunstancial. O ato cultural muito submetido ao ato político. Para nós essa é a sua principal qualidade*”.⁷¹

⁷⁰ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

⁷¹ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

A partir do objetivo dos autores, podemos acreditar que o espetáculo não só obteve uma atuação política, como assim também se pretendia agir, mas também o desejo de se construir um ato teatral e político talvez tenha sido um dos principais objetivos do espetáculo, no entanto foi necessária uma abordagem que não fosse muito direta, optando por uma alternativa que percorria do geral ao particular. “*Não tinha nenhum ataque direto a ditadura no Brasil. [...] Só que naquele contexto, com aquelas palavras, com aquele público que sabia porque nos estávamos tratando daquilo, era uma mensagem muito clara, muito direta*”⁷². (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012).

A capa do programa da peça distribuída na data da estreia traz a palavra *liberdade* em destaque, com uma montagem claramente inspirada na poesia concreta. O interesse da capa do programa parece ser reiterar a necessidade da discussão em torno na palavra, colocada a exaustão.



Figura 2: Capa do programa de *Liberdade*, liberdade temporada de Rio de Janeiro (1965). In: FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/ *Liberdade, liberdade* (Dossiê de Programas).

⁷² Analisaremos o texto no terceiro capítulo da dissertação. O que nos interessa agora é dar as linhas gerais que possibilitem o objetivo dos mentores intelectuais na montagem.

Na estreia da peça em São Paulo localizamos um programa em que consta outra capa. Trata-se de um desenho feito por Millôr Fernandes, onde ele parece fazer uma estátua da liberdade estilizada, com a inscrição “Aqui Jazz”. O desenho corrobora e mantém a mesma linha dos textos de Millôr no programa, buscado satirizar a imagem imponente da estátua americana.

As imagens contidas nas capas dos programas parecem tentar abrandar a seriedade do discurso político contido em alguns textos do programa. O mais emblemático, nesse sentido, parece-nos ser o texto intitulado como “A liberdade de *Liberdade Liberdade*.”⁷³

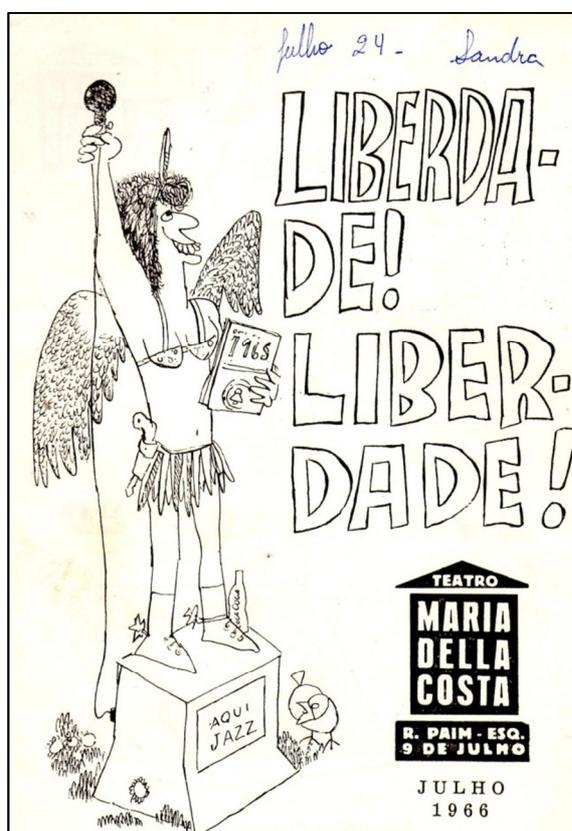


Figura 1: Capa do programa de *Liberdade, liberdade* temporada de São Paulo (1966). In: MUSEU LASAR SEGALL – Biblioteca Jenny Klabin Segall / (Pasta *Liberdade, liberdade*).

Tal documento coloca-nos uma questão de suma importância para a reflexão sobre o espetáculo. O texto afirmava que nesse contexto de turbulência política, o artista deveria perder o desejo de se eternizar e agir para a transformação da realidade no presente em que vivia. Sobre o artista, afirma-se: “*Consciente de si, de seu mundo, marca a sua liberdade, inclusive realizando obras que são necessárias*

⁷³Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

*só por um instante. E que, para serem boas, necessariamente terão que ser feitas para desaparecer deixando na história não a obra, mas a posição*⁷⁴. Acreditamos, baseados no relato dos autores, que um ponto importante, que merece ser destacado como elemento fundamental do espetáculo, é o seu desejo de não tentar fazer de *Liberdade, liberdade* uma obra “eterna”, que definiria o destino do teatro nacional. O próprio fato de não se construir um texto original indica, em alguma medida, que seus realizadores não tinham como objetivo construir uma obra “inovadora” no campo artístico brasileiro. O crítico Yan Michalski levanta essa questão em sua crítica sobre a peça, publicada no Jornal do Brasil “*não será graças a Liberdade, liberdade que a dramaturgia brasileira reencontrará o seu rumo perdido; mas se trata de um show oportuno, feito com muito coração e muita inteligência*”. (Jornal do Brasil, 27/04/1965).

Segundo Flávio Rangel, “*Liberdade, liberdade pretende reclamar, denunciar, protestar – mas sobretudo alertar*⁷⁵”. É importante lembrar que o espetáculo entrou em cartaz em 19 abril de 1965, quando o golpe militar já havia completado um ano. A peça tentou também mostrar que a situação do país havia mudado depois de 1º de abril de 1964 e que o governo dos militares não tardaria em se tornar ainda mais autoritário e antidemocrático. Nesse sentido, o espetáculo parece-nos quase profético. A questão de denunciar o momento vivido pelo país faz dele um espetáculo de protesto e que denúncia, já que se propunha falar de liberdade num momento em que ela ainda não estava totalmente perdida e ainda era possível demonstrar certa resistência ao regime.

Ainda que fosse permitida alguma resistência ao regime, a peça precisou de diversas estratégias textuais para ser colocada em cena. A ideia de aliança oposicionista vinculada pelo Grupo Opinião parece ter contribuído para a formulação de uma proposta moderada no que tange ao texto. O fato do Grupo Opinião ter assumido um papel de destaque da divulgação da frente democrática, também pode ter contribuído para uma proposta que contemplasse diversas posições políticas. Mesmo motivados à uma ação engajada, existiu um limite para tais intervenções. Na análise do texto mobilizaremos algumas questões a respeito.

⁷⁵ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

Outra dimensão que não podemos negligenciar é a da autocensura. Nos interessa explicar o que concebemos por autocensura para facilitar na compreensão das escolhas dos nossos sujeitos. A partir das reflexões de Stephanou (2001), tentaremos compreender como se dá o processo de autocensura. Segundo ele, a forma mais eficaz de censura é a autocensura. É a censura do próprio indivíduo em sua obra a partir das pressões externas. Antes que o regime autoritário o faça, ele mesmo se encarrega da questão. Em sua visão, a autocensura seria a forma mais eficiente de controle político, quando ela já se encontra internalizada pela sociedade. “*A principal causa é a insegurança jurídica, a intimidação física e psicológica e o medo de perder o emprego*”. (STEPHANOU, 2001: 41). Ainda que o regime se encontrasse em fase inicial, o medo da censura e da repressão militar se materializou em um curto período. A intimidação jurídica e física ainda não havia chegado a seus limites extremos, como ocorreria em 1968, no entanto, o clima de grande insegurança (principalmente na classe artística) se instaurou já no dia seguinte ao golpe. Além do medo da prisão, da tortura, os idealizadores tinham que se preocupar em construir um espetáculo que pudesse ser levado a cena.

Desde o início do processo de escrita os autores tinham consciência do risco iminente que corriam de ter o espetáculo proibido, facilitando também a compreensão do porque Millôr rapidamente se encarregou de esclarecer qualquer boato que circulasse em torno na peça. Tanto havia o risco de o espetáculo não ser liberado pela censura, que sua liberação só ocorreu no dia dezanove de abril, às 17 horas, exatamente dois dias antes da estreia da peça, como consta no processo de censura. Os ensaios gerais ocorridos nos dias dezessete e dezoito foram extremamente concorridos, pois existia a possibilidade de a censura proibir a peça mesmo antes de sua estreia.

De posse desses dados, acreditamos que o texto construído tentou, em alguma medida, encontrar soluções para que a censura não proibisse o espetáculo. Havia grande receio que ele fosse proibido e seus idealizadores e atores não recuperassem o investimento feito no espetáculo. E mais do que isso, além das questões práticas, existia o risco do objetivo político da peça morrer no nascedouro.

Diante dessas problematizações de ordem política e financeira torna-se difícil conceber que *Liberdade, liberdade* nasça de um desejo impulsivo, disposto a falar da liberdade a qualquer preço. A partir dessas questões, podemos observar que

mesmo com o objetivo de protestar, as palavras necessitaram ser cuidadosamente colocadas na montagem. Os autores precisaram pensar minuciosamente no que seria apresentado em cena.

Mesmo sendo um espetáculo de protesto e de grande caráter engajado, podemos intuir que diversos temas selecionados pelos autores tiveram que ser retirados ainda no momento de construção do texto, visando assim, que o espetáculo pudesse ser encenado. As próprias soluções dramatúrgicas dos autores indicam a impossibilidade de se utilizar da linguagem tal como lhes conviesse, sendo necessária uma adaptação entre o desejo de se falar de liberdade e a possibilidade concreta de realizar tal feito.

O próprio Millôr descreve o processo de restrição dramatúrgica vivenciado ao lado de Flávio Rangel na construção do espetáculo. Manteremos a citação na íntegra, objetivando entender a construção narrativa do autor.

O texto que escrevemos e selecionamos para “Liberdade, liberdade” é bem ameno. Lírico, pungente, uma gracinha leve, uma coisinha, assim, delicadinha. Não é por nada não – só medo.<Porque> - dizia o Flávio - <pode ser que o fulano aqui não goste>. Corta! <Porque> - lá vinha eu - <pode ser que a Central da Nepal da Coronal! > Corta! <Porque> - vez do Flávio - <a intenção, meu irmão, comigo não!> Corta! <Porque> - eu de novo - <O pescoço do furtado é o mais cotado é o mais roubado e o mais furado>. Corta! [...] Em resumo: um showzinho discreto. Mas também, vocês não iam querer um liberdadão enorme, feito aquela que está em Nova Iorque. A gente tem que começar por baixo. Como os Estados Unidos, por exemplo: começou com um país só⁷⁶.

Através do tom irônico colocado nas palavras de Millôr, podemos considerar que a noção de autocensura perpassou a criação do espetáculo. O excesso da palavra “corta” demonstra que a liberdade proposta pelos autores ocorreu em menor dose do que a pretendida, até mesmo no processo de criação. É interessante observar como o autor mobiliza figuras alegóricas para dar a indicação de quem poderia se incomodar com o texto. A utilização de denominações como “fulano”, “furtado” e “Central da Nepal da Coronal” contribuem para a ideia de que a repressão já se encontra inserida no cotidiano da sociedade.

Ao assumir ser um “showzinho discreto”, o autor assume também a impossibilidade de um “grande show” de liberdade, devido às circunstâncias políticas do país. Para Millôr Fernandes, o Brasil ainda se encontra no processo inicial de sua

⁷⁶ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

busca pela “liberdade” e deve entender que deveria possuir somente a liberdade que pode ser concedida pelo Estado, ainda que muitos artistas como o próprio Millôr Fernandes, se dispusessem a ultrapassar moderadamente os limites de concessão.

Para se entender a relação que se dá entre os autores e o texto, faz-se necessário compreender traços importantes da trajetória de seus escritores e suas relações com a produção artística nacional. Entender o que motiva os criadores é entender também o que os move a estrear *Liberdade, liberdade* em plena Ditadura Militar.

É importante observar que uma considerável parcela dos idealizadores e do elenco já possuía afinidades com o teatro engajado, estando boa parte, vinculada à esquerda brasileira. Flávio Rangel nasceu em 6 de agosto de 1934, no interior de São Paulo. Filho de pai médico e mãe professora, que sonhava ser cantora. Nasceu em uma família de quatro irmãos, sendo Rangel o mais novo. Aos três anos de idade mudou-se para São Paulo, cidade onde iniciaria seus primeiros passos no teatro.

Inicia a sua trajetória artística no ano de 1957, enquanto ainda era estudante de Direito. Rapidamente, inseriu-se no circuito cultural teatral, dirigindo *Juventude sem dono* em 1958. Embora tenha se filiado ao PCB em março de 1961, sua trajetória artística sempre teve vínculos com os grandes espetáculos e com grande ênfase no caráter estético. Em 1960, foi convidado para ser o primeiro diretor brasileiro do TBC e já havia dirigido grandes espetáculos como *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, *Depois da queda*, de Arthur Miller, *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, entre outros.

Embora tenha dirigido muitas peças antes de *Liberdade, Liberdade*, o espetáculo tornou-se um divisor de águas na sua trajetória como diretor. Depois de *Liberdade, liberdade* sua visão política alargou-se e por consequência disso chegou a ser preso, no já relatado caso “Os Oito do Glória”. Ele acredita que a peça abdicou de seu caráter puramente artístico, para se tornar também um evento político. “*É um espetáculo que ultrapassou os limites do teatro, do acontecimento teatral e transformou-se num acontecimento político também, de muita repercussão. Esse espetáculo foi uma das coisas mais bonitas da minha vida*”. (RANGEL apud SIQUEIRA, 1995:161).

Ainda que a visão de Flávio Rangel sobre a peça nos pareça idealizada, ela é comum à maioria dos integrantes da montagem. Em todas as entrevistas ou fontes consultadas, percebemos um discurso muito emocionado no que se refere ao espetáculo.

Acreditamos que a visão menos idealizada no que diz respeito à peça, pertença a Millôr Fernandes. Ainda que as menções que ele faça a peça sejam sempre elogiosas, não é possível perceber grande carga emotiva. Em sua autobiografia cronológica ele faz um breve comentário sobre a peça: “*Um barato no meio do caos. Depois a censura proíbe*”⁷⁷. Diferente de Flávio Rangel que se dedicou somente à direção teatral durante toda a sua vida, Millôr Fernandes exerceu múltiplas funções. Foi ele autor teatral, jornalista, tradutor, desenhista, entre outras atribuições. Sua obra foi permeada por seu humor mordaz e sua grande originalidade.

Millôr Fernandes nasceu no dia 16 de agosto de 1924, no bairro do Meier, no Rio de Janeiro. Aos dez anos de idade já se encontra órfão de pai e mãe, indo morar com os tios. Aos 13 anos de idade Millôr inicia sua vida profissional, como funcionário da revista “O Cruzeiro”. Desde então desdobrou-se em diversas atividades, destacando-se na maioria delas.

No programa do espetáculo ele afirma que não é um homem livre, mas poucos estiveram tão perto. Podemos dar-lhe esse crédito ao analisarmos sua liberdade no que se refere ao seu posicionamento político. Sua militância estava vinculada à esquerda, embora não tivesse vínculos políticos partidários, sendo ele próprio um crítico aguçado do Partido Comunista.

Sua ironia e seu humor mordaz já haviam lhe trazido vários problemas com a Igreja e o Governo. Várias de suas publicações tiveram problemas com a censura mesmo antes do Golpe Militar. Em 1961, foi despedido do jornal *Tribuna da Imprensa* por publicar um artigo sobre a corrupção da imprensa. Também na revista *O Cruzeiro* teve problemas e pediu demissão depois da repercussão negativa de seu artigo “História do Paraíso” que não foi bem visto pelos católicos e pela Igreja. *Liberdade, liberdade* não foi o primeiro espetáculo a lhe causar problemas com a censura, só consolidou sua trajetória militante.

⁷⁷ O trecho foi retirado da página que Millôr mantinha no portal UOL, disponível em <http://www2.uol.com.br/millor/aberto/biografia/index.htm>, acesso em 24/03/2013.

No programa do espetáculo, Millôr descreve as questões que o levaram a aceitar o convite de Flávio Rangel para escrever o espetáculo. *“Aceitei, a convite de Flávio Rangel, o convite para escrever com ele o presente show, por dois motivos – 1.0 – Porque sou um escritor profissional. 2.0) – Porque acho esse negócio de liberdade muito bonitinho”*⁷⁸. Em uma pequena frase o autor consegue ironizar sua posição como escritor e a própria ideia de liberdade. Na continuação de sua argumentação Millôr Fernandes afirma que ele tem sofrido restrições nos dois motivos pelo qual aceitou escrever ao lado de Rangel. Segundo ele, tem sido difícil ser escritor profissional no Brasil e a cada dia que passa o país faz dele menos profissional. Ainda que ele não mencione as razões de sua análise, podemos intuir que ele se refere às proibições constantes a sua obra, que já vinham ocorrendo antes do golpe militar. Quanto ao segundo item, relacionado a liberdade, *“vai-se manerando”*, como ele afirma:

Uma pitadinha de liberdade ali, uma prisezinha de liberdade hoje, uma fatia maior de liberdade amanhã e a turma vai vivendo que afinal o pessoal não é tão voraz assim. [...] Enfim, uma liberdade a moda da casa. Porque, senão, vão dizer por aí, mais uma vez, que eu sou um cara perigoso. E eu tenho que responder mais uma vez, com lágrimas nos olhos: “Triste país em que um cara como eu é perigoso”.⁷⁹

Podemos perceber o tom de ironia utilizado pelo autor ao falar da construção do que seria a ideia de liberdade. Parece-nos que ao falar na pouca voracidade de liberdade do “pessoal” ele se refere aos brasileiros, que em alguma medida, se habituaram à longa tradição censória do país.

Ao relatar que se trata de uma “liberdade à moda da casa”, a autor faz referência clara à situação do país, afirmando que a liberdade do espetáculo possui restrições assim como a liberdade permitida ao país. Se associarmos a ideia da tradição censória nacional ao termo “a moda da casa”, já indica claramente as suas limitações.

Ao final, em tom autobiográfico, satiriza a sua própria relação com a censura, sendo ele um eterno perseguido do governo. O tom jocoso, utilizado durante todo o texto, perde seu caráter, quando o autor menciona que existem “perigos” maiores

⁷⁸ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

⁷⁹ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

que o da pena de um escritor visto como “perigoso” por parte do governo. Havemos de concordar, que, de fato, existiam perigos bem maiores do que a pena de Millôr Fernandes.

É interessante analisar a capacidade do autor em construir uma narrativa cheia de nuances, que vai do humor ao tragicômico, da ficção à realidade. Ao mesmo tempo em que o espetáculo é colocado como uma “grande brincadeira”, o autor coloca-nos elementos concretos para a necessidade de sua existência, que seria justamente a falta de liberdade vivenciada pelo próprio.

Ao construir sua narrativa sobre o espetáculo, Flávio Rangel diferencia-se muito de Fernandes. Ele utiliza-se de um tom mais sério, abordando os objetivos da montagem e travando uma discussão sobre a importância do teatro e sua capacidade de modificar a realidade, como ele explicita:

Quando Millôr e eu resolvemos selecionar uma série de textos sobre a liberdade, tivemos a presunção de gravar seu som no coração de nossos ouvintes. Nas páginas finais de “Les Mets” Jean-Paul Sartre diz que durante muito tempo tomou sua pena por uma espada e que agora conhece sua impotência mas apesar de tudo escreve livros. Eu também tinha minhas dúvidas de que o palco seja uma trincheira – mas faço o que posso. (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 1966).

O tom utilizado por Flávio Rangel tem o interesse de explicar os objetivos da peça ao público. A própria associação com a obra de Sartre indica indícios desse objetivo. Ele coloca-se como o operário do fazer teatral, que ainda que não consiga medir a profundidade de sua atuação, tenta agir, da maneira que sua arte lhe permite e sua consciência demanda.

Enquanto Millôr Fernandes faz de sua narrativa uma espécie de brincadeira estilizada, parece-nos que Flávio Rangel busca ser levado a sério, quase no contraponto de seu parceiro. Para além dos programas, as próprias trajetórias dos autores dentro da militância da esquerda são completamente díspares.

A partir desses depoimentos podemos perceber que apesar de os objetivos se encontrarem, no que diz respeito à defesa da liberdade, eles não são os mesmos. Ambos possuem princípios e valores arraigados, que podem ser descortinados em uma pequena menção às suas trajetórias. É possível afirmar que os autores tinham um objetivo em comum para a montagem, mas diversas formas de se chegar a ele.

Pensando nessas contradições explícitas, procuramos entender como o Grupo Opinião percebia o movimento dos autores do espetáculo. Aproveitamos a entrevista feita com João das Neves para tentar compreender tais questões. Ao lhe perguntarmos sobre o processo de montagem, questionamos como se deu a criação de um texto comum através da junção de um crítico contumaz do comunismo e um militando do Partido Comunista Brasileiro. Segundo ele:

O Millôr sempre teve uma postura muito crítica sobre a sociedade, em geral, e com o Partido Comunista eu vejo com muita razão. O Partido Comunista Brasileiro, a qual eu pertencia também, tinha posições muito estreitas e tinha uma direção muito stalinista. Então isso provocou não só a não aproximação de uma série de pessoas, tipo o Millôr Fernandes, por exemplo, como a saída de muitas. Eu saí do Partido Comunista quando houve a Primavera de Praga e o partido achava que deveria apoiar aquilo. Eu achava aquilo absolutamente [pausa] é...enfim, uma indecência. Mas enfim, muitos se afastaram por causa disso, outros, apesar disso, permaneceram. É como uma coisa de você pertencer a uma organização que não está indo pelo caminho justo, mas você acha que dentro da organização você pode modificar, transformar. Porque o fundamento oficial era de um socialismo democrático, que existia na cabeça de pessoas como Flávio Rangel, nós todos (do Opinião), e ainda existe até hoje. (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012).

A narrativa demonstra algumas divergências políticas, e justamente por isso, a questão do *frentismo cultural* aparece claramente colocada. O relato demonstra como diferentes vertentes políticas se uniram em prol da resistência cultural ao regime militar. No que tange a vinculação partidária de Millôr e Flávio Rangel, o último diretor do Opinião parece justificar ambas, demonstrando que havia motivos para permanecer no Partido, assim como para criticá-lo. A fala do autor faz-nos intuir que desse equilíbrio se fez a parceria entre os autores do espetáculo, ainda que algumas divergências fossem percebidas facilmente. João das Neves procura desmistificar a imagem do militante acrítico, que se torna um joguete nas mãos do Partido. Durante toda a entrevista, ele fez questão de reiterar que os integrantes do Grupo Opinião, ainda que comunistas, sempre foram muito críticos do próprio Partido. Na análise dos depoimentos e nas fontes, fomos percebendo que seria muito arriscado buscar coesão dentro de propostas políticas diferenciadas. Importante lembrar que um coletivo é movido por material humano e suscetível a desejos e contradições. Podemos perceber que as referências contidas na trajetória de cada participante interfere na sua visão de mundo e em consequência na forma como interpreta o processo histórico vivido pelo país.

Saindo do campo da atuação estritamente política, interessa-nos fazer alguns comentários. É importante ressaltar que todos os envolvidos no espetáculo acabaram por se engajar de maneiras parecidas e convergiram para a criação de uma obra de arte que vibrava em uníssono. Mesmo os atores (exceto Nara Leão) que nunca haviam militado em nenhum partido político e não tinham atuação política percebiam que falar da liberdade era uma necessidade fundamental para o contexto brasileiro. Analisando o discurso dos participantes da montagem, podemos perceber alguns pontos de acordo entre as argumentações.

2.4 ATORES E MÚSICOS: NO ENTANTO É PRECISO CANTAR

A montagem de *Liberdade, liberdade* conseguiu reunir importantes nomes do cenário artístico nacional da década de sessenta. Na data de sua estreia tinha no elenco Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Raquel. Posteriormente foram substituídos por Jairo Arco e Flexa, Cláudia, Odete Lara, Luiza Maranhão e Napoleão Muniz Freire.

A escolha do elenco foi feita por Flávio Rangel e pelo Grupo Opinião. Desde o início, a ideia inicial do diretor era convidar Paulo Autran para a montagem. Além do show que haviam feito juntos, ele acreditava que o nome de Paulo Autran conferiria maior legitimidade diante do governo. Seu nome foi sugerido para o Grupo Opinião e rapidamente aceito. O ator era considerado um dos melhores atores brasileiros, além de ser uma figura insuspeita, pois não tinha nenhuma atuação política mais evidente e ainda havia pertencido ao TBC. O mesmo caminho de Autran foi o percorrido por Tereza Raquel, já considerada uma grande atriz na época e sem vinculações com o teatro engajado. A entrada de Vianinha deu-se através do convite de Flávio Rangel, que fazia grande gosto pela participação do ator e produtor do grupo. No caso da cantora Nara Leão, que já havia trabalhado com o grupo em Opinião, o convite surgiu depois que a cantora Elizete Cardoso não pode continuar na montagem. Como ela já havia feito o *Show Opinião* seu nome foi colocado de forma natural. Ainda no campo musical, a peça contou com uma importante participação: o maestro Oscar Castro Neves, que fez a direção musical da peça.

De acordo com Castro Neves, sua entrada na peça se deu através da relação que ele possuía com Nara Leão. *“Eu tinha acabado de fazer um disco com a Nara.*

[...] *Esse disco foi feito exatamente um pouco antes do Liberdade. Daí a Nara disse: Olha, queria muito que você fizesse a trilha de Liberdade, liberdade. Já falei com o pessoal de lá*". (CASTRO NEVES. Entrevista concedida à autora em 025/03/2013). Dessa forma, seu nome foi facilmente aceito pelo diretor e pelo Grupo Opinião. Nessa época, ele já havia feito muitos trabalhos importantes e seu nome estava completamente vinculado à Bossa Nova. Sua entrada na peça parece ter o objetivo de elevar a qualidade estética no âmbito da música. Também ele não tinha vinculações políticas, com ele afirma: "*Eu era totalmente inocente. [...] Mas eu não tinha atividade política nenhuma, em função de que eu era mais envolvido com a parte estética da arte em geral, e isso já era um fascínio, em desafio*". (CASTRO NEVES. Entrevista concedida à autora em 025/03/2013). Ele admite que, talvez, depois da peça, possa ter "acordado" para uma realidade política que ele desconhecia. De toda forma, parece-nos que sua contribuição deu-se basicamente no campo estético. Segundo ele, para a sua primeira direção musical em espetáculos, ele escolheu um "time de peso". Os músicos foram Carlos Guimarães (flauta), Francisco Araújo (bateria), Ico Castro Neves (contrabaixo) e Roberto Nascimento (violão) e o coro foi composto por Ângela Tâmega Menezes, Sônia Márcia Perroni, Maisa Sant'Anna, Roberto Martin Pinto.

Iniciada essa breve incursão pelo campo musical do espetáculo, tentaremos demonstrar onde os atores da liberdade se inserem na questão. Focaremos na participação de Paulo Autran por três motivos: por ser ele uma das inspirações de Flávio Rangel para a escrita da peça, pelo fato de sua presença ter mobilizado um público que nem sempre o Grupo Opinião conseguiu alcançar e por ter sido o protagonista do espetáculo em quase todo o tempo que ele esteve em cartaz.

Paulo Autran nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 7 de setembro de 1922. Em 1927 muda-se para São Paulo, iniciando sua relação com o teatro aos onze anos de idade. Em 1945 forma-se em Direito e mantém as duas profissões paralelamente. O espetáculo *Um Deus dormiu lá em casa*, de autoria de Guilherme Figueiredo, marca a sua ruptura com a advocacia e o início de uma longa trajetória nos palcos brasileiros, integrando companhias como o TBC, a Companhia Tônia-Celi-Autran, além de espetáculos ao lado de Bibi Ferreira e Maria Della Costa.

Podemos perceber que Paulo Autran não carregava nenhuma experiência do dito "teatro engajado" e foi colocado como protagonista de uma montagem de clara

oposição ao regime. Nessa fase de sua carreira, já era tido como um grande ator do teatro brasileiro, mas envolvido em questões estéticas e identificado com a representação clara do teatro do TBC. Em entrevista concedida por ele ao livro “Depoimentos IV”, organizado pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro), ele afirma que o espetáculo modificou sua forma de perceber o teatro e a política. Ele afirma que teve três períodos em sua carreira: o primeiro, foi o da inconsciência absoluta, focado no exibicionismo e na vaidade pessoal. O segundo, refere-se à fase do TBC, que despertou um interesse puramente estético pela arte teatral, mas alienado. E o terceiro, que ele afirma ter sido o momento de sua entrada para o espetáculo analisado. “*Foi com Liberdade, liberdade que comecei realmente a tomar consciência da função social e política que o teatro pode ter e nunca mais mudei de ideia a esse respeito. Mudar de ideia a gente muda sempre, mas essa ideia eu mantive*”. (AUTRAN, 1978:125)

Segundo ele, foi com *Liberdade, liberdade* que ele percebeu que a escolha de não se envolver com política é uma atitude política. Durante a temporada de *Liberdade, liberdade* ele viajou por vários estados, participando de vários debates sobre a situação política do país. Parece-nos que aos poucos, o grande ator brasileiro foi refazendo sua trajetória política, tendo sido o espetáculo um divisor de águas em sua carreira. Em entrevista concedida ao programa Roda Viva, em 1987, ele foi perguntado por Jairo Arco Flexa, qual teria sido o momento mais inesquecível de sua trajetória como ator:

Eu poderia citar alguns a você, eu poderia citar toda a carreira do *Liberdade, liberdade*, uma parte da qual você fez junto comigo. E foi um momento, pra mim, de uma alegria tão grande de poder estar dizendo aquilo no momento em que está todo mundo amordaçado, entendeu? De poder ter driblado a censura a ponto de poder dizer aquelas coisas.⁸⁰

Em todos os depoimentos dados por Paulo Autran, podemos perceber a importância da peça na sua trajetória como artista. Não são poucas as menções que o ator faz ao espetáculo, atribuindo-lhe grande relevância em sua história. Ele passou a acreditar na função social do teatro e ver a possibilidade de politização através do ato teatral. O fato de a peça ter sido proibida não parece ter

⁸⁰ O trecho da entrevista citado foi retirado do site Memória Roda Viva, disponível em http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/281/Paulo%20Autran/entrevistados/paulo_autran_1987.htm, acesso em 24/03/2013.

desestimulado ao ator, pelo contrário, ele acreditava que ela já tinha cumprido por dois anos a sua função.

Diferente de Paulo Autran, as trajetórias artísticas e políticas de Vianinha já se encontravam completamente imbricadas. Filho do comunista e teatrólogo Oduvaldo Viana, desde a infância esteve ligado aos dois campos. Nasceu no Rio de Janeiro, no dia 4 de junho de 1936. Estreou no cinema aos três meses de idade, quando participou das gravações do filme *Bonequinha de Seda*, dirigido por seu pai. Embora tenha chegado no terceiro ano na faculdade de Arquitetura, não demorou muito tempo até que abandonasse o curso e se vinculasse efetivamente ao teatro, na Companhia Paulista do Estudante.

Antes de integrar o elenco de *Liberdade, liberdade*, havia sido um dos fundadores do Teatro de Arena e do CPC e se encontrava na época como integrante do Grupo Opinião. Escreveu vários textos teatrais tratando da realidade brasileira e se tornou um dos maiores dramaturgos do país, entre os seus textos estão: *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* com Ferreira Gullar, *Dura Lex Sed Lex No Cabelo Só Gumex, Papa Highirte, Rasga Coração*, entre outros.

Segundo Flávio Rangel, endereçar o texto ao Grupo Opinião dizia também de seu desejo de ter Vianinha como ator do espetáculo. A função exercida pelo ator encontrava-se em dois campos de atuação: ator do espetáculo e produtor juntamente com o Opinião. Sobre a peça “Liberdade, liberdade”, Vianna afirmava que autores, atores e o Grupo Opinião, propunham um teatro de momento, de circunstância. Para ele “– *não ser profundamente circunstancial é não ser real*⁸¹”.

Nara Leão e Tereza Raquel formavam o restante do elenco do espetáculo. Tereza Raquel atuou propriamente como atriz e Nara Leão encarregou-se das canções, juntamente com o coro, durante o espetáculo em apenas uma cena ela atuou como atriz. Ambas eram conhecidas do grande público, mas vinham de trajetórias completamente diferentes. Tereza Raquel já tinha um nome consolidado no campo das montagens tradicionais, quando integrou a montagem. Tinha no currículo uma extensa lista de grandes interpretações. Foi convidada para a peça por ter um nome completamente desvinculado de questões políticas, contribuindo com a proposta do Grupo Opinião de abertura para artistas de outras tendências estéticas.

⁸¹ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

Já Nara Leão era reconhecidamente cantora, mas já tinha vínculos com o grupo por ter participado da montagem de “Opinião”. Sua entrada no elenco dá-se quando a também cantora Elizete Cardoso desistiu de integrar a montagem. Nara foi convidada para substituí-la, participando assim de sua segunda montagem com o Grupo Opinião. Segundo Cabral (2001) Nara impôs algumas restrições para se vincular à montagem, a começar pela substituição em apresentações do espetáculo fora da cidade do Rio de Janeiro. Analisaremos mais detalhadamente a trajetória artística de Nara Leão, no momento da discussão sobre o “Concurso de sambas sobre a liberdade”.

Tentaremos agora mapear como esse coletivo se reúne para a montagem da peça e como se processam as relações entre “*culturas de coxias*” variadas. Interessa-nos agora compreender, ainda que em linhas gerais, o processo de produção da montagem e as concepções estéticas escolhidas pelos idealizadores e atores.

CAPÍTULO 3: ENCENAÇÃO E PRODUÇÃO: A ESTÉTICA DA LIBERDADE

“Muitos acharão que Liberdade, liberdade é excessivamente circunstancial. O ato cultural muito submetido ao político. Para nós, essa é sua principal qualidade”. (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 1965)

Pensar o espetáculo como fio condutor da pesquisa implica em algumas opções teóricas e metodológicas. Seria problemático pensar a encenação, de caráter sempre subjetivo, sem associar o produto cultural aos sujeitos que o produziram. Depois de iniciarmos a discussão sobre os seus criadores, daremos continuidade a análise a partir do espetáculo, por acreditarmos ter sido a repercussão do primeiro que possibilitou a publicação do livro e a gravação do disco, assim como o concurso de sambas sobre a liberdade.

Torna-se difícil construir a narrativa de uma peça teatral, diante do caráter efêmero e da dificuldade de apreensão do evento. Ainda que existam dificuldades teóricas eminentes tentaremos justificar tais escolhas, demonstrando que esse campo em construção pode trazer grandes contribuições ao conhecimento histórico.

Não são poucos os conflitos de ordem teórico-metodológico ao se analisar peças teatrais em perspectiva histórica. Geralmente o que se analisa é a representação de uma representação, que só pode ser recuperada através de fragmentos dispersos. É difícil analisar a cena não vista e tentar lançar possibilidades interpretativas de uma significação já construída. Em alguma medida, os elementos que nos permitem entender a cena não vista é localizá-la em seu tempo e conhecer o coletivo que a produziu, além de buscar fragmentos documentais que nos permitam fazer um exercício imaginativo do que teria sido a encenação.

Perceber os objetivos do grupo e as relações sociais estabelecidas por ele é a função do historiador, que se dedica a pesquisar o teatro no contexto da produção e da encenação, mas não é somente isso. Falar sobre o teatro é falar também sobre dramaturgia, atuação, figurino, iluminação, cenografia, trilha sonora, interpretação, corpo, voz, canção e todos os outros elementos que cercam o fazer teatral.

De acordo com Berthold (2006), o teatro é uma das mais antigas expressões artísticas da humanidade. Desde os primórdios da história podemos constatar a existência de um teatro primitivo, que nasce juntamente com a concepção de “ser humano” que começava a ser formulada. O fascínio de se tornar outro ser, ainda que momentaneamente, sempre despertou a curiosidade do homem em qualquer

período histórico. Será por essas motivações que o teatro se faz presente na sociedade ainda hoje? Como explicar o fascínio despertado pelo teatro? Qual a razão dessa arte, efêmera em sua essência, se fazer duradoura e perdurar por centenas de anos? Para Berthold, em sua efemeridade se encontra o seu maior trunfo. Seu encanto reside no fato de que é uma arte que dura o tempo da existência do artista, depois de apagada as luzes da ribalta o encanto se desfaz deixando apenas a reflexão ou a memória dela. *“Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz. Enquanto um quadro ou estátua possuem existência concreta uma vez terminado o ato de sua criação, um espetáculo teatral que termina desaparece imediatamente no passado⁸²”* (BERTHOLD, 2006: XI). Isso não quer dizer que o teatro não possa ser um objeto da história, muito pelo contrário, para o autor, enquanto o teatro for discutido ele guardará o seu significado. *“Um teatro de não controvérsia poderia ser um museu, uma instituição repetitiva, complacente. Mas um teatro que movimenta a mente é uma membrana sensível, propensa à febre, um organismo vivo.* (BERTHOLD, 2006: XI).

Tal reflexão permite localizar o teatro dentro da perspectiva benjaminiana, quando ele descreve as obras de arte na era da reprodutibilidade técnica. O autor localiza nesse processo um elemento ausente: o aqui e o agora da obra de arte. A crítica à reprodutibilidade é que na reprodução não se pode revelar as modificações ocorridas na obra, à passagem do tempo e a sua estrutura física. A esse elemento ausente, ele atribui o conceito de aura, que pode ser facilmente vinculado à imagem do fazer teatral. Para ele, a aura é vista como uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, cuja aparição é única e distante, que não perdura no tempo e no espaço, diferente das outras artes como o cinema, artes plásticas e fotografia, que podem ser constantemente reproduzidas. Ele acredita que na medida em que a arte se afasta de seu uso ritual, ela se engendra dentro do valor de exposição, a serviço do mercado.

Benjamin aponta o teatro como uma arte incapaz de reprodução, e por isso, encontra sérios problemas para continuar a existir. *“A arte dramática é de todas a*

⁸² O desaparecimento do passado não se dá no sentido histórico, se dá na perspectiva da cena. Ainda que se construa uma narrativa histórica sobre a cena, ela jamais alcançará o momento acontecido. A comparação mais clara pode ser feita se compararmos o teatro com o cinema, às artes plásticas e a literatura. Enquanto essas artes nos deixam produtos culturais palpáveis, o teatro (como expressão cênica) existe apenas no momento de sua representação, nas relações efetivas entre o público e os atores.

que enfrenta a crise mais manifesta. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator.”(BENJAMIN,1994:181).

O que Benjamin elege como elemento positivo do fazer teatral, torna-se um problema para o conhecimento histórico. É o próprio processo de reprodução criticado pelo autor que permite que as outras artes sejam mais facilmente concebidas como objetos da história, pelo menos quando nos referimos às fontes, que chegam com mais facilidade às mãos do historiador. No entanto, é justamente a efemeridade do evento teatral que faz dele um instigante objeto da História. Se por um lado encontramos dificuldades no que diz respeito às fontes, por outro, temos possibilidade de revelar eventos efêmeros, mas dotados de historicidade, como todos os atos da produção humana.

Diante dessas reflexões, tentaremos pensar o teatro no sentido de “organismo vivo” proposto por Berthold e com a dimensão de “aura” irreproduzível exposta por Benjamin. Arte efêmera, que consegue dialogar com conflitos contemporâneos de seu tempo. Ao contar histórias, o teatro narra, revela e descortina. Lançando luz sobre uma sociedade, contextualizando a relação tempo/espaço.

É no apagar das luzes do palco que se inicia o trabalho do historiador. É concreto que o ato teatral termina no momento em que as luzes se apagam e findam os aplausos. No entanto, ele não se esvai do tempo, ele continua existindo na memória coletiva dos que o fizeram, dos que o assistiram e da sociedade que o cercava. Ela persiste no tempo através de rastros, sinais, documentos e fragmentos de memória.

Ainda que a obra deixe de existir, enquanto produção artística, ela continua presente, pertencendo a um contexto específico, convivendo com as questões que mobilizaram a sociedade naquele período. Não se tem mais a obra, é fato, mas ela continua existindo através das impressões causadas por ela, transformando-se para além do ato teatral, em um instrumento da memória social e coletiva.

Objetivando fazer de *Liberdade, liberdade* uma possibilidade de compreensão dos anos em que foi produzido, tentaremos mapear a trajetória cênica do espetáculo, exemplificando como esse “organismo vivo” conseguiu mobilizar “*corações e mentes*” no Brasil no período do regime militar.

3.1. PRODUÇÃO: POR TRÁS DAS CORTINAS SÃO PALCOS AZUIS?

Produção e encenação são elementos que se entrecruzam na construção de qualquer obra teatral. Ainda que o foco de muitas análises recaiam sobre a encenação, optamos por entender as escolhas cênicas por um viés também da produção teatral⁸³. Entendemos por produção teatral a capacidade de concretizar em cena a ideia dos idealizadores de determinada montagem. É a capacidade de ultrapassar a questão artística e adentrar nas questões financeiras, trabalhistas e práticas, sem perder-se na idealização artística da obra. Cabe ao produtor pensar o processo de criação artística, levando em conta questões que ultrapassam o simples fato da criação estética.

Através da análise da produção, do que pode ser percebido atrás das cortinas, encontramos muitos elementos explicativos das montagens. Nem sempre azuis, mas mesclado de cores, que lançam luz sobre elementos que nos ajudam a compreender o espetáculo e os envolvidos na sua criação.

Pelo que as fontes indicam, a produção do espetáculo foi muito econômica no que se refere aos aspectos cênicos. A produção conseguiu boa parte dos elementos cênicos através de permuta ou foram construídos pelo próprio Grupo Opinião. *“Foi um espetáculo de produção baratíssima. [...] Não tinha cenários, as roupas dos atores eram simplíssimas, foram conseguidas na base da permuta”*. (RANGEL apud SIQUEIRA, 1995:157). João das Neves, membro do Grupo Opinião e um dos produtores da peça tem uma opinião diferenciada no que diz respeito aos gastos de produção. *“Eu fiz a produção sim. [...] Era tudo muito barato. Quer dizer, produção no sentido material, né? Porque os atores e os músicos eram caros, eram todos de ponta, né?”* (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012). A visão do diretor e do produtor apontam-nos para alguns conflitos encontrados dentro da produção artística. Com raríssimas

⁸³ Na grande maioria das pesquisas feitas no âmbito do conhecimento histórico, a questão da produção não costuma ser analisada nos trabalhos. A escassez de análises no que se refere à produção das peças, não está relacionada à falta de interesse dos historiadores pelo tema. A grande dificuldade encontrada se coloca no âmbito das fontes de pesquisa. Se a encenação do espetáculo deixa-nos poucos vestígios, imagine o processo de produção da peça? No caso de *Liberdade, liberdade*, encontramos alguns documentos que nos permitem intuir sobre essa questão, principalmente quando cotejados com os depoimentos orais. Ainda que com poucas fontes relativas ao tema, tentaremos entender as questões internas da montagem, que acabaram por influenciar nas concepções externas da peça.

exceções, a visão dos artistas sobre a obra artística costuma ser bem mais idealizada do que a dos produtores. Constantemente é possível perceber certo deslumbramento por parte dos artistas que concebem e atuam, em contraposição ao senso financeiro de quem produz, porque investiu economicamente na montagem. Foi o que efetivamente aconteceu nesse caso, onde as pesquisas orais confirmaram tal situação.

Segundo Siqueira (1995), autor da biografia de Flávio Rangel, nenhum dos participantes recebeu antecipadamente qualquer valor relativo à montagem da peça e a grande expectativa era de que o resultado da bilheteria fosse satisfatório e pudesse arcar com o cachê dos atores que ensaiavam sem receber. “*A produção era cooperada, ninguém ganhou nada para trabalhar. Confiava-se apenas no resultado da bilheteria*”. (SIQUEIRA, 1995:158). Não podemos afirmar que essa informação seja verdadeira. Na documentação analisada encontramos o contrato assinado por Paulo Autran e pelo Grupo Opinião, redigido pelo próprio Paulo Autran.

O contrato diz respeito somente à participação de Paulo Autran, e não encontramos os contratos relativos aos outros integrantes da montagem. Contudo, de acordo com algumas reportagens coletadas em periódicos podemos acreditar que eles também foram feitos.

Podemos perceber que não existem brechas nas cláusulas contratuais evidentes. Paulo Autran afirma que fará nove espetáculos por semana. Vale lembrar que as apresentações ocorriam de terça a domingo, sendo que sexta, sábado e domingo o elenco fazia duas sessões por dia. O ator deixa claro que qualquer espetáculo fora dos nove semanais seria motivo de nova negociação, evidenciando que o ator também não trabalhava no sentido de “*ars gratia artis*”.

A ênfase dada ao ator Paulo Autran no espetáculo não diz respeito apenas à sua posição de grande ator brasileiro. No contrato existe uma cláusula determinado que em toda divulgação produzida pelo Grupo Opinião o nome de Paulo Autran deve constar em destaque. Tal determinação não faz referências às mídias espontâneas, ao livro e nem ao disco, apenas no que diz respeito ao espetáculo. No período em que o contrato foi assinado as repercussões que esses produtos culturais teriam não podiam ser previstas.

Em todos os programas do espetáculo analisados, o nome de Paulo Autran entra em destaque. No programa veiculado na época da estreia no Rio de Janeiro a

referência se encontra da seguinte maneira: “Grupo Opinião e Teatro de Arena de S. Paulo apresentam Paulo Autran em Liberdade, liberdade⁸⁴”. Na temporada paulista a referência se repete “Grupo Opinião apresenta Paulo Autran em Liberdade, liberdade⁸⁵”. O mesmo pode ser visto na divulgação feita pela produção no Jornal *O Globo*, no dia 20/05/1965, em que aparece “Grupo Opinião – Teatro de Arena de São Paulo apresenta “Paulo Autran” em “Liberdade, liberdade⁸⁶”.

Tal cláusula parece-nos interessante para ambas as partes. Para o ator, que assume o seu papel de destaque dentro do espetáculo, mas principalmente para o Grupo Opinião. Ao vincular a imagem do grupo a um ator como Paulo Autran, o Grupo aproxima-se de um público antes não atingido, legitima a encenação no âmbito artístico e contribui para uma imagem menos “*subversiva*” do espetáculo, já que o ator nunca havia tido nenhum tipo de atuação política.

Não existe nenhuma posição com relação ao tempo de duração do contrato. Apenas menciona que se alguma parte estiver insatisfeita com o trabalho, poderá cancelar a parceria, desde que se faça um aviso com quinze dias de antecedência. Essa posição beneficiava principalmente a Paulo Autran, que faria o espetáculo apenas seis semanas, pois já tinha um contrato assinado com a Companhia de Tônia Carreiro para encenar *A Dama do Maxim*, de Feydeau. Em matéria publicada no Jornal Tribuna da Imprensa, Tônia Carreiro dá a seguinte declaração depois de ter assistido à estreia: “*Paulo, depois desse trabalho genial, como é que posso pedir pra você levar Feydeau?*” (Tribuna da Imprensa, 23/04/1965). O fato é que de acordo com o contrato assinado por Paulo Autran, ele deixaria o espetáculo e montaria o espetáculo de Feydeau. Assim ele o fez, mas retornou depois de quatro meses para a temporada da peça em São Paulo. Durante os meses que esteve fora do espetáculo, seu papel foi dividido entre Vianinha e Napoleão Muniz Freire.

Com relação à questão financeira, o ator é bem incisivo ao afirma que: “*será de duzentos e cinquenta mil cruzeiros por semana de espetáculo; pelos ensaios receberei dez mil cruzeiros diários. Devo lembrar-lhes que vim para o Rio e estou à disposição de vocês desde o dia cinco de abril⁸⁷*”.

⁸⁴ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

⁸⁵ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no Museu Lasar Segall, na Biblioteca Jenny Klabin Segall.

⁸⁶ A divulgação do espetáculo “Liberdade, liberdade” foi encontrada no Instituto Moreira Sales – Acervo Paulo Autran.

⁸⁷ O contrato foi localizado no acervo “Paulo Autran” do Instituto Moreira Sales.

O contrato foi assinado no dia 22 de abril, três dias depois da liberação da peça pela censura. Parece-nos provável que o ator tenha trabalhado sem receber durante os períodos de ensaio. Algumas informações publicadas nos jornais da época ajudam-nos a corroborar que a relação estabelecida entre o ator e o Grupo Opinião foi de confiança mútua. No dia 22 de maio, praticamente um mês depois da estreia, foi publicada por Ney Machado, no Diário de Notícias, uma nota falando sobre o sucesso do espetáculo e o aumento dos ordenados de Paulo Autran.

O sucesso de “Liberdade, liberdade” é tão grande que a direção do teatro de arena resolveu aumentar o salário de Paulo Autran de um milhão para dois de cruzeiros mensais. Quando Paulo Autran assinou contrato preferiu um milhão fixos ao invés de cinco por cento sobre a renda bruta. Suas colegas Nara Leão e Tereza Raquel preferiram a porcentagem: com a renda de 40 milhões mensais, Nara e Tereza recebem dois milhões cada uma. A direção do Arena achou que seria uma injustiça o Paulo não receber igual, e por conta própria, sem sofrer a menor coação do ator, dobrou o seu salário. Uma atitude fabulosa e realmente inédita no teatro brasileiro. (Diário de Notícias, 22/05/1965).

O valor divulgado na nota corresponde ao valor no contrato assinado. Podemos supor que Paulo Autran preferiu ter um salário fixo, ao invés de receber de acordo com a bilheteria. É possível que ele não imaginasse o sucesso que o espetáculo faria e preferiu garantir o seu ordenado em um valor estipulado anteriormente.

Não parece-nos improvável que a renda obtida na montagem girasse em torno dos 40 milhões mensais, pois a própria imprensa divulgava notas diariamente, afirmando que a peça era o grande sucesso financeiro da temporada, arrecadando grandes quantias em sua bilheteria. Acreditamos que o Grupo Opinião tenha aumentado o salário do Paulo Autran. *“Uma atitude fabulosa e realmente inédita no teatro brasileiro”*. (Diário de Notícias, 22/05/1965). Diante da relação do grupo exposta em Moraes (2000) não é difícil conceber que esse fato realmente tenha acontecido. Gullar expõe um dado interessante no que se refere a essa questão. *“Nossa experiência empresarial era pequena e cheia de culpas. A gente achava que podia estar ganhando dinheiro à custa do trabalho dos atores. Por conta disso, acabávamos pagando as pessoas bem mais do que devíamos”*. (GULLAR apud MORAES, 2000:197). Tereza Aragão endossa tal visão: *“O diabo é que tínhamos uma vergonha danada de ganhar dinheiro. Éramos cabeças ruins para o negócio”*. (ARAGÃO apud MORAIS:2000:196).

Nesse caso é provável que eles tenham elegido o salário de Paulo Autran como parâmetro para o dos outros atores. No entanto, não podemos pensar esse fato apenas por um viés humanitário, vinculado a uma ideologia partidária. Não era desconhecido que a presença de Paulo Autran contribuía para atrair muito público, além das suas excelentes qualidades como ator. Acreditamos que o aumento se deu em função dos dois elementos, o objetivo de ser justo com o ator, assim como de mantê-lo estimulado a continuar no espetáculo, lembrando que o contrato podia ser quebrado a qualquer momento, já que não tinha data de término.

De modo geral, podemos perceber que se tratava de um espetáculo profissional. Paradoxalmente, além do desejo de resistência e de atuação política, estava condicionado pelas leis de mercado. O sucesso ou não do espetáculo indicavam inclusive a sua permanência em cartaz. No caso de *Liberdade, liberdade* não há dúvidas de que muito lucrativo. Primeiro, porque não havia prejuízos a recuperar gastos no processo de produção, e segundo, porque teve um sucesso estrondoso de público e em decorrência do público, lucro. Vale-nos lembrar que Schwarz afirma que “a produção de esquerda veio a ser um grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos”. (SCHWARZ, 2005:15). No caso do Grupo Opinião, esse excerto pode ser confirmado, pelo menos, nos seus três primeiros espetáculos: *Show Opinião, Liberdade, liberdade e Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.

É preciso tomar cuidado de não analisar as manifestações desse período de forma idealizada. O engajamento explicitado nos espetáculos não lhes tira o seu caráter comercial. Antes das questões ideológicas, estava colocada também a questão da sobrevivência. Em entrevista concedida por Jairo Arco e Flexa, ator que substituiu Vianinha, ele aponta dados relevantes sobre essa questão quando perguntado sobre o financiamento das viagens e das temporadas.

Não tinha incentivo nenhum, não tinha patrocínio, não tinha nada disso, né? Era bilheteria, né. Eu... Eu ganhava bem, era um bom salário que eu ganhava na época. Eu era... Sem falsa modéstia, eu ganhava bem em teatro. E, por mais que eu me afinasse com a peça, né, sintonizasse com o espírito da peça e tal, eu não podia pagar pra trabalhar. Tinha que ganhar bem, né, porque, eu tinha acabado de ser pai pela primeira vez quando eu comecei a fazer a peça. (FLEXA. Entrevista concedida à autora em 20/07/2012)

Primeiro, o ator lembra-nos que nesse período não existiam as “*Leis de Incentivo*” e que a bilheteria era o único meio de manter o salário dos atores e

equipe técnica. Ele afirma que recebia um bom salário, utilizando da expressão “*sem falsa modéstia*”. Não parece-nos que bons salários eram pagos costumeiramente no teatro nacional. Nesse sentido, a peça torna-se um caso bem atípico. É interessante a sintonia do ator com a proposta política da peça, mas demonstra também que não era apenas esse o seu vínculo, era principalmente financeiro. Embora tenhamos tomado a fala de Jairo Arco e Flexa como referência, acreditamos que a posição do elenco não devia destoar desse relato. Eram trabalhadores, artistas e para além do desejo de mobilização política a atuação artística, precisavam sobreviver.

Não queremos, com isso, desvalorizar os artistas de *Liberdade, liberdade* dando características comerciais ao trabalho. Pelo contrário, queremos torná-los humanos. Demonstrar que a própria atuação artística, ainda que se pretenda política, está condicionada por questões mais complexas que os próprios trâmites da criação. Entendemos que não era possível produzir obras engajadas sem ter em mente a atuação política, a recepção da obra pelo público, a reação do regime militar e principalmente, a sobrevivência do cotidiano na vida concreta.

3.2. COMO SE ENCENA A LIBERDADE: A NARRATIVA DA CENA

Diferentemente da concretude da produção, que encontra obstáculos de ordem material e financeira, sendo os pormenores mais facilmente captados pela documentação, pensar a encenação de uma peça encontra obstáculos de ordem quase subjetiva. Que só não são subjetivos, porque alguns fragmentos documentais nos permitem precisar algumas reflexões.

Poderíamos dizer que investigar uma encenação é uma tentativa de narrar o inenarrável. Se acreditarmos que um ato teatral só é executado no momento acontecido, o mesmo não acontece no que se refere à sua capacidade narrativa. Passado o evento, acreditamos na possibilidade de sua reconstrução no campo da palavra e da memória.

O ato teatral só pode ter esse nome se munido de três elementos essenciais: ator, texto e público. “*O fenômeno teatral não se processa, sem a conjunção dessa tríade. É preciso que um ator interprete um texto para o público, ou, se quiser alterar a ordem, em função da raiz etimológica, o teatro existe quando o público vê e ouve um ator interpretar um texto.*” (MAGALDI, 1994:8) Nessa perspectiva se desfaz

qualquer possibilidade de reconstituição do ato teatral. Quem não viu umas das apresentações de *Liberdade, liberdade*, nunca mais verá. Cabe-nos a tentativa se dizer como poderia *ter sido* no que tange à sua encenação.

O próprio modelo dramático do espetáculo influenciou de forma considerável a encenação. Destarte, há características peculiares que só alcançaram maior dimensão, quando transportadas do texto para a cena. O texto, ainda que de suma importância, não alcança sozinho toda a dimensão simbólica que a palavra “teatro” busca significar.

Um detalhe importante de se colocar primariamente é que espetáculo não tinha a divisão tradicional dos “atos”. Os autores optaram pela divisão por “partes”, contendo duas partes. O formato diferenciado da divisão tradicional ocorreu pelo fato de a própria estrutura dramatúrgica do espetáculo não ser linear, não seguindo a clássica divisão dos atos. Tentaremos seguir as rubricas⁸⁸ do texto para mapear elementos da encenação. A partir das rubricas, os autores puderam sugerir boa parte das intenções dos atores, assim como o desnudamento das cenas, indicando o “*local imaginário*” da representação.

De acordo com os relatos e as fontes, a encenação não tinha seu foco nos recursos técnicos e sim nos atores. “*Era um espetáculo mesmo, como dizia o Lope de Vega, de “duas tábuas e uma paixão”. Não tinha mais nada*”. (RANGEL apud SIQUEIRA, 1995:157). A relação da cena com os atores diferenciava *Liberdade, liberdade* dos espetáculos convencionais. Os atores não representam um único personagem e se dividem entre as múltiplas cenas do espetáculo. Cada ator é descrito por seu próprio nome, mas no decorrer da cena o público tem a possibilidade de visualizar o personagem que cada ator interpreta. Nas cenas onde os autores se utilizam de frases soltas, ocorre uma espécie de apresentação para o público, onde cada ator entra em cena, diz o nome do autor da frase que vai pronunciar e sai em seguida para a entrada do próximo ator. Conforme o exemplo:

⁸⁸ A rubrica é um importante elemento do texto teatral e pode ser considerada como as dicas que o autor do texto faz à representação. Ela tem função de demarcar as cenas, indicar o tom da interpretação, a emoção utilizada, o clima, o ambiente, a época, a intenção das falas, entre outras funções. Ainda que saibamos que texto e encenação são elementos diferentes, no caso de *Liberdade, liberdade* é possível fazer essa apropriação, considerando que um dos autores era também o diretor da peça e as rubricas indicadas no livro foram as mesmas utilizadas na encenação.

Escurecimento

(Assim que se apaga o foco de luz, começa um rufo forte de bateria. O rufo diminuirá quando os atores começarem a falar, e cada um deles falará com um foco de luz sobre si. As frases devem ser ditas com veemência.)

[...]

PAULO

Tiradentes: Cumpri minha palavra: Morro pela liberdade!

VIANNA

Artigo 141 da Constituição Brasileira: É livre a manifestação de pensamento!

TEREZA

Castro Alves: Auriverde pendão da minha terra, que a brisa do Brasil beija e balança!

PAULO

Winston Churchill: Se Hitler invadissem o inferno, eu apoiaria o demônio!
(MILLÔR, RANGEL, 1965:6-7).

A cada entrada de um ator, modificava-se o foco de luz, possibilitando um corte a cada frase. Essa estrutura não ocorria em todas as cenas, até mesmo porque, durante o espetáculo existiam cenas mais longas, canções, declamações e outras variações. Não aprofundaremos agora no texto do espetáculo, mas acreditamos que através desse excerto podemos entender um pouco a lógica da encenação.

Sobre essa possibilidade de modificação da cena e do texto, Paulo Autran afirma: *“Poder interpretar num mesmo espetáculo, farsa, drama, comédia, tragédia, textos íntimos, épicos, românticos, é tarefa com que sonha qualquer ator”⁸⁹*.

A partir dessas informações, podemos perceber que é um espetáculo feito para os atores. A própria simplicidade dos recursos técnicos permite averiguar a natureza da encenação, já que não possuíam cenários elaborados e nem figurinos grandiosos. A força do espetáculo encontra-se na eficácia da palavra e na atuação dos atores, que buscavam dar vida a diversos personagens.

No programa, Vianinha aponta uma reflexão que pode ser investigada para pensar a encenação da peça. *“Contrariando a posição idealista de Novalis – “quanto mais poético mais verdadeiro” – diríamos: “quando mais verdadeiro mais poético”. A realidade concreta é inesgotável⁹⁰*. A grande inspiração da construção

⁸⁹ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

⁹⁰ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

estética da peça foi optar por um realismo cênico, tentando alcançar ao máximo a verossimilhança com a realidade.

Segundo João das Neves, o cenário do espetáculo era composto por quatro praticáveis⁹¹, colocados nos cantos do palco, construídos por ele próprio. *“Que foram construídos por mim literalmente, eu sou carpinteiro também. Na época então.”* (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012). De acordo com a necessidade da cena eles eram colocados nos diversos pontos do palco. Em algumas cenas, foram utilizados alguns adereços que possibilitavam a localização do tempo e espaço das cenas representadas. A montagem parece carregar em sua encenação alguns princípios de “liberdade cênica”, já que abusa da falta de recursos cênicos. *“Você tinha quatro pequenos praticáveis, um de cada lado, esses praticáveis tinham uma abertura onde tinham alguns livros, alguns textos, que eram usados no espetáculo. E fora isso o palco vazio”*. DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012). A opção pelo palco vazio pode sugerir duas interpretações: a primeira com o objetivo de alcançar uma maior valorização da palavra, e a segunda, pode indicar a própria impossibilidade de modificação dos cenários em um curto espaço de tempo. Não acreditamos que tal escolha tenha sido feita com o intuito de facilitar a viagem do espetáculo pelo Brasil. Vale lembrar que os idealizadores não podiam supor que o espetáculo teria tanta repercussão. Entendemos que o uso moderado dos recursos cênicos foi uma opção estética da montagem.

Nesse palco vazio, os atores se deslocavam durante as cenas e ocupavam vários espaços. Ora em cima dos praticáveis, ora no chão do palco. Em alguns momentos todos os atores se deslocavam para a cena, contribuindo para um efeito cênico e reforçando a presença do coro. De um lado do palco, ficavam os músicos e do outro, o coro. Os músicos, um pouco mais afastados do palco, em cima de um pequeno tablado. É importante lembrar que essa disposição corresponde ao processo de criação dentro do Teatro Opinião, que tinha um formato de arena. Nas viagens feitas pelo Brasil era necessário fazer muitas adaptações, pois a peça era apresentada em diversas formatações cênicas, como auditórios, cinemas e palcos

⁹¹É uma estrutura, usualmente em madeira, usada nas composições dos níveis dos cenários. É construído em diversas dimensões e formatos. No caso do espetáculo *Liberdade, liberdade*, o praticável utilizado tinha o formato de cubo, fechado e com as partes iguais, possibilitando que ele ganhasse diversas formas.

convencionais, não sendo assim, possível reproduzir as marcações do Teatro Opinião⁹².

A iluminação seguia a mesma proposta do cenário, também sem grandes artifícios, mas dinâmica, para conseguir acompanhar o tempo do espetáculo. “A encenação é muito simples e a luz também era muito simples. Era a luz branca, não tinha cor. Mas no sentido de ter uma objetividade muito grande na luz”. (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012). A luz foi concebida por Flávio Rangel, assim como o restante dos elementos cênicos. No texto do programa, ele assina a “direção geral” que inclui todos os elementos da encenação. A luz construída por Rangel encontrava-se na contramão de todas as suas montagens anteriores. O diretor sempre foi reconhecido por luzes quase ornamentais que se sobressaíam na encenação. A objetividade a que se refere João das Neves diz respeito à forma como a luz era distribuída nas cenas, como se buscasse seguir os passos dos atores. De acordo com Flexa, ainda que simples, a luz conseguia contribuir para a beleza estética da encenação. “Acho que havia uns efeitos de luz muito bonitos e ele conseguia ficar facilmente atraente, com essa simplicidade, né? [...] E os refletores, né? Um apagava, outro acendia, de acordo com a posição dos atores”. (FLEXA. Entrevista concedida à autora em 20/07/2012). A intenção era fazer um “jogo de luz” que desse destaque a determinado ator em determinados momentos do texto. Essa imbricação deu-se, principalmente, pelo fato de autor e iluminador serem a mesma pessoa. Nas rubricas colocadas no texto, conseguimos identificar o movimento acelerado das luzes.

(Inversão de luz de Paulo para Nara. Ela começa a cantar baixinho e em ritmo lento:)

NARA

Allons enfants de la Patrie...

Le jour de gloire est arrivé...

(Inversão de luz favorecendo Tereza e Vianna)

VIANNA

Ao terminar a irradiação da madrugada de 6 de junho de 1944, a BBC transmite um poema:

(Inversão de foco de luz, novamente, favorecendo agora exclusivamente Paulo. Nara e Coro prosseguem cantando a Marselhesa). (MILLÔR, RANGEL, 1965:145).

⁹² É possível tentar compreender o espaço cênico do Teatro Opinião através das imagens do filme *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni. Em uma cena do filme o personagem de Marcelo (Oduvaldo Viana Filho) vai ao Teatro Opinião assistir a apresentação do Show Opinião. Tal referência se faz importante, pois é uma das poucas (talvez a única) imagem do Teatro e do Show Opinião.

Essa estrutura vai percorrer toda a encenação, sendo a função da luz na montagem servir ao ator e não o contrário. A iluminação contribui para a proposta de uma montagem realista, que se abstém de grandes efeitos para aproximar o público de uma interpretação mais próxima da vida real. Em quase toda a peça, a luz se restringiu à cor branca.

De acordo com as imagens, é possível perceber que o figurino dos atores se restringia a uma roupa preta e cinza, com algumas exceções. O figurino do coro se diferenciava, por ser branco.



Figura 3: Cena do espetáculo *Liberdade, liberdade*, RJ. Em cena Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho. 1965. FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Liberdade, liberdade Dossiê de fotografias.

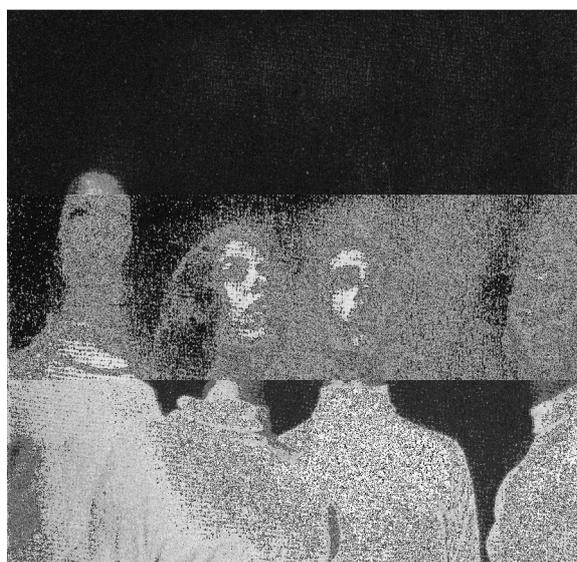


Figura 4: Imagem retirada da primeira edição do livro *Liberdade, liberdade* (Editora Civilização Brasileira, 1965). Em cena Ângela Meneses, Sônia Márcia Perrone, Maíza Sant'Anna e Roberto Quartim Pinto.

Dependendo da necessidade da cena, eram acrescentadas partes de figurinos como casacos ou sobretudos. “*Não tinha cenários, as roupas dos atores eram simplíssimas, foram conseguidas na base da permuta*”. (RANGEL apud SIQUEIRA, 1995:157). Segundo Flexa, as cores utilizadas na montagem contribuía para dar neutralidade para as cenas. Tereza Raquel usava um vestido vermelho, que não é possível perceber devido à fotografia em preto e branco. Nara usava também um vestido de cor neutra, mas que não é possível identificar na fotografia. O coro era o único que usava branco, talvez tentando demonstrar a diferenciação entre os atores e cantores.

O figurino não foi desenhado para a montagem. A afirmação de Flávio Rangel de que foram conseguidas através das permutas foram corroboradas no programa do espetáculo. Na penúltima página do programa, as lojas que cederam as roupas são citadas nos agradecimentos. A loja Mônaco Modas cedeu às roupas femininas, o Victor Alfaiate ofertou as roupas masculinas.

Em matéria não assinada publicada no New York Times, o autor afirma que “*havia uma atmosfera íntima, de sala de estar, entre os espectadores de camisa esporte e vestidos de algodão, e os atores, todos vestidos com roupas modernas e informais*”. (New York Times, 25/05/1965). Acreditamos que criar esse clima íntimo, era uma das intenções explícitas da direção, tentando com isso, evitar o distanciamento entre os atores e o público. Pela falta proposital de recursos cênicos, podemos perceber que a encenação de *Liberdade, liberdade*, tinha efetivamente, o foco colocado na palavra e nos atores. Na grande maioria das críticas relacionadas à peça, o elemento que mais estimula o debate é o texto. No caso da peça analisada entendemos por texto, a mescla entre texto falado e canção, por se tratar de um musical.

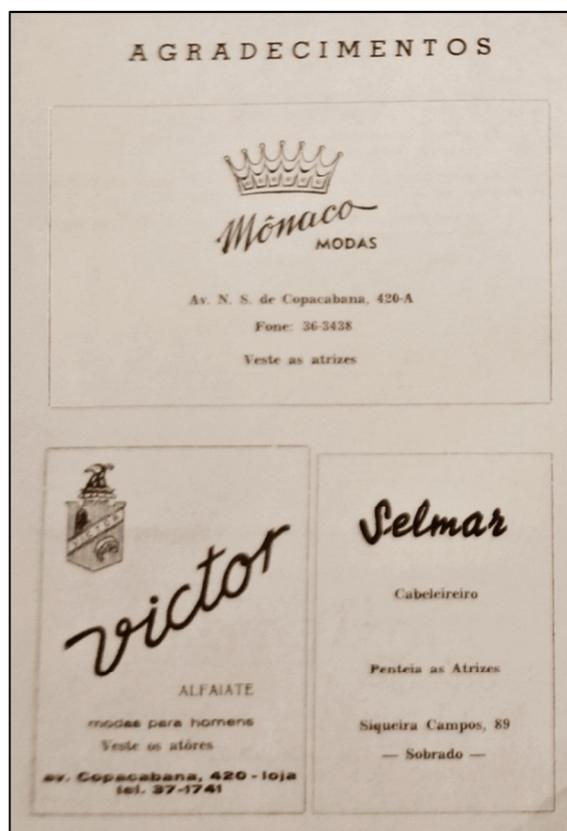


Figura 5: Penúltima página do programa de *Liberdade, liberdade*, da primeira temporada carioca (1965). FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/ Liberdade, liberdade (Dossiê de Programas).



Figura 6: Imagem retirada do livro *Sem comentários* Editora Cosac & Naify, 2001) Em cena Paulo Autran e Tereza Rachel.

Em entrevista dada por Millôr Fernandes a Yan Michalski, na edição do *Jornal do Brasil* do dia 18 de abril de 1965, o autor teatral levanta uma importante questão para pensarmos a música no espetáculo.

por maior força que a música tenha, ela pode criar todos os climas do mundo, mas não é conclusiva. E em teatro, é preciso, inúmeras vezes, ser conclusivo. E preciso dizer coisas. Você já viu alguém mandar alguém plantar batatas com uma flauta? Ou mesmo com um piano? Assim, em teatro, lamento muito dizê-lo, mas a palavra ainda é importante. [...] A vida é uma história curta contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada". Que violão, sozinho, iguala isso no palco? (*Jornal do Brasil*, 18/04/1965).

Ainda que a fala de Millôr suscite diversas polêmicas entre a relação entre texto e canção, entendemos a palavra parece ter sido o elemento mais valorizado dentro da montagem. A própria reflexão de João das Neves sobre o alto custo dos atores permite-nos inferir sobre essa questão. A preocupação da montagem colocava-se dentro do campo da eficácia narrativa, onde os outros elementos contribuía para tal feito, mas sem riscos de se sobrepôr ao objetivo principal. Em

nossa interpretação, em função do texto, os outros elementos cênicos da montagem, parecem ter tomado propositalmente, um papel de coadjuvante na montagem. Ainda no âmbito da encenação, tentaremos entender como o texto teatral foi construído e quais as relações possíveis entre texto e encenação.

3.3. ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO: ENTRE A ARTE E A REALIDADE

Como analisar um texto teatral como fonte da História? Acreditamos ser necessário abrir caminhos para o debate em torno da História e da Ficção, da realidade e da arte. É importante ressaltar que não é com tranquilidade que a historiografia enfrenta o debate em torno dessas relações aparentemente díspares. No caso de nossa análise, será necessário enfrentar a discussão teórica para entender como a História e o Teatro⁹³ podem se relacionar. Optamos por entender o espetáculo como uma obra ficcional com fragmentos que remontavam uma determinada realidade histórica. Mesmo com o objetivo de questionar a sociedade, a entrada de acesso ecoa no ficcional, na percepção da realidade através da metáfora. Se pensarmos que o espetáculo *Liberdade, liberdade* foi construído através de uma narrativa ficcional, que se utilizou fortemente dos acontecimentos históricos, é possível interpretá-lo a partir da discussão sobre a relação entre história e ficção proposta por Ricoeur (1997). Para o autor, esses elementos não se encontram totalmente opostos e assumem algumas aproximações dentro de suas particularidades.

Ricoeur procura demonstrar que o abismo existente entre uma e outra não implica necessariamente uma ruptura, podendo existir inclusive o que ele chama de “entrecruzamento entre a História e a Ficção”. Ele afirma que: *“história e ficção só concretizam cada uma sua intencionalidade tomando empréstimos da intencionalidade da outra”*. (RICOEUR, 1997:316).

Para o autor, existe uma dissimetria entre a narrativa histórica e a ficção, entretanto, ele acredita que a pretensão à verdade existe nos dois modos narrativos, ainda que a “verdade” buscada pela ficção seja diferenciada da “verdade” exigida pela História. Sendo assim, a História buscaria um passado “real” e a ficção outra

⁹³ Tomaremos o espetáculo *Liberdade, liberdade* como uma obra de ficção, analisado sob a ótica do texto teatral e da encenação.

forma de realidade, mas sem compromisso com uma documentação. (RICOEUR, 1997)

No caso de *Liberdade, liberdade*, o entrecruzamento se dá de forma muito profícua. O texto é uma compilação de fatos históricos e ficcionais, que remetia a momentos onde a temática da liberdade estivesse em questão. “*Aos poucos fui vendo que a melhor forma de fazer esse espetáculo seria a documentação, através da história da humanidade, dos momentos que o ser humano teve a sua liberdade extirpada, extinta, ameaçada ou diminuída*”. (RANGEL apud SIQUEIRA, 1995:154).

É importante observar algumas tensões em torno da questão da escolha dessa temática histórica e ficcional. No processo de construção da dramaturgia do espetáculo foi necessária uma extensa pesquisa bibliográfica, que possibilitou escolher os textos históricos ou ficcionais que se adaptassem à linguagem teatral e à temática da liberdade. Ao final, foram selecionados diversos textos históricos, mas contava também com trechos de peças teatrais, poemas, frases, discursos, obras literárias e canções.

Essa coletânea de textos possibilitou grande apropriação da ideia central do espetáculo e assumiu também certo caráter “educativo”. Obviamente, não se tinha como objetivo fazer uma narrativa histórica verdadeira, mas apontar relações possíveis entre a arte e a história, construindo uma narrativa capaz de problematizar tais limites.

É importante reiterar que, para Ricoeur, o ato de narrar não se dá apenas na escrita, existe um mundo narrativo colocado nas obras de arte, na paisagem, no cinema, no teatro, na fotografia, na música, na literatura ou em qualquer elemento que expresse o desejo de comunicação humana. Ele acredita que é muito difícil viver sem atribuir sentido à nossa existência, sem narrar o mundo em que vivemos. Para ele, o sentido ao mundo é dado através dos diversos modos narrativos. Talvez por isso, o autor francês faça um grande esforço para tirar o caráter pejorativo em torno da ficção e busque lhe conferir um novo sentido. “*É, com efeito, às obras de ficção que devemos, em grande parte, a ampliação de nosso horizonte de existência. Longe de só produzir imagens enfraquecidas da realidade, as obras de ficção só pintam a realidade aumentando-a*”. (RICOEUR, 1994:122)

Nota-se que a realidade não busca necessariamente uma verdade. A realidade teria relação com o que é humano, com uma narrativa que torne o mundo

mais habitável e inteligível, e que para isso, não necessita de ter relações concretas com a verdade. Para Ricoeur (1994), narrar uma experiência, embasado pela história ou ficção, é uma necessidade transcultural. É a forma como encontramos, ainda que minimamente, de dar sentido às nossas existências, articulando o tempo de modo narrativo e dotando de significado a existência.

Para dar merecido destaque à ficção no campo da narrativa, o autor demonstra que a narrativa da História também conta com elementos ficcionais, na medida em que o “ter-sido” não pode ser observado. A utilização do imaginário na História permite-nos vislumbrar como o passado poderia ter sido. Cabe ao historiador reconstruir elementos que “preenchem” a lacuna existente entre o documento e a construção da narrativa.

O mesmo papel inverso é atribuído à ficção, onde também não se pode construir uma obra sem conexão com a realidade. A ficção não possui plena liberdade de criação. O fato de não se trabalhar com a prova documentária exige que o autor construa códigos mais sutis com o seu leitor.⁹⁴ “*Se não fosse assim, como explicar as angústias e os sofrimentos da criação artística de que são testemunhas os diários íntimos de um Van Gogh ou de um Cézanne?*” (1997:301). Ambas as narrativas enfrentam dificuldades em seus processos de criação, reconhecê-las é facilitar o trânsito existente entre elas. Nessa perspectiva, tentaremos analisar a construção do texto de *Liberdade, liberdade*, buscando compreender como a construção dramaturgica da peça possibilita o trânsito entre a História e a Ficção.

3.4. DO TEXTO PARA O PALCO: A DRAMATURGIA NA ENCENAÇÃO

Com o objetivo de compreender essas relações, analisaremos o texto e o separaremos em diferentes formas narrativas, buscando demonstrar como diversos gêneros foram intercalados na peça teatral. Os personagens do texto levaram os prenomes de seus intérpretes da primeira versão, ficando Paulo Autran apenas

⁹⁴ No capítulo intitulado “Mundo do texto e mundo do leitor” do livro “Tempo e Narrativa III” Ricoeur busca entender como as relações que autor e leitor estabelecem. Para ele, através da mediação da leitura é que a obra narrativa atinge significância completa. Não trabalharemos com essa análise, já que nosso objetivo não visa descortinar o mundo do leitor e sim, as relações políticas e artísticas construídas dentro da obra analisada.

como PAULO, Nara Leão como NARA, Oduvaldo Vianna Filho, como VIANNA e Tereza Raquel como TEREZA.

A peça não tem cronologia, rompendo radicalmente com a estrutura do drama convencional. O texto foi escrito através da junção de diferentes gêneros, dos quais conseguimos constatar a presença de hinos, declarações, discursos, textos teatrais, textos históricos, textos construídos pelos próprios autores, frases dispersas, além de canções nacionais e internacionais. Utilizaremos essa divisão para tentar compreender a unidade desses “blocos” narrativos.

Faremos um breve levantamento dos textos utilizados na peça e posteriormente contextualizaremos a inserção desses elementos dentro do espetáculo. A divisão construída não tem o objetivo de estratificar o texto em categorias sem mobilidade. Entendemos que um poema ou canção pode ser analisado também como um documento histórico, por isso reiteramos que essa divisão foi feita com o objetivo de que o leitor consiga ter um panorama de cada elemento usado na construção dramatúrgica na sua completude.

Os textos utilizados no espetáculo e aqui mencionados não foram utilizados de forma integral, em sua grande maioria sofreram cortes e foram adaptados pelos autores. Não trabalharemos todos os fragmentos colocados no texto, tentaremos demonstrar alguns exemplos emblemáticos, que nos permitam compreender a dinâmica dos blocos narrativos. Dividiremos a análise em hinos nacionais, declarações internacionais, discursos políticos, poemas, canções, textos teatrais, além de documentos e textos que embasaram toda a pesquisa.

Dois hinos nacionais foram utilizados no decorrer do espetáculo, sendo um deles a música tema da montagem, que inicia e encerra o texto teatral. Trata-se do *Hino de Proclamação da República*, escrito por Leopoldo Miguez e Osório Duque Estrada. O refrão que perpassa todo o espetáculo pertence ao hino brasileiro à Proclamação da República.

NARA
Seja o nosso País triunfante,
Livre terra de livres irmãos...
CORO
Liberdade! Liberdade!
Abre as asas sobre nós,
Das lutas, na tempestade,
Dá que ouçamos tua voz...
(MILLÔR, RANGEL, 1965:1).

É interessante perceber a apropriação que os autores fizeram do Hino da Proclamação da República, mobilizado em forma de canção de resistência ao Governo Militarista. O outro hino utilizado no espetáculo é o *Hino do Expedicionário Brasileiro*, de Guilherme de Almeida e Spartaco Rossi. “*Por mais terras que eu percorra. Não permita Deus que eu morra. Sem que eu volte para lá. Sem que leve por divisa. Esse “v” que simboliza. A vitória que virá!*”. (FERNANDES; RANGEL, 1965:147). Tal menção no texto tem o objetivo de contextualizar a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, demonstrando as saudades da terra pelos que foram lutar na guerra. Podemos perceber que se trata de uma solução dramática de grande perspicácia, visando principalmente contribuir para dificultar a ação dos censores. Eles conseguem modificar seu sentido original e lhe conferir novo significado.

São utilizadas no texto teatral duas declarações: a Declaração da Independência Americana, de George Washington e a Declaração Universal dos Direitos do Homem, adotada pela ONU em 1948. Elas foram utilizadas no texto em perspectivas diferentes. A primeira, no momento em que o texto discute o processo de independência americana, focalizando, principalmente, um ideal de resistência contra a opressão britânica. A segunda, faz parte de uma tentativa de mobilizar a possibilidade de inversão da realidade através das leis. A declaração é colocada logo após o término da cena que retrata a Segunda Guerra Mundial e a vitória de Stalingrado, buscando demonstrar que o mundo tem conquistado avanços ao longo de seu processo histórico. Durante todo o texto, as cenas de opressão são mescladas com cenas edificantes, tentando demonstrar a resistência e a possibilidade de esperança na conquista de um Brasil democrático.

Foram adaptados três discursos, sendo eles de Abraão Lincoln, Winston Churchill e Roosevelt. Cada um demonstrava momentos diversos da história mundial. Podemos perceber um certo “*ir*” e “*vir*” da História, a partir da tentativa de falar de diversos momentos marcantes em um curto espaço de tempo.

O discurso de Lincoln encontra-se alocado dentro do contexto da Guerra Civil Americana (1861-1865), servindo como expressão da própria narrativa construída sobre o período. O discurso de Roosevelt utilizado no texto ficou conhecido como *A day of infamy*, encontra-se dentro do contexto da Segunda Guerra Mundial, quando ele declara guerra ao Japão.

Os Estados Unidos da América do Norte foram súbita e deliberadamente atacados por forças aéreas e navais do império japonês, ontem, sete de dezembro de 1941, – uma data que viverá na infâmia!

(*Mudança de Luz. Foco sobre Vianna.*)

VIANNA

Este é o início do discurso de Roosevelt declarando guerra ao Japão e ao Eixo. Alguns meses antes, Hitler invadira a Rússia. E depois de várias vitórias aterradoras... de repente... aconteceu: (*Luz geral na cena.*)

TEREZA

Stalingrado!

(FERNANDES, RANGEL, 1965:141-142).

Não nos parece ter sido o objetivo dos escritores problematizar o ataque americano e nem proporcionar maiores questionamentos. Eles apenas citam a indignação de Roosevelt com relação à invasão de seu território em 1941 e partem para a próxima cena, falando sobre a batalha final de Stalingrado (1942-1943). Existe a tentativa dramatúrgica de ligar as cenas, mas, ao que parece, a ligação não se concretiza no diálogo, pois alguns os discursos parecem descolados do restante do texto.

No caso de Winston Churchill, são utilizados dois discursos, ambos no contexto da Segunda Guerra Mundial. O primeiro foi utilizado como informação histórica, compondo a análise sobre o fato que os autores buscam refazer a partir da peça. “*Se Hitler invadissem o inferno, eu apoiaria o Demônio. Cumpramos nosso dever, certos de que se nosso país existir por mais mil anos, os homens ainda dirão: – Aquele foi seu instante mais belo.*” (MILLÔR, RANGEL, 1965:134). Esse excerto busca demonstrar a posição da Inglaterra diante de Hitler, com um foco direcionado para a contextualização do evento. O segundo discurso, utiliza-se de um tom mais poético no encerramento do espetáculo. Ele tem claramente o objetivo de emocionar e por isso o seu deslocamento do contexto original, também relacionado à Segunda Guerra Mundial.

Talvez para quebrar a relativa frieza dos discursos, foram utilizados diversos poemas no decorrer da construção dramatúrgica. Alguns dos poemas, que aqui serão citados, já foram musicados, mas trabalharemos com eles de acordo com sua apropriação no texto de *Liberdade, liberdade*. Foram eles: *Da profissão do poeta*, de Geir Campos, *Predestinação*, de Ascenço Ferreira; *Filosofia*, de Ascenço Ferreira; *Aspiração*, de Langston Hughes; *Navio negreiro*, de Castro Alves; *Romance sonâmbulo*, de Federico Garcia Lorca; *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles; *No vosso e em meu coração*, de Manuel Bandeira; *Une seule pensée*, de

Paul Éluard; *Le chant des partisans*, de Maurice Druon e Joseph Kesse; *Liberté*, de Paul Éluard; *Telegrama de Moscou*, de Carlos Drummond de Andrade e *Chanson d'automne*, de Paul Verlaine. Diante da vasta quantidade, escolhemos para análise três poemas com funções distintas na montagem. O primeiro, que mobiliza a questão do humor nas palavras de Ascenço. O segundo, que faz uma crítica ao fascismo através do poeta Garcia Lorca e o último, o poema *Liberté*, de Paul Éluard, que faz menção à Resistência Francesa na Segunda Guerra Mundial.

O poema *Filosofia* entra em um momento muito oportuno do espetáculo. Depois da cena *O julgamento de Sócrates*, os atores iniciam uma cena em que discutem sobre as liberdades humanas. A cada menção à ideia de liberdade eles acrescentam uma música ou um poema para contextualizar a afirmação do texto. Quando falam do direito à habitação, o coro logo se posiciona através de Dorival Caymmi: “*Eu não tenho onde morar. É por isso que eu moro na areia*” (MILLÔR, RANGEL, 1965:16). Dessa maneira, a cena vai perpassando diversas formas de liberdade. No momento em que é citado o direito ao lazer entra em cena o poema de Ascenço.

PAULO
Hora de comer – comer!
Hora de dormir – dormir!
Hora de vadiar – vadiar!
Hora de trabalhar?
– Pernas pro ar que ninguém é de ferro!
(FERNANDES; RANGEL, 1965:18).

O poema entra, em alguma medida, quebrando a seriedade construída na cena anterior. Ele faz uma brincadeira com a questão do trabalho e os direitos humanos, mobilizando elementos relacionados ao lazer, como comer, dormir e vadiar. Parece-nos que o próprio clima ameno da cena visa preparar o público para a cena seguinte, sendo essa estratégia será utilizada em quase todo o espetáculo. A cena posterior refere-se ao trecho do poema de Garcia Lorca que é colocado com o objetivo de denunciar as atrocidades cometidas na Espanha no período anterior ao franquismo. O poema não faz referência à temática inicial da liberdade, mas sua inserção parece-nos muito mais provável para demonstrar a luta dos artistas nos períodos de opressão política. Antes da recitação do poema, é feita uma introdução com os seguintes dizeres: “*De todos os mortos, o mais famoso e o mais lembrado é*

o poeta assassinado pelos fascistas, Federico Garcia Lorca". (MILLÔR, RANGEL, 1965:93). O poema foi utilizado para compor a cena e não para estruturá-la.

NARA
Companheiros... nos mataram...
O melhor homem de Espanha...
(*Inversão de luz. Foco só em Paulo.*)
PAULO
Verde que te quero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
Y el caballo en la montaña.
Verde que te quero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
(*Inversão de luz.*)
(FERNANDES, RANGEL, 1965:93-94).

A fala de Nara no momento anterior a declamação do poema, chama a atenção para o sujeito, tratado como "*o melhor homem de Espanha*". A própria atuação política de Lorca contribuía para que sua figura de intelectual fosse mais explorada do que sua obra nesse momento. Essa cena é como se fosse a introdução à temática do Franquismo, pois na sequência do poema iniciava-se uma contextualização maior do tema.

No último poema escolhido, é mobilizada a temática da França revolucionária e aguerrida. Durante toda a construção dramática, o país terá uma posição de destaque, quer se tratando da Revolução Francesa, quer fazendo apropriações das canções revolucionárias ou mesmo tratando de Resistência Francesa, como no caso do poema de Paul Éluard. O próprio poeta ficou conhecido mundialmente como "o poeta da liberdade". Nesse caso, poema e contexto unem-se, sendo um dos poetas mais representativos da Resistência Francesa no âmbito da literatura.

A escolha desse poema para a peça cumpre dupla função, apontar para a possibilidade de resistência aos regimes políticos autoritários e fazer uma espécie de exaltação à temática da liberdade. Diferente da referência a Lorca, onde a narrativa foi construída para que ele fosse maior do que a obra, o poema *Liberté* parece-nos que foi inserido por sua função política e didática, escolhida para compor o mosaico textual sobre a liberdade, que os autores buscaram apresentar.

A inserção do poema ocorre de forma muito interessante. O autor constrói sua narrativa, fazendo-nos crer, que se trata de um poema romântico, elencando os mais diversos lugares onde o autor "escreve teu nome", indicando que pode se tratar de um amor romântico. Apenas no final é que compreendemos que, o que

imaginávamos ser sua amada, era na verdade, a liberdade. Talvez, o que permita essa associação no contexto do texto teatral é a canção que o antecede, conhecida como Hino da Resistência Francesa. Mas o desenlace da descoberta não deixa de ter um interessante efeito poético. Como veremos a seguir:

TEREZA

Nas imagens redouradas
Na armadura dos guerreiros
E na coroa dos reis
Escrevo teu nome
Em cada sopro de aurora
Na água do mar, nos navios
Na serrania demente
Escrevo teu nome
Até na espuma das nuvens
No suor das tempestades
Na chuva insípida espessa
Escrevo teu nome
Na lâmpada que se acende
Na lâmpada que se apaga
Em minhas casas reunidas
Escrevo teu nome
Em toda carne possuída
Na frente dos meus amigos
Em cada mão que se estende
Escrevo teu nome
E ao poder de uma palavra
Recomeço a minha vida
Nasci para te conhecer
e te chamar
Liberdade.

(MILLÔR, RANGEL, 1965:132-133).

Parece-nos que os poemas inseridos no texto da peça, tentam quebrar ou amenizar a dureza da temática da falta de liberdade. No caso de *Liberté*, além da beleza estética, ele cumpre a função de ajudar na construção do contexto, possibilitando novas formas de apreensão do contexto histórico através da poesia. Nesse processo, separar história e ficção em *Liberdade*, *liberdade* torna-se tarefa difícil. Na análise do texto, é possível fazer a distinção, já que os autores colocam diversas notas explicativas sobre os livros e a documentação utilizada. Já no espetáculo, no momento da cena, acreditamos que essa diferenciação se torna complexa, justamente, porque as cenas são amarradas de forma a dar sentido ao conjunto, sem problematizações contextuais.

As cenas mais longas do espetáculo foram aquelas em que os autores se utilizaram de textos teatrais adaptados. Ainda que toda a peça tenha sido construída

na estrutura dramaturgica, ocorreram processos diferenciados nas adaptações de textos narrativos e líricos ou no trabalho com textos de estruturas dramaturgicas estabelecidas. Os textos teatrais utilizados na montagem foram: *Júlio Cesar*, de Shakespeare; *O casamento de Fígaro*, de Beaumarchais; *A morte de Danton* de Büchner e *Terror e miséria no III Reich*, de Bertolt Brecht. Vale lembrar novamente, que os textos da montagem não foram utilizados na íntegra, além de terem sofrido grandes adaptações. *A morte de Danton* e *Terror e miséria no III Reich*, foram utilizados para contribuir na explicação histórica da Revolução Francesa e do Nazismo. Suas passagens buscam exemplificar os fatos históricos mencionados no texto. Tal exemplo fica mais evidente na cena de *A morte de Danton*. Depois de uma explicação didática, demonstrando a brutalidade do período posterior à revolução, a cena entra buscando corroborar a informação, demonstrando também a humanidade dos personagens históricos. A cena tem início com o diálogo entre Danton e Lacroix, no momento anterior a execução de ambos. Manteremos a longa citação com o objetivo de demonstrar a intenção dos autores da peça. Danton era representado por Paulo Autran e Lacroix por Vianinha.

VIANNA

Eu não queria morrer. Oh, poder não morrer, não morrer, como diz a canção!

PAULO

(Levantando-se.)

Também não quero morrer, Lacroix! Não podemos desaparecer! Temos de gritar! *(Grita.)* – Eles terão que arrancar cada gota de meu sangue, uma a uma!

[...]

VIANNA

(Pausa. Depois, levanta-se.)

Transformamos a liberdade numa puta que anda de mão em mão.

PAULO

A liberdade e a puta são as coisas mais cosmopolitas debaixo do sol. Agora a liberdade vai dormir no leito de Robespierre. Mas esse não tem mais que seis meses de vida; logo nos seguirá.

[...]

PAULO

Quando um dia a História abrir nossas sepulturas, o despotismo ficará sufocado com o mau cheiro de nossos cadáveres.

VIANNA

Façamos uma cara digna para a posteridade. Chegou nossa hora.

(FERNANDES; RANGEL, 1965:37-39).

A cena tenta retratar o desfecho da revolução, o medo dos heróis, a inevitabilidade da barbárie e a função histórica da Revolução Francesa. Ainda que apareçam críticas à revolução, ratificando o regime autoritário que se estabeleceu depois dela, a imagem que os autores tentaram trabalhar nos parece ser positiva. A

própria palavra liberdade aparece no texto sendo associada a uma “puta que anda de mão em mão”, demonstrando que nos regimes autoritários a liberdade não é uma premissa, ela está sempre em transição de acordo com os processos políticos. Isso é exemplificado na menção a Robespierre, que segundo Danton, se encontra livre, mas que logo os seguirá. No entanto, o que consideramos de mais emblemático nessa cena é última fala de Danton, onde ele aceita a condição da morte, a partir do momento que sua morte significa, para ele, também o fim do despotismo. Acreditamos existir uma clara evocação à necessidade de resistência, ainda que os resultados só possam ser percebidos na longa duração. Se pensarmos no caso da Ditadura Militar Brasileira, veremos que o próprio espetáculo analisado é apenas uma das primeiras manifestações de resistência ao longo de toda a ditadura brasileira, foram necessários mais de vinte anos para que fosse alcançado, no âmbito político, o ideal de liberdade democrática defendido na montagem.

Enquanto Büchner insere-se com clareza dentro da dramaturgia da peça, as cenas de *Júlio Cesar* e *O casamento de Fígaro* encontram-se isolados de seu contexto histórico e da dramaturgia da peça. A cena de Shakespeare utilizada no texto enfoca principalmente o discurso de Marco Antônio. Esse trecho do texto recebeu várias críticas por parte da classe artística, justamente porque não estava inserido num contexto maior. Segundo Michalski, o não esclarecimento do discurso pode trazer dúbias interpretações. Rubem Braga faz uma forte crítica ao excerto, afirmando que o ponto alto da peça é um trecho anti-libertário, uma apologia ao cesarismo. Diante da proposta do espetáculo, parece-nos que os fragmentos que se encontram dispersos e sem contextualização contribuíram para um deslize da dramaturgia do espetáculo no sentido que textos deslocados de seus contextos originais deram margem para outros sentidos políticos.

A cena seguinte do espetáculo, já se refere ao texto de Beaumarchais, que acreditamos também se encontrar deslocado dentro da temática. No entanto, sem maiores consequências para a compreensão da peça. Segundo os autores, o texto foi inserido na peça pelo pioneirismo do autor francês, que colocou no seu drama protagonista um homem do povo como protagonista. A narrativa trata da história de Fígaro, um serviçal do Conde de Almaviva. Toda a peça consiste em várias peripécias do serviçal para impedir que o conde faça uso do “direito de pernada” que já havia sido abolido na França. No transcurso da peça, ele burla várias normas

sociais e consegue se casar com sua amada sem que o conde use o seu poder conforme o costume. A cena colocada no texto mostra o momento em que Fígaro descobre o plano do conde e começa a formular meios de lhe dar uma lição. “*Tu te ris? Pois bem! Já estou pensando um jeito de enganar o enganador e agredi-lo com os chifres com que me presenteia*”. (FERNANDES; RANGEL,1965:29). Mesmo deslocado, esse trecho passou despercebido pela crítica. Acreditamos que a leveza do texto e seu caráter cômico contribuíram para a sua aceitação. Enquanto o discurso de Marco Antônio aponta para as questões políticas sem lhe dar elementos do contexto, o texto de Beaumarchais coloca em cena o absolutismo e a possibilidade de relativa subversão social. Aproveitando-se da temática francesa, os autores tentam amarrar a cena com o início da discussão sobre a Revolução Francesa.

Levantamos todos os textos e documentos que embasaram a pesquisa, demonstrando as informações históricas pesquisadas pelos autores. Não faremos a divisão por textos de conteúdo histórico, textos literários ou textos documentais justamente porque acreditamos que a história pode ser pensada através de todas essas perspectivas. Foram eles: *O julgamento de Sócrates*, Platão; *Je suis homme de théâtre*, de Louis Barrault; *Dr. Guillotin*, de Jamil Almansur Haddad; *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre; *A Guerra Civil Espanhola* 1° e 2° volume, Hugh Thomas; *O julgamento do poeta Brodsky*, nas revistas *Encounter* e *Cadernos Brasileiros*; *The execution of private slovik*, de William Bradford Huie; *Ascensão e queda do III Reich*, de William L. Shirer; *Outline of History*, de H.G. Wells; *Abrahan Lincoln*, de Carl Sandburg; *De la tradicion Théâtrale*, de Jean Villar; *Diário de Anne Frank*, de Anne Frank, além dos *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*. Desse conjunto optamos por trabalhar também com três cenas construídas a partir de alguns dos textos citados. Para tentar demonstrar a gama de referências utilizadas apropriar-nos-emos de dois textos distintos. O primeiro filosófico, a partir de *O julgamento de Sócrates*, de Platão, o segundo *O julgamento do poeta Brodsky*, baseados em artigos das revistas *Encounter* e *Cadernos Brasileiros*.

O julgamento de Sócrates é uma longa cena do espetáculo que visa mostrar o diálogo entre o filósofo e Meletos, poeta ateniense, que atua na acusação do julgamento de Sócrates. Logo no início da cena, os autores fazem uma apresentação de quem foi Sócrates e reiteram que ele poderia ser liberado da

acusação se tivesse feito um pedido de clemência. No diálogo, Sócrates, através de um jogo dialético, leva Meletos e se contradizer, demonstrando a fragilidade das acusações feitas ao primeiro. Trata-se de uma longa cena, que culmina no discurso final de Sócrates:

PAULO

(Novamente para a plateia.)

Senhores, já fui muito longe para me defender das acusações de Meletos. Não estou aqui para falar em meu benefício, mas no vosso. Se tivésseis a sabedoria de esperar mais um pouco, vosso desejo de me extinguir seria satisfeito pela própria natureza. Tenho setenta e dois anos – sou bem velho como vedes – e não muito distante do fim. Se me matardes agora, porém, todos os detratores de Atenas se apressarão em gritar que matastes Sócrates, um sábio. Pois sempre que quiserem vos atacar, eles me chamarão de sábio, mesmo que não o achem. Serei condenado não por corruptor, mas pela inveja e perfídia dos ambiciosos, que têm provocado a morte de tantos varões íntegros e pelos séculos afora provocarão a morte de muitos mais. Não podeis me ferir, porque não podeis me atingir. Podeis apenas matar-me, exilar-me, ou cassar meus direitos políticos. Mas eu não sou o primeiro; e não há perigo que eu seja o último.

(MILLÔR, RANGEL, 1965:13).

É interessante perceber como todos os finais de cena contem uma frase de impacto ou de reflexão. Nesse caso a frase, *“eu não sou o primeiro; e não há perigo que eu seja o último”*, parece assumir a função exortativa de mobilizar o público para determinada causa, no caso, o engajamento contra o regime. Ainda que não seja o objetivo declarado do texto seguir uma linearidade cronológica, ele tenta sim, fazer uma cronologia intercalada por outros fragmentos textuais. Não por coincidência, a primeira cena do espetáculo é o julgamento de Sócrates, que se refere ao período da Antiguidade Clássica.

Outro julgamento que despertou muitas controvérsias foi o de Brodsky. Não só no espetáculo, mas também na opinião pública. Talvez essa cena tenha sido a que mais despertou polêmica sobre o espetáculo, sendo imortalizada em uma crônica de Nelson Rodrigues. Segundo o cronista⁹⁵, Flávio Rangel sofreu represálias

⁹⁵De acordo com Nelson Rodrigues: *“Foi por ocasião dos ensaios de Liberdade, liberdade, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Os dois, Flávio e Millôr, juntaram vários crimes contra a liberdade cometidos em vários países. Como é óbvio, a Rússia não podia ficar de fora. E os autores foram exemplarmente honrados: — meteram, no texto e no espetáculo, a contribuição russa. Liberdade, liberdade ainda estava em ensaios. E começou a pressão contra os autores. Contam que um idiota, depois de um ensaio corrido, berrava no meio da plateia: — “Peça reacionária! Peça reacionária!”. Millôr resistiu com a maior decência. E, uma noite, três enviados do Partido cercaram Flávio Rangel. Um deles começou: “Você não pode fazer isso. Não pode admitir isso!”. [...] Um dos imbecis do Partido tomou a palavra. Limpou um pigarro e disse, como um súbito Barroso: — “O Partido espera que cada um...”. Não foi bem assim. Disse o seguinte: — “Os trabalhadores do Brasil esperam que você tire a Rússia”. Vejam vocês: — tirar a Rússia. Queriam, em suma, que o nosso Flávio Rangel agisse como um pulha, um covarde da pior espécie. Ele disse corajosamente: “Não posso fazer isso”.*

do PCB para retirar a cena do poeta russo de cartaz. Segundo Siqueira, biógrafo de Flávio Rangel, o fato realmente ocorreu e os autores se recusaram a aceitar essa “censura de esquerda”. A cena trata do julgamento do poeta Joseph Brodsky, que foi condenado na União Soviética por ser poeta e não contribuir para o movimento comunista. Manteremos a longa citação para exemplificar como a cena foi construída. Vianna fazia o papel do poeta e Paulo Autran do acusador.

PAULO

[...] Seria melhor que explicasse qual a sua contribuição para o movimento comunista.

VIANNA

A construção do comunismo não significa somente o trabalho do carpinteiro ou o cultivo do solo. Significa também o trabalho intelectual, o...

PAULO

Não interessam as palavras pomposas. Responda como pretende organizar suas atividades de trabalho no futuro.

VIANNA

Eu queria escrever poesia e traduzir. Mas se isso contraria a regra geral, arranjarei um trabalho... e escreverei poesia.

PAULO

O senhor tem algum pedido a fazer à corte?

VIANNA

Eu gostaria de saber por que fui preso.

PAULO

Isso não é um pedido; é uma pergunta.

VIANNA

Então não tenho nenhum pedido.

(As luzes se acendem sobre os dois, e um foco se acende sobre a atriz.)

TEREZA

Brodsky foi condenado a cinco anos de trabalhos forçados, numa fazenda estatal de Arcangel, na função de carregador de estreme. O poeta tinha vinte e quatro anos.

(MILLÔR, RANGEL, 1965:107-109).

Muitos críticos afirmaram que a cena apenas compôs uma sutil crítica ao comunismo, sem aprofundar nos crimes de Stalin. Até então, a União Soviética não havia sido mencionada no texto. Ela aparece nesse contexto e em nenhum outro momento. Parece-nos, efetivamente, que esse evento verídico foi colocado no texto com o intuito de mencionar, ainda que superficialmente, uma leve e branda crítica ao comunismo.

E perguntava: “Não é a liberdade? Crime contra a liberdade? E não aconteceu?”. Os outros falavam em “trabalhadores”, “massas”, “História”, “classes”, “camponeses”, “imperialismo” etc. etc. etc. Essa coação miserável se exercia num sigilo de catacumba, quase à luz de archotes. E Flávio Rangel deu catacumba, quase à luz de archotes. E Flávio Rangel deu a última palavra: — “Não, não e não”. (RODRIGUES, 1994:179).

O vasto número de canções fez com que o espetáculo fosse considerado por muitos, um musical. As canções tinham por objetivo ajudar na construção de uma narrativa sobre a liberdade e impor um ritmo mais ágil à encenação. Para analisarmos as canções utilizadas, optamos por dividi-las entre nacionais e estrangeiras. Conforme mencionado anteriormente, os poemas que foram musicados para o espetáculo serão tratados como canção, seguindo sempre, as apropriações que foram feitas no texto na montagem. Entre as nacionais, o espetáculo se compõe das seguintes canções: *Marcha da quarta-feira de cinzas*, de Vinícius de Moraes; *Aruanda*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes; *Acertei no milhar*, de Moreira da Silva; *Moro na areia*, de Dorival Caymmi; *Com que roupa?* e *Positivismo*, de Noel Rosa; *Estatutos da Gafieira*, de Billy Blanco; *Té o sol raiar*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes; *Leilão*, de Joracy Camargo e Heckel Tavares e *Zumbi*, de Denoir de Oliveira.

Mapear as canções estrangeiras e seus autores trouxe-nos maiores dificuldades, pois uma parte considerável delas pertence ao cancionário popular de seus respectivos países, sendo difícil encontrar a autoria. Para compor o espetáculo os autores fizeram uso das seguintes canções estrangeiras: *Hymne a l'amour*, de Edith Piaf e Marguerite Moneau; *Le ça ira*, de Landré; *La Marseillaise*, de Claude Joseph Rouget; *Nobody knows the trouble I've seen* e *If you miss me at the back of the bus*, canções populares americanas cuja autoria não foi encontrada, *Summertime*, de George e Ira Gershwin; *The Battle Hymn of the Republic* de Julia Ward Howe, *Cara al sol*, hino falangista sem autoria, *Marinera*, canção popular espanhola e *L'affiche rouge*, de Louis Aragon.

No âmbito musical, trabalharemos também com três canções, que acreditamos contribuir para uma compreensão do espetáculo. Na análise do LP da peça retomaremos a análise das canções para entendermos como ocorreu a escolha das canções, que integrariam o disco. Na perspectiva do texto teatral, analisaremos as canções *Acertei no milhar*, de Moreira da Silva; *Positivismo*, de Noel Rosa e *Cara al sol*, hino falangista sem autoria. Segundo Napolitano (2005), para uma reflexão da canção do campo histórico é preciso analisar os parâmetros musicais da criação e os verbo-poéticos. Ainda que a análise se faça de extrema importância, não tiraremos a canção do contexto da peça. Por não se tratar de um produto isolado, as canções escolhidas serão analisadas dentro do contexto,

deixando de lado as particularidades da música no campo histórico. Retomaremos a essa discussão no momento em que analisaremos o disco da peça, por enquanto, a análise recairá na canção apenas como objetivo de construir um panorama de todos os fragmentos textuais contidos no texto geral da peça.

A música *Acertei no Milhar* se insere em um contexto muito interessante. No momento em que os autores discutem sobre as liberdades humanas é lembrado que a liberdade mais importante é a econômica. Para explicar o que seria a liberdade econômica, Nara Leão coloca a discussão através da canção:

NARA
Etelvina! Acertei no milhar!
Ganhei cinco mil contos,
Vou deixar de trabalhar.
[...]
NARA
Eu vou comprar um avião azul
e percorrer a América do Sul.

Ao ler o texto acreditamos que o personagem sugerido na música acabou de ganhar da loteria e vai percorrer a América do Sul. No entanto, a canção é interrompida pela atriz Tereza Rachel que faz a seguinte ponderação “*Infelizmente, a liberdade econômica é ainda uma ilusão*”. (MILLÔR, RANGEL, 1965:15-16). A canção é retomada e entendemos o seu desfecho.

NARA
Mas de repente, mas de repente,
Etelvina me acordou
– está na hora do batente –
CORO
Mas de repente, mas de repente,
Etelvina me acordou
Foi um sonho, minha gente.
(MILLÔR, RANGEL, 1965:15-16).

Podemos perceber que a canção faz uma sutil crítica ao sistema capitalista, demonstrando a impossibilidade de se alcançar à liberdade econômica. A canção seguinte, de Noel Rosa serviu como escada para sustentar um dos momentos mais cômicos do espetáculo. Era também uma das cenas de maior relação com a política dos anos 60. Podemos perceber que o texto tem poucas referências ao contexto ditatorial, por opção dos próprios autores, que preferiram falar do particular através de uma análise geral.

No momento de entrada da canção de Noel Rosa, a peça falava sobre a Revolução Francesa. A canção tratava de Dr. Guillotin, inventor da guilhotina. Ela narra o desfecho do inventor ao ser guilhotinado pelo aparelho que ele próprio inventou.

NARA

A verdade, meu amor, mora num poço...
É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz;
E também faleceu por ter pescoço
O infeliz autor da guilhotina de Paris.

A canção era logo interrompida por Paulo Autran, que concluía: “*Enfim, em épocas difíceis é assim mesmo; só não corre perigo quem não tem pescoço.*” (MILLÔR, RANGEL, 1965:32). O texto faz menção ao presidente Castelo Branco, notadamente reconhecido por ter um pescoço pouco desenvolvido. Tal referência indicava que a única pessoa no país que não corria perigo era o próprio presidente, que estava imune às arbitrariedades de seu próprio governo. A canção acabava contribuindo para amenizar o clima da cena, que atrás de uma canção descontraída tentava dar pistas no que tange a política.

A música *Cara al sol* tenta fazer uma ressalva ao público. Trata-se de um hino falangista entoado durante a Guerra Civil Espanhola. A canção se insere no contexto da discussão da guerra e demonstra patriotismo e amor a Espanha. Mostrando guerreiros dispostos a encontrar a morte, desde que as bandeiras espanholas sejam levantadas em sinal de vitória.

NARA E CORO

Cara al sol, com a camisa nova,
Que tu bordaste, companheira,
Vou sorrindo a encontrar a morte
E não volto a te ver
Voltarão bandeiras vitoriosas
O passo alegre pela paz;
E trarão, vermelhas, cinco rosas
Do sangue do meu coração.
Voltará a rir a primavera
Cara al sol, para sempre eu estarei
Arriba Espanha, Espanha livre,
Viva Espanha, meu amor Espanha.
(MILLÔR, RANGEL, 1965:87-88).

Ao final da canção, Paulo Autran entra em cena e adverte: “*Portanto, cuidado. As tiranias também compõem belas canções*”. (MILLÔR, RANGEL, 1965:88). Parece-nos que os autores tentam demonstrar que a qualidade estética das obras

não as isenta de pertencerem a distintos projetos políticos. Talvez pelo fato de a peça mobilizar diversas canções de resistência é que os autores optaram por lembrar que elas são produzidas tanto à direita quanto a esquerda.

Além das canções e da grande variedade de gêneros, o início do texto faz uma espécie de introdução do que seria o espetáculo, apresentando frases que vão integrar as cenas e mesmo outras que fazem referência à temática da peça. São utilizadas frases de diversos autores, que perpassam o tema da liberdade, do autoritarismo, ou mesmo frases de esperança em um futuro próximo. Como mencionamos no capítulo anterior, cada ator apresenta o autor da frase que vai ser dita, diz a frase e volta para a coxia, como no excerto:

VIANNA

Voltaire: Não concordo com uma só palavra do que dizeis, mas defenderei até a morte vosso direito de dizê-las!

TEREZA

Mme. Roland, guilhotinada pela Revolução Francesa: Liberdade, liberdade, quantos crimes se cometem em teu nome!

PAULO

Abraão Lincoln: Pode-se enganar algumas pessoas todo o tempo; pode-se enganar todas as pessoas algum tempo; mas não se pode enganar todas as pessoas todo o tempo!

VIANNA

Benito Mussolíní: Acabamos de enterrar o cadáver pútrido da liberdade. (MILLÔR, RANGEL, 1965:4).

Em meio a essas entradas e saídas, são pronunciadas vinte e uma frases, dos seguintes autores Voltaire, Mme. Roland, Abraão Lincoln, Benito Mussolíní, Danton, Barry Golwater, Napoleão Bonaparte, Osório Duque Estrada, Aristóteles, Moisés, Luís XIV, Federico Garcia Lorca, Adolf Hitler, Anne Frank, Jonh Fitzgerald Kennedy, Bernard Shaw, Iúri Gagarin, Tiradentes, Castro Alves, Winston Churchill, além de uma frase referenciada como *“Artigo 141 da Constituição Brasileira: É livre a manifestação de pensamento”*. (MILLÔR, RANGEL, 1965:6). Acreditamos que a objetivo da cena é indicar que o espetáculo não tem como foco uma estrutura dramatúrgica convencional, que o *“ir e vir”* da História vai perpassar todo o texto. Estamos chamando de *“ir o vir”* o processo de deslocamento dos personagens no tempo. No exemplo dado acima podemos perceber que através de Voltaire faz-se uma associação com o Iluminismo, a partir de Mme, Roland, busca-se uma relação com a Revolução Francesa, com a frase de Lincoln uma aproximação com a Guerra Civil Americana e a partir de Mussolíní a clara relação com o Fascismo. Nesse

momento do texto, em especial, as frases deslocam-se entre temporalidades distintas, sem que com isso o público perca a ideia fundamental da peça, falar da liberdade. A todo momento o público é lembrado da temática, quer pelas menções explícitas (colocadas no texto), quer pelas questões implícitas, que as ligações de cena tentam amarrar e dar sentido ao conjunto.

Outro importante elemento que contribuiu para o eixo temático da peça foram os textos autorais colocados no meio das cenas. A grande maioria foi retirada de colunas antigas de Millôr Fernandes, sendo ele o maior responsável pelos textos autorais. Conseguimos identificar cinco cenas do espetáculo que não foram adaptadas a partir dos textos ou canções citadas até agora. A primeira, diz respeito a um trecho colocado no dia na estreia, no Rio de Janeiro. Durante o ensaio geral, que antecedeu à estreia, o arquiteto Lúcio Costa esteve presente e fez uma sugestão aos atores, de que era preciso conter o barulho das cadeiras, pois comprometeria o andamento da peça. Devido à ausência de recursos financeiros para sanar o problema, foi necessário dar uma solução que coubesse na dramaturgia do espetáculo. A ideia surgiu da pena de Millôr Fernandes, que escreveu uma nova cena que abrigava tanto a proposta política do espetáculo, quanto uma solução estética. Logo nas cenas iniciais do espetáculo Vianinha dirigia-se ao público e colocava a seguinte questão:

VIANNA

Antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um. Neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. Sem que cada um tome uma posição definida, não é possível continuarmos. É fundamental que cada um tome sua posição. Seja para a esquerda, seja para a direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada a posição, fique nela! Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro vão ranger muito e ninguém vai ouvir nada. (MILLÖR; RANGEL, 1965,p.13)

As palavras pronunciadas por Vianinha exigiam que o público se posicionasse não só nas cadeiras do teatro, mas também diante da realidade. Em um primeiro momento, não se podia perceber a qual posicionamento ele se referia, mas diante da temática do espetáculo, o público era facilmente induzido a imaginar que se tratava de um discurso político. Apenas ao final do texto é que o público compreendia que o ator estava se referindo as cadeiras do teatro. Presente em quase todo o texto, essa pode ser considerada mais uma sutil manobra textual, que

permitiu que a ideia de tomada de posição política não fosse explícita e ficasse apenas nas entrelinhas, além, é claro, de resolver a situação das cadeiras, já que colocava o público a par do problema.

Outra cena importante construída pelos autores, mas permeada de canções trata-se do excerto, que fala sobre as liberdades humanas. Segundo Tereza Raquel, “*Mil e muitas mil são as liberdades humanas. Numa rápida discussão, os autores deste espetáculo conseguiram fixar algumas delas*”. (MILLÔR, RANGEL, 1965:14). No decorrer das cenas, eles acabam por definir quais seriam as fundamentais: liberdade física, liberdade econômica, direito a habitação, liberdade de profissão e direito ao lazer. Ainda que a proposta perpassasse o tema da liberdade, os autores foram em busca de outros conceitos para formular a construção da cena, alargando a noção de “liberdade” e ampliando para as conquistas sociais. Nessa parte do texto, podemos perceber traços marcantes do nacional-popular em ainda em vigor nos anos sessenta.

Uma das cenas de maior efeito cômico do espetáculo foi a cena intitulada *Afinal, o que é a liberdade?* que Millôr Fernandes havia publicado na revista *Pif-Paf*, de 22 de junho de 1964. A adaptação para o espetáculo consistia em problematizar se a liberdade existia de fato. A resposta é positiva, com uma hilária explicação de Paulo Autran. Manteremos a longa citação para entendermos a construção do humor na cena.

PAULO

Não só existe, como é feita de concreto e cobre e tem cem metros de altura. A liberdade foi doada aos americanos pelos franceses em 1866 porque naquela época os franceses estavam cheios de liberdade e os americanos não tinham nenhuma. Recebendo a liberdade dos franceses, os americanos a colocaram na ilha de Liberty Island, na entrada do porto de Nova York. Esta é a verdade indiscutível. Até agora a liberdade não penetrou no território americano. Quando Bernard Shaw esteve nos Estados Unidos foi convidado a visitar a liberdade, mas recusou-se, afirmando que seu gosto pela ironia não ia tão longe. Aquelas coisas pontudas colocadas na cabeça da liberdade ninguém sabe o que sejam. Parecem previsão de defesa antiaérea. Coroa de louros certamente não é. Antigamente era costume coroar-se heróis e deuses com coroas de louros. Mas quando a liberdade foi doada aos Estados Unidos, nós os brasileiros já tínhamos desmoralizado o louro, usando-o para dar gosto no feijão. A confecção da monumental efígie custou à França trezentos mil dólares. Quando a liberdade chegou aos Estados Unidos, foi-lhe feito um pedestal que, sendo americano, custou muito mais do que o principal: quatrocentos e cinquenta mil dólares. Assim, a liberdade põe em cheque a afirmativa de alguns amigos nossos, que dizem de boca cheia e frase importada, que o “Preço da Liberdade é a Eterna Vigilância”. Não é. Como acabamos de demonstrar, o preço da liberdade é de setecentos e cinquenta mil dólares. Isso há quase um século

atrás. Porque atualmente o Fundo Monetário Internacional calcula o preço da nossa liberdade em três portos e dezessete jazidas de minerais estratégicos. (*Foge.*) (MILLÖR; RANGEL, 1965,p.13)

A cena é alocada logo depois da cena final da Revolução Francesa, após o fim da canção *La Marseillaise*. Parece ser utilizada para quebrar a tensão da cena anterior, que acabava com a morte de Danton. Mesmo permeada por um tom cômico, o autor consegue levantar diversas questões. Ainda que a cena não trate diretamente de política, apresenta uma crítica aos EUA através de um humor fino e despretensioso, por meio de frases como “*a liberdade não penetrou no território americano.*”

A última cena colocada na peça pelos autores foi a *Advertência*, de Millôr Fernandes, também publicada na revista *Pif-Paf*. Como já mencionamos acima, não foram muitas as cenas que tinham relação com a vida política do país. Quando apareciam, eram quase sempre tratadas através de metáforas e de forma indireta. No entanto, essa foi muito direta e seu significado não passou despercebido pelo público e pelo regime.

VIANNA

É. Mas eu queria dizer uma coisa, a você e a todos – e quem avisa amigo é; se o governo continuar permitindo que certos parlamentares falem em eleições; se o governo continuar deixando que certos jornais façam restrições à sua política financeira; se continuar deixando que alguns políticos mantenham suas candidaturas; se continuar permitindo que algumas pessoas pensem pela própria cabeça; se continuar deixando que os juízes do Supremo Tribunal Federal concedam *habeas-corpus* a três por dois; e se continuar permitindo espetáculos como este, com tudo que a gente já disse e ainda vai dizer – nós vamos acabar caindo numa democracia! (MILLÖR; RANGEL, 1965,p.53)

O texto demonstra a situação existente no país, em face do regime militar. Por sagacidade dos autores, tal cena é colocada em posição de alerta ao governo e contrária à democracia, buscando inverter o papel do “algoz”. A questão do *habeas-corpus* também esteve em voga e fazia referência ao pedido de *habeas-corpus* cedido a Miguel Arraes, que já havia causado grande transtorno ao governo diante da resistência da ala “linha-dura” em liberá-lo.

Ainda que brevemente, tentamos mencionar todos os autores utilizados na construção do texto *Liberdade, liberdade*. Nossa preocupação em fazer esse levantamento era demonstrar as escolhas de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

Ainda que poucos tenham sido analisados concretamente, acreditamos que selecionamos uma amostragem significativa do texto da peça. Na análise textual, percebemos que se trata de uma peça circular, pois terminava com o mesmo texto e as mesmas canções que iniciaram o espetáculo. Ao final Paulo Autran entoava os versos iniciais do espetáculo: *“Sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro”* (MILLÖR; RANGEL, 1965,p.151-152). Ao som desses versos são iniciados os primeiros acordes da *Marcha da quarta-feira de cinzas*, interrompidos pela frase de Autran, *“E a última palavra de Prometeu: Resisto”*. (MILLÖR; RANGEL, 1965,p.156). A peça termina assim como começou, com o Hino à Proclamação da República cantado pelo coro. Parece-nos que os autores tentam representar a história como um processo cíclico de eterno retorno, quando existem mais permanências do que rupturas. Talvez possamos pensar o espetáculo na perspectiva braudeliana da longa duração. Não interessa aos autores compreender apenas o autoritarismo brasileiro durante o período ditatorial, mas pensá-lo como uma construção social impregnada na trajetória da humanidade. Talvez a história de longa duração construída pelo espetáculo, acabou por permitir que o público constatasse que o Brasil estava efetivamente, dentro de um regime ditatorial. No entanto, essa mesma perspectiva podia fazê-los perceber que o fim dos regimes autoritários se dá nas modificações ocorridas dentro da mentalidade humana, processo evidentemente histórico e na longa duração.

Podemos perceber que as relações entre a história e a ficção em *Liberdade, liberdade*, são questões difíceis de analisar. Ainda que a peça não se proponha a ser um espetáculo histórico, ela busca apresentar cenas encadeadas, sem mencionar ou problematizar os seus conceitos. O próprio caráter didático do texto contribui para a complexidade desses limites. Talvez por isso a peça tenha recebido críticas contundentes, no que se refere ao texto.

Uma questão muito criticada foram os “silêncios” textuais da peça, principalmente no que se refere ao Muro de Berlim. O crítico Aldo Obino afirma que a peça *“martela os tiranos, mas silencia sobre o inefável Stalin e os suburbanos Peron e Fidel Castro e outros”*. (Correio do Povo, 9/05/1066). Segundo Geraldo Queiroz, *“nada se diz da revolução comunista em Cuba, do Muro de Berlim e de outras vezes que a liberdade foi torpemente violada”*. (O Globo, 27/04/1965). Segundo Paulo Cesar Bicalho, trata-se de um espetáculo maniqueísta, *“Um texto*

inteligente que se quis político, mas que é apenas político-partidário”. (Diário da Tarde, 20/05/1966).

O próprio Millôr tentou responder às críticas com relação ao Muro de Berlim, ao afirmar em matéria publicada no jornal “Última Hora” que *“O Muro de Berlim não aparece para não tapar a vista dos espectadores”*. (Última Hora, 04/05/1965). Diante da proposta do espetáculo, consideramos algumas críticas injustas, já que em toda seleção é necessário fazer escolhas, tal como fizeram os autores. No entanto, não podemos negar que o texto é assaz benevolente com as restrições de liberdade no que tange ao mundo comunista.

Ainda que a presença de Millôr Fernandes inibisse muitas vinculações do texto com o comunismo, ela existiu em maior presença do que o afirmado pelos autores. Não entendemos que tenha sido um “esquecimento”, mas uma opção. Não acreditamos que o texto tenha se pautado em ideais comunistas partidários, no entanto, no âmbito das escolhas, se não fizeram nada para exaltá-las, também não criticaram com veemência nenhuma arbitrariedade contra a liberdade cometida no mundo comunista.

De modo geral, as posições políticas do Grupo Opinião e de Flávio Rangel, parecem ter se sobressaído às de Millôr Fernandes. De toda e qualquer forma, isso não tira as qualidades da montagem, mas lembra-nos que as obras artísticas quase nunca são parciais. Assumem posições políticas, ideológicas e estéticas. A crítica de Yan Michalski parece sintetizar a questão do texto de *Liberdade, liberdade*: *“não nos parece, tampouco, sectário na sua essência, ainda que não possa ser definido como imparcial: como toda obra humana, ele reflete os pontos de vista, ao mesmo tempo, um nítido esforço no sentido da imparcialidade e de atitude crítica exercida em todas as direções”*. (Jornal do Brasil, 27/04/1965). Efetivamente, acreditamos no esforço pela imparcialidade na escolha das cenas, mas é importante lembrar que o Grupo Opinião era um coletivo, com clara vinculação política e partidária. Nem sempre a razão será o principal elemento a atravessar uma criação artística e construída coletivamente.

CAPÍTULO 4: OS PRODUTOS CULTURAIS DA LIBERDADE

A produção de esquerda veio a ser um grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos. (SCHWARZ, 2005:15).

Neste capítulo interessa-nos investigar os produtos culturais que surgiram a partir da encenação de *Liberdade, liberdade*. Foram três no total, com resultados completamente diferenciados. Os dois primeiros, dizem respeito diretamente à peça, sendo eles o livro e o disco. O último tem uma relação diferenciada, ainda que claramente inspirado na montagem. Trata-se do *Concurso de sambas sobre a Liberdade*, divulgado paralelamente à montagem pelo Grupo Opinião.

Acreditamos que a análise dos produtos contribuirá para uma melhor compreensão, tanto do espetáculo analisado, quanto de sua repercussão do campo artístico brasileiro. Tentaremos levantar dados e apontar como o livro, disco e concurso conseguiram, dentro de suas particularidades, aumentar a repercussão em torno da montagem e da ideia de liberdade.

4.1 MUITO ALÉM DA CENA: A PUBLICAÇÃO DO LIVRO *LIBERDADE, LIBERDADE*

Depois de analisar o texto teatral, focaremos agora a publicação da peça em livro. Ainda que tais análises se aproximem pela temática é necessário reiterar que são coisas distantes. A análise do texto (enquanto texto) referiu-se principalmente à esfera da montagem do espetáculo. Pensaremos o livro como um produto cultural derivado do espetáculo, não apenas ele, mas também o LP e o *Concurso de sambas sobre a liberdade*.

Para tratar da publicação do livro *Liberdade, liberdade* inspiraremos-nos principalmente em Darnton. O autor propõe um modelo para a análise dos livros dentro da perspectiva da *história dos livros*, termo que se popularizou dentro do campo histórico. Segundo ele, o objetivo seria compreender como as ideias foram transmitidas por meio das palavras impressas, ou mesmo, como a comunicação por vias impressas afetou a vida da sociedade. Ainda que o autor considere que os “modelos” afastem os homens da história, ele busca construir uma possibilidade de

interpretação ampla, que consiga abarcar a análise dos livros dentro de uma perspectiva mais abrangente. Ele acredita que todos os livros impressos passam por processos parecidos durante o seu ciclo de vida. (DARNTON, 2010).

Esse processo é descrito pelo historiador americano como “*um circuito de comunicação que vai do autor ao editor (se não é que o livreiro assumo esse papel), ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor*”. (DARNTON, 2010:125). Havemos de concordar que mesmo na longa duração esse processo não foi modificado de forma abrupta. Ainda que existam variações espaciais e temporais, essa estrutura facilita nossa compreensão sobre a história do livro, enquanto transmissores de ideias dentro de cada sociedade.

Diante dessa abrangência mobilizaremos essa reflexão para tentarmos compreender como se deu o ciclo de vida das edições do texto analisado. O livro *Liberdade, liberdade* passou por diversas edições e a última data de 2013. Já fazem quarenta e oito anos de sua primeira edição e ainda hoje o livro pode ser encontrado nas seções de livros de bolso de qualquer livraria do país. Durante esse período, seus direitos estiveram com duas editoras, a Editora Civilização Brasileira (1965-1966) e a L&PM Editores (1977-2013). Focaremos nossa análise nas edições publicadas pela Editora Civilização Brasileira, pelo fato de ter circulado durante o período que o espetáculo esteve em cartaz. No entanto, interessa-nos também, mapear a trajetória das edições já vinculadas a L & MP Editores. Buscaremos, de acordo com Darnton, demonstrar como se dá o percurso do texto, descrevendo como ele se desvincula dos autores, chega à editora, passa pela impressão, é distribuído para as livrarias e finalmente chega ao leitor. Cabe reiterar que não adentraremos na esfera da recepção. Interessa-nos exclusivamente o percurso do livro, enquanto objeto material e transmissor de ideias.

A primeira edição de *Liberdade, liberdade* foi lançada em 1965, pela Editora Civilização Brasileira. A associação entre o Grupo Opinião e a Civilização Brasileira não ocorre por acaso, podemos entender nessa relação mais um exemplo explícito referente ao *frentismo cultural* no campo da esquerda. Parece-nos cabível pensar tal relação a partir da ideia de resistência intelectual e cultural ao regime militar brasileiro. De acordo com Gullar “*a relação nossa, do Grupo Opinião, com a Civilização Brasileira existia porque eram dois polos de resistência contra a ditadura. [...] Porque a Civilização Brasileira era outro núcleo de resistência da*

intelectualidade contra a ditadura". (GULLAR, Entrevista concedida à autora em 13/07/2012).

A Editora Civilização Brasileira já vinha de uma longa trajetória vinculada à esquerda. Iniciou suas atividades em 1932, fundada pelo poeta Ribeiro Couto e Hildebrando de Lima. Nesse contexto, o Brasil era ainda muito influenciado por editoras estrangeiras e alguns intelectuais buscavam elevar o meio cultural brasileiro. E editora não alcançou êxito e foi comprada pela Companhia Editora Nacional, que pertencia a Monteiro Lobato. Nessa época, a Editora Nacional entrou no lucrativo mundo dos livros didáticos e com a ascensão nos negócios teve a oportunidade de adquirir o empreendimento.

A relação de Ênio Silveira com a editora nasce a partir do momento que ele começou a trabalhar na Editora Nacional e se casou com a filha de Otávio Marcondes, que nessa época já havia assumido a direção da editora. Depois de um estágio nos Estados Unidos o sogro de Ênio Silveira convidou-o para assumir a Editora Civilização Brasileira.

Ao assumir a Editora, Ênio Silveira, seguiu uma linha editorial esquerdista, ainda que não sectária. O editor foi filiado ao PCB, mas preocupou-se em dialogar com diversas "esquerdas". Na Editora, publicavam-se textos nacionais e estrangeiros de diversos gêneros, mas abriu-se um espaço também para uma nova literatura de esquerda, com grande inserção na realidade nacional. Segundo Hermeto, "*o projeto de fazer da Editora um instrumento de luta política existiu, sempre, a par de uma preocupação de viabilizar a sua existência como um negócio no mercado livreiro*". (HERMETO, 2010:127). Para conseguir a inserção da empresa no mercado livreiro nacional foram publicados livros que variavam de Marx a Hemingway, de Sartre a Kriz Kahn, autor de *Nossa Vida Sexual*.

Ela (Editora Civilização Brasileira) passou a ser um instrumento de fundamental importância para o arejamento de ideias, para o lançamento de autores que não eram conhecidos no Brasil, para o desenvolvimento de outras linhas de trabalho, como os estudos brasileiros, não os estudos brasileiros históricos, mas os estudos da realidade de hoje, da problemática nacional. E ela transformou-se efetivamente num marco da cultura brasileira". (SILVEIRA apud FÉLIX, 1998:46).

Nos anos sessenta, principalmente no período posterior ao Golpe Militar, a editora assumiu extrema importância na cena cultural brasileira, principalmente através da Revista Civilização Brasileira, que serviu como espaço de agregação das

esquerdas pós 1964. *“O Ênio Silveira reunia em torno dele esses intelectuais todos, gente do partido, gente que era aliado. E o tipo de publicação era sempre uma coisa defendendo a democracia, críticas indiretas à ditadura e denúncias de coisas importantes”*. (GULLAR, Entrevista concedida à autora em 13/07/2012).

O poeta explica que a relação com a editora nasce por meio da publicação do “Violão de Rua”, resultado de uma parceria entre o CPC e Editora Civilização Brasileira, já que se irmanavam de ideais muito próximos. A partir do golpe de 1964, o próprio contexto de resistência estreitou as relações entre o Grupo e a Editora. *E a relação nossa com o Ênio era uma relação muito fraterna. [...] Por isso mesmo a peça Liberdade, Liberdade, então, foi a Civilização que editou. O Bicho, “Se Correr o Bicho Pega, Se ficar o Bicho Come”, foi a Civilização que editou*. (GULLAR, Entrevista concedida à autora em 13/07/2012). Não apenas os textos do Grupo Opinião, como de diversos artistas nacionais, não necessariamente de esquerda, mas também de autores que se empenhavam na busca por um regime democrático.

Diante de tantas aproximações, podemos afirmar que a parceria não ocorreu por acaso, os campos já se encontravam por demais imbricados. As negociações para a publicação do livro iniciaram-se ainda do processo de ensaio do espetáculo. Em nota publicada por Van Jafa em 07 de abril de 1965, ele informa que *“o livro será editado e já se encontra em fase de negociação com a Editora Civilização Brasileira”*. (Correio da Manhã, 07/05/1965). É importante reiterar que mesmo antes da estreia do espetáculo, já havia grande mobilização em torno do evento e os seus ensaios já causavam grande repercussão no campo artístico. A estreia de 21 de abril de 1965 seria a concretização do evento, mas as notícias relativas à montagem e a mobilização gerada pela temática já circulava na grande imprensa desde janeiro de 1965. O próprio processo de montagem do espetáculo serviu para a divulgação da peça no campo artístico. Possivelmente, essa repercussão é que abriu a possibilidade de publicação do livro, tendo em vista que a própria imprensa já começava a explorar notícias em torno da montagem e da possível publicação.

Dois semanas antes da estreia do espetáculo iniciaram-se as negociações com a Editora Civilização Brasileira para a edição do texto teatral em livro. Explicitar a relação do grupo com a editora foi necessário para entender como o livro se desvincula da esfera dos autores e adentra no campo da edição. Tentamos minimamente explicar como se deu esse percurso.

O único documento encontrado, que faz a propaganda do livro nas livrarias tem data de 13/08/1965. Trata-se de uma divulgação paga, veiculada pelo Jornal do Brasil. De acordo com essa publicidade, ele teria sido lançado quatro meses depois da estreia da peça, no entanto, essa divulgação pode ter sido feita anteriormente, sem que o documento chegasse a nossas mãos. No depoimento de João das Neves, ele nos informou que o livro foi lançado quase paralelamente ao início do espetáculo. Ainda que não tenhamos encontrado documentos, que confirmem a afirmativa do produtor, acreditamos que sua análise esteja correta. Depois da repercussão da estreia, não acreditamos que os editores quisessem esperar muito tempo para o lançamento, perdendo inclusive a própria divulgação espontânea que o espetáculo faria do livro. De qualquer maneira, tomaremos por base que o livro foi lançado entre junho e agosto de 1965.

A divulgação do livro era muito diferente do programa da peça, até mesmo porque o programa tratava-se de um material distribuído gratuitamente para o público, com o objetivo de introduzir a peça e a divulgação tinha o objetivo de anunciar um produto. Na divulgação, o nome do espetáculo aparece negrito e em caixa alta, com a seguinte declaração: *“Uma mensagem de fé e de confiança da Democracia, que só é plena e integral em clima de Liberdade”*. (Jornal do Brasil, 13/08/1965). Por se tratar de uma propaganda, não consta a autoria, mas acreditamos não ter sido feita por nenhum integrante do Grupo Opinião. Parece-nos que a divulgação do livro ficou a cargo da Editora. A própria linguagem utilizada não lembra o tom dos discursos contidos no programa na peça.

Podemos perceber a força do espetáculo na promoção do livro, pois a divulgação faz grande questão de deixar clara a relação com a peça e salientar que constam inúmeras fotos do espetáculo. *“Agora publicado em livro com inúmeras fotos de Paulo Autran, Tereza Rachel, Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho, que deram vida ao vibrante texto apresentado pelo Grupo Opinião”*. (Jornal do Brasil, 13/08/1965). Ao falar sobre os textos utilizados pelos autores, a divulgação afirma que esses compõem a estrutura do espetáculo mais discutido pelo público brasileiro nos últimos tempos. É importante pensar que ainda que estejamos falando de um empreendimento comercial entre a Civilização Brasileira e o Grupo Opinião, não deixa de ser interessante observar que a própria editora, (que já havia editado vários outros espetáculos) dá uma efetiva posição de importância para a peça analisada.

Necessariamente, ela se aproveita de uma imagem construída pela imprensa, mas dá-lhe um significado próprio para anunciar o seu produto.

REEMBOLSO POSTAL

ATENDE-SE A PEDIDOS PELO

Uma mensagem de fé e de confiança na Democracia, que só é plena e integral em clima de liberdade.

Farsa, drama, comédia, tragédia, textos íntimos, épicos e românticos, e autores da estirpe de Shakespeare, Platão, Beumarchais, Buchner, Brecht, Castro Alves, Carlos Drummond de Andrade, Garcia Lorca, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, entre tantos outros, compõem o espetáculo mais desquidado pelo público brasileiro nos últimos tempos.

LIBERDADE, LIBERDADE

de **FLÁVIO RANGEL** e **MILLÔR FERNANDES**

agora publicado em livro com inúmeras fotos de Paulo Autran, Tereza Rachel, Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho, que deram vida ao vibrante texto apresentado pelo **GRUPO OPINIÃO.**

CR\$ 2.500

A VENDA EM TODAS AS LIVRARIAS DO PAÍS

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S. A.

RUA 7 DE SETEMBRO 97 - RIO DE JANEIRO - CB

Figura 7: Propaganda do livro *Liberdade, liberdade*. In: *Jornal do Brasil*. 13/08/1965.

A divulgação conta com uma imagem em miniatura do livro, a possibilidade de pedidos via reembolso, além do valor do livro, que custava CR\$ 2.500. O nome e o endereço da Editora encontravam-se pouco destacados, justamente porque não é uma divulgação da editora e sim de um produto da mesma. A outra observação importante a ser feita é a frase em caixa alta indicando que o livro está à venda em todas as livrarias do Brasil. Vale lembrar que nesse período a editora contava com grandes meios de distribuição. Ela só começa a perder esse território com o recrudescimento do regime, principalmente em 1968. (FÉLIX, 1998). De acordo com Ênio Silveira, as ações não atingiam apenas a editora (como nos ataques a bomba a sua sede), mas principalmente operavam na intimidação de livreiros e empresas. Ainda de acordo com o editor, muitas livrarias começaram a ficar com medo de trabalhar com os livros da Civilização Brasileira e aos poucos, a editora começou a perder o seu mercado. No contexto em que *Liberdade, liberdade* foi editado, o governo ainda não tinha iniciado de forma efetiva a sua truculenta campanha contra a Editora, por isso foi possível que o livro fosse amplamente distribuído.

Essa primeira edição do livro tinha um formato 14x21 cm, com lombada de 1,5 cm. A capa tinha a imagem de Paulo Autran (fazendo clara referência à Estátua da Liberdade), o título da peça no centro, o nome dos autores abaixo e no pé de página o nome da editora. Ele foi impresso nas oficinas da Companhia Gráfica Lux, na Rua Frei Caneca, 224, no ano de 1965.

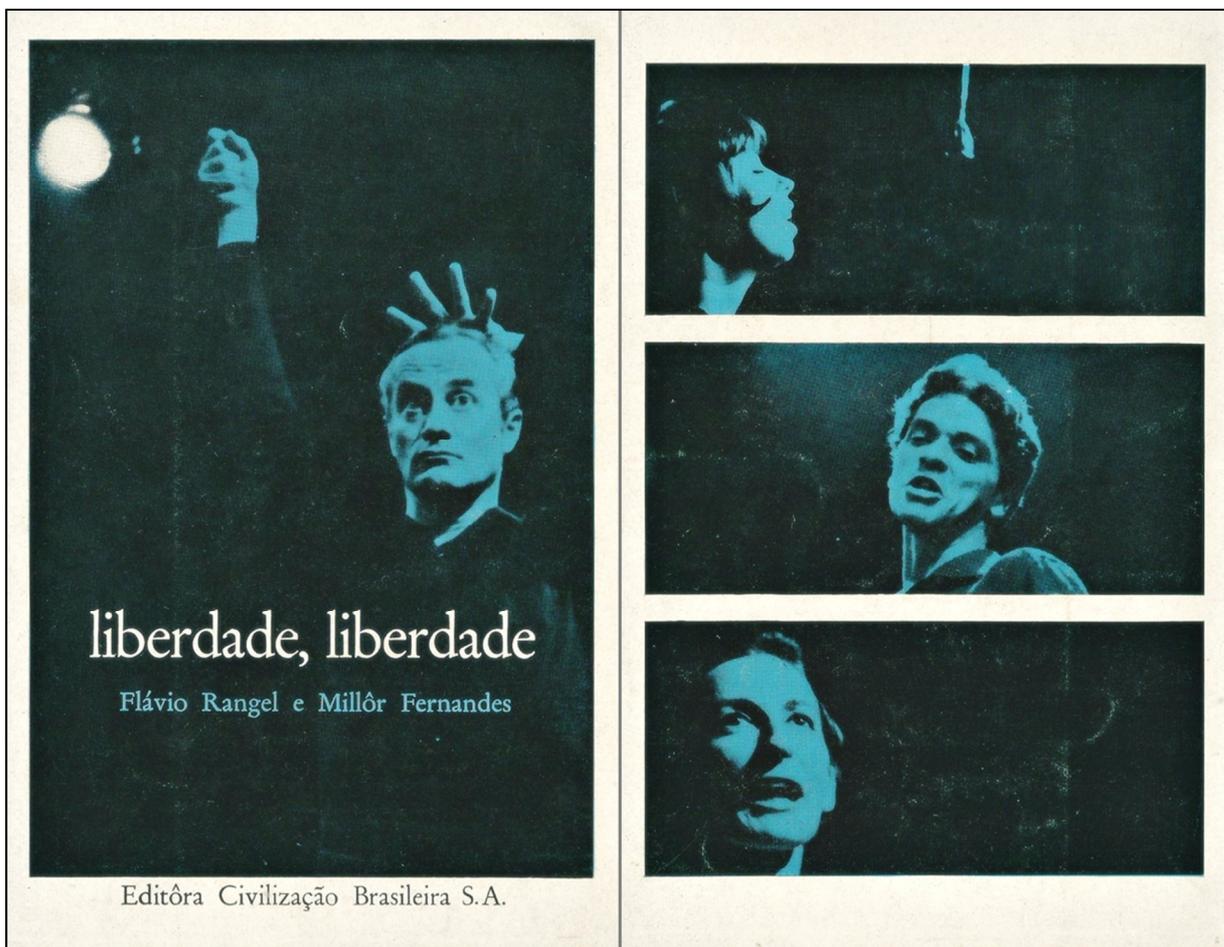


Figura 8: Capa e contracapa da primeira edição do livro *Liberdade, liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. In: Acervo da autora.

Nas imagens de capa e contra-capa, podemos perceber que o elenco de peça forma-se, tal como o destaque devido de cada personagem na montagem. Paulo Autran na capa e os demais na contra-capa. É interessante perceber que essa imagem só se forma quando o livro é aberto ao meio. Quando ele se encontra fechado é apenas o principal protagonista que aparece. A montagem da capa e o planejamento gráfico foram de Marcos Vasconcelos e mesclou as cores azul, preto e branco, como podemos ver na imagem.

Na paginação da editora, eles contabilizam 156 páginas, pois não numeraram as diversas fotos da montagem. Ao todo, foram 24 fotografias que tentaram dar a

dimensão da encenação e ao mesmo tempo, apresentar os músicos, coro e o maestro Oscar Castro Neves. As fotos foram tiradas por Fernando Amaral durante as cenas do espetáculo. Ao lado das fotos, consta um trecho do texto para que o leitor saiba de qual cena a fotografia foi tirada. As fotos do coro e dos músicos vinham com os nomes dos mesmos.

A orelha do livro não foi assinada por nenhum integrante da montagem, ao invés disso, foi colocada uma reportagem não assinada sobre *Liberdade, liberdade* que havia saído no jornal New York Times, no dia 25 de abril de 1965. O nome da chamada dada pelos editores do livro foi “*O New York Times comenta Liberdade, liberdade*” e a matéria foi intitulada “*Espectáculo mistura protesto, humor e música*”. Trata-se de uma longa reportagem sobre a peça, que discutia questões estéticas e políticas. De acordo com a reportagem, os espetáculos que tem protestado contra o regime “semimilitar” estavam produzindo uma nova visão dramática, além de entretenimento. A expressão “semimilitar” foi inserida pelo autor da reportagem, talvez porque ele desconhecesse o Ato Institucional, ou não se interessou pela discussão sobre a real denominação do regime político brasileiro.

A matéria denomina a peça como “*o mais ambicioso dos espetáculos de protesto*”, que se transformou em um grande sucesso de público. Ela afirma que: “*Essas produções refletem o amplo sentimento existente entre os jovens intelectuais brasileiros de que o regime do presidente Humberto Castelo Branco, com sua forte posição anticomunista, é hostil à liberdade cultural*”. (New York Times, 25/04/1965). A reportagem menciona que a atitude de protesto encontra respaldo principalmente em decorrência dos IPM's, que o jornal chamou de “*comissões militares de inquérito*”.

O autor da reportagem explica as propostas do texto, fazendo muitos elogios e nenhuma crítica. Elogiou o desempenho de Paulo Autran, em particular, e a atmosfera íntima de sala de estar. O autor ainda descreve que ao final do espetáculo, quando o ator Paulo Autran pronuncia a última palavra, a plateia ovaciona e grita bravo.

Ele descreve que a euforia do público tem muita relação com o humor do espetáculo, onde até os militares receberam suas farpadas humorísticas. “*O que parecia conquistar a audiência era o fato da irada mensagem da peça vir temperada de humor, música e um otimismo ansioso com respeito ao futuro do Brasil*. (New

York Times, 25/04/1965). O autor comenta sobre a piada relativa ao pescoço de Castelo Branco e afirma que ao mostrarem a Alemanha nazista, os autores da peça reconhecem que nem tudo é negro no regime de Castelo Branco.

Ainda que a matéria assumia uma posição favorável ao espetáculo, ela tende também a assumir uma posição, em alguma medida, favorável ao governo. Expressões como “semimilitar” e “nem tudo é tão negro” contribuem também para melhorar a imagem do país no exterior. A reportagem, ao mesmo tempo que exalta o espetáculo, também aponta para a “relativa liberdade” existente dentro do governo Castelo Branco, já que ela faz questão de demonstrar todas as críticas que o espetáculo faz aos militares. Diante de reportagem tão dúbia, por que ela foi escolhida para compor a orelha do livro *Liberdade, liberdade? Acreditamos* que tal escolha se deve a uma questão prática e editorial. Era importante agregar valor a edição do livro e mencionar a reportagem do New York Times ajudava a dimensionar a repercussão da peça. Ainda que não contivesse uma crítica contumaz ao regime, servia ao fim mercadológico.

O livro não tem dedicatórias ou agradecimentos, apenas uma descrição da data da estreia da peça e os integrantes da primeira montagem. Na sequência, são reproduzidos os textos contidos no programa da peça, intitulados como “*A liberdade de Millôr Fernandes*”, “*A liberdade de Flávio Rangel*” e “*A liberdade de Paulo Autran*”, os textos vinham também acompanhados de fotografias, mas não eram as mesmas utilizadas no programa. As fotos de Millôr Fernandes e Flávio Rangel parecem ter sido tiradas nas coxias do Teatro Opinião e a foto de Paulo Autran tirada durante a cena. Não nos ateremos aos textos, porque, em sua grande parte, já os trabalhamos no capítulo anterior. Por ora, interessa-nos apenas interpretá-los como uma forma de apresentação do texto teatral. Parece-nos que ele tem o objetivo de explicar as posições políticas e artísticas dos autores e do ator principal. É importante lembrar o quanto o espetáculo e o livro se misturaram como se fossem o mesmo produto. Para os editores, tal mistura, reforçava a divulgação em torno do livro.

A edição contou com o texto integral do espetáculo, acrescido de diversas rubricas e notas de rodapé. As rubricas, como já falado anteriormente, serviam para orientar a marcação dos atores, a disposição da luz, assim como qualquer elemento relativo à cena. As notas de rodapé (pouco usual em textos teatrais) tinham a função

de informar o leitor sobre os textos utilizados na peça. Por se tratar de um texto com várias citações de outros autores, era necessário descrever a obra de onde a informação foi retirada. As notas de rodapé colocadas na publicação permitiram-nos fazer um apanhado de todos os autores utilizados no texto teatral.

A segunda edição do texto, publicado em 1966, seguiu exatamente o mesmo formato do ano anterior, com exceção de dois detalhes importantes: a cor da capa (da cor azul para a cor laranja) e o texto da orelha do livro. Eles retiraram a reportagem do New York Times e colocaram no lugar um texto de Ferreira Gullar intitulado “*O caminho da Liberdade*”. Como o próprio título anuncia, o texto busca fazer um levantamento do percurso da montagem, ainda que a análise se faça fundamentalmente política. De acordo com os dados levantados (Gullar aponta algumas cidades onde o espetáculo havia percorrido e as próximas cidades que ainda seriam visitadas) podemos supor que ele foi lançado entre agosto e setembro⁹⁶ de 1966.

Ele inicia o texto explicando que o espetáculo transcendeu a natureza de obra teatral por dois motivos: a repercussão da encenação e o formato original do espetáculo. Definiu-a como “*conscientemente escrita para fazer face a uma ameaça real, que pesava e continua a pesar, sobre a vida brasileira*”. (GULLAR apud MILLÔR, RANGEL, 1966: s/n). Parece-nos que a modificação do texto tinha um objetivo de alertar para as continuidades do regime político brasileiro desde a estreia da peça. Talvez continuidade não seja a melhor palavra a ser empregada. Podemos pensar inclusive em retrocesso, se tomarmos por base que o AI-2 foi baixado ainda em outubro de 1965.

Gullar afirma que o interesse despertado pelo lançamento do espetáculo e depois no livro demonstrou que os autores da peça atingiram o seu objetivo: “*o de reafirmar o valor da liberdade e reascender-lhe a chama no coração das pessoas*”. (GULLAR apud MILLÔR, RANGEL, 1966:s/n). Para além do tom idealizado do autor, podemos sim considerar que o espetáculo atinge grande repercussão e que o debate em torno da liberdade se instaura nos meios da esquerda. Na verdade, não somente da esquerda, já que o nome de Paulo Autran e Tereza Rachel acabava por atingir outros públicos acostumados com o trabalho dos atores no TBC. No próximo

⁹⁶ Para entender a trajetória do espetáculo fizemos uma biografia cronológica, mapeando o seu percurso desde o início do processo de criação (janeiro de 1965) até a sua proibição (janeiro de 1967). Baseado nesse mapeamento, conseguimos levantar possibilidades sobre as datas não identificadas na documentação do espetáculo. Cf anexo 1.

capítulo, veremos com mais clareza esse processo, assim como a repercussão no âmbito da política nacional. Por agora, vale lembrar apenas o trecho, onde o poeta afirma que os extremistas de dentro e de fora do governo tentaram interromper a carreira da peça, através da censura e de atos terroristas. Mesmo assim, “*o público respondeu as agressões, comparecendo em massa ao espetáculo e comprando avidamente o texto da peça*”. (GULLAR apud MILLÔR, RANGEL, 1966:s/n). Ele menciona algumas cidades percorridas como São Paulo, Porto Alegre, Florianópolis e outras, além das próximas apresentações da peça em Belo Horizonte, Recife, Salvador, etc. Ao final do texto, Gullar escreve que a peça não exprime todas as implicações da liberdade humana, mas ele consegue comunicar o necessário, com grande qualidade estética. Ele reitera que *Liberdade, liberdade* é um dos poucos espetáculos que aglutina qualidade dramática e eficácia política.

O texto de Gullar parece ser quase uma resposta às críticas recebidas pelo texto da peça. Ao mesmo tempo em que procura informar sobre a carreira do espetáculo, busca também explicar que para além das críticas, a peça cumpre sua função com grande respaldo do público. Se pensarmos o porquê da inserção desse texto no âmbito da segunda edição do livro, podemos intuir que passado o *frisson* da estreia, era necessário embasar o próprio material de divulgação do livro. Se na primeira edição, o foco era demonstrar a repercussão de peça, na segunda, é explicar que para além da repercussão inicial, a peça sobrevive apesar das adversidades políticas.

A diferença entre a matéria do New York Times e o texto *O caminho da liberdade*, permite-nos entender a própria trajetória da peça, que se confunde com a do livro. Diferentes meios de propagação de ideias acabaram se convergindo para uma única proposta política. Torna-se difícil desvincular o teatro, da música, da literatura e do mercado editorial. Interessa-nos analisar cada produto derivado de *Liberdade, liberdade* para entendermos suas aproximações e distanciamentos.

Entender o livro como um produto parece- nos bem plausível, mas como todo produto, é necessário compreender como ele chega ao consumidor. Sabemos até agora que existia a distribuição feita nas livrarias. No entanto, os depoimentos orais possibilitaram uma nova perspectiva para entender como o livro chegava ao leitor. De acordo com João das Neves, as livrarias não eram as únicas formas de venda do livro do espetáculo. “*Se não me engano, o livro foi editado, quando estreou o*

espetáculo [...] Foi logo depois do espetáculo estreiar. Foi muito próximo da estreia. [...] Vendia na porta do espetáculo, tanto um quanto outro". (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012). Ele refere-se ao disco e ao livro do espetáculo. Quando perguntado sobre os números de venda dos livros, ele nos explicou que o grupo tinha um controle do número de vendas, mas essa documentação perdeu-se pelo caminho. Além disso, ele informou que o teatro era mais um ponto de venda, já que ele era vendido também nas livrarias e por reembolso postal. Dessa forma, mesmo que a documentação do Grupo Opinião não tivesse se perdido, era necessário mapear também os números⁹⁷ da Editora Civilização Brasileira, para conseguir um número preciso. O diretor acredita que *"talvez o teatro fosse o ponto de venda mais requisitado, mas era só mais um ponto"*. (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012). Segundo o diretor, vendia-se muito depois do espetáculo. Tal informação parece ter grande procedência. Diante de um espetáculo de forte comunicação, não é difícil imaginar, que após a peça, o público quisesse obter um material físico, que ultrapassasse o efêmero ato teatral.

Na entrevista, tentamos identificar como funcionava a venda dos livros na porta do espetáculo. Interessou-nos saber se era montado um estande da editora, ou se a própria produção do Opinião se encarregava da venda. Era uma questão entender se havia um intermediário entre a livraria e o leitor, este o Grupo Opinião, ou se a relação era direta, tal como sugerida por Darnton. Segundo João das Neves, o Grupo Opinião fazia o papel intermediário entre a livraria e o leitor. O grupo comprava os livros da editora e revendia ao público depois dos espetáculos, lucrando sobre o desconto obtido com a editora. *"Mas era assim, nós vendíamos, mas era como hoje. Eu tenho livros editados, eu vendo meus livros, mas tenho que comprar da editora, com um desconto de 15%. Nós tínhamos esse desconto, mas*

⁹⁷ A Editora Civilização Brasileira pertence hoje ao Grupo Record. De acordo com Hermeto (2010) a Record só disponibiliza os dados relativos as edições posteriores ao ano de 1992, quando a Editora Record assumiu o selo. Dessa forma, os números das publicações da Editora Civilização Brasileira perderam-se ou ainda não foram divulgados para acesso dos pesquisadores. De acordo com as fontes orais foram vendidos muitos livros de *Liberdade, liberdade*, mas não foi possível mapear a quantidade completa. Apropriamo-nos da análise de Hermeto (2010) para conseguirmos levantar alguns dados iniciais sobre a numeração do livro contida na primeira e na segunda edição da Civilização Brasileira. Na primeira, a numeração do livro utilizado como fonte é de número 7900, na segunda, a numeração do livro utilizado como está no número 3814. Não podemos saber o número total dos livros editados, mas pela soma dos números de vendas já chegam a quase doze mil exemplares vendidos apenas nas edições da Editora Civilização Brasileira.

não era uma produção nossa". (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012). Não encontramos documentação que comprove que eram os 15% de desconto, mas acreditamos que esse valor não se distanciava da realidade. Possivelmente funcionava através da venda consignada, onde o grupo comprava um determinado número de exemplares e depois acertava com a editora os exemplares vendidos.

Um dado interessante que constatamos foi que nas viagens da peça pelo país, algumas matérias de jornal mencionavam que o livro chegou antes da peça, ajudando-nos a entender a distribuição da Editora Civilização Brasileira. Parece que havia efetivamente uma distribuição nacional do livro do espetáculo. Na crítica de Roberto Mario, para o jornal O Estado do Paraná, ele afirma que a peça "*Encanta, diverte e leva ao raciocínio todos os espectadores, mesmo aqueles que já conhecem o seu roteiro (através do livro) ou o espetáculo já gravado em disco*". (O Estado do Paraná, 15/06/1966). O autor dá a entender que uma parte do público conhecia o texto do espetáculo anteriormente. Não é difícil supor que a repercussão atingida pela peça estimulasse muitos leitores, que não pertenciam ao eixo Rio-São Paulo, a adquirir o livro para entender do que se tratava. Acreditamos que o texto do espetáculo foi um grande empreendimento literário, no entanto, não temos números que comprovem essa hipótese. Uma pista, que nos ajuda a corroborar essa hipótese foi encontrada na Revista Civilização Brasileira, no número especial *Teatro e Realidade Brasileira*, de 1968. No meio da revista, aparece uma divulgação com o seguinte título: "*Os textos teatrais de maior sucesso nos últimos tempos estão na coleção Teatro Hoje*". Na divulgação, constava os espetáculos, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come, O santo inquirido, O senhor Puntilla e seu criado Matti e Liberdade, liberdade*.

Não acreditamos que a editora teria feito essa divulgação do número especial de teatro, se os espetáculos mencionados não tivessem alcançado um retorno financeiro consistente para a empresa. No entanto, como as únicas edições pela Civilização Brasileira saíram em 1965 e 1966 respectivamente, pode ter acontecido que ainda que julho de 1968 (data do lançamento da revista), os números da segunda edição estivessem "encalhados" na editora. Trabalhar sem números precisos dificulta qualquer análise dentro da perspectiva da história do livro. Destarte, colocamos essas possibilidades interpretativas para tentar compreender

como se deu o processo editorial desse produto cultural vinculado ao *Liberdade, liberdade*.

REEMBÓLSO POSTAL

ATENDESE A PEDIDOS PELO

OS TEXTOS TEATRAIS DE
MAIOR SUCESSO NOS ÚLTIMOS
TEMPOS ESTÃO NA COLEÇÃO

TEATRO HOJE

**SE CORRER O BICHO
PEGA, SE FICAR O BI-
CHO COME** - de Oduvaldo
Vianna Filho e Ferreira
Gullar - A festiva farsa do
Grupo Opinião, que é "uma
maneira de responder à ausên-
cia de festa e de vitalidade em
que vive o País". NCr\$ 4,50

**O SENHOR PUNTILA E
SEU CRIADO MATTI** - de
Bertolt Brecht - Tradução
de Millôr Fernandes da famo-
sa comédia de Brecht, consi-
derada por muitos uma das
obras primas daquele que foi
o maior dramaturgo dos nos-
sos tempos. NCr\$ 5,00

O SANTO INQUÉRITO -
de Dias Gomes - Segundo
o crítico Yan Michalski,
"um grave, indignado e
sincero protesto contra
todas as formas de intolerância,
contra todos os atentados à
liberdade do pensamento".
NCr\$ 3,60

**LIBERDADE, LIBER-
DADE** - de Flávio
Rangel e Millôr Fer-
nandes - Uma inte-
ligente seleção de tex-
tos, poemas e músicas
cantando uma liber-
dade permanente-
mente ameaçada.
NCr\$ 6,00

À VENDA EM TÓDAS
AS
LIVRARIAS

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S. A.

RUA 7 DE SETEMBRO, 07 - RIO DE JANEIRO - GB.

Figura 9: Propaganda do livro *Liberdade, liberdade*. In: *Revista Civilização Brasileira*. Teatro e Realidade Brasileira. Caderno Especial n.2. Julho/1968, p. 18.

Outra problematização fundamental não conseguiu ser respondida por essa pesquisa. A segunda e última edição que saiu pela Editora Civilização Brasileira data de 1966. Apenas depois de 11 anos é que a editora L&PM Editores, publicou uma nova edição em 1977. Diante de um espetáculo de tanta repercussão não conseguimos entender porque esse vazio de edições durante esse período. Intuímos que tenha relação com alguma questão burocrática, mas não encontrada na documentação. Em 1975, Millôr iniciou uma parceria com a L&PM e logo em 1977, o espetáculo foi publicado. Talvez alguma questão de ordem editorial não permitiu que ele fosse publicado anteriormente. Precisamos aventar também a possibilidade do texto ter sido censurado pelo governo, ainda que a documentação não tenha sido localizada. Outra possibilidade é a chance de o texto ter ficado disponível todo esse tempo, sem que outras editoras se dispusessem a editar. Essa hipótese, no entanto,

consideramos menos plausível. Dessa forma, abrimos uma lacuna para que pesquisas posteriores possam tentar responde-la.

No que tange à edição da L&PM Editores, conseguimos mapear dois momentos do texto. O primeiro quando editado pela L&PM em 1977 e o segundo, quando reeditado na Coleção L&PM Pocket, em 1998. O primeiro momento inicia-se em 1977, com a terceira e a quarta edição da peça. A editora L&PM optou por dar sequência à numeração da Editora Civilização Brasileira. Acreditamos que depois de tanto tempo fora do mercado, o livro possa ter tido um elevado número de vendas e por isso foram lançadas duas edições no mesmo ano.

A quinta edição do livro data de 1987, dez anos depois da última lançada. Uma das possibilidades interpretativas para essa grande distância temporal poderia ser a proibição do livro pelo governo, mas novamente nenhum documento relativo a essa questão foi encontrado. Em 1994, foram lançadas as três últimas edições pelo selo L&PM Editores, chegando o livro a sua oitava edição. Depois desse momento, as edições posteriores saíram pela Coleção L&PM Pocket, já em 1998. Um fato interessante é que várias tiragens foram lançadas em diferentes anos, mas o número das edições parou de ser divulgado.

Entramos em contato com a editora L&PM para saber sobre o número de edições e a quantidade de livros vendidos. De acordo com o e-mail recebido da editora⁹⁸, no formato pocket eles não trabalham com o número da edição, pois as tiragens variam bastante. A última tiragem de *Liberdade, liberdade* data do início de 2013, mas não existe qualquer menção sobre o número da edição. Temos o registro de edições até a oitava, que data de 1994. Sobre a quantidade de livros vendidos, eles nos deram um número aproximado.

Segundo a informação, foram vendidos aproximadamente 20 mil exemplares, juntando todas as edições lançadas pela L&PM Editores. Se os dados aproximados que coletamos na Editora Civilização Brasileira estiveram corretos, podemos afirmar

⁹⁸ Entramos em contato com a editora através do site, que disponibiliza um espaço para o atendimento aos consumidores. Depois de alguns dias eles responderam ao e-mail, enviando alguns dos dados solicitados. “*Geralmente não divulgamos números oficiais de venda da L&PM Editores, mas posso te passar um número aproximado para você trabalhar no seu trabalho: somando a edição tradicional e a versão pocket, este título vendeu cerca de 20mil exemplares aqui na L&PM. Antes da L&PM, este livro foi publicado pela editora Civilização Brasileira, mas a tiragem deles nós não temos acesso.*”. SCHERER, Fernanda. Mídia digital [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por Fernanda Scherer - L&PM Editores <marketing@lpm.com.br> em 22 de abril de 2013.

que, no mínimo, foram vendidos mais de trinta mil exemplares do livro, número que considero elevado se pensarmos nas particularidades do mercado livreiro no Brasil.

Com base nesses dados, acreditamos que *Liberdade, liberdade* teve grande inserção no mercado editorial de peças teatrais. Ainda que desprovidos de dados concretos, tendemos a pensar que o espetáculo acabou por fomentar o mercado também dos produtos culturais derivados dele. De acordo com Siqueira (1995), a peça foi traduzida e montada em 22 países durante o período da Ditadura Militar Brasileira. “*Tão procurado para encenação por todo tipo de grupo teatral que os autores determinaram à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais que autorizasse, sem consulta prévia, toda e qualquer solicitação de direito de montagem*”. (SIQUEIRA, 1995:161).

Não conseguimos corroborar tais informações, mas localizamos em nossas fontes pelo menos três montagens do texto fora do país. Consta em programas e reportagens de jornal que a peça foi montada no Chile, México e Portugal. É possível que a peça tenha sido montada em outros países e a documentação referente não chegou até nós. De qualquer maneira, não conseguimos confirmar que tenha chegado ao total de 22 países. Existiram também muitas especulações sobre a temporada de *Liberdade, liberdade* do Grupo Opinião em outros países, mas nenhuma se efetivou.

Podemos concluir que o livro *Liberdade, liberdade*, entendido como produto cultural derivado da peça, alcançou repercussão para além do espetáculo teatral. O próprio número de edições posteriores ao fim do regime militar, permite-nos entender que falar de liberdade é atemporal, e que o livro *Liberdade, liberdade* foi um produto que conseguiu resistir ao tempo, ainda que muitos considerassem o seu conteúdo datado.

4.2. ARTE EM FORMA: O DISCO DA MONTAGEM

De acordo com Marcos Napolitano é preciso tomar alguns cuidados metodológicos, quando se tem o objetivo de trabalhar as relações entre música e história. Ele aponta a necessidade de articulação do texto musical com o contexto, o esforço para mapear as diversas camadas de sentidos contidas nas obras musicais, além da compreensão da inserção da obra na sociedade. (NAPOLITANO, 2005:77-78). Ele acredita que essa articulação não pode ser efetivada se não levarmos em

conta a estrutura da canção, que pode ser dividida em dois parâmetros básicos, que seriam: “1) os parâmetros verbo-poéticos: os motivos, as categorias simbólicas, figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e; 2) os parâmetros musicais da criação: (harmonia/ melodia/ritmo) e interpretação: (arranjo/ coloração timbrística, vocalização etc)”. (NAPOLITANO, 2005:79). De acordo com esses parâmetros, a música só encontra o sentido da audição quando articulada por esses dois aspectos.

Tais concepções aplicam-se à análise de canções e discos, tanto quando fazemos a análise de uma canção isoladamente ou quando analisamos um disco em sua completude. Sendo assim, como seria trabalhá-las dentro de um espetáculo? Qual a função da música em *Liberdade, liberdade*? Tentaremos entender como a música assume na peça a função textual e poética. Partiremos do princípio de que as canções do disco só podem ser vistas como um elemento do espetáculo, por isso nossas questões serão colocadas no âmbito da função das canções na composição da peça. Para essa análise, utilizamos o longplay da peça, pois apenas o texto não permite articular os dois parâmetros básicos da canção. Buscaremos primeiro entender o disco como um produto cultural derivado da peça e posteriormente averiguar as questões estéticas em torno dele.

É importante reiterar que o disco esteve muito atrelado à montagem. Diversas reportagens mapeadas afirmam que o disco passou por um intenso processo de censura, no entanto, não foi encontrada documentação que confirme essa informação. De acordo com matéria publicada no Jornal do Brasil no dia 03 de janeiro de 1966, “o long-play acaba de ser finalmente liberado pela censura e será brevemente editado pela Forma”. Outra matéria afirma que juntamente com o espetáculo do Grupo Opinião intitulado *Brasil pede passagem*, o disco de *Liberdade, liberdade* também foi censurado, causando perplexidade nos integrantes do Grupo.

Ainda que a documentação não tenha sido localizada, entendemos que o disco possivelmente passou por um processo de censura no âmbito da censura estadual. Deixamos em aberto essa lacuna historiográfica para que pesquisas posteriores possam se dedicar ao campo da censura no âmbito musical.

O disco foi lançado pela gravadora Forma, mas distribuído pela Companhia Brasileira de Discos. O evento de lançamento ocorreu juntamente com a noite de autógrafos, no dia 08 de março de 1966, no Teatro Opinião. Nesse mesmo dia foram

lançados os discos *Liberdade, liberdade, Forma 65, Quarteto em Cy* e um compacto de *Baden Powell*.

A gravadora Forma foi criada em 1964 por Roberto Quartin, no Rio de Janeiro. Era uma gravadora independente que ficou conhecida pelo lançamento de vários discos experimentais. De acordo com nota publicada na Folha de S. Paulo, a recém-lançada gravadora tinha o objetivo de “*acelerar o avanço técnico que a música brasileira vem registrando nos últimos tempos. [...] Para atuar dentro do programa mencionado, a etiqueta procurou constituir um elenco de ases, tanto assim que adotou o “slogan”: os expoentes da música brasileira estão em Forma!*” (Folha de S. Paulo, 03/02/1965).

O selo Forma lançou importantes discos no panorama da música brasileira, como o *Quarteto em Cy e Som definitivo* do Quarteto em Cy; *Os afro-sambas de Baden e Vinicius*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes; *Coisas*, de Moacir Santos; *Deus diabo na Terra do Sol*, com as canções do filme de Glauber Rocha e outros. No total, foram quase 30 discos até o momento que Roberto Quartin negociou o seu catálogo com a Universal, no final da década de sessenta. Existe uma grande lacuna historiográfica⁹⁹ no que diz respeito a gravadora Forma. Localizamos poucas pesquisas acadêmicas que nos ajudassem a compreender como a gravadora se inseria no cotidiano artístico cultural do Rio de Janeiro. Diante dessa questão nossa pesquisa se concentrará nas fontes primárias e nos depoimentos orais para tentar reconstruir as particularidades desse objeto.

Como dito anteriormente, o disco foi lançado em 1966, no dia 8 de março. O disco corresponde a uma gravação ao vivo do espetáculo realizado durante a primeira temporada da peça, no Teatro Opinião. Com dados ainda mais escassos que o livro, não conseguimos encontrar nenhuma referência com relação ao número de discos vendidos.

É importante reiterar que não se trata de um disco com as canções de *Liberdade, liberdade*. Trata-se de um disco que tenta reproduzir o espetáculo, mas não na íntegra. Poderemos perceber no disco as mesmas estratégias de aproximação com o conteúdo do espetáculo, no entanto, também é necessário deixar claro que se trata de outro produto. Uma possibilidade de entender as

⁹⁹ As poucas informações encontradas sobre Roberto Quartin e a gravadora Forma foram retiradas do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/roberto-quartin/dados-artisticos>, acesso em 31/03/2013).

aproximações e os distanciamentos é analisar a capa do disco. A capa se distancia completamente da proposta gráfica do livro. Na época, tal função era denominada de “planejamento gráfico”. É interessante perceber que o disco e o livro foram assinados pelo mesmo planejador gráfico, mas são completamente diferentes. A capa é constituída de três cores: preta, branca e vermelha. Ela pode buscar representar um jogo de cruzadinha ou uma prisão, que nos parece mais provável. No centro do que poderia ser uma grade, é retirado um triângulo que é deslocado para o alto da capa, formando assim, outro triângulo muito parecido com a bandeira de Minas Gerais. Acreditamos que o planejador gráfico pôde ter buscado inspiração nas temáticas abordadas no espetáculo e focou no tema da Inconfidência Mineira. Vale lembrar também que a peça estreou em 21 de abril, dia de Tiradentes. Essa informação também foi colocada da contracapa do disco.



Figura 10: Capa do LP *Liberdade, liberdade*, Gravadora Forma. 1966. In: Acervo da autora.

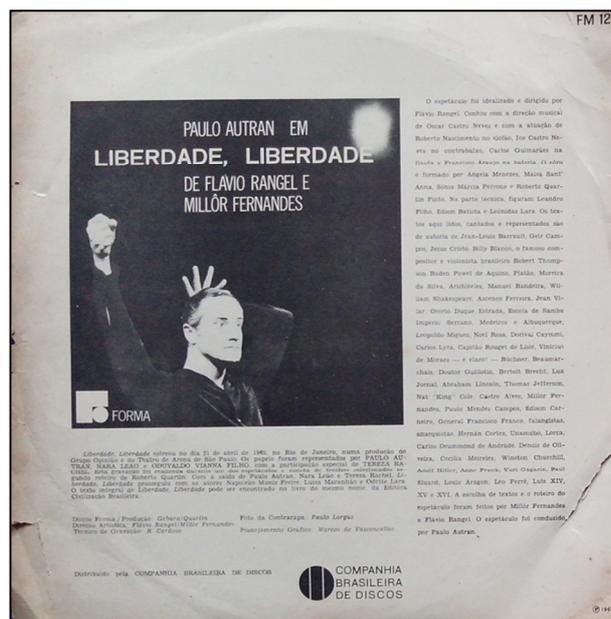


Figura 11: Contracapa do LP *Liberdade, liberdade*, Gravadora Forma. 1966. In: Acervo da autora.

Não nos interessa descortinar as “intenções” da arte gráfica colocada no disco *Liberdade, liberdade*. Esse exercício é apenas para lançarmos possibilidades interpretativas sobre o produto. Tentamos fazer uma pesquisa sobre o autor, mas não foi encontrada nenhuma referência a seu nome, quer na bibliografia consultada ou mesmo na internet. Uma questão nos intriga: por que a capa do livro tem uma mensagem direta e clara e a capa do disco assume uma forma mais hermética? Ahamos que pode ter relações com a proposta da gravadora, mas diante da pouca

documentação disponível não é possível tecer com acuidade tais possibilidades interpretativas.

Outro dado interessante é que o nome de Paulo Autran não aparece em destaque na capa com relação aos outros nomes do elenco. A sequência tem a seguinte ordem: Nara Leão, Paulo Autran, Tereza Rachel e Oduvaldo Vianna. Tal colocação pode ter relações com a ênfase do disco dada para as canções. Nesse caso, a figura de Nara Leão seria merecedora de maior destaque. Tais questões permite-nos visualizar que se trata efetivamente de outro produto. Vale lembrar, no entanto, que o contrato assinado por Paulo Autran se referia ao espetáculo teatral e não aos produtos vinculados a ele, mesmo porque no momento que ele foi assinado não era possível prever a repercussão que a peça atingiria.

Ainda na capa, podemos perceber que o nome da peça não aparece com muito destaque, assim como o nome dos autores. A impressão que nos dá é de que a imagem enquanto arte gráfica deveria, de alguma medida, se sobrepôr ao conteúdo. Basta-nos perceber o deslocamento das informações para o lado direito da capa. O nome da gravadora foi colocado do lado esquerdo, de forma discreta.

Na contracapa, já podemos perceber maiores aproximações com o livro, inclusive pela fotografia que é muito semelhante à do livro, ainda que não feita pelo mesmo fotógrafo. Ela aparece com o nome de Paulo Autran em evidência e o nome dos autores logo abaixo no título do espetáculo. Podemos pensar que tal fato se deva à necessidade de dar sentido à fotografia do mesmo, já que não era mais uma necessidade contratual. Na contracapa, é informado que a produção do disco ficou a cargo de Gebara e Roberto Quartin, a direção artística de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Observe que se trata de uma informação equivocada, já que Millôr era apenas autor do texto e não fez intervenções do campo artístico.

No texto de apresentação do disco não constam muitas informações sobre o dia da gravação ou o processo de montagem do disco. A única informação a esse respeito no disco é que *“Esta gravação foi realizada durante um dos espetáculos e consta trechos selecionados segundo roteiro de Roberto Quartin¹⁰⁰”*. O texto traz ainda dados sobre a data da estreia, a localização do teatro e os grupos que produziram a peça (Grupo Opinião e Teatro de Arena de São Paulo), além de falar das substituições ocorridas durante a montagem. Uma informação relevante é a

¹⁰⁰Esse trecho foi retirado do LP *Liberdade, liberdade*, Gravadora Forma.1966. In: Acervo da Autora.

propaganda do livro da peça contido no disco. “O texto integral de *Liberdade, Liberdade* pode ser encontrado no livro de mesmo nome, da Editora Civilização Brasileira¹⁰¹”. Nesse momento podemos perceber como os produtos se articulavam e ajudavam na sua divulgação mútua.

Um fato que nos causa certa estranheza é o disco não conter ficha técnica. Ele apenas cita os envolvidos em um texto (não assinado) pouco embasado e com vários erros, que confunde o leitor diante de tantas citações de nomes próprios. Tais questões permitem-nos pensar que não se trata de um disco de produção elaborada¹⁰², antes o contrário, trata-se um disco que parece produzido de forma abrupta e sem grandes cuidados estéticos no que diz respeito ao seu conteúdo gráfico e musical.

No que tange ao material gráfico, encontramos muitos erros de conteúdo no texto que faz a função da ficha técnica, que pode ser visto na contracapa do livro. O texto começa afirmando que o espetáculo foi dirigido e idealizado por Flávio Rangel, já contradizendo a informação contida no canto esquerdo da contracapa, que dá a autoria artística também para Millôr Fernandes. Outra informação deslocada é a descrição da parte técnica, em que o texto afirma que figuraram Leandro Filho, Edson Batista e Leônidas Lara. No entanto, não existe nenhuma menção ou especificação do trabalho que foi desenvolvido por cada um. Na relação dos textos selecionados para o LP figuram diversos autores que tiveram seus textos excluídos do disco. Parece-nos que o autor do texto de divulgação do disco se aproveitou do conteúdo utilizado no programa do espetáculo, sem fazer as devidas modificações que foram feitas no formato LP. Vários autores foram citados no texto de apresentação e nem sequer foram mencionados durante a gravação do disco.

Podemos compreender essa questão se pensarmos que os próprios integrantes do processo de montagem do disco não entendiam quais as diferenças entre o que era o espetáculo e o que era o disco da peça. Os dois produtos parecem

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² Tal reflexão baseia-se principalmente em HERMETO (2010), quando analisa o disco com as canções da peça *Gota D'Água*. Podemos perceber claras diferenças no que tange à produção dos discos. Além de propostas diferentes (um foi gravado em estúdio e tinha com foco as canções e outro gravado no teatro, com o foco no espetáculo), percebemos também que o cuidado artístico e estético colocado em *Gota D'Água* (1977), não existe em *Liberdade, liberdade* (1966). Ainda que tenhamos onze anos de distancia entre um produto e outro, não foram apenas às melhorias ocorridas no campo tecnológico que fizeram essa distinção estética entre os LPs. Podemos perceber que os problemas de ordem estética e técnica contidos no LP *Liberdade, liberdade* se devem mais a uma produção apressada do que por questões tecnológicas. Cf HERMETO, 2010:331-339.

confundirem-se na cabeça dos produtores do disco. Notaremos que todos os produtos culturais derivados de *Liberdade, liberdade* tem essa tendência, mas no disco essa “confusão” pode ser notada com mais clareza.

Ainda na questão visual, percebemos alguns problemas que atrapalham a audição do disco. O principal é a forma como as faixas do disco são colocadas no interior do LP. No lado 1 temos uma nova divulgação dos atores e dos autores. As faixas do disco não são numeradas porque o disco não tem divisão de faixas. Ele transcorre como se o espetáculo estivesse ocorrendo na íntegra.

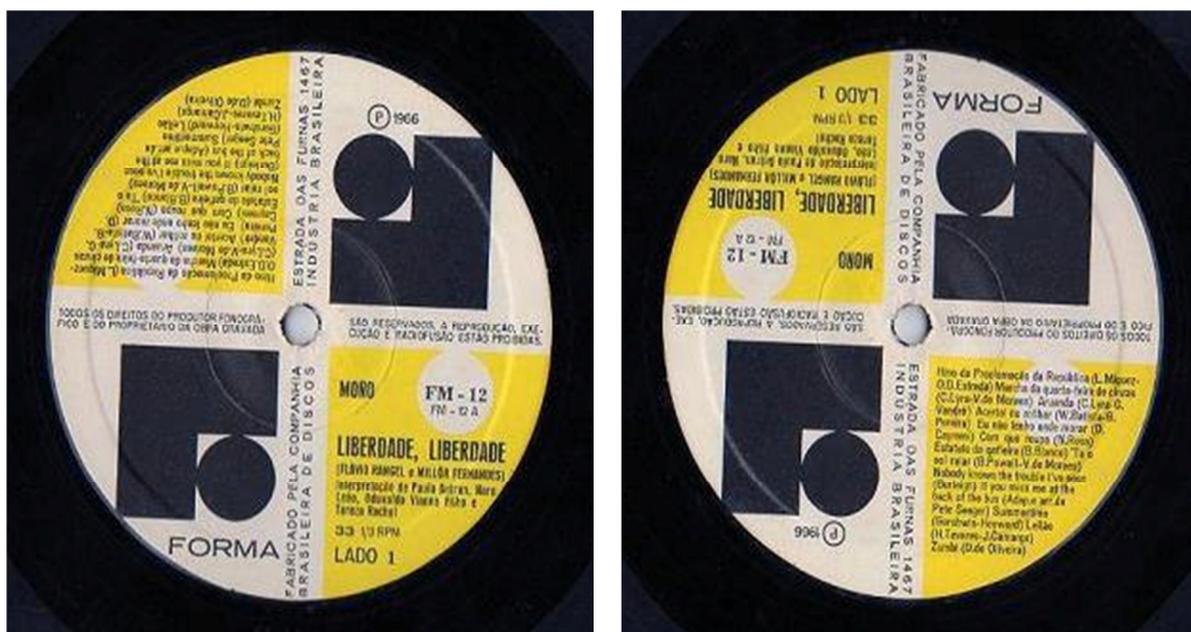


Figura 12: Frente do LP *Liberdade, liberdade*. Gravadora Forma. 1966. In: Acervo da autora.

Nas imagens internas do LP, podemos perceber que não existe numeração das canções, mas elas aparecem na sequência que são inseridas em cena. Fizemos o exercício de numerar¹⁰³ as canções de acordo com a sua ordem de entrada em

¹⁰³ LADO 1

1. Hino da Proclamação da República (Leopoldo Miguez / Joaquim Osório Duque Estrada)
2. Marcha da Quarta-feira de Cinzas (Carlos Lyra / Vinicius de Moraes)
3. Aruanda (Carlos Lyra / Geraldo Vandré)
4. Acertei no Milhar (Wilson Batista / Geraldo Pereira)
5. Eu Não Tenho Onde Morar (Dorival Caymmi)
6. Com Que Roupas (Noel Rosa)
7. Estatuto da Gafieira (Billy Blanco)
8. Té o Sol Raiar (Baden Powell / Vinicius de Moraes)
9. Nobody Knows The Trouble I've Seen (Burleigh)
10. If You Miss Me At The Back Of The Bus (Adpt. P. Seeger)
11. Summertime (George Gershwin / Heyward)
12. Leilão (Hekel Tavares / Juraci Camargo)
13. Zumbi (D. de Oliveira)

cena, objetivando identificar a sequência do disco. Em 2002, foi lançado o CD de *Liberdade, liberdade* pela Universal. Ele foi inserido na coleção de Nara Leão, intitulada “*Leão*”. Também nesse lançamento, os produtores optaram por não numerar as canções, seguindo a versão original do LP de 1966.

A edição do disco fez muitos cortes, se comparado ao texto original. Vale lembrar que a peça tinha cerca de 01h30 minutos, no momento de sua estreia. No decorrer de sua trajetória a duração da peça mudava de acordo com os cortes exigidos pela censura de cada estado. O LP chegou às lojas com a duração de 48min, praticamente a metade do conteúdo do texto original. É interessante observar que o texto não era dividido em atos, apenas em “parte 1” e “parte 2”. A mesma lógica foi seguida no LP. O fim da parte 1 do livro, termina de acordo com o LADO 1 do disco. O LADO 1 soma 23:00 minutos e o LADO 2, 25:00 minutos. Na primeira parte, o foco dado às canções é muito maior. Na segunda, as cenas teatrais são privilegiadas, contendo poucos números musicais. Os cortes foram efetuados de forma que os lados tivessem aproximadamente a mesma duração.

Ainda que não seja um disco com as canções do espetáculo, o foco acabou sendo direcionado para elas. Não sabemos informar se essa escolha se deu por uma opção estética ou por intervenções exigidas pela censura. Foram cortadas várias cenas, mas parecem ter prevalecido as cenas de humor e que não tinham vinculações políticas explícitas. Como não encontramos muitas referências a respeito de Roberto Quartín, não foi possível analisar a sua posição política. Mesmo não encontrando maiores dados sobre ele, podemos intuir que não foi objetivo fazer da questão política o foco dos excertos selecionados para o LP. As cenas que tinham relação com a História ou a política atual foram cortadas. Não sabemos ao certo se para dar dinamismo ao LP ou se por um claro objetivo de não tratar do assunto de forma clara. Algumas notas de jornal afirmam que o disco teve alguns

LADO 2

14. Jota dos Três Irmãos (Tradicional)
15. Cara Al Sol (Tradicional / Adpt. Millôr Fernandes / Adpt. Flávio Rangel)
16. Rumba La Rumba (Tradicional)
17. Marinera (Tradicional)
18. Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier) (Mano Décio da Viola / Estanislau Silva / Penteado)
19. Marcha da Quarta-feira de Cinzas (Carlos Lyra / Vinicius de Moraes)
20. Hino da Proclamação da República (Leopoldo Miguez / Joaquim Osório Duque Estrada)

problemas com a censura, mas não encontramos nenhuma documentação relativa a isso.

O LP tem alguns problemas técnicos no que se refere à qualidade da gravação. Como o disco foi gravado durante uma apresentação de peça do Teatro Opinião, a presença do público trouxe alguns problemas para o LP. Ao mesmo tempo em que nos permite entender a relação do público com o espetáculo, acabamos por perder falas dos atores, em decorrência do barulho e das palmas em cena aberta. Parece que os microfones se encontravam muito próximos do público, sendo possível ouvir não apenas os aplausos, mas também, tosses, espirros e risadas. O crítico Juvenal Portella, do Jornal do Brasil fez uma interessante reflexão sobre as características estéticas do disco.

Infelizmente, os recursos técnicos do qual dispõem as gravadoras brasileiras ainda não são suficientes para realizar uma gravação ao vivo bem ao agrado. As deformações de ordem técnica são notórias no elepê, provocadas exatamente pelas condições locais. (Jornal do Brasil, 16/03/1966)

Podemos perceber que ele amplia a crítica para além da gravação da peça e a insere dentro de um contexto maior, onde as limitações da indústria fonográfica brasileira também são mencionadas. Um problema não mencionado pelo crítico, mas que torna-se notório no disco tem relação com a edição. Podemos supor que a peça foi gravada na íntegra e os trechos, que comporiam o disco, foram selecionados posteriormente. A transição dos cortes é feita de forma pouco sutil. A edição não contribuiu para que não percebêssemos os cortes, pelo contrário, ficam muito evidentes. O áudio também é desnivelado no que tange a altura. Em alguns momentos, não é possível ouvir tudo o que está sendo falado em cena. Nas partes, que contém canções, que não são executadas por Nara Leão e pelo coro, ouvem-se as frases com dificuldade. De modo geral, o disco serve como um importante elemento para a compreensão do espetáculo, mas se analisado apenas sob o viés estético deixa muito a desejar no âmbito artístico. O próprio crítico Juvenal Portella, ainda que fazendo uma análise no calor dos acontecimentos, reconhece a importância histórica do material para além de suas imitações estéticas. *“Não vamos entrar no conteúdo do trabalho produzido, mas recomendar simplesmente o elepê. [...] ele é um documento de uma fase importante da música popular: quando ela foi aproveitada na faixa de um espetáculo ideológico”*. (Jornal do Brasil, 16/03/1966).

Aproveitando a tal análise, tentaremos entender como se deu a adaptação desse “*espetáculo ideológico*” para o áudio. Entre a encenação e o texto escrito existem trocas intensas. Até acreditamos que o texto foi efetivamente finalizado em suas marcações e rubricas quando o espetáculo encerrou o seu processo de criação. No caso do disco, ainda que seja em alguns aspectos fiel à peça, é preciso entender que a adaptação em torno dele faz um produto muito diferente da encenação. Aproveitaremos as numerações dadas às canções para tentarmos entender como o disco se configura em sua totalidade. Trabalharemos as canções tal como no disco, sem a numeração. Para conferir a autoria da canção, basta consultar a nota 103. Trabalharemos com as referências contidas no livro de *Liberdade, liberdade*, por isso a citação terá como autor sempre Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

A primeira faixa do disco tem início com o *Hino da Proclamação da República*, como uma espécie de preâmbulo. Ele é iniciado apenas com a voz de Nara Leão, que posteriormente é seguida pelo coro e os músicos em um tom baixo e lento. A interpretação tem um sentido contrário à gravação original do Hino, que é alegre e vibrante. Podemos pensar que talvez seja a estética da canção demonstrando a insatisfação com o Estado autoritário e lhe dando uma interpretação diferenciada de sua versão original.

Na sequência, Paulo Autran inicia a declamação do poema de Gerir Campos, abrindo caminho para a entrada da música *Marcha da Quarta-feira de Cinzas*, cantada por Nara Leão e pelo coro. A música de Vinícius de Moraes dava o tom ao espetáculo, opondo-se ao arranjo musical e timbrístico da canção anterior. Se o *Hino da Proclamação da República* servia para lembrar a temática do espetáculo e a situação política atual, a marcha servia para dar esperança para uma nova situação política do país. Em seguida, entra em cena a advertência sobre o posicionamento das cadeiras, cena muito aplaudida pelo público presente no dia da gravação.

Na cena sobre as liberdades humanas, são utilizadas várias canções para exemplificar a questão para o público, nesse momento, a música parece adquirir quase um tom didático, de explicação e exemplificação. Esse trecho tem início com a execução de Aruanda que se dá no momento em que é discutida a liberdade de ir e vir. “*Vai, vai, vai pra Aruanda. Vem, vem, vem de Luanda. Deixa tudo que é triste, vai. Vai, vai pra Aruanda*”. (MILLÔR, RANGEL, 1965: 14). A melodia era tocada em

um ritmo caribenho, com uma intensa participação do coro. O coro parecia entrar nas canções mais expansivas, enquanto Nara Leão cantava as canções mais intimistas, talvez pelo seu próprio timbre e estilo de voz.

No momento em que é discutida a liberdade econômica, eles se aproveitaram da canção *Acertei no Milhar*, um samba cantado por Nara em tom baixo. Parece fazer uma oposição a canção seguinte intitulada *Eu Não Tenho Onde Morar* que discute sobre a falta de moradia e é cantada pelo coro. Para falar sobre a necessidade de que as riquezas do país fiquem no país, é utilizada a clássica *Com Que Roupa*, cantada na forma de samba. Nesse momento, é inserido o poema de Ascenço Ferreira, que foi analisado anteriormente.

Ao iniciar a discussão sobre as constituições elaboradas pelas nações, eles se apropriam da canção *Estatuto da Gafieira*, nos trechos:

Aliás, pelo artigo 120
O cavalheiro que fizer o seguinte:
Subir na parede, dançar de pé pro ar,
Morar na bebida, sem querer pagar
Abusar da umbigada, de maneira folgazã,
Prejudicando hoje o bom crioulo de amanhã;
(MILLÔR, RANGEL, 1965: 19).

Nos arranjos compostos por Oscar Castro Neves para essa canção é possível perceber as referências de um samba partido-alto, bem executado por Nara Leão, com a entrada efusiva do coro no refrão. A cena escrita por Millôr, onde ele discute sobre o que é a liberdade, também é inserida no disco do espetáculo, mesmo se tratando de uma longa cena. É possível perceber que pela reação do público, a cena era um dos momentos mais cômicos do espetáculo, recebendo vários aplausos em cena aberta. Na sequência, é colocada a canção *Té o Sol Raiar*, um samba que começa no tom baixo e vai subindo aos poucos até o seu refrão. Essa estratégia vai ser constantemente utilizada na peça, talvez com o sentido de preparar o público para o ápice do refrão contido do Hino.

Na parte seguinte é colocada uma gravação de *Nobody Knows The Trouble I've Seen* na voz de Nat King Cole. Ao fundo, Autran recita *Aspiração*, de Langston Hughes. A apropriação da canção pelo espetáculo parece introduzir a questão do problema racial americano. Embora trate-se de uma bela canção, não nos pareceu interessante deixar esse trecho gravado na adaptação do disco, pois além de não ser possível ouvir a canção, perde-se a possibilidade de uma maior exploração do coro e do conjunto musical. No entanto, entendemos que o registro ao vivo e a

possibilidade de apreender as reações do público faz com que tais questões sejam pouco relevantes diante da riqueza do material.

A cena seguinte discute a campanha pelos direitos civis através de *If You Miss Me At The Back Of The Bus*. Após a canção, Nara Leão explica que se trata de uma “*freedom song*”, uma canção cantada em território americano pela igualdade entre negros e brancos. Ao final, Vianinha recita trechos da Declaração de Independência dos Estados Unidos ao som dos primeiros acordes de *Summertime*, interpretada por Nara Leão e acompanhada pelo coro. Ela parece um pouco deslocada do conjunto, não apenas ela, mas boa parte das canções em inglês. Parece-nos que foram escolhidas mais por sua função estética e menos por uma relação com a temática. Ao final, é explorado o tema da Independência Americana e o processo de segregação racial, concluído com um discurso de Abraão Lincoln.

Para adentrar na temática da escravidão brasileira, é cantada a música *Leilão*, explorando os seguintes versos: “*No mesmo dia, em que levaram minha preta, me botaro nas grilheta, que é pra mode eu não fugi...*” (MILLÔR, RANGEL, 1965:53). Ainda no tema da escravidão é cantada a canção *Zumbi*, com versos que também podiam remeter à realidade. “*Não morre quem lutou, não morre um ideal, arranca a folha, vem a flor, arranca a flor, vem o pinhão...*” (MILLÔR, RANGEL, 1965:55). Nesse momento, a presença do coro, parece tentar mobilizar um canto que remeta à massa, à multidão. Vianinha explica como se deu a abolição da escravatura, além de fazer relações entre o passado e o presente, indicando que a condição do negro quase não foi modificada. Nesse momento, encerra-se o lado 1 do disco, ao som do *Hino da Proclamação à República* tocado de forma *allegro*, bem diferente da canção inicial.

No lado 2 do disco, podemos perceber que a ênfase na canção perde a sua força, recaindo mais sobre os textos da peça. Para falar sobre a Espanha Franquista, eles iniciam com um discurso gravado de Franco, demonstrando canções satíricas dos republicanos contra o governo como o *Jota dos Três Irmãos*, cantada em ritmo latino. Ao fundo da canção *Marinera*, eram citadas as atrocidades cometidas pelos fascistas e falangistas, além da divulgação da morte de Gárcia Lorca e a declamação de seu poema analisado anteriormente. Nesse momento, são inseridas no disco diversas anedotas sobre a atualidade.

(*Depois de pausa.*) – É, a situação não está boa não. Cada vez sobra mais mês no fim do dinheiro.

PAULO

Acho que eu vou me mudar para os Estados Unidos.

VIANNA

Estados Unidos? Por quê?

PAULO

Vou viver na matriz.

NARA

Tereza, por falar em Estados Unidos, você sabia que lá é crime a mulher revistar os bolsos do marido?

TEREZA

Aqui é apenas perda de tempo.

(MILLÔR, RANGEL, 1965:115).

Esse momento parece ser o mais cômico do espetáculo. Por meio do áudio, podemos apreender a reação do público e as pausas dadas pelos atores, justamente para criar o efeito cômico e o tempo da comédia. Interessante observar que nesse pequeno trecho é possível perceber grande referência aos EUA, ao mesmo tempo em que se deseja fazer uma crítica ao imperialismo, tenta-se aproveitar a cena para fazer menção à vida privada americana.

É feito um brusco corte para entrar na temática de Tiradentes, que é iniciada com um trecho do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles e na sequência, é declarada a *Sentença contra Tiradentes*, retirada dos Autos da Devassa. A forma encontrada para se contrapor ao tom fúnebre da cena foi a inserção de um samba da Escola de Samba Império Serrano.

NARA E CORO

Joaquim José da Silva Xavier²⁰

Morreu a vinte e um de abril

pela Independência do Brasil

Foi traído e não traiu jamais

Na Inconfidência de Minas Gerais

Joaquim José da Silva Xavier

É o nome de Tiradentes

Foi sacrificado

Pela nossa liberdade

Esse grande herói

Será sempre por nós lembrado

Será sempre por nós lembrado

Será sempre por nós lembrado...

(MILLÔR, RANGEL, 1965:119).

A música era cantada em ritmo de samba enredo. De acordo com o áudio, o Teatro Opinião parecia se transformar em uma grande Escola de Samba. Novamente aqui, a música parece assumir essa dimensão didática, de explicação do tema através da canção e de empolgação do público através do ritmo.

Nas cenas posteriores, a peça investigou o tema do nazismo. Nesse momento a canção foi pouco explorada, recaindo o efeito dramático sobre o texto. Foram apresentadas as cenas “*Terror e Miséria do III Reich*”, de Brecht, a declamação de *Liberté*, de Paul Éluard, além de uma cena adaptada do Diário de Anne Frank, onde Nara Leão interpreta um trecho fazendo o papel da menina judia. A cena termina com a clássica frase de Anne Frank: “*Apesar de tudo, ainda acredito na bondade humana*”. (MILLÔR, RANGEL, 1965:141). O público aplaude a cena com grande entusiasmo e na sequência é declamada a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. Na parte final foi inserida uma espécie de conclusão do espetáculo, onde Paulo Autran busca demonstrar que mesmo com tantas adversidades é preciso acreditar que deve lutar pela liberdade.

Às vezes, no fim de uma batalha, nem se sabe quem venceu; ou o vencedor parece derrotado. Cristo morreu na cruz, mas o cristianismo se transformou na maior força espiritual do mundo. Galileo Galilei cedeu diante da Inquisição, mas a Terra continuou girando ao redor do Sol, e quatro séculos mais tarde, um jovem tenente anunciou da estratosfera que a Terra é azul. Anne Frank morreu, mas Israel ressurgiu da cinza dos tempos. Quando Hitler dançou sobre o chão da França, tudo parecia perdido. Mas a cada ato de luta corresponde um passo da vitória. O poeta Brodsky acaba de ser libertado por um movimento de intelectuais. Ainda há homens oprimidos, mas não há mais escravos. Milhões sofrem pressão econômica, mas ninguém pode mais ser preso por dívidas. Depois da Segunda Guerra Mundial tornaram-se independentes treze nações asiáticas e trinta e quatro nações africanas. E se a insensatez humana continua a nos ameaçar com a Terra Arrasada, a Ciência, pela primeira vez na História, pode nos dar a Terra Prometida. A liberdade é viva; a liberdade vence; a liberdade vale. Onde houver um raio de esperança haverá uma hipótese de luta. (MILLÔR, RANGEL, 1965:151).

Depois desse excerto, o espetáculo é concluído da mesma forma que começou, com a diferença de que a catarse exercida no público pode ser facilmente percebida na gravação. Paulo Autran afirma que é um homem de teatro e *A Marcha da Quarta-feira de Cinzas* é iniciada. A canção mal pode ser ouvida, pois os aplausos ensandecidos sobressaem-se sobre a voz de Nara Leão e do coro. Logo que o público se silencia, Paulo Autran conclui o espetáculo e é tocado novamente o *Hino à Proclamação da República*, dessa vez sem o tom mórbido, mas, sim, efusivo. Parece-nos que a intenção era de que o público saísse do espetáculo motivado e, por isso, a canção cumpre o papel de entusiasmar os presentes.

Podemos entender que não é possível avaliar esse produto analisando as músicas separadamente com relação ao texto, por isso não fizemos uma análise

apenas no âmbito da canção. A música tem a função de compor a montagem, podendo ser vista como uma parte integrante e indissolúvel do texto. Separá-la do texto teatral seria um grande desvio metodológico, partindo do princípio de que música e texto são integrantes de um mesmo todo localizado em *Liberdade, liberdade*.

4.3. CONCURSO DE SAMBAS SOBRE A LIBERDADE: UMA AÇÃO PARA ALÉM DO ATO TEATRAL

O *Concurso de sambas sobre liberdade*¹⁰⁴ foi organizado pelo Grupo Opinião, em parceria com a Philips. Buscaremos demonstrar como o espetáculo conseguiu ultrapassar as barreiras do palco e mobilizar uma discussão sobre a liberdade através de atividades que ultrapassavam o campo teatral.

O objetivo do concurso era aproveitar a temática do espetáculo e fazer um concurso para premiar canções que tratassem do tema da liberdade. Não é difícil supor que a ideia nasceu inspirada no sucesso do 1º Festival de Música Popular Brasileira¹⁰⁵, organizado pelo produtor musical Roberto Solano pela TV Excelsior, com prêmio de 10 milhões de cruzeiros para o primeiro lugar. O evento aconteceu entre 27 de março e 6 de abril de 1965, com a final no Rio de Janeiro, transmitida pela TV Excelsior Rio, canal 2. (MELLO, 2003). A canção vencedora foi Arrastão, interpretada por Elis Regina, com letra de Vinícius de Moraes e Edu Lobo.

Pelo próprio circuito em comum, não nos parece difícil que o *Concurso de sambas sobre liberdade*, tenha surgido em consonância com o campo dos festivais que começavam a aparecer. A primeira divulgação oficial do concurso foi feita no próprio programa do espetáculo, distribuído no dia da estreia. Se pensarmos que a estreia aconteceu em 21 de abril, podemos supor que a ideia tenha surgido depois de os integrantes virem a mobilização com a finalíssima do 1º Festival. O *Concurso* permite-nos lembrar também algumas das atividades do CPC, como a 1ª Noite de Música Popular Brasileira, realizada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 16 de

¹⁰⁴ Não foram encontradas muitas informações sobre o *Concurso de sambas sobre liberdade*, os poucos registros que fazem referência a esse evento foram encontrados em matérias de jornal, na biografia de alguns envolvidos, nos depoimentos orais e no texto de divulgação no programa da peça, quando de sua estreia no Rio de Janeiro.

¹⁰⁵ Para maiores informações sobre os Festivais da Canção cf NAPOLITANO (2001) e MELLO (2003).

dezembro de 1962, que tentava fazer a ligação entre os músicos da bossa nova com a velha guarda. (GARCIA, 2007).

Em matéria não assinada publicada no Jornal dos Sports, o autor aponta que *Concurso de sambas sobre a Liberdade tem o objetivo de “dar oportunidade aos sambistas do morro e do subúrbio, que nunca tiveram composições gravadas. Isso não exclui os medalhões, nem outros gêneros de música. [...] O fundamental é que fale de liberdade, qualquer que ela seja”*. (Jornal dos Sports, 18/04/1965). Notadamente, é possível perceber algumas continuidades no Grupo Opinião que remontam a alguns aspectos do extinto CPC. No programa distribuído na estreia da peça uma das páginas era utilizada para divulgar as atividades do Opinião, assim descritas: *“Atividades do Grupo Opinião - a programação do grupo inclui as seguintes atividades: teatro – cinema – música – Seminário de dramaturgia – debates – conferências¹⁰⁶”*. Ainda que o foco de atuação do grupo se vinculasse mais ao campo teatral, é possível perceber o desejo de abrangência das artes muito parecido com as atividades desenvolvidas pelo CPC. Os dois últimos remanescentes do Grupo Opinião, João das Neves e Ferreira Gullar, são enfáticos ao apontar as diferenças existentes entre as propostas do CPC e do Grupo Opinião. Ao perguntarmos sobre relações entre o CPC e Opinião, Das Neves afirmou que: *“É diferente. O CPC era nacional, dentro de uma entidade máxima, da UNE. A maioria do público de CPC, pelo menos nos espetáculos, também era classe média. Agora, o CPC tinha a coisa de ir para as ruas, aí você pegava toda a camada da população”*. (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012).

João das Neves indica que a principal diferença está na relação com o público, que antes conseguia atingir um público além da classe média, além da abrangência nacional do CPC, que o fazia ter um caráter diferenciado do Opinião. Ferreira Gullar mobiliza outro argumento para apontar as diferenças. *“Antes nós éramos os marginais do CPC da Une, mas depois que se criou o Grupo Opinião é que a gente passou a atuar na área teatral mesmo. [...] Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, a Tônia Carrero, essa gente passou a nos ouvir”*. (GULLAR. Entrevista concedida à autora em 13/07/2012). O poeta aproxima-se de uma reflexão mais próxima da ideia de reconhecimento dentro da classe artística e não

¹⁰⁶ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando na Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

nas diferenças nas atividades realizadas. De qualquer modo, ambos acreditam que o trabalho do Grupo Opinião tinha maior compromisso com a estética teatral do que as montagens desenvolvidas no âmbito do Centro Popular de Cultura. Acreditamos que no âmbito da estética, os autores fazem uma análise consistente, mas no que tange as atividades não conseguimos ver uma fragmentação tão clara e objetiva. O próprio interesse de não se dedicar exclusivamente ao campo teatral, como visto no *Concurso*, indica algumas apropriações oriundas do CPC.

Acreditamos que a proposta do grupo (até por questões de segurança) era de estabelecer uma clara ruptura com o CPC. No entanto, entendemos que as distâncias podem ser menores do que os integrantes do grupo gostariam. De acordo com Delgado “*a memória é inseparável da vivência da temporalidade, do fluir do tempo e do entrecruzamento de tempos múltiplos*”. (DELGADO, 2006:38). Todo depoimento oral pressupõe que as relações entre passado e presente se organizam em uma narrativa. Podemos intuir que a posição dos fundadores do Opinião tem mais relações com o presente, do que com o passado. Os sujeitos tendem a narrar os eventos ocorridos em suas vidas, dando sentido e coerência à própria trajetória, na perspectiva de como eles vivenciaram esse evento. De modo que quando analisado no presente, os eventos seguem uma coerência elaborada pela memória desse sujeito, à revelia do que efetivamente aconteceu.

Vale lembrar que a distância temporal existente entre o fim do CPC e o início do *Concurso de sambas sobre a liberdade* é de pouco mais de um ano. Não acreditamos em uma desvinculação de ideais de forma abrupta. Entendemos que o golpe militar modifica algumas perspectivas, mas existem continuidades evidentes. Por isso, analisaremos o *Concurso de sambas sobre a Liberdade* como um produto cultural que dialoga, tanto com o mercado fonográfico da época, quanto com as atividades do extinto CPC.

O *Concurso de sambas sobre a liberdade* aconteceu por meio de uma parceria entre o Grupo Opinião e a Gravadora Philips. A ideia era aproveitar a temática da liberdade já utilizada na peça e ampliar para o *Concurso*. O evento parece ter atraído muita atenção principalmente pelo prêmio de 200 mil cruzeiros e 100 mil cruzeiros, para 1º e 2º lugar, respectivamente. Se comparados com a premiação do 1º Festival de Música Popular Brasileira, que era de 10 milhões de cruzeiros, poderíamos achar o prêmio quase simbólico. No entanto, o *Concurso de*

sambas sobre a liberdade tinha um prêmio ainda mais atraente e que garantia grande visibilidade aos artistas vencedores: as quatro primeiras canções seriam gravadas por Nara Leão, no disco *Manhã de Liberdade*, que seria lançado pelo selo Philips.

Nara Leão já era uma artista muito conhecida nessa época, não só por sua passagem pelo espetáculo *Opinião*, mas também pelo início de sua trajetória¹⁰⁷ como cantora profissional. Ainda que sempre associada ao mundo carioca, Nara Leão nasceu em Vitória, em 19 de janeiro de 1942, mas, mudou-se para o Rio no primeiro ano de idade. A elevada condição social de sua família permitiu que desde cedo tivesse grande contato com a música, iniciando os seus estudos musicais ainda na infância. Ainda que sempre familiarizada com a música, inclusive pelo fato do seu círculo de amigos pertencerem ao campo artístico, sua estreia profissional ocorreu em 1963, no espetáculo *Pobre Menina Rica*, com texto e participação de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. Em 1964, lança o seu primeiro disco intitulado *Nara*, seguido por *Opinião de Nara*, que inspirou o show *Opinião*. Antes da estreia de *Liberdade, liberdade*, a cantora grava ainda o LP *O Canto livre de Nara*. Em agosto de 1965, paralelo ao *Concurso de sambas sobre liberdade*, ela dá início às gravações do álbum *Nara pede passagem*, que sairá apenas em fevereiro de 1966. *Manhã de Liberdade* (álbum que contém as canções selecionadas no *Concurso*) foi lançado também em 1966, mas no segundo semestre.

Podemos pensar que mesmo na curta carreira de Nara Leão, ela já tinha se tornado um nome reconhecido no cenário artístico nacional. Nesse breve período, sua imagem passou de “musa da bossa nova” até a “voz da esquerda”, segundo o crítico Sílvio Túlio Cardoso. Ele afirmava ainda que “a esquerda festiva arranjou um arauto, um pregoeiro muito fraquinho”. (CARDOSO apud CABRAL, 2001:127). Críticas à parte, a repercussão de Nara Leão no campo artístico cultural era muito ampla. Não podemos negar que era uma grande oportunidade para um compositor ter sua canção gravada pela cantora capixaba.

De acordo com João das Neves, o concurso “foi sugestão de um amigo nosso, o Nelson Lins de Barros, um excelente crítico de Música Popular Brasileira”.

¹⁰⁷ Os fatos relativos a trajetória de Nara Leão foram encontrados em CABRAL (2001) e o site oficial da cantora (disponível em <http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia> acesso em 02/04/2013).

(DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012). O Grupo Opinião parece ter gostado muito da ideia e ainda no processo de montagem da peça o coletivo começou a divulgar na imprensa informações sobre o concurso. As inscrições foram abertas no dia 16 de abril e se encerraram no dia 25 de maio de 1965. Elas podiam ser feitas na secretária do Grupo Opinião, diariamente de 10:00h às 12:00h, das 14:00h às 20:00h, com exceção de sábados e domingos. As etapas do concurso ocorriam às segundas-feiras, o único dia em que o Teatro Opinião não estava ocupado com a encenação de *Liberdade, liberdade*. Nessas segundas, as músicas eram defendidas pelo intérpretes ou pelos próprios compositores. Não foi encontrada nenhuma documentação que mencionasse as eliminatórias do concurso, mas acreditamos que pode ter seguido o modelo do 1º Festival de Música Popular Brasileira, quando em cada dia, algumas canções eram eliminadas e outras classificavam-se.

De acordo com reportagem publicada no Jornal do Brasil, o júri do concurso era composto por Oscar Castro Neves (diretor musical de *Liberdade, liberdade*), Geni Marcondes (compositora e diretora musical), maestro Gaia, (maestro e compositor), Tereza Aragão (integrante do Grupo Opinião) e Sérgio Cabral (jornalista).

Foram encontradas duas matérias de jornal anunciando que o resultado do prêmio sairia no dia 18 de julho, num domingo. O resultado seria divulgado depois da apresentação da peça *Liberdade, liberdade*. A notícia publicada no Jornal do Brasil afirma que dos 12 finalistas, serão escolhidos os quatro que terão suas canções gravadas por Nara Leão. “Entre os concorrentes estão nomes conhecidos da moderna música popular, como Nelson Lins e Barros e Marco Antônio, além de Grande Otelo, Geraldo Babão (Salgueiro), Ari Guarda (Portela), Valdelino Rosas e João Laurindo”. (Jornal do Brasil, 15/07/1965). Ainda de acordo com o jornal, até o momento estavam selecionadas as seguintes canções: “Manhã de Liberdade, Ogum-Megê, Um passarinho cantou assim, Saveiro, Lumumba, Samba em Si, Canto Livre do pássaro e A estrada”.

4.4 UM CONCURSO SEM VENCEDOR?

No decorrer da pesquisa sobre o *Concurso* aconteceu um fato curioso, não foi encontrada nenhuma documentação¹⁰⁸ sobre o resultado do concurso. Nos depoimentos orais também tentamos investigar tal questão, sem obter muitas informações. João das Neves lembra-se de ter havido o concurso, mas não se lembra dos possíveis vencedores. *“Logo Liberdade, liberdade teve muita repercussão, e nós resolvemos fazer o Concurso de sambas sobre a liberdade. Mas eu não lembro quem ganhou...”*. O diretor teatral pode ter se confundido na sua declaração, se pensarmos que as inscrições para o concurso começaram antes mesmo da estreia da peça, no entanto, é importante relembrar que antes mesmo da estreia o processo de montagem do espetáculo já causava grande repercussão na imprensa. De qualquer maneira, é a partir da montagem da peça que surge a ideia do concurso. Quando perguntado se o resultado efetivamente saiu, ele foi taxativo: *“Saiu. O resultado saiu, nós demos o prêmio para o cara. Conferimos o prêmio. E as músicas foram gravadas pela Narinha...”* (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/04/2012). Mostramos para ele as canções gravadas no disco “Manhã de Liberdade” (disco de Nara Leão onde as quatro primeiras colocadas estavam gravadas) e ele não reconheceu nenhuma como sendo a vencedora do concurso.

Também perguntamos a Oscar Castro Neves e Ferreira Gullar sobre o concurso organizado pelo grupo. O diretor musical se lembra do concurso, mas muito vagamente. Já o poeta afirma com convicção que o concurso não foi produzido pelo Grupo Opinião.

Pois é... Eu não me lembro. Eu não me lembro. Porque isso pode ter sido uma coisa feita... Por nós não foi. Entendeu? Por nós, pelo Grupo Opinião, não foi. Isso aí eu tenho certeza, porque tudo que nós decidimos, decidimos coletivamente. Nós reuníamos, discutíamos. Era tudo coletivamente. Não tinha essa coisa de alguém tomar uma iniciativa por conta própria. Então eu me lembraria disso, se tivesse isso, uma decisão nossa. Deve ter sido alguém, ou pessoas que viram ali uma oportunidade de fazer uma coisa também, ter uma iniciativa, ajudar também na própria luta pela liberdade, fazer concurso e tal. (GULLAR. Entrevista concedida à autora em 13/07/2012).

¹⁰⁸ Foi feita uma grande pesquisa na Biblioteca Nacional tentando encontrar vestígios do resultado do concurso nos principais jornais cariocas. Não encontramos nenhuma documentação que fale sobre o resultado. Todas as informações sobre o concurso encontradas até agora são anteriores a data do resultado, dia dezoito de julho.

Gullar afirma que o *Concurso* não existiu enquanto produzido pelo Grupo Opinião, mas levanta a possibilidade de ter sido organizado por alguma iniciativa externa ao Grupo. Na tentativa de estimular sua memória tentamos retomar a entrevista de João das Neves e sugerir que a ideia parecia ter sido dada por Nelson Lins e Barros. Ele afirma que tem algum sentido, pois Nelson Lins e Barros era do Comitê Cultural do Partido, ao qual ele também pertencia. Segundo ele, Lins e Barros era ligado à música e tinha algum sentido a ideia partir dele. No entanto, ele reitera que não foi um evento organizado pelo Opinião. *“isso aí pode ser até uma iniciativa do partido também [...] pode ter sido uma ideia dele, que apresentou para o Partido. E aí, não deu certo porque não é do partido isso. [...] Concurso de música não é do partido. Não é função do partido fazer isso”*. (GULLAR. Entrevista concedida à autora em 13/07/2012). Ele não se lembra da existência do *Concurso*, mas chega a aventar a possibilidade de alguma relação do PCB com a questão, que também é rapidamente descartada, pois *“concurso de música não é coisa do partido”*. De acordo com ele, seria improvável que as questões culturais adentrassem dentro da lógica partidária.

Ainda que durante toda a entrevista Gullar tenha tentado desvincular a atuação do Grupo Opinião do PCB, as relações com o Partido aparecem constantemente, sendo até mais percebidas no depoimento de Gullar do que no de João das Neves. Vemos novamente o exemplo de como a narrativa se constrói através da posição do sujeito no presente. Durante a entrevista, Gullar demonstrou sua descrença com a esquerda, indicando sua posição política contemporânea. *“Restou isso. A mentira da esquerda. É Lula. Nunca foi comunista, nunca foi de esquerda. É um mentiroso, um safado. Destituído de qualquer ética, de qualquer ética. Ele mente. Ele esculhambou com todos os projetos do Fernando Henrique”*. (GULLAR. Entrevista concedida à autora em 13/07/2012). Sua posição política no presente contribui para que possamos entender a sua necessidade de, em alguma medida, desvincular o Grupo Opinião de sua militância política. Menosprezando, dessa forma, as mútuas influências entre o PCB e o grupo. Parece-nos que sua decepção com a esquerda atual, faz com que ele tente apagar/ocultar diversos registros memorialísticos de seu passado esquerdista.

Diante da dificuldade de localizar os vencedores do concurso, tentamos analisar o disco de Nara Leão para encontrarmos vestígios do resultado. Não

analisaremos esse disco pelo viés estético e nem musical, apenas buscaremos localizar indícios para descortinar possibilidades de interpretação dessa lacuna documental.



Figura 13: Capa do LP *Manhã de Liberdade*, Gravadora Philips. 1966. In: Museu da Imagem e do Som. (sem localização).



Figura 14: Contracapa do LP *Manhã de Liberdade*, Gravadora Philips. 1966. In: Museu da Imagem e do Som. (sem localização).

Como dito anteriormente, o disco foi lançado em 1966, intitulado *Manhã de Liberdade*. A primeira questão que nos chama a atenção é que *A banda*, música de Chico Buarque foi inserida nesse disco. Se a final da II Festival da Música Popular Brasileira ocorreu em outubro, quando a música *A banda*, com interpretação de Nara Leão e Chico Buarque foi vencedora, podemos supor que o disco foi lançado em novembro ou dezembro do mesmo ano.

O texto do álbum foi escrito por Ferreira Gullar, que não faz nenhuma referência ao *Concurso de sambas sobre liberdade* ou mesmo sobre as canções vencedoras do concurso. Segundo o texto: “*Nara indaga e responde através da música, dos sambas e das canções que escolhe para o seu repertório tão variado e, não obstante, de tão rara coerência. Essa coerência se define no interesse da autêntica música popular*¹⁰⁹”. A proposta explicitada por Gullar parece seguir o objetivo das questões selecionadas no *Concurso*, mas não conseguimos identificar nuances, que nos permitissem perceber alguma questão sobre os vencedores. As

¹⁰⁹Esse trecho foi retirado do LP *Manhã de Liberdade*, Gravadora Philips.1966. In: Acervo da Autora.

únicas referências encontradas a respeito do resultado foram localizadas na bibliografia de Nara Leão e no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. De acordo com o *Dicionário*, o vencedor do concurso foi Nelson Lins de Barros. “Sua canção *“Manhã de liberdade”* (c/ Marco Antônio Menezes), vencedora do concurso promovido pelo Grupo Opinião sobre o tema liberdade, foi lançada, em 1966, em LP homônimo gravado por Nara Leão¹¹⁰”. Tal versão é corroborada por Sérgio Cabral, autor da biografia de Nara Leão. De acordo com ele, “*Manhã de Liberdade* venceu um concurso promovido pelo teatro Opinião, em que todas as músicas concorrentes deveriam ter como tema a liberdade, um bem cada vez mais raro”. (CABRAL, 2001:122). Também na matéria do Jornal do Brasil a música é citada como a vencedora, fazendo-nos acreditar que efetivamente a canção ficou com o primeiro lugar.

Não nos parece improvável que ela tenha sido, de fato, a vencedora do Concurso, até mesmo porque ela dá nome ao disco. No entanto, onde se encontram as outras três canções classificadas que teriam direito de compor o disco? O disco é composto por doze canções¹¹¹, das quais é possível fazer um exercício de exclusão para tentar chegar ao resultado final do concurso. Das doze canções, três pertencem a Chico Buarque, que já era citado por Nara Leão como “*meu compositor cativo*”, fazendo-nos crer que não se inscreveu no concurso. As canções *Como Dois e Dois são Quatro* e *Canção do Bicho* foram escritas para o espetáculo *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*, que sucedeu *Liberdade, liberdade*. Como estamos falando de um concurso realizado pelo Grupo Opinião, entendemos que os artistas do próprio Grupo não poderiam se inscrever.

¹¹⁰ A informação foi retirada do Dicionário Albin da Música Popular Brasileira (disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/nelson-lins-e-barros/dados-artisticos> acesso em 02/04/2013).

¹¹¹ 01 – A Banda (Chico Buarque)

02 – Ana Vai Embora (Franklin Dario)

03 – Funeral de um Lavrador (João Cabral de Mello Neto / Chico Buarque)

04 – Como Dois e Dois são Quatro (Denoy de Oliveira / Ferreira Gullar)

05 – Morena dos Olhos D’Água (Chico Buarque)

06 – Favela (Pandeirinho / Jorginho)

07 – Manhã de Liberdade (Marco Antônio / Nelson Lins de Barros)

08 – Menina de Hiroshima (Luiz Carlos Sa / Francisco de Assis)

09 – Ladainha (Capinan – Gilberto Gil)

10 – Canção do Bicho (Denoy de Oliveira / Geni Marcondes / Ferreira Gullar / Oduvaldo Viana Filho)

11 – Canção da Primavera (Carlos Elias)

12 – Faz Escuro mas eu Canto (Thiago de Mello / Monsueto)

Analizamos as trajetórias de Gilberto Gil ou Capinan para buscar alguma referência sobre a canção *Ladainha* ter participado de algum concurso. Nada foi encontrado. Encontramos apenas a menção de que Nara havia gravado a canção em 1966, sem qualquer referência ao evento. Pesquisamos também a carreira do poeta Thiago de Mello, autor do poema *Faz escuro mas eu canto*, última faixa do disco. Embora seja um conhecido poeta do período não foi acusada nenhuma participação no concurso. Por serem pessoas mais conhecidas no campo artístico, acreditamos que se tivessem participado do concurso, esses dados seriam mencionados em suas carreiras.

Também descartamos a canção *Menina de Hiroshima*, de Francisco de Assis e Luiz Carlos Sá. Francisco de Assis havia sido autor da canção *O Subdesenvolvido*, ao lado de Carlos Lyra e já tinha grande inserção no meio musical. Luiz Carlos Sá também já se encontrava inserido no meio cultural e nos anos setenta integrou o trio Sá, Rodrix & Guarabyra. Nos dados biográficos desses artistas também não foram encontradas menções ao Concurso, apenas a participação no disco.

Diante de tantas exclusões e com algumas informações do livro de Sérgio Cabral, supomos que as três canções vencedoras do concurso foram *Favela*, *Ana vai embora*, *Canção da Primavera*, além de *Manhã de Liberdade*, que acreditamos efetivamente ter conquistado o primeiro lugar. Segundo Cabral, a canção *Ana vai embora*, do estrepante Franklin Dario participou do *Concurso de sambas sobre liberdade* e enquanto Nara Leão escolhia canções para o seu disco, lembrou-se da música e procurou o autor para inseri-la do disco.

Acreditamos que esta informação está equivocada, pois dificilmente o compositor participaria do *Concurso* sem que suas qualidades fossem percebidas pela cantora no momento da seleção. Outra canção que ele menciona é *Canção da Primavera*, composta por Carlos Elias, membro da Escola de Samba Portela. Acreditamos que se não fosse por intermédio do concurso dificilmente canções de sambistas pouco conhecidos chegariam às mãos da cantora. A última seria a canção *Favela*, de Pandeirinho e Jorginho. O primeiro era um conhecido músico da Escola de Samba Mangueira e sobre Jorginho não foram encontradas maiores informações. Vale lembrar que na divulgação do Concurso era afirmado o interesse de dar oportunidade aos sambistas, que nunca tiveram canções gravadas. Talvez

essa seja uma boa vertente para pensarmos que as canções citadas poderiam realmente ter sido as vencedoras.

Por ora, não podemos afirmar com precisão que essas músicas citadas seriam as vencedoras do concurso. Elas só poderiam ser confirmadas através de documentação, da qual não dispomos. Destarte, se elas fossem, de fato, as vencedoras não surpreenderia a pouca divulgação do resultado ou o próprio esquecimento dos envolvidos. Tratam-se de artistas pouco conhecidos pela imprensa naquele momento (e ainda hoje) e, talvez por isso, o resultado tenha passado despercebido, sem que fosse merecido qualquer menção ou destaque. Estranhamente, o único compositor que encontramos mais referências foi exatamente o mais conhecido no campo artístico, Nelson Lins de Barros, que, segundo João das Neves, foi o próprio que sugeriu o concurso. Aventamos a possibilidade de o diretor ter-se confundido, mas não achamos improvável que ele tenha sugerido o *Concurso* e tenha se inscrito da competição.

Através dessas pistas tentamos descortinar as possibilidades de um espetáculo ultrapassar os limites do ato teatral, assim como mobilizar em torno de uma causa (a liberdade) artistas que ocupam posições distintas no campo político, econômico e artístico-cultural.

A reflexão sobre os produtos culturais derivados do espetáculo *Liberdade, liberdade* nos possibilitou entender a própria repercussão da peça como um prolongamento do ato teatral. Acreditamos que esses produtos contribuíram para fazer a arte do efêmero um pouco mais permanente, além de possibilitar uma reflexão política e de grande inserção na sociedade.

CAPÍTULO 5: A REPERCUSSÃO DA LIBERDADE PELO PAÍS: ENCONTROS E DESPEDIDAS

“Anuncia-se abertamente que oficiais ligados aos mesmos encarregados de inquéritos desejam liquidar com o teatro que leva uma peça “Liberdade”. [...] As ameaças de que oficiais vão acabar com o espetáculo são de aterrorizar a liberdade de opinião”. (CASTELO BRANCO, 1965).

Na peça analisada podemos encontrar diversas particularidades no que tange a sua trajetória. Nos quase dois anos que *Liberdade, liberdade* esteve em cartaz, foram estabelecidas relações ambíguas com o público, a censura e o alto escalão governamental.

Na relação com o público podemos perceber que variou da exaltação à violência. Ao mesmo tempo em que receberam diversas homenagens do público, sofreram também ataques de grupos de direita vinculados ao regime militar. A censura, como desdobramento do regime, também estabeleceu uma tensa relação durante todo o período em que a peça esteve em cartaz, foram feitas diversas ameaças de proibição, mas que no fim, acabaram contribuindo para a divulgação do espetáculo. A intervenção do presidente Castelo Branco em favor da peça também causou grande alarde em setores do governo e da classe artística. Tentaremos demonstrar como as próprias tensões existentes entre os *moderados* e os *linha-duras*¹¹² puderam ser percebidas na forma ambígua como o governo se relacionou com a peça.

Falamos em ambiguidade justamente pelas relações paradoxais que se estabeleceram dentro dessas variações citadas. Tentaremos demonstrar como o espetáculo se inseriu nesses meandros, assim como a sua repercussão durante a temporada que fez pelo Brasil.

5.1. NAS TRILHAS DA LIBERDADE: A TURNÊ DO ESPETÁCULO PELO BRASIL

¹¹² Os “moderados” e os “linha-dura” eram dois grupos divergentes com relação ao curso do processo ditatorial do Brasil. O primeiro grupo, denominado grupo “Sorbonne”, tinha como principal líder o Presidente Castelo Branco, que defendia uma ditadura científica e moderada, visando um regime também ditatorial, mas, relativamente menos agressivo. Já a “linha-dura”, propunha um regime repressor, com maior cerceamento de liberdade e utilização da força militar. Analisando a documentação, tudo nos leva a crer que o espetáculo e as questões que cercaram o seu processo de censura foram mais um ponto de discordância entre essas duas vertentes governamentais.

O espetáculo ficou em cartaz de abril de 1965 a janeiro de 1967. Nesse período viajou por treze estados, seguindo do estado do Rio Grande do Sul até o estado do Paraíba, na seguinte sequência: Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, Espírito Santo, Sergipe, Bahia, Pernambuco, Alagoas e Paraíba. Uma matéria de jornal menciona a ida do espetáculo para Mossoró, no Rio Grande do Norte, mas nenhuma fonte documental comprova isso.



Figura 15: Mapa do Brasil com a relação dos estados onde *Liberdade, liberdade* esteve em turnê. In: Acervo da autora.

Os participantes da montagem sequer mencionam esse fato. Paulo Autran concedeu diversos depoimentos afirmando que a peça chegou até João Pessoa. Em entrevista concedida ao programa *Roda Viva* ele fala de sua alegria em viajar com a peça e conseguir chegar até a cidade. Ao responder à pergunta, ele se direciona ao colega de elenco Jairo Arco e Flexa e conclui: “*Você se lembra de que quando acabou a carreira da peça em João Pessoa, a peça foi proibida no Brasil inteiro. Mas, aí, nós tínhamos... chegamos até João Pessoa. Então, aquilo foi um momento*

*sensacional*¹¹³. Em entrevista concedida por Jairo Arco e Flexa à autora, ele corrobora que a partir de João Pessoa a peça foi proibida nos outros estados. Ele afirma que seguiu com o elenco até Recife e na última cidade foi substituído. “*Em João Pessoa, quem ficou fazendo o meu papel foi o ator Carlos Miranda, que já faleceu. E ele nos acompanhava como administrador, porque ele era ator e administrador, então ele fez durante uma semana. E a partir daí a peça foi proibida*”. (FLEXA. Entrevista concedida à autora em 20/07/2012). De acordo com o cronologia da peça, o relato de Jairo Arco e Flexa é coerente.

A partir das entrevistas de Paulo Autran e Jairo Arco e Flexa, e da falta de documentação que confirme a presença da peça em Mossoró, acreditamos que a peça não tenha chegado ao Rio Grande do Norte. Optaremos assim, por trabalhar a trajetória da peça seguindo, de Porto Alegre e João Pessoa, conforme a imagem anterior.

É importante lembrar que essa sequência não ocorreu de forma linear. Entre as viagens pelo Brasil a peça sofreu várias interrupções, como por exemplo, no período que Paulo Autran se ausentou para gravar *Terra em transe*, de Glauber Rocha e também para a apresentação da peça que faz com Tônia Carreiro em Portugal. Entre as viagens foram intercaladas novas temporadas no Rio de Janeiro e São Paulo, além das interrupções de ordens diversas. Sendo assim, torna-se desnecessário acreditarmos que a trajetória do espetáculo seguiu um cronograma fechado e sistemático.

Cabe-nos desmistificar outra questão no que diz respeito às viagens de *Liberdade, liberdade*. A peça não percorreu o país inteiro, como normalmente é divulgado. A censura, que nesse contexto ainda era estadual, se encarregou de interromper a trajetória da peça antes de sua chegada a Fortaleza¹¹⁴. Os próprios integrantes da montagem costumam dar declarações afirmando que a peça percorreu o Brasil inteiro, mas através das fontes, podemos perceber que se concentrou apenas nas regiões Sudeste, Sul e uma parte do Nordeste.

¹¹³ O trecho da entrevista citado foi retirado do site Memória Roda Viva, disponível em http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/281/Paulo%20Autran/entrevistados/paulo_autran_1987.htm, acesso em 24/03/2013.

¹¹⁴ No último tópico desse capítulo abordaremos o processo de censura da peça e as possibilidades interpretativas para a sua interdição em janeiro de 1967.

Tentamos mapear a trajetória¹¹⁵ do espetáculo através das fontes primárias, como matérias de jornal, biografias, entrevistas e depoimentos orais concedidos à autora. Não conseguimos fontes suficientes para analisar de forma uniforme todos os estados por onde a peça passou, nem mesmo tentamos reconstruir a trajetória do espetáculo de forma linear e conclusiva. Interessou-nos muito mais apontar indícios dessa trajetória a partir das pistas encontradas e apontar as lacunas existentes no objeto da pesquisa: as relações entre arte e política em *Liberdade, liberdade*. Nessa análise, inspiramo-nos principalmente em Ginzburg (1989), que por meio do paradigma indiciário buscava desvendar através de pistas, signos e sinais as possibilidades de construção de um objeto de pesquisa histórica. Através dos detalhes, fragmentos e indícios contidos nas fontes tentaremos descortinar os meandros políticos e artísticos contidos na turnê da peça pelo país.

Como já falamos anteriormente, a peça inicia sua trajetória do Rio de Janeiro, onde fica em cartaz de 21 de abril até aproximadamente¹¹⁶ 12 de setembro de 1965, no Teatro Opinião. No programa do espetáculo entregue na estreia da peça em São Paulo, o Grupo Opinião fez um apanhado dos seus dez meses de atividades apresentando as dados relativos à montagem do *Show Opinião* e de *Liberdade, liberdade*, além de divulgar as outras ações culturais do grupo e os espetáculos que entrariam em repertório nos meses seguintes. No que tange ao espetáculo analisado, os autores do programa apresentam os seguintes dados:

Idealizado por Flávio Rangel. Roteiro e seleção de textos de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Com Paulo Autran (depois substituído por Napoleão Muniz Freire), Tereza Raquel (depois substituída por Odete Lara), Nara Leão (depois substituída por Luiza Maranhão) e Oduvaldo Vianna Filho.
estreia – 20 de abril de 1965

¹¹⁵ Cf Anexo I.

¹¹⁶ Usamos a expressão aproximadamente porque chegamos a essa numeração através do cotejamento das fontes obtidas e dos números de espetáculos. Sabemos que eram feitos nove espetáculos por semana e para chegar aos dados coletados pelo próprio Grupo Opinião acreditamos que a peça ficou pelo menos vinte e uma semanas em cartaz no Rio de Janeiro, que seria o equivalente ao dia 12 de setembro. Outro dado que reforça nossa tese foram as constantes substituições que ocorreram no espetáculo. A primeira ocorreu em dezoito de julho de 1965, quando Paulo Autran foi substituído e teve o seu papel dividido entre Vianinha e Napoleão Muniz Freire. A segunda deu-se em 27 de julho de 1965, quando Tereza Raquel foi substituída por Odete Lara. A última se deu em 03 de agosto, quando Nara foi substituída por Luiza Maranhão. Esses dados foram encontrados em documentos pessoais de Paulo Autran, programas do espetáculo, matérias de jornal, além das biografias de Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho. Cf MORAIS (2000) e CABRAL (2001). Diante de tantas substituições, datada a última de três de agosto de 1965, parece-nos muito plausível que a temporada tenha se estendido até 22 de setembro. Acreditamos que a produção não gastaria um extenso tempo de ensaio das substituições se a temporada não fosse se estender por mais tempo.

número de espetáculos realizados com Paulo Autran – 115
número de espectadores – 36.604 pessoas
média – 318,3 espectadores
número total de espetáculos – 185
renda – Cr\$ 114.019.000
número de espectadores – 48.046
média – 259¹¹⁷

Tais dados referem-se apenas à temporada do Rio de Janeiro. Através deles, podemos perceber as substituições efetuadas no elenco (ainda que sem as datas), o número de espetáculos realizados na temporada carioca, a quantidade de espectadores, assim como a renda obtida. Ainda que a divulgação do espetáculo tenha feito questão de reiterar que a data da estreia ocorreu no dia 21 de abril, para levantar os dados numéricos o grupo opta por contar também o dia 20 (data da estreia para convidados). Talvez com o intuito de agregar maior numeração aos dados relativos ao público.

Podemos perceber que os dados são confusos. Eles fazem uma distinção entre os espetáculos feitos por Paulo Autran e Napoleão Muniz Freire. No entanto, parece-nos que o grupo tenta “*maquiar*” os números para não demonstrar a queda de público sofrida com a ausência de Paulo Autran. Eles buscam intercalar dados específicos do período que Autran esteve no elenco, mas na contagem geral eles fizeram a soma sem diferenciar os números de cada temporada. Entendemos que na temporada em que Paulo Autran esteve em cartaz com a peça, ele fez 115 espetáculos, atingindo um público de 36.604 pessoas, com média de 318,3 espectadores diários. No período posterior à substituição por Napoleão Muniz Freire, o espetáculo teve 70 apresentações ($185 - 115 = 70$), 11.442 espectadores ($48.046 - 36.604 = 11.442$), com média de 163 pessoas por espetáculo. O programa não apresenta esses dados, apenas afirma que a média geral é de 259 espectadores. Podemos supor que havia um interesse do grupo em valorizar o espetáculo, enquanto produção coletiva e não somente a presença de Paulo Autran.

Em entrevista concedida por João das Neves, quando perguntado sobre a reação do público durante a substituição de Paulo Autran e se o público sentia falta da figura do ator, o produtor afirmou que não. “*Porque o espetáculo tinha tanta força. É claro que a figura do Paulo era fantástica, né? Mas o espetáculo tinha tanto*

¹¹⁷ Esse trecho foi retirado do programa do espetáculo “Liberdade, liberdade” encontrando no da Biblioteca do CEDOC – FUNARTE, ESP.TA/Liberdade, Liberdade. (Dossiê de Programas).

interesse por parte do público que não teve quedas de bilheteria". (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/05/2012).

Podemos perceber na fala de João das Neves os dois limites que perpassam a questão. O diretor não vê problemas em assumir a importância da figura de Paulo Autran, mas, ao mesmo tempo, vemos a intenção de colocar o espetáculo não dependente de um único ator. Vale lembrar que o Opinião era um grupo, que, em alguma medida, tentava produzir peças, onde o individual não se colocasse acima do coletivo. No caso de *Liberdade, liberdade*, veremos um caminho relativamente invertido, durante toda a análise, pudemos perceber que a figura do ator está em constante destaque.

Depois da substituição durante a temporada carioca, Paulo Autran fez todos os outros espetáculos e nos momentos em que ele se envolvia com outros projetos, as apresentações da peça não ocorreram. Parece-nos que mesmo com a força cênica do espetáculo, a presença de Paulo Autran tinha um peso significativo. Não será por acaso que o grupo terá preferência por manter a peça fora de cartaz durante a ausência de seu protagonista. Talvez a própria experiência da temporada no Teatro Opinião sem a figura de Paulo Autran tenha dado ao grupo o conhecimento efetivo da assimilação do público entre o ator e a peça.

De acordo com Paulo Autran, ninguém imaginava que *Liberdade, liberdade* ficaria em cartaz por tanto tempo. Quando foi substituído, ele afirmou que nenhum dos atores (Vianinha e Napoleão Muniz) quiseram fazer o discurso de Marco Antônio na peça como uma espécie de homenagem a ele. "*Aí fiz uma temporada curta do Maxim, [...] e voltei a Liberdade, liberdade, que fez uma carreira extraordinária. Fiquei no elenco até terminarmos a temporada*". (AUTRAN *apud* GUZIK, 1998:98).

Depois do fim da temporada do Rio de Janeiro, a peça foi apresentada na cidade de São Paulo, no teatro Maria Della Costa. Nesse contexto, Paulo Autran e Tereza Raquel já haviam voltado ao elenco, Vianinha foi substituído por Jairo Arco e Flexa e Luiza Maranhão pela cantora Cláudia. Vianinha fez a primeira semana do espetáculo em São Paulo e depois passou dez dias ensaiando com Jairo Arco e Flexa. A cantora Cláudia foi selecionada por Toquinho e fez sua estreia profissional na peça.

O diretor musical Oscar Castro Neves não pode fazer a direção em São Paulo e a deixou a cargo do então desconhecido músico Toquinho. Sobre esse período o

músico relata que: "*Enfrentei dificuldades enormes, pois nunca tinha feito nada que se assemelhasse à direção musical. [...] Enfim, fiz a direção musical da peça no peito e na raça, sem saber escrever música, sem saber nada. O Oscar achou tudo ótimo*¹¹⁸". Também Toquinho teve que fazer a seleção dos músicos e do coro que integrariam a peça em São Paulo.

Coro e músicos tiveram que ser substituídos, pois a produção não conseguiria arcar com o deslocamento e a hospedagem de tantas pessoas na capital paulista. Na temporada paulista, o coro foi composto por Maiza Sant'a, Moema Brum, Flavilda e Cláudio Mamberti. Os músicos foram Toquinho no violão, Marco Antônio na bateria, Arturo Galdi na flauta e Capacete do contra-baixo.

Depois de muitas polêmicas envolvendo a processo de censura paulista, a peça foi liberada no dia 05 de novembro de 1965, com dezoito páginas cortadas no texto. A peça estreou no dia 09 de novembro ficando em cartaz até 12 de dezembro de 1965. No ano seguinte, a peça voltaria a São Paulo para apresentações da capital e no interior.

Em janeiro de 1966, a peça retorna ao Teatro Opinião, ficando em cartaz até meados de março, quando Paulo Autran se ausenta do espetáculo para fazer uma turnê em Portugal. No acervo de Paulo Autran encontramos um bilhete sem data, assinado por Jairo, Tereza Raquel e Toquinho. "*Paulo, Paulo: amo, amor e saudades grandes vão ficar de "Liberdade, liberdade". Sucesso! Sucesso! CUIDADO COM O SALAZAR!!!*".¹¹⁹ Entendemos que essa documentação faz menção ao período que Paulo Autran esteve em Portugal, mas não encontramos documentação relativa a causa de sua viagem. Acreditamos que a viagem tenha relação com algum compromisso assumido junto a Companhia Tônia Carreiro, mas não encontramos material que nos permita afirmar tal questão.

Em maio o ator retornou ao Brasil e iniciou a temporada no Teatro Leopoldina, na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Uma figura muito importante durante o período das viagens de *Liberdade, liberdade* foi Paulo Pontes, um dos integrantes do Grupo Opinião. Ele fazia parte do CPC da Paraíba e havia chegado ao Rio de Janeiro do dia do golpe militar. Ainda desbaratado pelo acontecido e sem

¹¹⁸ Declaração retirada do site oficial do cantor, disponível em http://www.toquinho.com.br/epocas.php?cod_menu=9&sub=18, acesso em 15/04/2013. Tentamos entrar em contato com o músico através de seu site. O produtor João Carlos Pecci respondeu os primeiros e-mails, mas depois não obtivemos mais respostas.

¹¹⁹ Esse documento foi encontrado no Instituto Moreira Sales – Acervo Paulo Autran.

grandes perspectivas, ele acabou fixando residência do Rio de Janeiro e se aproximando do grupo. Durante a trajetória da peça, ele foi um dos responsáveis por acompanhar as viagens, fazendo a função que hoje seria conhecida como produtor cultural, mas que por volta dos anos sessenta era mais conhecido como administrador.

Nas fontes analisadas poucas menções são feitas a figura de Paulo Pontes. Entretanto, não podemos negar a sua importante atuação. Talvez ele tenha sido um dos principais responsáveis por fazer de *Liberdade, liberdade* também em um ato político. Em quase todas as viagens ocorreram debates, palestras e discussões, envolvendo estudantes, classe artística e setores médios da sociedade. O grande responsável por essa articulação foi Paulo Pontes, que tinha grande interesse na discussão dos temas pungentes relativos ao regime militar e já contava com uma atuação política muito consistente. De acordo com o depoimento cedido por João das Neves, quando da morte de Paulo Pontes, é possível perceber a importância do autor paraibano nesse processo.

O Paulo Pontes ia quase a frente do *Liberdade, liberdade*. Fomos montá-la no Sul, e ele ficou acompanhando o grupo. [...] Ele participava de discussões políticas, culturais, nas faculdades. O resultado mais importante disso é que ele conseguiu trazer para essa discussão um elemento como Paulo Autran, ator ligado a tradições do teatro brasileiro, como o TBC. (DAS NEVES in VEIGA e JAKOBSKIND, 1977:19).

João das Neves lhe atribui também grande importância no processo de politização do próprio Paulo Autran. Ator que sempre fez questão de deixar claro a importância da peça para a modificação de sua visão política. O próprio faz questão de ressaltar que quando tomou conhecimento da “revolução” dos militares saudou com grande entusiasmo, mas que depois entendeu que se tratava de um golpe de Estado. Ele afirma que só compreendeu essas questões depois da peça *Liberdade, liberdade*. “Pela primeira vez me conscientizei realmente dos problemas políticos. Um pouco tarde, né? Note que não sou nada inteligente, porque só com 42 anos é que cheguei a essa conclusão”. (AUTRAN apud GUZIK, 1998:93).

Não é difícil supor que o foco da imprensa e dos materiais de divulgação recaia sempre sobre Paulo Autran e sua atuação política durante a trajetória da peça. Destarte, é preciso entender que a própria visão política do protagonista estava por se formar. Acreditamos que a atuação de Paulo Pontes tenha sido fundamental nesse processo, principalmente por sua militância política que foi

incorporada por Paulo Autran e o restante do elenco. No entanto, sua importância ultrapassa a questão política e se dá também através de sua função de administrador, figura assaz importante para que o espetáculo consiga chegar à cena. Segundo a atriz Bibi Ferreira, que foi casada com Paulo Pontes, ele “*era uma espécie de secretário de frente de Paulo Autran. Secretário é aquele que vai da frente da companhia teatral para abrir o campo, dar entrevistas na rádio local, na televisão, colocar cartazes, faixas nas praças municipais, coloca anúncios no jornal*”. (FERREIRA in VEIGA e JAKOBSKIND,1977:13).

No caso específico de *Liberdade, liberdade*, podemos acrescentar que também era de função do administrador chegar antes do elenco a cidade para entregar o texto ao órgão de censura, escolher o teatro da cidade mais adequado para o perfil da peça, viabilizar locais para palestras e seminários, além de questões burocráticas como reservar hotéis, assinar contratos de locação de espaço, entre outros. Durante essa discussão, tentaremos apontar, quando possível, para os aspectos da produção cultural envolvidos nas viagens da peça.

Como falamos anteriormente, a primeira viagem da peça fora do eixo Rio-São Paulo foi para a cidade de Porto Alegre. A temporada no Teatro Leopoldina ocorreu do dia 03 a 30 de maio de 1966, sendo a maior temporada feita na região Sul. Além das apresentações do espetáculo, foi realizado um debate entre Paulo Autran e os universitários, uma aula sobre teatro brasileiro dada em um ginásio, além de um show solo de Paulo Autran, aos moldes do *Paulo Autran: de uma as duas*, apresentado no dia 10 de maio.

O debate ocorreu no dia 09 de maio, às 17h00 horas, na Reitoria da Universidade Federal de Rio Grande do Sul (UFRGS). A aula foi dada no dia 27 de maio, em um ginásio de Porto Alegre. Paulo Autran comenta essa experiência em uma entrevista concedida ao Jornal do Brasil, no dia 25 agosto 1966.

Estas palestras constituem uma interessante experiência, pois através delas pude constatar a imensa necessidade que tem a população das outras cidades em conversar com gente de teatro, em receber um pouco de conhecimentos relacionados com a arte e quando a oportunidade se apresenta, o que infelizmente é bastante raro, eles não perdem tempo, organizando imediatamente uma série de conferências. E como exemplo mais marcante desse interesse está à aula que dei em um ginásio de Porto Alegre, a convite da Secretária de Educação do Estado, e que foi assistida por cerca de mil pessoas. (Jornal do Brasil, 25/08/1965).

Não é difícil perceber que as viagens da peça acabavam por mobilizar diversos setores da cidade, não apenas a classe artística. Não deixa de ser relevante perceber a mobilização social em torno do espetáculo. Se pensarmos que nesse período tínhamos um número reduzido de companhias que viajavam¹²⁰ pelo país, não é difícil supor o quanto essas viagens devem ter sido divulgadas na imprensa local. Ele próprio menciona a raridade com que esses eventos aconteciam e a mobilização das pessoas para aproveitarem esses intercâmbios culturais. Dentro dessa perspectiva, não é de se estranhar a grande quantidade de pessoas que assistiram à aula ministrada por Paulo Autran. Acreditamos que não se trata de um exagero por parte do ator, sendo ele já muito conhecido no âmbito nacional. Em matéria não assinada publicada no jornal Correio do Povo, no dia 01 de junho de 1966, o autor afirma que o ator realizou uma palestra por dia, entre debates e encontros universitários. Não tivemos acesso à documentação que comprove esses dados, mas acreditamos que tenham ocorridos outras palestras para além das mencionadas até esse momento.

Um fato curioso na estreia da peça em Porto Alegre é que pela primeira vez foi utilizado *playback*, o áudio gravado das canções do espetáculo. De acordo com Jairo Arco e Flexa, *“quando a gente viajou, não havia condições econômicas de levar o grupo musical, então era uma fita gravada, era a cantora com a fita gravada”*. (FLEXA. Entrevista concedida à autora em 20/07/2012). Se em São Paulo foram selecionados outros músicos, nas outras cidades pelas quais o espetáculo excursionou foi necessário utilizar o áudio gravado. Para além das dificuldades econômicas de uma turnê, não deixa de ser interessante pensar que mesmo com uma visão da cultura bem elaborada dentro do Grupo Opinião, em alguma medida, eles entendiam que a peça, fora do eixo cultural do Rio de Janeiro e São Paulo, podia ser encenada de forma incompleta, no que tange a sua dimensão estética. Tal fato se revela interessante, principalmente quando percebemos que a temporada de São Paulo realizada entre julho de agosto de 1966, os músicos voltaram a ser acionados, mesmo podendo recorrer ao *playback*.

¹²⁰ Um dado relevante para pensar essa questão, é uma declaração de Paulo Autran, em que ele afirma que *“A primeira viagem que fiz foi com Liberdade, liberdade – [...], o entusiasmo era de comover”*. (AUTRAN apud Depoimentos IV, 1978:129). Se pensarmos que só depois de quinze anos de carreira Paulo Autran conseguiu excursionar pelo Brasil é possível entender as dificuldades de se levar uma peça pelo país.

Não queremos afirmar com isso que o grupo seleciona o nível estético da peça de acordo com o público que iria atingir. No entanto, parece-nos que eles não conseguiram superar a ideia de que o público paulistano e carioca seriam mais “*treinados*” para a análise do espetáculo. Não desconhecemos as dificuldades práticas de uma excursão pelo Brasil, mas acreditamos que tal escolha deve ter comprometido a qualidade do espetáculo. Segundo Jairo Arco e Flexa, o recurso funcionava muito bem. Entretanto, diversas críticas analisadas afirmam o contrário. A mais contundente foi feita por Edésio Passos, do jornal *O Estado do Paraná*, que fez muitas observações no que tange a essa questão.

Liberdade, liberdade chegou pela metade até nós. [...] Mas pela ausência de dois fatores quase indispensáveis no espetáculo: o quarteto musical e o coral. [...] Apenas escorando-se na voz (muito agradável) de Luiza Maranhão, mas sem a presença direta da música e o acompanhamento vocal, o espetáculo perde muito. O fundo musical gravado não convence (até atrapalha por vezes). (*O Estado do Paraná*, 19/06/1966).

Podemos perceber que não se trata de um elemento irrelevante para a montagem. É possível intuir que esteticamente o espetáculo tinha seu nível rebaixado, além de ter que contar com a aparelhagem de som do teatro, que eventualmente poderia ter problemas com a qualidade sonora, se pensarmos que o espetáculo não era apresentado somente em teatros, mas também em salas de cinema e auditórios.

Talvez o espetáculo só tenha conseguido fazer tantas viagens pela extensa redução de custos que teve que efetuar na montagem. Nesses momentos, podemos entender que o conteúdo político se sobressai sobre à qualidade artística, principalmente quando analisamos as diversas atividades realizadas paralelas ao acontecimento teatral.

Parece-nos que naquele momento vivenciado pelo país, o espetáculo tinha, evidentemente, uma questão importante a oferecer ao público. Acreditar nessas viagens pelo Brasil como a possibilidade de engajamento do público na causa da liberdade e na denúncia ao regime militar parece-nos muito plausível. Entretanto, não podemos nos esquecer de que antes de qualquer intenção política, o espetáculo era um produto cultural, que necessitava do lucro para a sua própria manutenção e pagamento dos atores. Entender essas questões apenas pela visão idealizada da mobilização teatral pela via do engajamento, não parece-nos uma grande

contribuição ao campo histórico, uma obra artística é composta por questões mais complexas. Contribuição maior, conseguiremos dar, quando associarmos o anseio de engajamento político, com questões de ordem econômica, artística e pessoal.

Depois da temporada no Teatro Leopoldina, o elenco seguiu para o interior do estado. A primeira cidade foi Pelotas, onde se apresentou no dia 31 de março e 1º de abril, com duas sessões em cada dia. A peça teve o apoio da Federação Acadêmica de Pelotas e foi exibida no Cinema Guarani, com ingressos a Cr\$ 1000 para estudantes e Cr\$ 2000 para o público geral. Também em Pelotas ocorreu uma palestra falando sobre a montagem da peça, mas ela foi ministrada por Paulo Pontes e não por Paulo Autran.

De acordo com as fontes coletadas, mapeamos a presença na peça em mais cinco cidades do Rio Grande do Sul: Cruz Alta, Cachoeiro do Sul, Caxias do Sul, Passo Fundo e Rio Grande. Não obtivemos fontes suficientes, que nos permitissem localizar as datas das apresentações e nem os locais. Sabemos que tais apresentações ocorreram do dia 2 de abril de 1966 até aproximadamente o dia 7, quando acreditamos que o grupo iniciou sua temporada no estado de Santa Catarina.

Também da turnê por Santa Catarina poucas informações foram coletadas. A única referência à peça no estado foi coletada em uma entrevista dada por Paulo Autran ao *Jornal do Brasil*, falando sobre o processo de censura da região Sul. Ele afirma que a censura do Paraná seguiu as sugestões da censura gaúcha, mas que “em Santa Catarina, a peça foi liberada na íntegra, demonstrando assim a censura do Estado ser democrática e civilizada”. (*Jornal do Brasil*, 25/08/1966). Na entrevista dada por Jairo Arco e Flexa ele também cita a passagem da peça pela cidade.

Essas foram as únicas menções efetivas da presença da peça em Santa Catarina. Não foi encontrado mais nenhum dado relativo a essa viagem. Embora não tenhamos conseguido confirmar a informação, supomos que a cidade de Florianópolis integrou a turnê da peça. A declaração de Paulo Autran parece-nos muito enfática. Não acreditamos que ele teria trocado o nome de um estado ao se referir ao processo de censura da peça, justamente o principal tema abordado na reportagem, além das constantes citações, onde ele afirma que a peça foi de Rio Grande do Sul até a Paraíba. Embora achemos essas questões significativas, outro dado ainda mais relevante corrobora nossa tese. Ele diz respeito ao espaço em

branco localizado na trajetória cronológica da peça. Entre o fim da última apresentação do Rio Grande do Sul, aproximadamente 07 de junho, não encontramos nenhuma atividade até o dia 15 de junho, data da estreia da peça em Curitiba. Além de supormos que o grupo seguiu o trajeto na ordem geográfica subindo o Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, pensamos também que o grupo não perderia uma semana sem atividades, tanto por questões de produção, quanto financeiras. Diante desses dados supomos então que a peça esteve em Santa Catarina entre os dias 08 e 14 de junho, quando seguiu para o Paraná. Apontaremos aqui várias lacunas com relação à trajetória da peça, com o objetivo de que outros pesquisadores possam avançar na questão.

No que tange à temporada em Curitiba, temos mais elementos para compreender a presença da peça na cidade. A temporada durou do dia 15 a 26 de julho e ocorreu no Teatro Guaira. Para além do espetáculo, o grande evento da temporada ficou a cargo da palestra de Paulo Autran no encerramento da Escola Dominical da 1ª Igreja Presbiteriana Independente de Curitiba. Tivemos acesso ao Boletim Dominical N° 48, da data de 26 de junho de 1966. Nesse boletim são discutidas questões relativas à liberdade, assumindo o pastor um posicionamento muito favorável à concepção de liberdade veiculada no texto. No mesmo boletim, é anunciada a presença de Paulo Autran, assim como é constatada a repercussão da peça na cidade. O autor ainda utiliza o trecho de uma entrevista de Paulo Autran dada ao jornal Zero Hora. *“Faço votos que o Brasil fique um país tão bom, tão bom, que não seja preciso levar uma peça como Liberdade, liberdade”*¹²¹. O pastor conclui o boletim, afirmando que a presença de Paulo Autran demonstra o desejo da igreja de dialogar com o mundo. Afirmando que o diálogo com os não cristãos ou ateus tem muito a ensinar aos féis da igreja.

Na trajetória do espetáculo esse será o único fato de cunho religioso relacionado à peça. Surpreende-nos as declarações do pastor, assim como a presença de Paulo Autran encerrando o culto dominical da Igreja Evangélica, mesmo sendo ele um ateu confesso, que manteve essa posição até a sua morte, em outubro de 2007.

¹²¹ Boletim Dominical da 1ª Igreja Presbiteriana Independente de Curitiba. N° 48. 26 de junho de 1966. Documento encontrado no Instituto Moreira Salles - Arquivo Paulo Autran.

Podemos perceber em alguns momentos, que a mensagem do espetáculo estava acima de preferências pessoais. Supomos que o ator acreditava na importância da discussão em torno da liberdade e aceitou a participação do culto da igreja. Em declaração ao Jornal do Brasil ele descreve a experiência, explicando como se deu essa participação.

O pastor ficou tão entusiasmado com a peça que dedicou todo o seu sermão ao ângulo religioso da liberdade. Logo depois, eu subi ao púlpito e falei quase uma hora diante de um público que lotava inteiramente as dependências da igreja, numa experiência verdadeiramente inédita pra mim. (Jornal do Brasil, 25/08/1966).

O ator possivelmente recebeu o convite do pastor depois desse ter assistido à peça. De acordo com as informações contidas no Boletim podemos imaginar que o culto tenha efetivamente seguido um viés religioso, sem abrir mão da discussão em torno do tema da liberdade. A própria declaração de Paulo Autran parece indicar a surpresa positiva do ator com relação ao evento, além de ineditismo em sua trajetória. No mesmo dia em que Paulo Autran encerrou o culto da Igreja Presbiteriana Independente de Curitiba, o elenco encerrou sua temporada no Teatro Guaira, seguindo de volta ao Rio de Janeiro.

Duas semanas depois, em julho de 1966, iniciaram uma nova temporada em São Paulo, ocupando novamente o espaço do Teatro Maria Della Costa. Acreditamos que a temporada deve ter durado aproximadamente quatro semanas, pois no mês de agosto as apresentações foram interrompidas para a gravação do filme *Terra em Transe*, com Paulo Autran ocupando um dos papéis principais.

No dia 1º de setembro foi iniciada uma turnê pelo interior de São Paulo. Em entrevista concedida por Tereza Raquel no dia 28 de agosto ela afirma que o grupo percorrerá oito a dez cidades do interior de São Paulo. Em nossa documentação conseguimos comprovação apenas de duas cidades: Campinas e Santos. Não sabemos se a peça realmente não foi apresentada em outras cidades paulistas, tendo por base que a fala de Tereza Raquel refere-se ao futuro, ou se não nos chegaram informação ou registros dessas apresentações. Acreditamos ser mais possível que tenha sido apresentada, mas a documentação não foi localizada.

No início dessa nova turnê, a atriz Tereza Raquel deu uma declaração, revelando o seu entusiasmo com a nova temporada. *“Estou muito esperançosa para essa segunda parte de nossa excursão, pois o sucesso que tivemos no sul do país, sucesso este sem precedente na história no nosso teatro, deixa prever que também*

São Paulo, Minas Gerais e em todo o norte seremos muito bem acolhidos". (Jornal do Brasil, 31/08/1966). A fala da atriz demonstra o sucesso da temporada anterior e a expectativa para as próximas. Grande parte das declarações dos atores referia-se a região Norte como sendo o destino da próxima temporada do espetáculo, mas isso não se concretizou. Acreditamos que quando a produção percebeu as dificuldades de levar a peça para uma região geograficamente distante, ela acabou por optar pela região Nordeste.

Ainda no que diz respeito ao interior de São Paulo, a temporada de Campinas durou três dias, em local não identificado. Em seguida, nos dias 06 e 07 de setembro, a peça apresentou-se na cidade de Santos, no auditório da Rádio Clube, com direito a duas sessões por dia. A peça teve ampla divulgação do jornal *O diário de Santos*, o qual publicou diversas matérias sobre a montagem, explicando que a peça conta com o "famoso" ator Paulo Autran.

Terminada a temporada santista, o elenco deslocou-se para a cidade de Belo Horizonte, onde fez temporada no Teatro Marília, ficando em cartaz de 15 de setembro até 02 e outubro. Um dado interessante dessa temporada foi a apresentação do espetáculo "*Paulo Autran*", que ocorreu paralelo à exibição do espetáculo, no Auditório do Colégio Metodista Izabela Hendrix. Tivemos acesso ao convite do evento que afirma que o show seria feito em benefício do "Lar Metodista da Criança", no dia 30 de setembro de 1996, às 18:00 horas. O ingresso tinha o valor de Cr\$ 3.000.

Analisando mais esse evento, que ocorreu paralelo às apresentações de *Liberdade, liberdade*, é possível perceber o quanto o ator Paulo Autran aproveitava as cidades por onde passava para divulgar o seu trabalho. Além do espetáculo propriamente dito e das palestras mencionadas, ele fazia desde eventos beneficentes até a apresentação de seu show em boates. Possivelmente, isso ocorria com mais frequência do que a documentação apresenta, mas não deixa de ser significativo observar a disposição do ator para o exercício de sua profissão, dentro dos mais diversos ambientes e através de múltiplas intervenções artísticas.

Outra atuação interessante de Paulo Autran diz respeito à temporada de *Liberdade, liberdade* na cidade de Vitória, no Espírito Santo. Não localizamos o período da apresentação, mas intuímos que deve ter ocorrido na semana seguinte à turnê em Belo Horizonte, com o propósito de aproveitar o deslocamento já feito.

Na capital capixaba a peça foi apresentada no Teatro Carlos Gomes, que na época encontrava-se fechado. Paulo Autran fez questão de se apresentar no espaço, fazendo uma intensa campanha para a sua reforma. De acordo com o livro “Teatros: uma memória do espaço cênico do Brasil”, Paulo Autran “*promoveu um verdadeiro mutirão no teatro para que a peça pudesse ser apresentada*”. (SERRONI, 2002:73).

O ator relata que havia lido uma reportagem que falava da existência de um teatro em Vitória, que se encontrava fechado e nas mãos do governo. Ele falou do teatro Carlos Gomes com o administrador e sugeriu que *Liberdade, liberdade* poderia ser apresentada nesse espaço. O administrador afirmou que a peça não poderia ser apresentada nele, pois o teatro encontrava-se fechado, sujo e era ocupado por alguns moradores de rua que faziam nele suas necessidades. “*Uma coisa terrível era o Teatro Carlos Gomes, mas mesmo assim resolvi montar ali Liberdade, Liberdade. Eu e o elenco limpamos tudo, lavamos as poltronas e transformamos em camarim a primeira frisa*”. (A tribuna, 18/02/ 1982). Antes do início da temporada, o ator foi até a televisão e divulgou a situação em que se encontrava o teatro. “*Não culpo o governo pelo descaso em que este teatro está. Culpo os estudantes de Vitória, que deveriam ter exigido do governo que mantivesse o teatro funcionando! É vergonhoso!*”. (AUTRAN apud GUZIK, 1998:109). De acordo com Paulo Autran e Serroni, a partir desse fato, os trabalhos de recuperação do teatro foram iniciados e concluídos em 1970. O ator foi convidado para a estreia, mas só pode retornar ao teatro no ano de 1971, quando fez uma nova temporada no local.

Diante desse evento, podemos imaginar a agitação da cidade de Vitória em decorrência das apresentações de peça. Alguns exemplos até aqui mencionados, permitem-nos entender como, aos poucos, a peça vai se tornando também um ato político. Para além da encenação, parece-nos que a própria presença dos atores já contribuía para uma mobilização em torno de questões importantes das cidades por onde passaram. Podemos supor que a própria divulgação do espetáculo já dava indícios de uma atuação política que podia ser estendida para outros âmbitos que não apenas o regime militar. É importante não perder de vista que diante do contexto, o próprio tema do espetáculo já incitava questões políticas e que surpreendentemente, adquiriam simbologias que ultrapassavam os limites do teatro.

No final de dezembro no mesmo ano, o elenco dá início à temporada na região Nordeste. Acreditamos que a escolha dessa data, próxima das festas de fim de ano, pode ter sido uma estratégia para driblar os censores das cidades por onde passaram. Sendo uma estratégia ou não, o fato é que a peça conseguiu ser apresentada em cinco estados do Nordeste.

Nos dias 20 e 21 de dezembro ocorreu a apresentação da peça em Aracaju, capital de Sergipe. Foi encenado no Cine Teatro Rio Branco, com o apoio da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe. Em seguida, descolou-se para o Teatro Vila Velha, onde fez três apresentações na cidade de Salvador.

Na capital de Pernambuco, a peça ficou em cartaz do dia 28 de dezembro de 1966 a 08 de janeiro de 1967, no Teatro Santa Isabel. Na segunda-feira, dia 09, no mesmo teatro ocorreu a apresentação do espetáculo extra *Prosa, Poesia e Teatro – Espetáculo Paulo Autran*, com renda convertida para uma instituição beneficente chamada Lapinha, cuja função não conseguimos identificar. Acreditamos que a apresentação tenha ocorrido na parte da manhã, pois no mesmo dia o elenco chegou a Maceió e Paulo Autran fez uma visita ao Jornal de Alagoas, para divulgar a peça e o debate, que aconteceriam no dia seguinte, com o tema: “A função do teatro social”.

Na curta temporada de Maceió, ocorreram alguns eventos interessantes. Em primeiro lugar, a peça não seria apresentada da cidade, devido à intervenção da censura estadual. Diante da mobilização de estudantes da cidade, conseguiram convencer o governador a liberar a peça, argumentando que a censura federal havia liberado o espetáculo. Com o aceno positivo do governador, o estudante Radjalma Cavalcante procurou Paulo Autran e pediu que ele tentasse encaixar a cidade na temporada da peça, antes de sua estreia em João Pessoa.

O ator conseguiu encaixar a cidade na turnê e a peça foi apresentada na capital de Alagoas nos dias 10 e 11 de janeiro. No último dia, ocorreu um evento que Paulo Autran considera um dos mais bonitos de sua carreira. Depois da grande mobilização dos estudantes em torno do espetáculo, eles pediram uma autorização à direção do teatro para colocar uma placa no saguão e registrar a data do evento, com os seguintes dizeres: “*Neste teatro, Paulo Autran cantou a Liberdade. Homenagem dos universitários. 11/01/1967*”. Sobre esse evento Paulo Autran relata:

Em Maceió, no final de *Liberdade, liberdade*, vi que de repente subiu ao palco, correndo um grupo de dez uns rapazes, levei até um susto. “Paulo, nos queremos que você venha conosco”. Naquele tempo, as coisas andavam muito ruins, a plateia toda ali, levei aquele susto. Eles me levaram pelos corredores do teatro e desceram uma placa. Aquilo havia sido mantido totalmente em segredo. [...] Isso me emocionou muito, também, sabe? (AUTRAN apud Depoimentos IV, 1978:131)

Em várias entrevistas concedidas pelo ator, ele faz menção a esse fato, considerando-o um marco em sua carreira. A própria mobilização dos estudantes contribuía para indicar a livre associação que existia entre o tema da peça e a necessidade de atuação política engajada.



Figura 16: Foto de Paulo Autran ao lado da placa que recebeu em 1967. Foto: Keyler Simões. Teatro Deodoro. 16/11/2001. In: Acervo Teatro Deodoro. Disponível em <http://ascomteatro.blogspot.com.br/2011/07/ator-paulo-autran-e-declarado-patrono.html> acesso em 17/04/2013¹²²

Depois da curta e intensa temporada em Maceió, o Grupo segue para João Pessoa, na Paraíba, sendo essa a última cidade em que o espetáculo se apresentou. Ao que parece, a temporada durou quatro dias, de 11 a 15 de janeiro de 1966. Acreditamos ter sido essa data porque algumas fontes indicam que o retorno do Grupo ao Rio de Janeiro ocorreu na segunda-feira, dia 16.

¹²² A foto foi localizada no blog ASCON TEATRO (Assessoria de Comunicação da Diretoria de Teatros do Estado de Alagoas). O texto foi publicado para divulgar que Paulo Autran havia sido declarado Patrono do Teatro Brasileiro e teve o título oficializado em 18 de julho de 2011, em lei assinada pela presidente Dilma Rousseff. Disponível em <http://ascomteatro.blogspot.com.br/2011/07/ator-paulo-autran-e-declarado-patrono.html>, acesso em 17/04/2013.

De acordo com um relato de Flávio Rangel, quando o Grupo estava no estado de Paulo Pontes, este lhe mandou um telegrama, que lhe enviava notícias das apresentações. *“Eu lembro que, quando a peça estava na Paraíba, o Paulo Pontes mandou um telegrama dizendo que havíamos atingido o público do Maracanã. Foi quando, pelos cálculos da produção, a peça tinha atingido duzentos mil espectadores”*. (RANGEL apud Depoimentos VI, 1981:63). Não foram encontrados muitos vestígios sobre a apresentação em João Pessoa, mas todos os integrantes da montagem fazem referência a tal fato. Na memória dos participantes, a cidade ficou marcada por ser a última onde o espetáculo foi apresentado, diante da ação da censura nos outros estados do Nordeste. Mesmo com o retorno ao Rio de Janeiro, não havia clima político para a continuidade da peça, assim, no dia 16 de janeiro de 1967 foi encerrada a trajetória da peça, enquanto produção do Grupo Opinião.

Tentamos, através desse mapeamento inicial, desvendar os caminhos percorridos por *Liberdade, liberdade* e demonstrar a sua capacidade de mobilização, para além do ato teatral. Ainda que se trate de uma análise descritiva, entendemos que era necessária a tentativa de reconstruir minimamente a trajetória desse importante espetáculo brasileiro.

5.2. O PÚBLICO E A CRÍTICA: ENTRE A EXALTAÇÃO E A VIOLÊNCIA

Neste tópico, não será nosso interesse decodificar a recepção do público sobre a peça pesquisada. Não foi nosso objetivo trabalhar com depoimentos orais no que tange a aceitação ou não da peça pelo público. Interessa-nos muito mais identificar como os participantes da montagem percebem o público e como a crítica percebe a ambos: a montagem e o público. Gostaríamos de ter entrevistado alguns espectadores da peça, mas, ao mesmo tempo, entendemos que não é possível verticalizar a discussão de todos os elementos que perpassam a encenação.

Optamos por trabalhar a dicotomia *espetáculo – público* por entendermos que se trata de um espetáculo em que esses dois elementos se encontram imbricados, pelo contexto político daquele momento e diante da intensa associação entre ambos. Segundo Flávio Rangel, *“o espetáculo transformou-se numa espécie de hino de resistência, onde acontecia um fator psicológico curioso: o público achava que pelo fato de ir assistir já estava participando da resistência”*. (RANGEL apud

SIQUEIRA, 1995:161). Essa mesma visão é percebida por grande parte dos integrantes da montagem, com diferentes elaborações, mas sempre mencionando essa sintonia pacífica entre público e espetáculo. Em alguns eventos, o público reagiu com agressividade, mas entenderemos os grupos aos quais esse “público” pertenceu e conseguiremos apreender que a questão da agressividade tinha posição política e não artística.

Ainda que com algumas exceções, entendemos que as relações estabelecidas entre o público e a peça foram quase sempre de afinidade, tanto que o espetáculo só pôde ter uma longa trajetória, porque existiu um público consumidor disposto a pagar por ele. No caso da crítica, as questões tornam-se mais complexas, diante das posições completamente divergentes entre os autores. Em alguns momentos parece-nos que as críticas são feitas para espetáculos diferentes, tamanha a diversidade das críticas, muito negativas ou muito elogios.

As críticas feitas ao espetáculo parecem se dividir entre apoiadores e contrários ao regime. Talvez um elemento, que nenhum idealizador da peça conseguiria supor seria que o espetáculo se tornaria não só um ato de resistência, mas um ato de escolha, isto é, assistir ao espetáculo significava tomar ou não partido diante da política. Tal fato acabou por induzir uma tomada de posição por parte da classe artística. Em alguma medida, se radicalizarmos nossa posição, nos parece que elogiar *Liberdade, liberdade* era ser contrário ao regime, e criticá-la era ser a favor. Poucos foram os críticos que conseguiram ultrapassar a sua posição política e fazer um julgamento estético da peça. Se pensarmos nos objetivos do espetáculo, acreditamos que a crítica não conseguiu se distanciar da função desejada pelos autores e pelo Grupo Opinião: o ato cultural muito submetido ao ato político.

A crítica do Rio de Janeiro¹²³ reagiu à peça de maneira diversa. No âmbito das críticas positivas foram citadas a interpretação dos atores, com o foco direcionado a atuação de Paulo Autran, a participação do coro e dos músicos, a

¹²³ Trabalharemos como fonte privilegiada as críticas publicadas na cidade do Rio de Janeiro, quando da primeira temporada da peça. Analisaremos conjuntamente as críticas de Ibrahim Sued (Diário de Notícias, 22/04/1965), Geraldo Queiroz (O Globo, 27/04/1965), Eduardo Guennes (Diário Carioca, 22/04/1965), Luiza Leite (Jornal do Comércio 09/05/1965), Fausto Wolff (Tribuna da Imprensa, 24/04/1965), Oscar Henrique (Diário de Notícias, 27/04/1965) e Yan Michalski (Jornal do Brasil, 27/04/1965 e 28/04/1965).

defesa do princípio da liberdade e a grande interação do público com a montagem. Na esfera das críticas negativas, o depoimento do ator Grande Otelo para o jornalista Araken Távora permite-nos pensar algumas questões. “*Não vi “Liberdade, Liberdade”, mas acho que ela não é teatro, é provocação. E não estamos no momento de provocação*”. (Tribuna da Imprensa, 31/05/1965). Tomamos esse depoimento para exemplificar como a peça acaba por exigir um posicionamento, seja favorável ou contra. Grande Otelo não foi o único a comentar a peça sem tê-la assistido. Encontramos diversas declarações, que foram feitas a partir da narrativa de outrem, como uma necessidade de se posicionar mesmo sem ter contato com a obra estética.

As críticas mais agressivas foram as de Geraldo Queiroz, Fausto Wolff e Oscar Henrique, onde podemos perceber um ponto em comum e um dado interessante. Os críticos mencionam o fato de que *Liberdade, liberdade* não pode ser considerada teatro, aproximando-se mais de um musical. No entanto, as principais críticas referem-se ao texto, revelando uma aparente contradição, se o espetáculo é um musical como é possível que as principais críticas tenham se referido ao texto? Já mencionamos algumas críticas bem fundamentadas sobre o texto, mas apenas apontar *Liberdade, liberdade* como musical, é uma crítica inconsistente, considerando que o musical é um gênero do teatro, tem enredo, conta uma estória. Na análise do texto, tentamos demonstrar como a música compõe a encenação, mas de forma alguma, é o seu elemento principal, trata-se efetivamente, de uma peça teatral.

Parece-nos que essa associação tem o objetivo de diminuir o impacto político da montagem através da crítica estética. É consenso nas críticas negativas acusarem os autores de não mencionarem nada sobre o mundo comunista. São mencionados os esquecimentos relativos ao Muro de Berlim, à Revolução Comunista de Cuba ou mesmo ao esmagamento da Revolução Húngara. Fausto Wolff chega a dizer que “*a peça do Arena apenas não lembra os comícios do alegre comunismo-juvenil de alguns tempos, pois teve como coordenador, Millôr Fernandes, cuja presença não entendi*”. (Tribuna da Imprensa, 24/04/1965). Possivelmente ele refere-se ao fato de não entender a presença de Millôr em uma montagem em que o Grupo é reconhecidamente vinculado ao PBC.

Essa mesma crítica gerou grande polêmica no Tribuna da Imprensa. Depois do texto combativo do crítico, o jornal que tinha como editor Hélio Fernandes, irmão de Millôr, anexou uma “nota da direção” onde afirmava que: *“Não concordamos com uma só palavra do que está dito acima. [...] Consideramos que o direito de opinar, acaba quando o colunista contraria a realidade e comete o que se pode classificar como delito de opinião”*. (Tribuna da Imprensa, 24/04/1965). A nota termina fazendo o pedido para que o leitor leia a crítica, assista ao espetáculo e julgue por si mesmo.

A ideia de tomada de posição, a favor ou contra o regime, e a defesa da liberdade parecia vir de todos os dados. Em matéria publicada no *Diário Carioca*, o jornalista José Rodolpho parabeniza Hélio Fernandes e Fausto Wolff por estabelecerem um diálogo democrático, em que o editor publicou a matéria mesmo discordando dela. *“Foi perfeito, um diálogo democrático que eleva os dois. Pois seria um absurdo se o crítico não tivesse liberdade de criticar a peça que defende a liberdade e o diretor do jornal que defende a peça sobre a liberdade não desse ao crítico a liberdade de criticá-la”*. (Diário Carioca, 23/05/1965). Reiteramos novamente que a peça possibilitou reflexões em diversos segmentos. A própria ideia de liberdade, quando minimamente relacionada ao espetáculo, passa a ser difundida como um princípio relevante e fundamental para a vida em sociedade, principalmente naquele momento vivenciado pela população brasileira.

Acreditamos que o público, em alguma medida, se envolvia com tais questões, e talvez por isso, a sua recepção pareça tão imediata e intensa. As mais duras críticas feitas ao espetáculo percebiam a afinidade estabelecida entre público e encenação. Em alguns momentos, eles buscavam justificar o porquê desse entusiasmo e a facilidade com que o público se deixava levar pela montagem. Oscar Henrique expressa que: *“Frequentemente o espectador dominado pela ideia exposta de que participa, se exalta e confunde seu ardor por ela com as qualidades da representação, tornando-se incapaz de um julgamento frio e equilibrado”*. (Diário de Notícias, 27/04/1965). Ele afirma que, como a peça aborda um tema passional é capaz de entusiasmar, por isso o público estaria comparecendo em peso ao Teatro Opinião. Para Wolff, o sucesso de público estava relacionado ao carisma dos atores. *“O povo deslumbrou-se, pois Paulo Autran tem uma excelente voz e sabe gritar, pois Tereza Rachel é uma jovem muito bonitinha, pois os jornais dizem que Nara é a*

musa da bossa-nova e, finalmente, porque Vianinha é um cara simpático". (Tribuna da Imprensa, 24/04/1965).

Tais comentários parecem-nos estranhos, quando colocados fora de um contexto mais amplo. Não nos parece possível definir como determinadas reações ou sensações chegam ao público, muito menos estabelecer uma hierarquia de valores. No caso da peça analisada, entendemos que a recepção positiva por parte do público, pode advir de diversos fatores, tais como: a temática da peça, o elenco, a posição política do grupo, a necessidade ou a sensação de resistência, a fruição estética, as músicas selecionadas, a mensagem otimista de que "*no entanto é preciso cantar*", entre outros. Não interessa-nos perceber o público como um bloco homogêneo, talvez como queiram os críticos e os próprios integrantes da montagem. Interessa-nos antes, identificar possibilidades interpretativas na questão sem tentar reproduzir uma história tal como ocorreu, ou, tal como o público verdadeiramente se sentiu. Ao apresentar opiniões divergentes e antagônicas com relação ao espetáculo, pretende-se demonstrar que a peça, levava o espectador a posicionar-se, sendo difícil manter-se indiferente.

Para marcar a posição do quanto o termo público pode ser amplo interessa-nos compreender como o "*público*" da extrema direita reagiu ao espetáculo. Na verdade, reagiu-se não apenas contra a montagem, mas principalmente contra o posicionamento político da montagem. A demonstração mais clara dessa resistência à peça, ocorreu com o ataque da LIDER (Liga Democrática Radical), no dia 28 de maio de 1965, um mês depois da estreia. Tanto João das Neves, quanto Ferreira Gullar atribuem o ataque ao CCC (Comando de Caça aos Comunistas), mas a ampla cobertura do evento na imprensa refere-se a LIDER. Diante das diversas declarações dadas pelo elenco e pelo grupo à época do ocorrido confirma-se que se trata da LIDER. Os integrantes do Opinião podem ter confundido com a invasão do CCC na apresentação da peça Roda Viva, ou mesmo com o atentado a bomba, que o CCC realizou no Teatro Opinião, em 02 de dezembro de 1968.

De acordo com João das Neves e Ferreira Gullar, eles começaram a desconfiar de que haveria alguma intervenção na peça quando um sujeito se dirigiu a bilheteria e tentou comprar vinte ingressos de uma só vez. O Grupo tratou de acionar a polícia, porque, de acordo com João das Neves "*dois bichudos se entendem*". Já existia, nesse momento, grande desconfiança de que a polícia

pudesse também estar envolvida em um possível atentado. Outra medida foi acionar a imprensa para comparecer no dia da ação e em decorrência disso o evento foi muito divulgado.

Para evitar maiores danos, a produção tratou de montar alguns refletores voltados para a plateia. No caso de qualquer ação, as luzes na plateia seriam acessas. Pouco antes do início do espetáculo, já era possível perceber uma movimentação suspeita, diante da quantidade de homens que pareciam estar armados, de acordo com João das Neves. A polícia também descolou-se para o local, na RP (Rádio Patrulha) 8.130, com aproximadamente dois patrulheiros e aguardaram a hora do espetáculo.

Os manifestantes tentaram tumultuar a encenação e incitar o público presente a interromper a apresentação, falando frases que associavam a peça ao comunismo. O principal mentor da ação foi o banqueiro e industrial Gianni Pareto, que tentava tumultuar o evento. De acordo com a reportagem do *Última Hora*, Pareto levantou gritando: “*é uma peça subversiva pois não tem qualquer frase sobre o Muro de Berlim*”. (Última Hora, 31/05/1965).

Alguns dias depois do ocorrido, ele deu uma entrevista ao Diário de Notícias, intitulada “Liberdade é falsa e comunista”. Ele explicava que sua reação só ocorreu porque se trata de “*uma peça eivada de incoerências e de maciça propaganda comunista, pois o que ali se diz e se apresenta não passa de um jogo primário capcioso das ideias de liberdade sem um mínimo de validade intelectual ou filosófica*”. (Diário de Notícias, 04/06/1965). Ele alega assim, o seu direito de protestar contra o espetáculo, principalmente pelo fato de a peça fazer uma maciça propaganda comunista. Dessa maneira, ele acreditava que prestava um grande serviço ao governo e a sociedade ao tentar impedir a sua apresentação. Por esse depoimento poderemos perceber o efetivo clima de instabilidade política, que cercou boa parte das apresentações da peça.

No que diz respeito à reação do público depois da incitação do grupo, temos distintas versões. Em entrevista concedida ao jornal Tribuna da Imprensa, Millôr explicou que a apresentação da peça foi até o final, mesmo com o grupo instigando o público a interromper a sessão. Já de acordo com João das Neves, os manifestantes se sentiram acuados com postura de Paulo Autran e do público e se retiraram antes do fim do espetáculo.

Quando ele (Pareto) começou a falar, as pessoas começaram a reagir, que era isso que eles queriam, que a plateia reagisse à intervenção do cara, porque estava atrapalhando o espetáculo. Então, o Paulo Autran falou: *“Arnault, acenda as luz, acenda a luz, por favor. Ilumine a plateia.”* Olhou para a plateia e falou assim: *“O senhor pode falar, nós estamos falando de um espetáculo que é um diálogo, pode falar a vontade. O que você falou?”* Imediatamente os 22 se levantaram e foram embora. Quando o foco foi em cima do cara, eles foram embora. Um deles fez um sinal qualquer, eles levantaram e foram embora. Foi isso que aconteceu. (DAS NEVES. Entrevista concedida à autora em 09/05/2012).

Ferreira Gullar argumenta que logo no momento em que Paulo Autran dizia para a plateia uma fala de cunho político forte, Pareto começou a gritar e foi acompanhado pelos outros manifestantes.

Aí o Paulo Autran parou, o Paulo Autran estava avisado, não foi pego de surpresa. Ele parou para ver no que ia dar e a plateia normal começou a aplaudir: pá, pá, pá, pá, pá [bate palmas]. A Tereza Aragão junto com a Pichin Plá puxou a palma na plateia, elas já estavam lá de propósito. E aí, palma, palma, palma, abafou e eles não tiveram coragem de continuar a gritar. Foi batendo palma e dizendo: *“Paulo Autran, Paulo Autran, Liberdade, Liberdade!”* Aí eles ficaram sem saber o que fazer e aí o espetáculo continuou. (GULLAR. Entrevista concedida à autora em 13/07/2012).

De acordo com as fontes, essa versão aproxima-se mais do evento. De acordo com o poeta, eles supunham que o público se colocaria contra o espetáculo, mas ocorreu o contrário. Ele afirma que a atuação de Paulo Autran diante do ocorrido contribuiu para que o público abafasse a tentativa de tumulto. No final do espetáculo, a polícia revistou os suspeitos e os desarmou, já que alguns estavam com revólveres e cassetetes. Em meio à confusão, os fotógrafos do jornal Tribuna da Imprensa que fotografavam todo o ocorrido foram espancados pelos policiais. Os jornalistas deram queixa na polícia e um inquérito foi aberto para apurar os fatos.

No dia seguinte, a notícia foi colocada em diversos jornais e a principal acusação era de que os militares estavam envolvidos no ataque. O jornal Última Hora publicou uma matéria não assinada intitulada *“Liberdade chama RP para conter a Lider”*. Ela divulgava que *“Os homens da LIDER, comandados pelo próprio Coronel Igrejas, e por outro senhor identificado como Coronel Osnelli Martinelli, encarregado do IPM do “Grupo dos Onze” eram número superior a cinquenta”*. (Última Hora, 29/05/1965). Vários outros jornais divulgaram a mesma informação e o ataque acabou tornando-se notoriamente conhecido como uma ação da LIDER, mas completamente vinculada às Forças Militares.

Possivelmente um dos objetivos do ataque era obrigar o governo a proibir o espetáculo, diante do risco à segurança pública, ou mesmo tentar amedrontar o público, buscando demonstrar o “risco” que se corria ao frequentar o Teatro Opinião. Passado um mês da estreia, a peça não havia sido proibida e a casa com lotação esgotada todas as noites, não era de se suspeitar que a extrema direita buscasse formas alternativas de cancelar a apresentação. O fato é que depois dos ataques, o público ficou ainda mais curioso para assistir a montagem.

Dois dias depois da invasão, a LIDER divulgou uma nota oficial, desmentindo que tivesse relação com os acontecimentos ocorridos no Teatro Opinião. Ainda que aproveitasse para fazer uma crítica ao espetáculo e às autoridades de censura, a nota negava qualquer envolvimento no ataque.

Muito embora a LIDER não possa compreender como as autoridades de censura no Estado tenham liberado uma peça teatral nitidamente de propaganda da extrema esquerda e ofensiva aos chefes da Revolução e ao Presidente Castelo Branco, bem como atentatória aos brios das Forças Armadas Brasileiras, nada teve a ver com as manifestações assinaladas pelo noticiário de ontem. Outrossim, não é exato que seus dirigentes, nessa noite, tenham ido assistir a essa peça ou estado pelas imediações do teatro. (Tribuna da Imprensa, 31/05/1965).

A nota não deixa de ser estranha, pois ao mesmo tempo em que nega o envolvimento, demonstra grande apoio aos seus realizadores. Em alguma medida, a organização parece assumir a possibilidade de autoria, sem afirmar enfaticamente a sua posição. Se não assume, deixa muito claro o seu apoio ao ataque. O fato é que assumindo ou não a autoria, o evento ficou associado à imagem da organização,

A charge do cartunista Fortuna explicita tal questão. Ela foi publicada no dia 01 de junho de 1965, apenas dois dias após a LIDER divulgar a nota. A imagem mostra um homem que parece tentar representar a truculência de Giani Pareto. Ele esbraveja alguma coisa, talvez fazendo menção aos ataques verbais proferidos ao espetáculo. Uma das mãos está atrás da calça, como se escondesse alguma coisa, possivelmente trata-se de uma relação com as armas que foram encontradas com o grupo. A outra mão mostra o dedo um riste indicando o desejo de obter a fala. Em nenhum momento é demonstrado algum elemento que possa remeter à imagem dos militares. Ainda que a charge já aponte vários elementos interessantes, o que surpreende é a frase abaixo, indicando que se a peça quisesse ser representada com tranquilidade deveria fazer uma modificação de “Liberdade” para “LIDERdade”.

Trata-se de uma clara menção ao ocorrido, indicando, em tom jocoso, que uma saída possível seria a simples troca de nome. Se formos mais longe, podemos pensar que a charge ainda faz referência à própria atuação despreparada da polícia e dos censores, que nem perceberiam as diferenças ideológicas se os nomes fossem parecidos.

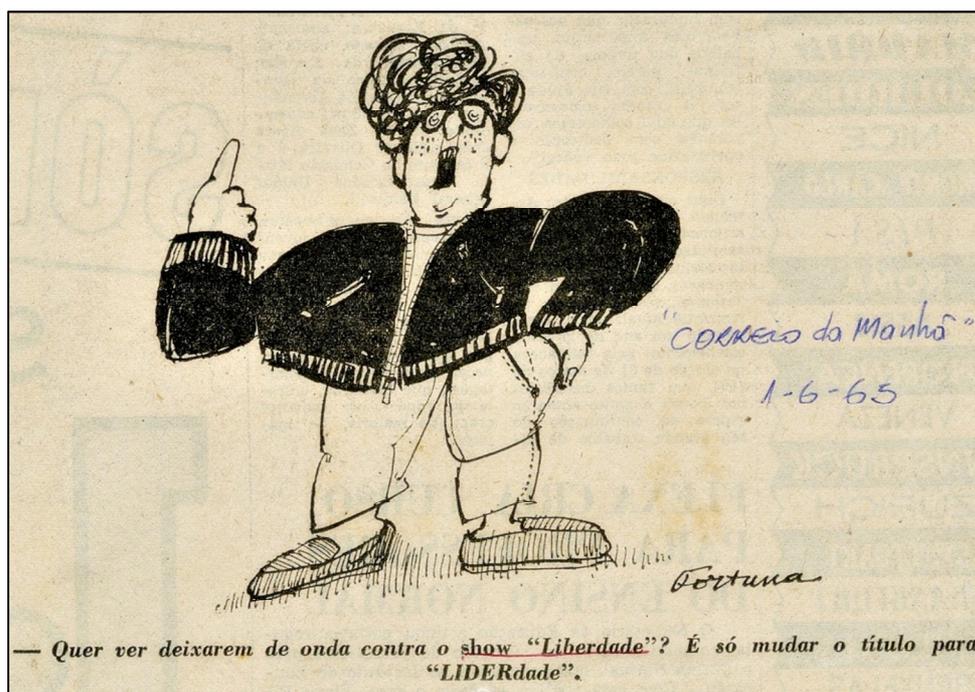


Figura 17: Charge de Fortuna satirizando o atentado da LIDER. In: *Correio da Manhã*. 01/06/1968.

Diante de toda a repercussão, podemos perceber que o ataque teve um efeito contrário. A imprensa posicionou-se a favor da peça e as notícias acabaram despertando ainda mais curiosidade no público, que continuou assistindo ao espetáculo avidamente. Millôr Fernandes considerou o ato como “tipicamente nazista” e Tereza Raquel considerou a ação como “tipicamente policial”. Segundo ela “O que houve foi à demonstração do clima de arbitrariedade em que vivemos.” (*Última Hora*, 31/05/1965). O atentado acabou por promover ainda mais o espetáculo. Os integrantes da montagem tiveram ainda mais espaço na imprensa, além de demonstrar como a liberdade não era a palavra de ordem por parte do governo. Tal evento serviu para fazer críticas às ações truculentas da polícia, assim como para indicar a necessidade de uma peça como *Liberdade, liberdade* diante do contexto político do país.

Outro estranho ataque veio do show *Reação*. O objetivo da peça era exatamente reagir e dar uma resposta às montagens *Opinião e Liberdade, liberdade*. A direção era de Roberto Jorge e roteiro feito em parceria com Renato Sérgio. O elenco composto por Marcos Vale, Chico Feitosa e Luísa, acompanhado do conjunto 3D Trio. A produção ficou a cargo do Teatro Princesa Isabel e a estreia ocorreu no dia 25 de maio de 1965.

O show foi montado um mês depois da estreia de *Liberdade, liberdade* e tinha o objetivo de criticar o partidarismo político da peça, tentando ser apolítico e mostrando que a arte não pode ser partidária. O diretor da peça, Roberto Jorge, afirmava que a peça “*é um libelo contra aqueles que querem impingir ideias pessoais, ou de poucos, aos outros e é contra qualquer tentativa de fazer política em arte, sendo que nós cantaremos o amor, a flor, o morro ou a fome, sem aplicar qualquer objetivo político*”. (Jornal do Brasil, 24/05/1965).

De acordo com o jornalista Ney Machado, o show tinha frases como “*o que nós queremos é um canto livre, de verdade*”, insinuando que a liberdade contida nos espetáculos do Grupo Opinião não era verdadeira, mas sectária e partidária. No que podemos perceber, a crítica recai principalmente sobre a questão da não existência de liberdade em *Liberdade, liberdade*. Nara Leão foi o alvo principal das críticas, contendo inclusive, uma das canções da peça claramente dirigida a ela e intitulada de “*A resposta*”. Segundo o jornalista Ney Machado, o texto era muito agressivo e três músicos deixaram o elenco: Edu Lobo, Dori Caymmi e Gracinha Leporace. O jornalista afirma que chegou a aconselhar um dos diretores, quando viu o tom polêmico do texto, “*Vocês não tem razão de combater a arte e a música engajada se também fazem o mesmo, entrando violentamente pela direita*”. E ele respondeu: “*Somos reacionários contra qualquer tipo de extremismo da esquerda ou da direita*”.

Podemos perceber que se trata de uma proposta muito confusa. Assume o desejo de não tomada de posição, mas parte para um enfrentamento completamente hostil. De acordo com o biógrafo de Nara Leão, a melhor crítica ao show foi feita por Yan Michalski. “*É muito feio querer ganhar cartaz e dinheiro à custa do trabalho e prestígio alheios. [...] Os meninos afirmam que a guerra na música popular deve acabar. Ora, são eles próprios que tentam deflagrar uma guerra com o seu irresponsável “show resposta”*”. (MICHALSKI apud (CABRAL, 2001:100). A crítica não reagiu bem ao espetáculo, entendendo que se tratava de

uma montagem apenas contrária aos espetáculos do Opinião e com propósitos bastante controversos.

Essa foi mais uma reação ao espetáculo, mas dessa vez dentro do campo artístico. Interessa-nos percebê-la como uma manifestação, que nos permite compreender a repercussão de *Liberdade, liberdade*. Na construção desse mosaico cultural, vamos tentando demonstrar, em linhas gerais, o quanto a peça analisada ajuda a intervir no panorama político e artístico das cidades por onde se apresentou.

Na cidade de São Paulo¹²⁴ a crítica também não reagiu de forma coesa ao *Liberdade, liberdade*. Ora críticas entusiasmadas, ora extremamente agressivas. A crítica mais entusiasmada sobre a peça foi escrita pelo jornalista Paulo Mendonça, da Folha de S. Paulo. Ele afirmou que mesmo com engajamento político arraigado, a questão não prejudica a peça, que não chega a ser cruel com os inimigos. “*O evidente engajamento político da peça não lhe prejudica em nada o rendimento como teatro. [...] Não há nenhuma lei que obrigue os autores de peças a serem rigorosamente imparciais, conforme se espera, por exemplo, dos historiadores*”. (Folha de S. Paulo 11/11/1965). Tal percepção parece ter sido esquecida por grande parte dos críticos, que consideraram a tomada de posição engajada o principal equívoco do espetáculo. Um crítico cuja análise era muito aguardada pelo elenco foi Décio de Almeida Prado, que não viu com bons olhos a montagem. Ele definiu a peça de “*protesto oblíquo e irônico*”, afirmando que a polêmica em torno do texto e a denúncia contida no espetáculo podia não passar de um gesto exagerado de seus idealizadores. A impressão que nos dá é que o crítico efetivamente não tinha grande conhecimento sobre a realidade política do país ou não percebia os rumos tomados depois dos acontecimentos de março de 1964. “*Se o governo está certo – e todos fazemos votos para que esteja – “Liberdade, liberdade” não terá passado de uma advertência desmentida pelos acontecimentos*”. (O Estado de São Paulo 17/11/1965). Infelizmente, a defesa da liberdade no espetáculo esteve longe de ser equivocada, tratou-se sim de uma advertência, mas que foi confirmada posteriormente. Os acontecimentos políticos, que se sucederam, só comprovaram a

¹²⁴ As críticas que analisamos da temporada da peça na cidade de São Paulo foram às de Alberto D’Aversa (Diário de São Paulo, 10/12/1965), Oliveira Ribeiro Neto (A Gazeta, 11/12/1965), Paulo Mendonça (Folha de São Paulo 11/11/1965) e Décio de Almeida Prado (O Estado de São Paulo 17/11/1965).

assertiva da peça e o quanto a temática esteve longe de ser equivocada ou descolada do contexto. O crítico ainda afirmava que se o governo estivesse errado, a peça “*ficará como um simpático “beau geste”, inútil, mas generoso*”. (O Estado de São Paulo 17/11/1965). Parece-nos que o caráter engajado realmente incomodou parte da crítica. Retomamos a questão colocada anteriormente, defendia-se mais a validade ou não da causa, do que o espetáculo propriamente dito. Era como se um espetáculo que se propõe politizado merecesse também uma crítica política, onde as opções políticas no texto se tornavam maior que a obra em si.

No restante do país, as reações ainda variaram muito em torno da crítica. No entanto, fora do eixo Rio – São Paulo houve maior entusiasmo na recepção do espetáculo. Não sabemos dizer se pelo interesse objetivo na discussão da peça ou se pela escassez de peças que chegavam a determinadas cidades. Diante das fontes analisadas, podemos perceber que pouco a pouco ocorreu certo abrandamento nas críticas, ainda que algumas tenham sido muito combativas. Dentre as críticas que hostilizaram o espetáculo, interessa-nos analisar duas. A primeira de Gilberto Gigante, intitulada “Palhaçada, palhaçada”. Ela foi publicada no Diário Popular de Pelotas, em duas partes. O autor parece vinculado a alguma ala da Igreja Católica, pois se diz espantado como um colégio religioso de Porto Alegre tenha permitido uma excursão dos alunos para assistir ao espetáculo. Ele confirma que leu a peça a contragosto e que nunca viu nada tão “besta”, tão “subdesenvolvido” e tão “imoral”. Ele menciona que a peça ajuda a difundir a “praga” que vem sendo propagada pelos meios de comunicação: o comunismo. Ao final das duas publicações ele afirma que “*Não é teatro, não é mensagem, não é resistência, não é arte: é uma palhaçada sem retoques, um desabafo histriônico de meia dúzia de rastaqueras*”. (Diário Popular de Pelotas, 25/05/1965). Talvez essa seja a crítica mais agressiva à peça. Interessante lembrar que as críticas mais duras dirigidas ao trabalho estético, são coincidentemente as mesmas que o associam ao comunismo. As críticas, que concebem a peça enquanto um ato de resistência a favor da liberdade e contrário ao regime militar, costumavam ser mais brandas, ainda que fizessem críticas de ordem estética. Já as críticas que associam a peça ao comunismo, não poupavam o espetáculo de um ataque mais efusivo. O crítico belo-horizontino Paulo Cesar Bicalho chega a chamar de peça de antirrevolucionária, informando que a peça funcionou de apoio para a esquerda batida. “*Um texto*

inteligente que se quis político, mas que é apenas político-partidário, transformado hoje num empreendimento comercial, cujo sucesso é garantido pela sua auréola antirrevolucionária". (Diário da Tarde, 20/05/1966). Diante dessas questões surgem algumas reflexões importantes: se o espetáculo não fosse montado pelo Grupo Opinião teria sido tão associado ao comunismo? Em que medida, *o perigo vermelho* era percebido do espetáculo? Por que a figura de Paulo Autran não conseguiu neutralizar essas associações? Ainda que não seja possível reconstruir a História através do "se", levantamos tais questões com o objetivo de entender como diversos significados foram atribuídos à peça, mesmo que alguns estivessem bem distantes dos objetivos dos idealizadores.

Terminada a criação da obra de arte, o sentido já não mais pertence ao artista, a não ser no exato momento de sua criação. O que resta são interpretações que não mais dizem respeito ao âmbito da montagem, mas sim aos significados que o público e a crítica lhe conferem posteriormente. É interessante perceber os múltiplos significados atribuídos à montagem. Tem-se uma efetiva crítica negativa pelo fato de a peça ser política, mas, por esse mesmo motivo despertou também grande admiração.

Existem muitas críticas entusiasmadas sobre a peça, onde também podemos perceber que se perde o referencial estético para a admiração exclusivamente do político. No Jornal de Alagoas é observável o entusiasmo da reportagem, "*a apresentação foi um êxito total, tanto de bilheteria como artístico, político e social.*" (Repórter Semanal, 13/01/1967). Na matéria não assinada no Diário de Aracajú, o autor faz a seguinte reflexão sobre *Liberdade, liberdade*: "*não só foi o espetáculo do ano como também o espetáculo mais espetáculo de todas as temporadas. [...] É o espetáculo mais comunicativo, o espetáculo que se esperava em Sergipe e em todo o Brasil.[...] A peça mais original do mundo!*" (Diário de Aracajú, 22/12/1967). Podemos entender o quanto a temática acabava por determinar o tom das críticas. Interessante observar que existem exageros dos dois lados, as características positivas ou negativas são levadas ao extremo, com o intuito de demarcar uma posição artística, mas principalmente política. Na crítica do jornal "Repórter Semanal" pode-se perceber o quanto esses campos se encontravam imbricados.

Entre as diversas críticas elogiosas, uma nos interessa particularmente. Trata-se da matéria publicado por Raimundo Reis, quando da apresentação da peça em Salvador. Em uma longa matéria elogiosa à peça, ele conclui:

Aquilo não é teatro. É um aviso enviado pelo passado em nome do futuro. Seus intérpretes foram tão só corajosos mensageiros dispostos ao sacrifício e a incompreensão do hoje vigiado. Estes consagrados artistas estão prestando um incomparável serviço a democracia brasileira. Não serão esquecidos no julgamento da posteridade justiceira. Nem no meu". (Diário de Salvador, 12/06/1966).

O autor trabalha a questão da perspectiva histórica da peça como um aviso ao futuro. Talvez a incompreensão, a que ele se refere, pode estar relacionada com as próprias críticas que o espetáculo vinha recebendo ou mesmo com o diálogo desigual que o espetáculo acabou enfrentando com o regime militar. É interessante perceber que as críticas elogiosas quase sempre reiteram o caráter democrático do espetáculo. Nesse caso, o autor considera um grande serviço prestado à democracia não existente no Brasil daquele período. Surpreendeu-nos o termo "posteridade justiceira", onde ele afirma que a peça não será esquecida. Será que ele se refere à História, enquanto possibilidade de alcançar uma justa memória¹²⁵? Intuímos que essa pode ser uma interpretação plausível, diante do fato de que o tempo é que contribuiria para uma maior apreensão dos objetivos do espetáculo.

Se entendermos que para o âmbito da crítica era necessário certa distância temporal para uma análise mais justa do evento, a mesmo não parece referir-se ao público. Ainda que ele não tenha sido objeto de investigação direta, as próprias críticas negativas ajudam-nos a perceber o quanto existiu de afinidades entre público e peça. Não conseguimos precisar ao certo quantas pessoas assistiram à montagem do Grupo Opinião. Existem dados muito dispersos e distantes, que nos permitem poucas apropriações. De acordo com João das Neves foram mais de cem mil pessoas que assistiram à peça. Em matéria não assinada publicada no Jornal do Brasil, em agosto de 1966, o autor da reportagem afirma que mais de trezentas mil assistiram à montagem, mas não informa a fonte desses dados. Acreditamos que esse dado está equivocado, pois trata-se de um número exorbitante. Os dados, que

¹²⁵ Pensamos essa expressão a partir de Ricoeur, que propõe determinado equilíbrio entre a memória e o esquecimento. "*Perturba-me o inquietante espetáculo que apresentam o excesso de memória aqui, o excesso de esquecimento acolá, sem falar da influência das comemorações e dos erros da memória – e de esquecimento. A ideia de uma justa memória é, sob esse aspecto, um de meus temas cívicos confessos*". (RICOEUR, 2007: 17)

nos parecem mais plausíveis, ainda que não comprovados, dizem respeito à declaração de Flávio Rangel, que recebeu o postal de Paulo Pontes afirmando que tinham atingido um público de duzentas mil pessoas. Tomando por base que apenas na temporada carioca o Teatro Opinião teve um público de 48.048, achamos muito provável que esse número tenha chegado a duzentos mil no final dos quase dois anos de temporada. Mas o que realmente interessa é que independente de se saber o número exato, o que é impossível, sabe-se com certeza que o espetáculo atraiu milhares de pessoas, tamanha a sua repercussão.

A questão da grande quantidade de público vai perpassar toda a trajetória da peça. Em diversas cidades, por onde passou o espetáculo, é possível comprovar diversos recordes de público ou de bilheteria. Tratava-se, na maioria das vezes, de um público que pertencia à classe média, especialmente intelectual e estudantil. No entanto, em várias cidades do interior a divulgação da peça era feita pela coluna social, através de indícios que demonstravam que a alta sociedade¹²⁶ também se interessava pelo espetáculo. Não é difícil supor que o nome de Paulo Autran acabava por expandir o público, já que em toda grande parte da divulgação, o seu nome figurava como “o grande ator brasileiro”. Não é possível declarar com clareza qual o público espetáculo, mas, com certeza, é possível afirmar que sua inserção se dava com algumas variações na classe média e classe média alta. Não encontramos nenhuma referência de que tenha havido interesse por parte dos produtores ou atores atingir o público das classes populares. O preço elevado dos ingressos já impedia qualquer tipo de apropriação pelas classes menos abastadas.

Muitas reportagens tratavam do tema do relativo sucesso de público, assim como o entusiasmo do mesmo. As duas questões estão relacionadas, a partir do momento que a afinidade estabelecida com o espetáculo pelo público, já contribuía para uma maior divulgação do espetáculo e um decorrente aumento de público. Ainda na primeira temporada carioca, já surgiram vários comentários em torno do

¹²⁶ Mapeamos algumas propagandas contidas nos programas da peça do Rio de Janeiro e de São Paulo. Em São Paulo identificamos os seguintes anúncios: Casas Pernambucanas, Joalheria Bento Loeb, Escritório Imobiliário Clineu Rocha, Celite Cerâmica Sanitária, Móveis Belas Artes, H.Stern Joalheria, Pianos Brasil, entre outros. No Rio de Janeiro podemos citar: Masson Copacabana Jóias e Relógios, Companhia Área Lufthansa, Mobiliaria Real, Talheres Meridional, Bar Zicartola e Varig. Podemos perceber pelas propagandas contidas nos programas, o outro público que o espetáculo também acaba por atingir. Ainda que sempre associado ao público classe média estudantil, acreditamos que a partir desses dados podemos estender um pouco sua amplitude. Parece-nos que as classes mais abastadas da sociedade também compareceram às apresentações de *Liberdade, liberdade*.

sucesso de público do espetáculo. Segundo Hélio Fernandes: “*É tão impressionante a comunicação que Millôr Fernandes e Flávio Rangel conseguiram estabelecer com o público, que surgiu ontem a ideia (lançada por um crítico de prestígio) de levar “Liberdade, liberdade” no Maracanãzinho*”. (Tribuna da Imprensa, 23/04/1965). Não identificamos o crítico de prestígio que poderia ter sugerido essa ideia, mas acreditamos que a menção ao fato nos ajuda a perceber que se tratou de agitação pouco comum, além de números bastante significativos para a época em que a peça foi encenada. De acordo com Paulo Autran, “*A reação do público, que sempre esgotou os teatros ou cinemas em todas as cidades por onde passamos, trouxe um grande ponto positivo à excursão, pois veio provar que o Brasil inteiro apoia a liberdade e mostra-se atualmente bastante descontente*”. (Jornal do Brasil, 25/08/1966). Parece-nos consenso a aceitação e a festividade com que o espetáculo chegava ao seu público. O ator associa novamente a reação do público ao momento político vivido pelo país, que embora estivesse longe de um momento festivo, parecia demonstrar alguma possibilidade de resistência.

Ainda que não tenhamos dado voz ao público diretamente, acreditamos que através da percepção dos idealizadores, do elenco e da crítica conseguimos contextualizar as relações estabelecidas entre o público e o espetáculo. Evidentemente, trata-se de uma generalização, passível de equívocos e enganos. No entanto, acreditamos que em alguns momentos elas são necessárias, inclusive para tentarmos dar conta de questões mais amplas.

Tentar compreender as particularidades de *Liberdade, liberdade* sem ter em mente o fator “público” seria um equívoco. As longas temporadas da peça e as turnês só existiram em decorrência de um público interessado. Importante não nos esquecermos de que expressões como “*leis de incentivo*”, “*patrocinadores*” e “*captação*” eram termos completamente desconhecidos para produtores e atores nos anos sessenta. As peças resistiam ao tempo ou não, por escolha do público. Tratando o espetáculo como produto, poderíamos concluir que o público consiste em “*consumidor dessa matéria, a qual se não tiver agrado ficará na prateleira do palco*” (NUSSBAUMER, 2007:182). Por essas e outras questões é que nos propusemos a iniciar essa discussão sobre o público do espetáculo e tentamos indicar algumas possibilidades interpretativas sobre esse elemento tão fugidio e tão impalpável quanto o próprio ato teatral: o público.

5.3. “CASTELO BRANCO: NÃO SOU CONTRA LIBERDADE¹²⁷”: RELAÇÕES ENTRE O ESPETÁCULO E O REGIME MILITAR

Diante de seu claro posicionamento político, além das vinculações explícitas do Grupo Opinião com o PCB, o Estado autoritário observou com apurada minúcia o espetáculo. A relação que se estabeleceu entre o governo do General Castelo Branco e *Liberdade, liberdade* foi extremamente paradoxal, justamente pelo diálogo desigual que se estabeleceu entre ambos.

Ainda que o processo de censura possa ser considerado um importante componente da relação da peça com o regime militar, analisaremos os processos do espetáculo no próximo tópico. Ainda que seja necessário mencioná-los neste momento, uma análise mais detalhada se dará posteriormente. Focaremos aqui, principalmente as relações da peça com o alto escalão governamental, principalmente no que tange à figura do presidente General Castelo Branco.

A primeira aproximação entre o regime e o espetáculo deu-se por uma questão de ordem prática: a liberação da peça pela censura. Depois de muita expectativa, e com chances efetivas do texto ser censurado, os censores acabaram liberando-o integralmente, faltando apenas um dia para a estreia. Corria-se tão fortemente o boato de que a peça seria proibida, que o último ensaio geral teve lotação máxima¹²⁸, diante do medo de que a peça realmente fosse proibida e o espetáculo não pudesse ser apresentado novamente.

No meio da temporada ocorreu o já citado ataque da LIDER, que acabou por ser associado à extrema direita e à linha dura do regime militar. Depois desse fato o governo precisou repensar a liberação do espetáculo e uma nova comitiva militar esteve presente ao Teatro Opinião para analisá-lo. A sessão do dia primeiro de junho foi assistida por quatro policiais do DOPS, comandados pelo general Airton Salgueiro de Freitas, do DFSP. Outro fato que aumentou os rumores de que a peça seria proibida nesse dia foi a anunciada presença de coronel Gustavo Borges, secretário de Segurança da Guanabara, que havia solicitado ingressos para o espetáculo no mesmo dia. De acordo com a matéria publicada pelo jornal Tribuna da

¹²⁷ Título da matéria publicada no jornal Tribuna da Imprensa, no dia 21 de junho de 1965.

¹²⁸ Entre os presentes estavam Lúcio Costa, Hélio de Almeida, Vinícius de Moraes, Otto Lara Resende, José Honório Rodrigues, Antônio Houaiss, Ênio Silveira, Moacir Félix, Fernando Pedreira, Hélio Fernandes, Luciano Martins, Armando Nogueira e outros. Cf (SIQUEIRA, 1995).

Imprensa, “o general Airtton, ouvido pelos jornalistas ao deixar o teatro, declarou que “se quisessem opinião, fossem pedi-la aos espectadores”. A própria “cordialidade” do general com os jornalistas contribuiu para que os rumores aumentassem progressivamente.

Duas semanas depois foi divulgado pela imprensa que o DFSP enviou uma recomendação para os censores estaduais solicitando a proibição da peça. A notícia indicava ainda, que o Coronel Riograndino Krueel havia lançado uma portaria determinando a proibição de *Liberdade, liberdade e Opinião*.

O campo artístico reagiu rapidamente e mobilizou-se para criar a comissão que redigiria um telegrama para ser enviado ao Presidente Castelo Branco. A comissão era composta por Tiago de Melo, Sérgio Augusto, Moacir Felix, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Hélio Bloch e Glauber Rocha. É interessante perceber que ainda que se tratasse de um tema mais diretamente relacionado ao teatro, a formação da comissão foi muito heterogênea, integrando intelectuais de diversas áreas.

No dia 16 de junho, o chefe dos censores da Guanabara, Sr. Otati, informou em nota oficial que não havia recebido qualquer determinação do Departamento Federal de Segurança Pública para que *Liberdade, liberdade* fosse proibida. O próprio Paulo Autran, que também era advogado, mostrou-se surpreso com a suposta portaria. “*Estranho a ordem do General Riograndino. Liberdade é um espetáculo aprovado pela censura e impedi-lo seria um ato antidemocrático, que viria ferir um direito assegurado pela Constituição*”. (Última Hora, 17/06/1965). Diante de várias posições e tantas polêmicas, a Comissão optou por enviar a carta ao presidente no dia 16 de junho. Na edição do dia 21 de junho do jornal Tribuna da Imprensa, foi divulgada uma cópia do telegrama enviado ao presidente.

As classes teatral e cinematográficas, reconhecendo medidas tomadas por v.exa. em apoio ao teatro e ao cinema nacionais, tais como: subvenção especial as companhias teatrais, regulamentação da profissão do ator, regulamentação da exibição de filmes brasileiros etc, manifestam estranheza diante recomendação do Departamento Federal de Segurança Pública as censuras estaduais, noticiada pela imprensa, estabelecendo novas normas de censura e medidas de restrição às atividades teatrais e cinematográficas. Essa medida, que constitui grave ameaça à livre manifestação de pensamento e ao desenvolvimento da cultura nacional é incompatível com as tradições democráticas do povo brasileiro. (*Tribuna da Imprensa*, 21/06/1965).

O telegrama primeiro elogia algumas medidas tomadas pelo presidente, para depois demonstrar certa surpresa de que fatos tão contraditórios pudessem ser oriundos de uma mesma orientação. Percebemos a utilização de relativa cordialidade no tratamento, com o intuito de convencer o Presidente da gravidade da situação. Ao final, ainda apelam para a existência de uma tradição democrática brasileira, que não se aproxima em nada das medidas do governo. Percebemos que o trecho final trata-se de um argumento retórico, já que a democracia brasileira, desde os seus primórdios, esteve constantemente ameaçada. Parece que a intenção dos autores é se utilizar dos mesmos argumentos do governo, que buscavam afirmar constantemente que o regime em vigor tratava-se de uma democracia.

Para além das questões textuais do telegrama, podemos dizer no que âmbito político surtiu alguns efeitos. O primeiro, um telefonema de Castelo Branco para Tônia Carreiro¹²⁹ afirmando que apuraria pessoalmente a questão. No domingo, dia 20 de junho de 1965, às 13h00 horas, o Presidente telefonou pessoalmente para a atriz, informando que não tinha conhecimento da Portaria, mas iria “*verificar o que há de verdade na interdição das peças “Liberdade, liberdade” e “Opinião”*”. (Tribuna da Imprensa, 21/05/1965). Ainda de acordo com a reportagem, o Presidente afirmou que seu pensamento era de que não se devia admitir qualquer cerceamento à liberdade de expressão artística e intelectual. Ele ainda pediu à atriz para transmitir o seu pensamento à classe teatral. O segundo efeito foi um pronunciamento do General Riograndino Kruel, que, em Brasília, desmentiu que tivesse divulgado qualquer portaria que proibisse as apresentações de *Opinião e Liberdade, liberdade*.

A veracidade da nota divulgada pela imprensa não foi confirmada, mas desde o ataque da LIDER, já podíamos perceber a insatisfação da ala mais conservadora do regime militar com o espetáculo. A confirmação efetiva veio através de uma carta escrita por Castelo Branco e enviada a Costa e Silva, então Ministro da Guerra do Presidente, em dois de julho de 1965. A correspondência trata de diversos assuntos e cita *Liberdade, liberdade* para explicitar a truculência de alguns militares pertencentes ao grupo de Costa e Silva.

¹²⁹ Cf BAHIANA (2007).

Ele inicia a carta¹³⁰ com a expressão: “*Meu caro Costa e Silva*”. Na sequência, ele explica que deseja expor o seu pensamento sobre alguns militares que têm se julgado uma força autônoma dentro do regime. Para iniciar a conversa, ele elogia a franqueza, coesão e a fidelidade de seu Ministro da Guerra. No entanto, ele explica que alguns militares estão inconformados e desejam agir contra o governo, ignorando as determinações do Ministro de Guerra e 1º Comandante do Exército em bem servir ao governo. O Presidente acrescenta que isso vem ocorrendo, pois alguns militares acreditam que existe uma dissensão entre ele e Costa e Silva. Diante desses fatos, ele afirma que é preciso exercer a autoridade sobre essa “*força autônoma*”, indicando que é sempre preferível convencer a impor, mas em alguns casos é necessário impor a autoridade.

Ele afirma ser desnecessário apontar as falhas de alguns encarregados de inquéritos, mas que “*Há, entretanto, via de regra, um desgaste para o comandante do Exército, para você e para mim, quando eles tomam certas providências*”¹³¹. Apenas que no diz respeito ao espetáculo analisado já podemos constatar que o Presidente passou pelo menos duas situações constrangedoras: o ataque da LIDER ao espetáculo, com participação militar da linha-dura, e as suspeitas de proibição da peça, que o fizeram telefonar para a atriz Tônia Carrero. Em determinado momento da carta, ele fala claramente de *Liberdade, liberdade*:

Anuncia-se abertamente que oficiais ligados aos mesmos encarregados de inquéritos desejam liquidar com o teatro que leva uma peça “*Liberdade*”. Tratei imediatamente de informar-me sobre a natureza da representação. O DOPS da Guanabara a examinou e a julgou sem inconveniência para a ordem pública e sem conteúdo subversivo. (CASTELO BRANCO apud LIRA NETO,2004:322).

¹³⁰ Algumas ponderações são importantes no que tange a essa documentação. O primeiro contato com o documento aconteceu no livro (LIRA NETO, 2004). Entrei em contato com o autor e este me informou que acreditava ter encontrado o documento na Biblioteca 31 de Março, localizada na ECEME (Escola de Comando e Estado-Maior do Exército). Depois de alguns dias pesquisando todo o acervo referente ao presidente Castelo Branco, o documento não foi encontrado. Posteriormente encontrei o mesmo documento citado em (GASPARI, 2002), tentei o contato com o autor para saber informações sobre a documentação e não obtive resposta. Misteriosamente, o documento não foi localizado em nenhum acervo, embora já tenha sido citado por dois autores. Fazendo uma pesquisa na internet encontrei o documento transcrito na íntegra no site <http://www.politicaparapoliticos.com.br/interna.php?t=755913>. Alguns trechos do documento serão citados através de (LIRA NETO:2004), outras a partir do site citado.

¹³¹ Disponível em <http://www.politicaparapoliticos.com.br/interna.php?t=755913>. Acesso em 22/04/2013.

Nesse excerto, ele parece confirmar o efetivo desejo da linha-dura em retirar a peça de cartaz, ou segundo ele, liquidar. Termo que parece mais apropriado se pensarmos nos objetivos dos oficiais da direita radical. Para tentar conter a agitação em torno do evento, ele próprio tratou de analisar as opiniões sobre a peça e confirma que o DOPS não viu problemas em sua liberação.

O Riograndino mandou também o mais inteligente e o mais revolucionário de seus auxiliares espiar e ouvir o espetáculo. Concordou com a decisão do Coronel Borges. No entanto, as ameaças de que oficiais vão acabar com o espetáculo são de aterrorizar a liberdade de opinião. (CASTELO BRANCO apud LIRA NETO,2004:322).

A partir desse trecho, podemos perceber que a mobilização em prol da proibição da peça repercutiu largamente no governo. Ainda que muitos duvidassem da importância da arte, em especial, o teatro, essa carta ajuda-nos a entender como as manifestações artísticas podiam repercutir no alto escalão governamental.

É interessante perceber que o emprego do termo “revolucionário” utilizado por Castelo Branco está em extrema oposição ao conceito de “revolucionário” utilizado pela esquerda. Quando o presidente faz menção ao revolucionário escolhido pelo general Riograndino Krueel, ele se refere a um censor corajoso, destemido, que não esmoreceria se tivesse que alegar o caráter “perigoso” ou “subversivo” do espetáculo. Outro ponto importante diz respeito ao uso da palavra “inteligente”, afirmando que o assistente de Krueel, seria perspicaz em sua análise e perceberia qualquer caráter subversivo do espetáculo, diferente de alguns censores que não conseguiriam perceber as nuances contidas do espetáculo.

Castelo Branco continua sua análise sobre a linha-dura afirmando que a apreensão de livros só serve para baixar o nível intelectual da “revolução”. *“Eu lhe pediria, então, que examinasse e diligenciasse a respeito do que acabo de lhe assinalar. A “força autônoma” precisa ser, com a necessária oportunidade, devidamente esclarecida, contida e, se for necessário, reprimida¹³²”*. Ele faz um apelo para que Costa e Silva examine os boatos de proibição de *Liberdade, liberdade* e oriente os seus subordinados com relação à apreensão de livros. Ao final, ele afirma que ambos devem parecer como um só bloco, coesos e idênticos no

¹³² Disponível em <http://www.politicaparapoliticos.com.br/interna.php?t=755913>. Acesso em 22/04/2013.

modo de ação. “Isso necessariamente em benefício do Exército, das Forças Armadas, do governo e da revolução¹³³”.

A carta de Castelo Branco enviada a Costa e Silva, permite-nos perceber a divisão existente dentro das alas do governo. A questão do espetáculo apenas ressalta as divergências que se tornariam, com o passar do tempo, ainda mais destoantes nas relações entre os “moderados” e os “linha-dura”.

Não é de se estranhar que o presidente Castelo Branco se pronunciasse a favor do espetáculo, pois sua admiração pela arte cênica era publicamente conhecida. Há anos ele acompanhava a carreira de Paulo Autran e Tônia Carrero. O próprio se dizia um grande entusiasta da arte teatral e frequentador assíduo das salas de espetáculo. No entanto, toda essa admiração não impediu que a censura em seu governo começasse a mutilar diversos espetáculos, inclusive o próprio *Liberdade, liberdade*.

Em entrevista concedida juntamente com Paulo Autran para o programa *Roda Viva*, Tônia Carrero fala sobre a relação de Castelo Branco com o teatro. “Ele assistia sim. Tinha uma coisa extraordinária, que ele mandava uma pessoa comprar as entradas à paisana. Então, mesmo que a companhia quisesse convidá-lo e dar entradas, não podia, porque não sabia quem tinha comprado às entradas¹³⁴”. Em 08 de novembro de 1964, o presidente foi ao teatro assistir *Depois da Queda*, espetáculo com Paulo Autran anterior à *Liberdade, liberdade*. Ele dispensou o camarote oficial e foi conversar com os atores no final da peça, elogiando muito a atuação de Paulo Autran.

Diante de tantas relações entre o presidente e o teatro, além da grande admiração nutrida por Paulo Autran, cabe-nos fazer uma pergunta importante: será que Castelo Branco assistiu a *Liberdade, liberdade*? Paulo Autran relata um fato muito interessante a esse respeito.

Liberdade, Liberdade ele não quis assistir, não foi. [...] Então eu parei *Liberdade, Liberdade*, fui fazer três meses *A dama do Maxim's*, junto com a Tônia. Ele foi assistir *A dama do Maxim's* e sabia que eu tinha feito *Liberdade, Liberdade*. Na hora de me cumprimentar, ele disse assim: “*Meus parabéns, o senhor é um ator muito versátil! Faz de tudo [pisca o olho], não é?*”¹³⁵

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ Disponível em <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/103/entrevistados/>. Acesso em 22/04/2013.

¹³⁵ *Idem*.

Podemos entender que embora gostasse muito de teatro, a sua *ousadia cênica* tinha limites. Sua presença no espetáculo poderia parecer uma provocação ainda maior à ala conservadora do governo, além da própria peça ser uma crítica ao seu governo. Ainda que acompanhasse a trajetória de Paulo Autran, ele não se interessou em assistir ao espetáculo analisado. No entanto, a fala de Paulo Autran comprova que ele tinha pleno conhecimento da peça. Ao afirmar que o ator era versátil ele se refere aos diferentes círculos teatrais pelo qual o protagonista circulava, ora textos de cunho mais estético, ora textos de cunho mais engajado.

Ainda no que tange ao regime militar Paulo Autran engajou-se ainda em outra causa, que não atingia apenas ao espetáculo analisado, mas toda a classe artística paulista e carioca. Trata-se de um novo telegrama redigido pela Comissão de Defesa dos Direitos do Homem, da ONU. No dia 25 de outubro de 1965, a classe optou por tomar uma posição contra as arbitrariedades da censura. Depois de algumas assembleias, eles aprovaram um manifesto que foi lido por Paulo Autran.

Vários foram os fatores que fizeram a classe artística tomar essa atitude. Podemos citar as proibições de *O berço do herói*; de Dias Gomes, *Os inimigos*; de Gorki, as restrições à peça *Arena conta Bahia*, de Boal, além de outros fatores. Um interessa-nos em especial, pois trata diretamente de *Liberdade, liberdade*. Diz respeito à demora da censura paulista para analisar o texto, que já estava em seu poder havia três semanas. Não se tinha ainda uma decisão definitiva, mas já tinha uma comunicação oficiosa de sua proibição. No telegrama enviado a ONU e publicado pelo jornal Correio da Manhã, os artistas reivindicavam as seguintes questões:

A classe teatral do Brasil vem denunciar a violação da carta da ONU que afirma a liberdade de pensamento e de criação artística, manifestada nas arbitrariedades dos órgãos de Censura e da coação policial exercida contra a apresentação de espetáculos de autores internacionais como Gorki, Brecht, Feydau, escritores, poetas e compositores brasileiros. Pedimos a pronunciamento da Comissão de Defesa dos Direitos do Homem. (Correio da Manhã, 26/10/1965).

O telegrama novamente obteve grande repercussão na imprensa. No entanto, dessa vez o Presidente não se pronunciou. Podemos interpretar que a própria conjuntura política já começava a dar sinais de recrudescimento. *Liberdade, liberdade* mais uma vez escapou à proibição da censura, mas dessa vez sofreu cortes no texto.

Não sabemos dizer se existiu alguma relação entre o Manifesto e a liberação do espetáculo pela censura, mas coincidentemente ela ocorreu dez dias depois da entrega do telegrama. Entendemos assim, que mais uma vez prevaleceu esse estranho diálogo, caracterizado pela falta de democracia e o excesso de arbitrariedade.

Não foram poucas as relações entre o espetáculo e o regime militar. Seja nas ações, que se referiam diretamente a ele, ou nas ações a que ele esteve relacionado. Tentamos, através dessa narrativa, demonstrar que durante a trajetória de *Liberdade, liberdade* ainda foi possível estabelecer alguma forma de diálogo com o regime militar, ainda que desigual.

É preciso reiterar que essa relativa abertura ao diálogo não era uma prática comum a todos os espetáculos, a peça analisada pode ser considerada uma exceção. Acreditamos que a própria defesa de Castelo Branco fez com que as relações fossem mais amenas, mas quase nunca complacentes.

No próximo tópico procuraremos explorar se essas ambiguidades estiveram ou não, presentes nos processos de censura da peça. Buscaremos demonstrar a trajetória da peça no que tange a censura, analisando os processos de censura e lançando dados interpretativos sobre sua proibição.

5.4. O LONGO PROCESSO DE CENSURA: DA ESTREIA A PROIBIÇÃO

A censura existe desde o início da criação intelectual e artística do homem e tornou-se um dinâmico dispositivo de controle estatal e de manutenção da estabilidade política. Pode ser considerada censura qualquer ação de proibir, no todo ou em parte, uma publicação ou encenação. Essa supressão deliberada do texto altera o fluxo normal da informação, destituindo de significado um determinado acontecimento. (STEPHANOU, 2001).

No caso da censura no teatro, sua atuação ocorreu de forma muito específica, devido às peculiaridades do campo artístico. Seu nascimento remete a Roma antiga, e segundo o Dicionário Brasileiro de Teatro, é provável que a censura tenha sido utilizada no teatro romano, devido ao elevado grau de licenciosidade de seus espetáculos. (GUINSBURG, 2006). Ainda hoje muitos pesquisadores debruçam-se a pesquisar as origens da censura, no entanto, para essa pesquisa tais

reflexões não se fazem fundamentais. Nosso principal objetivo é compreender a chegada da censura ao Brasil¹³⁶, analisando mais precisamente como se configura a censura teatral na peça analisada.

De acordo com Garcia (2010), podemos perceber o quanto o governo do General Castelo Branco teve problemas para definir as estratégias e ações da censura, assim como para sistematizar a sua ação através de diversos órgãos.¹³⁷ *Liberdade, liberdade* pode ser considerado um interessante estudo de caso, a partir do momento que demonstra as dificuldades enfrentadas pela censura militar no período em que ela não se encontrava centralizada. O próprio debate em torno da peça feito pelo alto escalão governamental permite-nos entender o quanto o

¹³⁶ Podemos pensar a censura no Brasil, como um fenômeno de longa duração. A censura nasce juntamente com o teatro brasileiro, em razão da condição colonial existente em nossa história. Os primeiros censores foram a Coroa Portuguesa e a Igreja Católica. Com a introdução do teatro no Brasil do século XVI, as primeiras exigências censórias diziam respeito à obrigatoriedade da encenação das peças em latim, assim como a proibição de papéis femininos nas representações. Segundo Garcia (2009) podemos entender que a censura enquanto prática social remete ao período colonial e como prática institucional tem início no Império. A criação do Conservatório Dramático Brasileiro (1843-1897) foi a principal ação para essa institucionalização. “*O CDB criou precedentes para a estruturação futura da censura de diversões públicas e serviu de fundamento para o exercício da censura moral, além de inaugurar a censura teatral*”. (GARCIA, 2009:7). De acordo com COSTA (2008) nomes como Araújo Porto-Alegre, Machado de Assis e José de Alencar fizeram parte da lista de censores do órgão e contribuíram para a formulação da tradição censória do país. No período da instauração da república, a censura já se encontrava consolidada. “*Se no século XIX a censura policial e a própria vigilância do Conservatório estavam preocupadas principalmente em resguardar o Imperador e sua família, a partir da República, e na primeira metade do século XX, a censura restringe-se a limitar excessos contra a ordem constituída, seus representantes e a família brasileira, entendida como um corpo a quem se deveria preservar com a imposição de limites morais ao teatro*”. (GUINSBURG, 2006:79). No início do século XX, a censura estendeu-se ao cinema e ao rádio e em 1928 foi fundada a Censura das Casas de Diversão, no governo Washington Luís. “*Amparados pela lei, os censores procuravam conter as críticas ao poder, a expressão popular, as liberdades e a ousadia, quer temática, quer de linguagem*”. (COSTA, 2008, p.18). Já no governo de Getúlio Vargas foi criado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) em 1939. Foi inspirado nas instituições fascistas europeias e nasceu com o objetivo de intervir nas representações artísticas e nas comunicações de massa. A preocupação era exaltar a imagem de Vargas e conter a propagação do anarquismo, socialismo e comunismo. “*A censura funcionava como instrumento moralizador, colaborando para a construção de uma imagem positiva do Estado*”. (CARNEIRO, 2002:47). Nesse período, os censores começaram a perder as características de intelectuais e assumiam o caráter de funcionários públicos. “*Em nome da “vigilância da cultura e da moral”, foram proibidas obras de Vítor Hugo, Dostoiévsky, Górkí, Voltaire, Jorge Amado, Monteiro Lobato, Gilberto Freire, Graciliano Ramos, Tolstói, Lênin, Trotski e, é claro, Marx*”. (STEPHANOU, 2001:25). Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a derrota das ditaduras fascistas, o órgão perdeu parte de sua influência e foi extinto. Em 1946 foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas, que tinha a sede no Rio de Janeiro e filiais nos outros estados. De acordo com COSTA (2008), a descentralização da censura possibilitou relativa liberdade de expressão até a instauração do regime militar. De acordo com Garcia, “*nos regimes autoritários, os governos brasileiros não só apropriaram-se de uma estrutura pré-existente que se orientava pela moral vigente como também incorporaram a censura política que se amparava na manutenção da ordem*”. (GARCIA, 2009:3). Podemos perceber que o regime militar não instituiu a censura em território brasileiro, ele apropriou-se de uma cultura política autoritária existente e ampliou ao extremo sua abrangência.

¹³⁷ Cf GARCIA (2008).

espetáculo trouxe questões fundamentais para a discussão da censura e dos seus métodos. Um exemplo, que nos ajuda a entender os paradoxos encontrados na censura de *Liberdade, liberdade* pode ser visto em uma charge intitulada “Jaguar e a Censura”, publicada no jornal *Última Hora*, no dia 22 de abril de 1965.



Figura 18: Charge de Jaguar satirizando o pânico dos censores ao analisarem *Liberdade, liberdade*. In: *Última Hora*. 22/04/1965.

A charge do cartunista Jaguar mostra o desespero do Serviço de Censura ao analisar a peça. É interessante observar o perfil físico que ele traça dos censores, todos usam óculos e são “carecas”. Um deles, mais deslocado do centro, segura o que parece ser a primeira página de um jornal contendo uma matéria sobre a peça intitulada “*Liberdade, liberdade. Millôr Fernandes e Flávio Rangel*”. Ele lê atentamente a reportagem, enquanto os outros censores parecem não ter ação. Alguns papéis podem ser percebidos em cima da mesa com o título *Liberdade, liberdade*, mas não são analisados. Um dos censores olha assustado para o infinito e está visivelmente suado. Sua expressão demonstra um rosto alarmado, ele segura uma caneta que não parece ter utilidade, além de conter o seu nervosismo. O censor do meio não tem ação, apenas olha amedrontado para o centro. O censor da esquerda parece querer se pronunciar, mas tem uma expressão de dúvida. Suas mãos parecem demonstrar certa ansiedade. No conjunto, podemos perceber que o chargista tentou demonstrar os problemas enfrentados pela censura ao analisar a

peça *Liberdade, liberdade*. Ainda que estivessem com o poder de veto na mão, nessa fase, os censores ainda não podiam exercê-lo sem ter em mente uma conjuntura maior. Interessante reiterar que esse processo deve ter sido vivenciado não apenas pelos censores do Rio de Janeiro, mas em boa parte das cidades onde peça se apresentou.

A frase colocada na charge também faz uma crítica ao regime, mas não demonstrando o receio ao regime e sim ao autoritarismo. "*Liberdade, liberdade...A primeira deve ser a liberdade propriamente dita e a outra deve ser a liberdade condicional...*". Ele indica o paradoxo existente na censura no que se refere à discussão da liberdade: a primeira seria a liberdade enquanto conceito comumente aceito e a segunda, a liberdade permitida e condicionada ao regime militar. Na construção da frase, a segunda se sobrepõe a primeira, tal como durante todo o regime militar, essa liberdade que depende de leis próprias para ser entendida.

Por meio dessa charge e da documentação analisada podemos perceber o quanto o espetáculo mobilizou debates também no campo da censura. A dificuldade de a peça não se enquadrar nos modelos constantemente conhecidos, fez com que a sua proibição pudesse trazer muitos problemas para a imagem do governo, e por isso, o motivo de tanta repercussão.

Podemos entender que os problemas enfrentados pela censura na peça podem ter contribuído para uma maior discussão em torno da centralização da censura. De acordo com Garcia (2008) *Liberdade, liberdade e Opinião* sempre apareciam nos argumentos a favor da centralização da censura, que demonstravam o quanto a descentralização possibilitava diversas interpretações sobre os casos. "*Segundo o diretor-geral do DFSP, a nova lei acabava com essa dualidade e apoiava-se no fato de que "diversos grupos teatrais apresentam peças de caráter subversivo, como nos casos de Liberdade, Liberdade e Opinião"*". (GARCIA, 2008:44). Diante desses fatos, podemos perceber que esses dois espetáculos do Grupo Opinião "incomodaram" a censura e o regime militar.

Ainda nas discussões sobre a centralização da censura, que ocorreram no início de 1967, o dirigente censório José Leite Otati tentava convencer a classe teatral e cinematográfica de que a censura centralizada só traria benefícios à classe artística. Para justificar o seu argumento novamente foi utilizado o exemplo da peça analisada. "*Liberdade, Liberdade, por exemplo, foi uma das que tiveram uma*

carreira acidentada: consentida aqui, proibida ali, constitui-se num esforço inaudito a sua apresentação no país. Agora, com a nova legislação a situação estará clara a partir da primeira e única censura". (Diário de Notícias, 15/03/1967). Efetivamente *Liberdade, liberdade* teve um processo de censura muito diferenciado no que tange a sua montagem pelo Grupo Opinião. Não será o nosso objetivo analisar os processos censura posteriores a 1967, por se tratarem de montagens que não foram feitas pelo Grupo. Eventualmente, mencionaremos alguns exemplos dos processos de censura já no período em que a censura estava centralizada, mas não nos ateremos à sua análise.

A peça apresenta uma trajetória diferenciada no que se refere ao seu processo de censura. Seguindo-a em ordem cronológica podemos perceber as peculiaridades em relação aos outros espetáculos do período. Em abril de 1965, data de sua estreia no Rio de Janeiro havia intensa expectativa de sua proibição, no entanto, o texto foi liberado, com algumas ressalvas. Em novembro do mesmo ano, em sua estreia em São Paulo, o texto foi parcialmente censurado, contabilizando mais de 18 páginas de cortes. Durante as viagens pelo Brasil, ainda sob a égide da censura estadual, os processos sofreram diversas modificações, variando de cidade para cidade. Não conseguimos mapear os processos de censura das viagens pelo Brasil, mas tentaremos apontar alguns dados colhidos na grande imprensa. Em janeiro de 1967, a peça foi proibida na cidade de Fortaleza e não voltou em cartaz. Muitas fontes afirmam que a peça foi proibida em âmbito nacional, mas não localizamos documentação que comprove tal fato. Tentaremos também lançar algumas possibilidades interpretativas sobre essa questão.

O primeiro processo de censura de *Liberdade, liberdade* foi sofrido em sua estreia no Rio de Janeiro. Como falado anteriormente, existiram muitas dúvidas se o texto seria liberado, mas na véspera da estreia ocorreu sua liberação. O jornalista Sérgio Bittencourt demonstra as questões que cercaram a sua liberação. "*A censura ainda não soltou os originais, e o boato é um só: diversas modificações terão que ser feitas. Ninguém acredita (estreia marcada para amanhã, repito) que em 24 horas seja possível mexer no texto. Aguardemos*". (Bom Dia Rio, 19/04/1965). No mesmo dia 19, às 17h00, a censura liberou a peça, depois de dez dias em que o texto já se

encontrava no Serviço de Diversões Públicas. De acordo com o processo 137¹³⁸, da Secretaria de Segurança Pública no Estado da Guanabara, a peça foi liberada sem cortes, mas, “*proibida para menores até 18 anos e televisão*”¹³⁹. Ele foi assinado por Asdrubal Sodré Junior, chefe do Serviço de Diversões Públicas, com validade até 19 de abril de 1966. Como vimos anteriormente, para chegar a essa liberação, os censores cariocas tiveram muito trabalho e diante da repercussão que sua proibição poderia causar, eles optaram por deixá-la tal como estava.

O mesmo não aconteceu no processo da censura paulista¹⁴⁰, que não poupou cortes na temporada no Teatro Maria Della Costa. O Requerimento de Censura número 5.767 foi apresentado a Divisão de Diversões Públicas da Secretaria da Segurança Pública, no início de outubro de 1965. A liberação só ocorreu em cinco de novembro, depois de quase um mês sem retorno dos órgãos de censura.

Na primeira página do processo, consta o pedido feito através de Pedro Giaquinto Filho, empresário responsável pelo pedido. Nesse documento é descrito o gênero do espetáculo, os autores, o número de atos e o teatro onde a peça seria encenada. Eram entregues duas cópias do texto, uma era devolvida para ao grupo requerente e a outra permanecia junto ao processo.

No caso do espetáculo analisado, as cópias do texto eram os próprios livros do espetáculo, que nessa época já havia sido publicado pela Editora Civilização Brasileira. Feito o pedido, o requerente recebe o protocolo do órgão, com o número do processo, como forma de garantia que a peça foi entregue ao órgão responsável pela censura. No que diz respeito aos trâmites internos, feito esse processo inicial, o funcionário que recebe o processo o encaminha para o censor que será responsável pelo caso. Nesse período, o censor analisa o espetáculo e ao término da ação ele libera o *Certificado de Censura*, assim como a autorização da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), assinada, datada e carimbada.

O certificado de *Liberdade, liberdade* tem características bem peculiares, onde as páginas marcadas como censuradas não nos permitem identificar ao certo as páginas que contém os cortes. Outro dado relevante é a alteração da idade, se

¹³⁸ O processo de censura da peça do Rio de Janeiro foi encontrado no acervo na FUNARTE, na pasta sobre a peça *Liberdade, liberdade*.

¹³⁹ Processo de censura da peça *Liberdade, liberdade* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Localizado na FUNARTE, na pasta *Liberdade, liberdade*. (sem numero de localização).

¹⁴⁰ O processo de censura da peça em São Paulo foi localizado no acervo Miroel Silveira, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

compararmos com a censura carioca. No processo paulista ela caiu de dezoito para dezesseis, em compensação os cortes foram muitos. Parece-nos que reduzir a idade foi uma estratégia utilizada para compensar os diversos cortes feitos no texto.

Certifico que a peça intitulada LIBERDADE, LIBERDADE com dois atos, do gênero de musical, original de Millôr Fernandes e Flávio Rangel foi censurada a requerimento de Grupo “Opinião”, registrada no livro C, á fls 241, sob o nº 5.767, em 5 de novembro de 1965, foi julgada apta para ser representada em público, no território do Estado de São Paulo. Restrições: Proibido p/ menores de 16 (dezesseis) anos, com cortes nas folhas, 2, 5,13,17,24,32,38,41,42,43,52,90,91,99,108,115,154,155. Este certificado é válido até o dia 5 de novembro de 1968¹⁴¹.

A marcação dos textos não permite identificar ao certo o ponto das proibições. Com o intuito de não cometer equívocos nos ateremos aos dados contidos no Certificado de Censura. No total, podemos contabilizar dezoito páginas de corte. Apesar do grande número de páginas cortadas, buscaremos identificar algumas temáticas e demonstrar o que continham de significativo que possa ter motivado os cortes por parte da censura.

Como era de se esperar, a maioria dos cortes foram efetuados em cenas de cunho político, que remetiam ao contexto contemporâneo. Embora poucos momentos do texto tivessem essas características explícitas, os poucos que tinham foram cortados. Como exemplo, podemos citar a cena em que Vianinha pedia ao público para se posicionar nas cadeiras, o texto de Millôr sobre o que é a liberdade, a cena que fazia menção ao pescoço de Castelo Branco, o texto Advertência, de Millôr Fernandes, que fazia uma contundente crítica ao regime, cortaram também várias anedotas contidas na peça.

Por se tratar de uma censura política, não nos admira que os cortes tenham sido direcionados para as intervenções de cunho político. No entanto, cenas sem essa vinculação aparente, também foram cortadas. Tal ação pôde ser percebida no poema *Da profissão do Poeta*, de Geir Campos, que trata do poeta engajado, que “*canto apenas quando dança, nos olhos dos que me ouvem, a esperança*”. (MILLÔR, RANGEL, 1965:2). A censura moral pode ser percebida na cena em que se discute a liberdade de profissão, quando a mãe alerta a filha de que se continuar

¹⁴¹ Processo de censura da peça *Liberdade, liberdade* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Localizado no Arquivo Miroel Silveira, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. (sem número de localização).

no caminho que está, ela acabará prostituta. A filha responde: “*Deus te ouça, minha mãe...Deus te ouça*”. (MILLÔR, RANGEL, 1965:17).

As cenas sobre o Franquismo também foram cortadas, assim como um trecho do julgamento do poeta Brodsky, que continha na mesma página a palavra “comunista” duas vezes. A parte final, onde Vianinha cita todos os autores dos textos apresentados na peça, também sofreu cortes. A censura parece ter se concentrado em questões óbvias, como as expressões comunismo e prostituta. A própria cena do julgamento do poeta Brodsky, que se pretendia ser uma crítica ao comunismo, não foi lida sobre esse viés e foi censurada.

Podemos perceber que os cortes ultrapassam o campo político estritamente. No entanto, fica claro que na maioria das cenas proibidas, os conteúdos remetem à política, em maior ou menor grau. Outra observação relevante é o receio aos temas históricos. Ainda que não fizessem relação direta à realidade, o medo às conjecturas possíveis sobre os temas afins fez com que as cenas históricas, como a da resistência ao franquismo, fossem cortadas. Mesmo que a história não se repita, o seu contraponto com a realidade faz de sua atuação um armamento perigoso contra os regimes autoritários, e talvez, por sua extensa utilização em *Liberdade, liberdade*, ele tenha se tornado um espetáculo muito observado pelo regime.

Em alguns processos de censura existentes no Arquivo Miroel Slveira, consta um documento onde o censor justifica os cortes efetuados no texto e se posiciona sobre a qualidade da peça analisada. No caso do espetáculo pesquisado, esse documento levanta grandes possibilidades de interpretação da visão da censura sobre o espetáculo, assim como nos permite entender esse “diálogo desigual” existente entre eles. A justificativa foi dividida em uma introdução e quatro tópicos, cada qual fazendo menção a um aspecto do processo. Nessa introdução, o censor Carlos Caldas Graieb afirma que o espetáculo foi liberado, mas assinala que essa liberação só pode ser consentida, se respeitados os cortes previamente selecionados. No entanto, é dada a opção de refazer o texto, substituindo os cortes por outras cenas, mas explicita que caso a escolha recaia sobre essa opção, o texto deve ser novamente submetido à censura. No caso de *Liberdade, liberdade*, tal opção não foi feita, pois os realizadores preferiram continuar com o espetáculo mesmo com os cortes, sem fazer acréscimos nos textos amputados. Com relação ao texto, o censor expõe uma posição muito elogiosa às obras escolhidas.

O texto em objeto se constitui em uma coletânea de passagens de obras literárias, de autores clássicos e contemporâneos, mundialmente e através dos tempos consagrados, de sorte que, sob este aspecto, como espetáculo deve ser liberado e mesmo divulgado, sem limitação de idade, após pequenos cortes, pelo seu evidente valor educacional e cultural.¹⁴²

O censor justifica as qualidades educacionais do texto e cita a presença de grandes autores na constituição de sua dramaturgia. No entanto, o posicionamento do censor não condiz com o processo de censura. Ele afirma que o espetáculo deve ser liberado sem limitação de idade, mas, no processo consta claramente a proibição para menores de dezesseis anos. Outra contradição é a afirmação de que o texto poderia ser liberado após “*pequenos cortes*”. Foram mais de dezoito páginas de cortes, um número que está longe de ser pequeno, quando se trata da constituição de sentido de uma obra artística. Percebe-se assim, uma clara minimização do fato por parte do censor do espetáculo, que tenta “*romantizar*” os dados e convencer os requerentes da aceitação dos cortes do texto pela Divisão de Diversões Públicas.

No segundo tópico, o censor comenta a originalidade da proposta, apontando para as qualidades do texto percebidas através de diversos gêneros selecionados. “*dando originalidade e unidade a êsse conjunto, e, contribuindo para evitar se torne árido pela natureza da matéria, há a destacar a intercalação de trechos musicais, nacionais e estrangeiros, e humorísticos, que não alterando o conteúdo moral da peça não impõe seja mais rigoroso nosso julgamento.*”¹⁴³ No processo, podemos perceber que a inclusão de músicas e trechos humorísticos não trouxe maiores problemas com a censura. De acordo com o texto do censor, as canções e os momentos de humor, servem inclusive, para tirar a aridez da matéria. Vale inclusive destacar que tais “momentos” não exigem um rigoroso julgamento.

Entretanto, considerando o ângulo político, eis que a matéria é de conteúdo político-social, a consubstancia críticas contundentes à orientação política-administrativa do atual Governo do Brasil – veja-se a forma da composição e o critério que norteou a escolha do texto – parece-nos, ainda que pessoalmente sejamos favoráveis a qualquer manifestação de crítica, desde que resguardado o decôro e o respeito devido às autoridades constituídas, só deva a peça ser levada à representação com os cortes recomendados, que a prudência aconselha, dado o momento de tensão emocional que o país atravessa.¹⁴⁴

¹⁴² *Idem.*

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Idem.*

A partir desse trecho, o discurso perde o tom elogioso e inicia a arguição sobre os motivos dos cortes estabelecidos. Segundo o censor, o critério que norteou a escolha do texto, no caso o tema da liberdade, já demonstrava o desejo de propor críticas à orientação política do país, exemplificando a distância existente entre o regime militar e qualquer menção a ideia de “liberdade”. Não por acaso, as “*críticas contundentes*” feitas à orientação política, são tidas como o motivo principal dos cortes, ainda que o censor afirme ser a favor de qualquer atitude crítica, “*desde de que resguardado o decôro*”. Partindo dessa premissa, deduzimos que na visão da censura, o espetáculo não guardou o *decôro* necessário, e por isso, foi preciso intervir no texto com os cortes sugeridos. Ao final, ele afirma que o momento de “*tensão emocional que o país atravessa*” seria o principal motivo para que os cortes fossem respeitados. Mas adverte: “*Opcionalmente, tendo em vista o motivo acima invocado, se não aceitos pelos responsáveis pelo espetáculo os cortes recomendados, será de melhor alvitre sustar temporariamente a sua liberação*”.¹⁴⁵

Nesse momento, o censor reitera sua posição e afirma que se os requerentes não aceitarem os cortes propostos no texto é de melhor “*alvitre*” cancelar suas apresentações e suspender a temporada paulista. Em outras palavras, ele conclui dizendo que a liberação foi dada para ser cumprida exatamente como estabelecida no processo, e, caso não satisfeitos com os cortes, os produtores devem ignorar a liberação, já que esta foi dada sem possibilidade de modificações posteriores.

Esse documento, permite-nos entender como esse diálogo desigual pode ter se configurado. Ao mesmo tempo em que o censor procurava demonstrar relativa cordialidade com os produtores do espetáculo, ele deixava claro quem tinha o poder efetivamente. Ainda que monologando, o governo (através dos órgãos de censura) tentava criar a ilusão de um diálogo, que efetivamente não se concretizou, se pensarmos que este, sempre esteve pautado na desigualdade, isto é, prevalecendo a posição do poder do governo. Por essa razão, é que utilizamos a expressão diálogo desigual. Dessa forma entendemos a relação com o regime militar no que se refere à *Liberdade, liberdade*.

Findada a temporada em São Paulo, a peça volta em cartaz no Rio de Janeiro, mas não foi necessário submeter o texto novamente à censura, pois o

¹⁴⁵ *Idem*.

certificado do ano anterior liberava a peça até 19 de abril de 1966. Em maio de 1966 foi iniciada a turnê pela Região Sul do país. Não localizamos os processos de censura, mas encontramos algumas informações importantes a respeito da censura nas cidades por onde a peça passou. Segundo com Paulo Autran, *“o único problema de nossa excursão foi a censura, principalmente do Rio Grande do Sul e a do Paraná”*. (Jornal do Brasil, 25/08/1966).

De acordo com o ator, a peça foi liberada integralmente apenas em Santa Catarina. No Rio Grande do Sul e no Paraná elas sofreram cortes. Um dado interessante que ele apresenta é que os censores do Paraná seguiram os cortes sugeridos pelos censores gaúchos, não sendo necessário um novo processo de censura. Ele afirma que a censura do Rio Grande do Sul cortou de tal forma o texto que não seria possível encená-lo. Diante desse fato, ele se dirigiu ao censor e tentou argumentar sobre a questão.

Então, eu fui ver o censor e expliquei que tal atitude era inteiramente arbitrária, pois entre os trechos cortados estavam a Declaração de Independência dos Estados Unidos, discursos de Lincoln e Jefferson e frases de Jesus Cristo. O censor então, para não se contradizer e diante de uma tal ausência de motivos, liberou a peça acrescentando que os trechos cortados constituiriam apenas sugestões de corte”. (Jornal do Brasil, 25/08/1966)

De acordo com o relato anterior de Paulo Autran, não nos parece que a censura tenha liberado o texto integralmente. Parece-nos que a formulação da frase deixou essa dubiedade. É possível que ela tenha extinguido alguns cortes, mas não acreditamos que o texto foi liberado na íntegra, se fosse esse o caso, não teria ocorrido problema algum na temporada no sul do país.

Em matéria não assinada publicada no Jornal do Brasil, o autor da reportagem comenta sobre a atuação do censura no estado da Região Sul. *“Com vinte e quatro cortes feitos no texto pela censura gaúcha, estreou ontem no Teatro Leopoldina. [...] Entre os cortes feitos figura, inclusive, todas as sequências que tratam da revolução espanhola com referências diretas a Franco”*. (Jornal do Brasil, 03/05/1966).

Para além dessa matéria, o próprio Paulo Autran dá outras declarações demonstrando a incoerência dos fatos, afirmando que no Rio Grande do Sul e no Paraná eles tiveram apoio dos estados e mesmo assim, a censura interveio no espetáculo. *“Mas em Santa Catarina, a peça foi liberada na íntegra, demonstrando*

assim a censura do Estado ser democrática e civilizada". (Jornal do Brasil, 25/08/1966). O jornalista Edésio Passos, também nos ajuda a intuir que efetivamente a peça sofreu cortes dos dois estados citados. Ao comentar sobre a falta que o coro faz ao espetáculo, ele aproveita para mencionar a questão da censura. *A metade de Liberdade, liberdade que chegou a Curitiba não se refere somente ao texto. Nesse particular, apenas frases mais agressivas politicamente, foram decapitadas pela censura. (O Estado do Paraná, 19/06/1966).*

A partir desses dados, podemos supor que a turnê no sul do país efetivamente teve problemas com a censura. Maiores dados poderiam ser obtidos se tivéssemos tido acesso aos processos de censura da peça no âmbito regional. De qualquer forma, esse levantamento, ainda que não detalhado, nos permite entender algumas relações estabelecidas com a censura, como a negociação do ator com o censor ou mesmo a liberação de alguns trechos a partir de um diálogo desigual.

Depois da temporada no Sul, o grupo faz novas apresentações em São Paulo, sem que fosse preciso entrar com outro requerimento. O processo submetido ano anterior garantia que a peça *"foi julgada apta para ser representada em público, no território do Estado de São Paulo"*¹⁴⁶ até a data de 5 de novembro de 1968.

Em Minas Gerais não localizamos nenhuma documentação oficial referente à censura no espetáculo, mas o livro Febeapá, de Stanislaw Ponte Preta demonstra que podem ter ocorrido problemas na liberação da peça. *"Liberdade, Liberdade estreou em Belo Horizonte e a Censura cortou apenas a palavra prostituta, substituindo-a pela expressão: "Mulher de vida fácil", o que, na atual conjuntura, nos parece um tanto difícil. Ninguém mais tá levando vida fácil"*. (PONTE PRETA, 1984:26). Nesse livro, o autor recolhia dados das arbitrariedades cometidas pelo governo e lhes dava um tom cômico e humorístico, a esses registros ele intitulou como *"I Festival da Besteira que assola o país"*. Confirmamos tal informação através de duas reportagens encontradas no Jornal do Brasil, em que afirmam que o único corte efetuado pela censura diz respeito ao excerto mencionada por Ponte Preta. *"A substituição da palavra prostituta por mulher de vida fácil foi a única exigência da polícia mineira para a liberação condicional da Liberdade, liberdade"*. (Jornal do

¹⁴⁶ Processo de censura da peça *Liberdade, liberdade* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Localizado no Arquivo Miroel Silveira, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. (sem número de localização).

Brasil, 16/09/1966). De acordo com a reportagem o censor Ataliba Correia, responsável pela censura da peça advertiu que *“dependendo da reação do público poderá haver nova exigência de corte, pois é normal que os espectadores de uma cidade ponham maldade em expressões que os de outro local achem totalmente inocentes, com sérios prejuízos para a moral vigente.”* (Jornal do Brasil, 16/09/1966) Acreditamos que existe grande chance de tais declarações serem verdadeiras, principalmente se lembrarmos de que a mesma cena foi cortada no processo de censura paulista, pela utilização da palavra prostituta. Com relação a declaração do censor, podemos citar a conhecida influência da Tradicional Família Mineira sobre as Forças Militares, defendendo a moral e os bons costumes. Na temporada que sucedeu à de Belo Horizonte, a cidade de Vitória, também não encontramos dados relativos à censura. Parece-nos que o problema em Vitória concentrou-se apenas na questão de espaço cênico do teatro, como falado anteriormente.

Em dezembro de 1966, parece começar uma grande campanha para a proibição da peça. No dia 2 de dezembro, o Jornal do Brasil publica uma matéria intitulada *“Censura do Estado do Rio não permite em Niterói a “Liberdade” do Opinião”*. A matéria afirma que a peça foi proibida de ser encenada no Hotel Cassino de Icaraí pelo Sr. Dalmo de Oliveira, Diretor do Serviço de Censura do Estado do Rio. Ele justifica que a peça foi impedida, pois recebeu informações de que *“a peça será proibida em todo o país, como subversiva”*. (Jornal do Brasil, 2/12/1966). Ainda de acordo com a matéria, o Grupo Opinião tentou reagir à proibição e Paulo Pontes tentou conseguir um documento especificando os motivos da proibição. *“O Sr. Paulo Pontes, solicitou ainda, segunda-feira, por ofício, esclarecimentos à Censura da Guanabara sobre a notícia de que “a peça foi ou seria proibida em todo o país”, a fim de encaminharem o problema judicialmente do Estado do Rio”*. (Jornal do Brasil, 2/12/1966). O Grupo parece não ter recebido resposta e na sequência foi iniciada a temporada na região Nordeste.

A turnê pelo Nordeste foi muito conturbada no que tange aos processos de censura. O fato de cada estado deliberar sobre a proibição deixava produtores e atores incertos da trajetória da peça. Também não tivemos acesso à documentação e os poucos dados obtidos foram recolhidos na imprensa. Parece-nos que as apresentações em Aracaju, Salvador e Recife transcorreram normalmente, sem intervenção da censura. Em Maceió, a mobilização dos estudantes mencionada no

tópico anterior permitiu a encenação da peça depois de um processo de negociação entre estudantes e o estado. “*Graças ao bom senso e ao sentimento democrático das nossas autoridades policiais e da censura, teremos...como em todas as cidades brasileiras, a peça em Maceió*”. (Jornal de Alagoas,10/01/1967). Bem menos pelo sentimento democrático e muito mais pela intervenção dos estudantes. Muitos estados ficaram receosos de proibirem o espetáculo e a repercussão da proibição se tornar ainda maior do que a causada pela própria representação. A cidade de Fortaleza não teve esse receio e enquanto o elenco se apresentava em João Pessoa, os produtores receberam a notícia da proibição da peça na cidade. A matéria publicada no Jornal do Brasil afirma no título que “*Fortaleza não verá Liberdade*”. A peça não foi exibida na cidade diante da relativa proibição que foi determinada pelo Secretário de Polícia, Sr. José Miramar da Ponte. Chamamos de relativa, porque ele disse ser contrário a peça, mas prometeu decidir se liberaria ou não no prazo de dez dias. O elenco não pôde esperar a resposta do Secretário e teve que retornar ao Rio de Janeiro logo depois das apresentações em João Pessoa. Essa estratégia seria posteriormente utilizada no clássico processo de censura de Calabar.¹⁴⁷ Ao invés de proibir a peça automaticamente e assumir publicamente a proibição, a censura de Fortaleza exigiu prazos maiores para liberar o processo, sabendo que seria impossível a continuidade do grupo na cidade sem a apresentação da peça. Dessa forma, encontrou-se uma saída para a questão: ela não assumiu a proibição, mas criou diversos mecanismos para impedir a encenação.

Diante desse fato, João Pessoa foi à última cidade a assistir a encenação de *Liberdade, liberdade*. Nos relatos orais e em diversas fontes documentais são divulgados um dado interessante: muitos afirmam que de João Pessoa em diante a peça foi proibida em todo território nacional. Segundo Paulo Autran, “*quando acabou a carreira da peça em João Pessoa, a peça foi proibida no Brasil inteiro*”¹⁴⁸. Ferreira Gullar lembra-se da censura, mas sem muitos detalhes. “*Depois o espetáculo foi censurado né? Depois, na outra... Quando foi ser remontado não sei se em Recife, em outro lugar qualquer, não sei, aí já foi censurado*”. (GULLAR. Entrevista concedida à autora em 13/07/2012). O ator Jairo Arco e Flexa faz uma interessante

¹⁴⁷ Cf. GARCIA (2008) e HERMETO (2010).

¹⁴⁸ O trecho da entrevista citado foi retirado do site Memória Roda Viva, disponível em http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/281/Paulo%20Autran/entrevistados/paulo_autran_1987.htm, acesso em 29/04/2013.

observação sobre a questão, segundo ele a proibição “*Não foi pela cidade, foi pela época, né? Aí alguém chegou lá e mandou proibir*”. (FLEXA. Entrevista concedida à autora em 20/07/2012). Ele acredita que a proibição não veio de cidade de Fortaleza, no âmbito estadual. Para ele, a proibição na peça veio do alto escalão governamental do país.

Para além dos relatos orais e fontes, não encontramos nenhum documento que comprove a proibição da peça em âmbito nacional. Uma possibilidade seria pensar que talvez o caráter engajado do espetáculo fosse tão arraigado, que se construiu em um torno dele uma memória de sua proibição nacional, enquanto na verdade o elenco desfez-se de modo natural, depois dos problemas com a censura estadual de algumas cidades. Outra possibilidade é admitir que nesse momento da centralização da censura, a nova orientação, ainda em fase de transição, tivesse dado encaminhamentos à proibição da peça em todo território nacional, uma determinação do âmbito federal.

A segunda hipótese parece-nos mais plausível, mas algumas questões nos impedem de aceitá-la sem maiores questionamentos. Se a censura foi feita em âmbito nacional porque a documentação não consta no Arquivo Nacional¹⁴⁹? É possível que nessa fase de transição, a documentação tenha se perdido, sem que fosse anexada ao processo da Censura Federal? Se aceitarmos essa hipótese outro problema se apresenta: de acordo com o processo de censura da peça no âmbito federal, localizado no Arquivo Nacional, a peça foi liberada novamente em 1968. Porque a peça seria proibida no início de janeiro de 1967 e liberada no início de janeiro de 1968, para o Grupo Amador de Esquina?

Mesmo com todas essas problematizações, intuímos que a peça pode ter sido proibida pela Censura Federal. Acreditamos que a liberação no ano seguinte pode ter relações com o fato de não ser uma montagem do Grupo Opinião. Evidentemente, o texto da peça é político por si próprio, mas acreditamos que a montagem do Grupo Opinião analisada lhe conferiu maior peso político, sendo por isso, perseguida durante toda a sua trajetória. A montagem por um grupo

¹⁴⁹ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Processo de Censura da peça *Liberdade, liberdade*. DCDP/CP/TE/PT/CX92/1277. Foram analisados os processos de censura de *Liberdade, liberdade* com processos de 1967 a 1988. Não consta nenhum processo relativo a peça no que tange o período de janeiro de 1967.

conhecidamente comunista, a participação de um dos maiores atores de teatro do Brasil e o próprio caráter engajado do espetáculo trouxeram diversas dificuldades ao governo, como demonstrado até o momento.

Baseada na documentação analisada é possível intuir que apesar da repercussão da peça, o governo optou por não alarmar a opinião dos meios culturais politizados. É importante pensar que depois da repercussão da estreia no Teatro Opinião e transcorrido os primeiros meses em cartaz, o governo já havia demonstrado publicamente a aceitação do espetáculo, principalmente através do Presidente do país. No entanto, percebendo o caráter mobilizador da peça em suas viagens pelo Brasil, o regime precisou tomar atitudes mais drásticas, sendo essa a proibição.

O regime militar executou assim, uma inteligente manobra política. Esperou o momento certo para realizar tal ação. Aguardou a ocasião em que o espetáculo não estivesse com grande destaque nos meios de comunicação, e sua proibição pôde ser feita sem grande alarde da opinião pública, fato comprovado inclusive através das fontes da grande imprensa que pouco noticiaram a proibição da peça. Se tivermos mesmo razão, a manobra do governo foi realmente eficaz, pois ainda no presente, foi possível silenciar os motivos da proibição através da falta da documentação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Como detalhe pessoal e final, os autores e todos os participantes do espetáculo declaram que raras vezes trabalharam com tanta alegria. Se as vozes que se levantaram do silêncio da História conseguiram gravar o som da Liberdade num só dos corações presentes, estão pagos e gratos”. (FERNANDES, RANGEL, 1965:155).

Essa pesquisa foi um primeiro passo na busca de um universo de respostas plausíveis no que tange *Liberdade, liberdade*. Citando Geertz, poderíamos dizer que *“não há conclusões a serem apresentadas; há apenas uma discussão a ser sustentada”*. (GEERTZ, 1978:39). Não radicalizamos tanto quanto Geertz, pois acreditamos que existem pelo menos algumas conclusões a serem feitas. Destarte, concordamos que ainda há muito a ser discutido e analisado. A essa pesquisa coube descortinar algumas possibilidades de diálogo entre a arte e o poder, em específico no campo teatral. Diálogo esse, que só foi iniciado e somente com seu aprofundamento podemos chegar a conclusões mais amplas e profundas sobre a relação entre o teatro e a política durante a Ditadura Militar Brasileira.

A análise dos produtos culturais fez-nos perceber o quanto a proposta do espetáculo repercutiu em diversos campos artísticos. Os desdobramentos do campo musical e literário permitiram-nos entender o quanto à ideia de *liberdade* se propagou através da peça teatral. Nesse particular, atribuímos a dois fatores: o sucesso de público da peça e a experiência do Grupo Opinião em lançar produtos culturais paralelos a ela. Acreditamos que toda a experiência adquirida dos anos do CPC foi colocada em prol da divulgação dos produtos culturais do espetáculo. É interessante perceber o quanto a peça serviu para estreitar os laços entre o campo teatral, em particular e o meio artístico, em geral. Através da pesquisa, confirmou-se que efetivamente o Grupo Opinião assumiu uma função de polo aglutinador das esquerdas. Embora os depoimentos orais tenham enfatizado essa questão, a comprovação efetiva só veio através da análise dos produtos culturais, em especial do *Concurso de sambas sobre a liberdade*.

A partir da análise da peça e de seus produtos tentamos lançar algumas possibilidades interpretativas sobre a peça analisada. A primeira é desmistificar o papel secundário que costumam relegar a arte desse período, tratando-a como incapaz de promover mudanças significativas no âmbito da modificação do regime.

Com a análise de *Liberdade, liberdade*, confirmamos que, com relação a essa posição, existem alguns equívocos. Observando o incômodo que a peça causou ao governo é plausível perceber que o regime ditatorial tinha consciência do quanto o teatro engajado podia trazer problemas a ele. A própria mobilização do governo em torno na peça permite-nos visualizar tal questão.

Reiteramos a efetiva possibilidade da existência de um “diálogo desigual” entre o regime e a peça, podendo ser notado na liberação da peça pela censura, na intensa intervenção do presidente Castelo Branco em prol da montagem (através de cartas e ligações), assim como na preocupação dos censores em justificar cortes e intervenções. A proibição da peça no início de 1967, ajuda-nos a corroborar tal afirmação. Tanto era desigual que o diálogo estabelecido foi cortado pelo governo no momento que este o considerou desnecessário, sem levar em consideração o seu interlocutor, numa demonstração cabal do poder federal.

No que tange à ação do governo, sua postura poderia ser considerada contraditória. No entanto, o desenrolar da pesquisa demonstrou que as posturas assumidas pelo governo se fizeram tão perspicazes quanto às dos realizadores da montagem. Se em um primeiro momento, a proibição era clara diante de seu conteúdo, a repercussão do espetáculo exigiu que tal postura fosse revista para não alarmar a opinião pública. Destarte, passada a repercussão da estreia e a diminuição de matérias relativas ao espetáculo, a primeira oportunidade encontrada pelo governo foi utilizada com o intuito de diminuir a eficácia das propostas de liberdade do espetáculo. Acreditamos que quando o governo percebeu a intenção do Grupo em viajar pelo restante do Brasil com a peça, ele tratou de tomar atitudes mais drásticas para que ela fosse impedida.

Com relação aos idealizadores e à encenação podemos perceber alguma coerência entre os objetivos propostos e a montagem, embora mesmo se tratando de um espetáculo engajado, ele era pautado por leis de mercado e condicionado por questões financeiras. A análise das viagens e do processo de produção permitiu-nos elaborar uma discussão em torno do teatro visto como produto, com capacidade se permanecer apenas se existir um público consumidor, superando a crença de que o artista engajado trabalha apenas na perspectiva da arte militante, sem preocupações com o mercado e a sobrevivência.

A análise do texto teatral surpreendeu-nos por dois motivos: a importância da História em sua narrativa e uma visão complacente no que se refere ao mundo comunista. A eficácia da análise histórica na montagem pode ser percebida claramente, mas na relação com o PCB foi tentado certo ocultamento. No início, acreditávamos que o texto e a encenação não possuíam qualquer vestígio de ideologia aproximada do partido, ainda que produzidos pelo Grupo Opinião. Entretanto, a análise do texto demonstrou certo interesse em ocultar a falta do exercício da liberdade na URSS, o que colocaria a proposta precípua do Grupo Opinião em questão. Ainda que o texto não fizesse nenhuma apologia ou discutisse conceitos do marxismo, a crítica também não existiu. A própria cena do poeta Brodsky parece-nos uma forma de dizer que os problemas do mundo socialista ainda eram menores do que no mundo capitalista, numa tentativa de inversão da crítica em elogio. Ainda que peça tentasse evitar qualquer relação com o Partido Comunista, conseguimos perceber, que em alguma medida, crítica e o público fizeram essa associação, não de toda injusta.

A ideia de pensar o espetáculo para além do ato teatral e lhe conferir características de ato político surgiu através da análise dos produtos culturais, da reação do público/crítica e da trajetória da peça. No que diz respeito aos produtos culturais podemos pensar na relação estabelecida entre o consumo e a noção de engajamento político. Ao consumir o espetáculo ou algum produto derivado dele, o público acreditava que fazia um ato de resistência contra o regime. Falar ou cantar a liberdade tornou-se um ato político diante do conturbado contexto político do país. Na análise da crítica e do público podemos perceber o quanto as mobilizações em torno da esquerda e da direita se fizeram presentes. O golpe militar parece ter dividido o país entre apoiadores do regime e contestadores. Pelo fato de *Liberdade, liberdade* ter se posicionado de forma efetiva, temos a impressão que o julgamento e análise da peça estiveram condicionados a posição política dos espectadores e dos críticos. Na trajetória da peça pelo país esse fato se torna ainda mais nítido. Paulo Pontes soube se aproveitar da imagem e do interesse de Paulo Autran e mobilizou diversas ações por onde passaram. Foram realizadas palestras, debates, aulas e conferências nos mais diversos lugares: igrejas, universidades, teatros, ginásios, rádios, entre outros. Paulo Autran mobilizou discussões em torno de reforma de teatros, de discussões sobre a liberdade e a democracia, das ações do governo e da

situação do teatro no Brasil. Mais do que um evento artístico, a peça se transfigurou também em uma possibilidade de intervenção efetiva nos debates políticos da sociedade.

Por fim, podemos entender *Liberdade, liberdade* como um instigante espetáculo brasileiro, mas não apenas isso. Através da pesquisa, conseguimos compreender a grande capacidade de mobilização do campo artístico quando se propõe a uma ação engajada. A partir da peça, reiteramos o poder transformador que as manifestações artísticas podem assumir dentro de uma sociedade, não apenas como produto artístico, mas, como atividade também política, capaz de dialogar com o tempo presente e seus conflitos contemporâneos, assim como fez *Liberdade, liberdade*.

REFERÊNCIAS DE PESQUISA

1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W.; ALMEIDA, Jorge M. B. de. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 119 p.

ALMEIDA, de Mario. **Antonio's**: caleidoscópio de um bar. Record: Rio de Janeiro, 1992. 310 p.

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Pensadores)

AUTRAN, PAULO. *Depoimentos IV*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978. 190 p. (Coleção depoimentos; 4)

AUTRAN, Paulo. **Paulo Autran: sem comentários**. São Paulo: Cosac & Naify. 2001. 267 p.

BAHIANA, Ana Maria. Almanaque anos 70. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 470p.

BENJAMIN, W. "A Obra de Arte Na era de sua reprodutibilidade técnica." En. **Magia Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Brasiliense, São Paulo, 1994. pp.165-196.

BERLINCK, Manoel Tosta. O Centro Popular de Cultura da UNE. Campinas: Papyrus, 1994.120 p.

BERSTEIN, Serge. **A cultura política**. RIOX, Jean-Pierre & SIRINELLI, Jean François (dir). Para uma História Cultural. Lisboa: Estampa, 1998.

_____. Culturas políticas e historiografia. In: MAUAD, Ana Maria; AZEVEDO, Cecília. **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2009. pp.29-46.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, 577 p.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: **Usos e abusos da história oral**. 2. ed. AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas Editora, 1998. 277 p.

CABRAL, Sérgio. **Nara Leão**: uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001, 293p.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil**: (quatro séculos de teatro no Brasil). São Paulo: T. A. Queiroz: EDUSP, 1986. 275 p.

CALLADO, Antônio. **Quarup**: romance. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. 496 p.

_____. **Bar Don Juan** : romance. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1972. 218 p.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas**: o Deops e as minorias silenciadas. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, PROIN, 2002. 204 p.

CERTEAU, Michel de – A Escrita da História, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger; ANTUNES, Cristina. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 77 p.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 1997. 383 p.

CONY, Carlos Heitor. **O ato e o fato**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 199 p

_____. **Pessach**: a travessia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 301 p.

COSTA, **Iná Camargo**. Teatro e revolução nos anos 60. In: **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes. 1998. pp. 183-193.

COSTA, Maria. (Org.) **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. 01. ed. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2008. v. 500. 145 p.

COSTA, Maria. **Censura em cena teatro e censura no Brasil**: Arquivo Miroel Silveira. São Paulo, EDUSP, 2006. 282p.

CZAJKA, Rodrigo. **Páginas de resistência** : intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira. Dissertação de mestrado, Departamento de Sociologia – Universidade Estadual de Campinas, 2005.

CZAJKA, Rodrigo. **Praticando delitos, formando opinião: intelectuais, comunismo e repressão (1958-1968)**. Tese de doutorado, Departamento de Sociologia – Universidade Estadual de Campinas, 2009.

CHAUÍ, M. **O nacional e o popular na cultura brasileira (seminários)**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**. Companhia das Letras, São Paulo, 2009. 395 p.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves; REIS, Daniel Aarão. **O golpe e a ditadura militar**: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: EDUSC, 2004. 334 p.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 136 p.

DREIFUSS, Rene Armand. 1964: a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1987. 814p.

FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. **Revolução e democracia**: (1964-...). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 712 p.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006-2007. 4 v. 432 p.

FERNANDES, Millor. **É-**: baseado num fato verídico que apenas ainda não aconteceu : peça em 2 atos. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. 168 p.

_____. **Millor no Pasquim**. Rio de Janeiro: 1977. 201 p.

FICO, Carlos. **Como eles agiam**: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2001. 269 p.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: **História do marxismo no Brasil**. Vol. III. Editora da UNICAMP, 1998.

FREDERICO, Celso. *A presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade*. In: Moraes, João Quartim de. **História do marxismo no Brasil**. (Vol. II). SP, Editora da UNICAMP, 1995.

GARCIA, Miliandre. A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX a extinção da censura da constituição de 1988. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2009, 77p. Disponível em <http://www.bn.br/portal/arquivos/pdf/miliandreGarcia.pdf>

_____. **Do teatro militante á música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. 159 p.

_____. **“Ou vocês mudam, ou acabam”**: teatro e política na ditadura militar. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

GASPARI, Elio. A ditadura envergonhada. São Paulo: Companhia das Letras, c2002. 417 p.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978. 323 p.

GOMES, Dias. O Engajamento é uma Prática de Liberdade. In: **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial de Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, Ano IV, julho, 1968. pp. 7-17.

_____. **Os caminhos da revolução**. Rio de Janeiro: 1991. [8]p. de teatro. 664 p.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Palavras proibidas pressupostos e subentendidos da censura teatral**. São José do Rio Preto, FAPESP, 2008, Bluecom. 209 p.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. 115 p.

GUINSBURG, J. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, 360p.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 143 p.

GUZIK, Alberto. **Paulo Autran: um homem no palco**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998. 208 p.

HERMETO, Miriam; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **'Olha a gota que falta' : um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980)**. 2010. xxiv, 439 f., enc. : Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

HOLLANDA, Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, 101 p.

_____. **Impressões de viagem CPC, vanguarda e desbunde : 1960/70**. 5. ed.. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005. 239 p.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**; contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006. 368 p.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincene e gravata**: dois momentos da censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981. 204p.

KÜHNER, M. H. e ROCHA, H. **Opinião**. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/Prefeitura, 2001. 153p.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. **Enciclopédia Einaudi, v.1**, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1998, pp.95-105.

LÖWY, Michael. **Ideologias e ciência social**: elementos para uma análise marxista. São Paulo: Cortez, 1985. 112 p.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 5. ed. São Paulo: Atica, 1994. 126 p.

_____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6^o ed. São Paulo: Global Ed, 2004. 326 p.

MELO, Thiago de. **Faz escuro, mas eu canto: porque a manhã vai chegar**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 89 p.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de – **“A História, cativa da memória”** Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais, Revista Inst. Est. Bras., 34, 1992, pp. 9-24.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979. 95 p.

_____. **O teatro sobre pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985. 95 p.

MICHALSKI, Yan. Peixoto, Fernando (org). **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro, Funarte, 2004. 409 p.

MORAES, Dênis de. **Vianinha**: cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Record, 2000. 418 p.

MORAES, Dênis de. A esquerda e o golpe de 64. São Paulo: Expressão Popular, 2011. 373 p.

MOSTAÇO, Edélcio. **O espetáculo autoritário**: pontos, riscos, fragmentos críticos. s.l.: Proposta editorial, 1983. 104 p.

_____. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial: Secretaria de Estado da Cultura, 1982. 196p.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **O PCB e a Moral Comunista**. Locus: Revista de História. Juiz de Fora, v.3, n.1, jan. – jun. 1997.

_____. **A história política e o conceito de cultura política**. In: Anais do X. Encontro Regional de História: Minas, Trezentos Anos: um balanço historiográfico”. Mariana, 1996.

_____. (org). **Culturas políticas na história**: novos estudos. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. 230 p.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/68)**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, n. 28, 2001, pp. 103-124.

_____. **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). São Paulo, 2011. Tese (Livre-docência em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. Editora Contexto, São Paulo, 2004, 133 p.

_____. **História & música: história cultural da música popular**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005 120 p.

_____. **“Seguindo a Canção”**: engajamento político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Annablume: Fapesp, 2001.

NETO, Lira. **Castelo: a marcha para a ditadura**. São Paulo: Contexto, 2004, 432 p.

NEVES, João das. **O último carro**; anti-tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976. 69 p.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. Públicos da cultura e as artes do espetáculo. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org). **Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares**. Salvador: Edufba, 2007. 182 p.

PATRIOTA, Rosângela. **A crítica de um teatro crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007. 224 p.

PCB: vinte anos de política (1958-1979). Documentos. São Paulo: LECH, 1980. A questão social no Brasil, 7)

PÉCAULT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**; Parte II. São Paulo: Ática, 1990.

PEIXOTO, Fernando. **O melhor do teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989. 317 p.

_____. (org.). **Vianinha**; teatro, televisão, política. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 223 p. (Antologias & Biografias)

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. **História & história cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, 130 p.

_____. **História & literatura: uma velha-nova história** », Nuevo Mundo, Mundos Nuevos [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 28 enero 2006. URL : Acesso em: <http://nuevomundo.revues.org/1560>

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 02, nº 03, 1989, pp.03-15.

PONTE PRETA, Stanislaw. **Febeapa - 1**: primeiro festival de besteira que assola o país. São Paulo: Círculo do Livro, 1984. 152 p.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva: Ed. da USP, 1988. 149 p.

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. **A história invade a cena**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. 361 p.

RANGEL, FLÁVIO. Depoimentos VI. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1981. 190 p. (Coleção depoimentos; 6).

RANGEL, Flavio.; FERNANDES, Millor. **Liberdade, liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 156, [25] p.

_____. **Liberdade, liberdade**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 156, [25] p.

_____. **Liberdade, liberdade**. 3.ed. Porto Alegre: 1977. 127 p. (Teatro de Millor Fernandes)

_____. **Liberdade, Liberdade**. Porto Alegre: L&PM, 2002. 125 p.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 435 p.

RÉMOND, RENÉ; FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ: Fundação Getúlio Vargas, 1996. 464 p.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000. [4]p.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, (SP): Editora UNICAMP, 2007. 535 p.

_____. **Tempo e narrativa. Tomo III**. Campinas: Papyrus, 1997.519 p.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Ed.UNESP, 2005.324 p.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000, 458 p.

_____. Cultura e Política: os anos 1960 – 1970 e sua herança. In. **O Brasil Republicano**. (orgs) DELGADO, Lucília Alves e FERREIRA, Jorge. vol 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____.Ensaio Geral de Socialização da Cultura: o Epílogo Tropicalista. In: **Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil**. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado/Fapesp, 2002. pp. 377-401.

_____.**Brasilidade Revolucionária**. São Paulo: Ed.UNESP, 2010.188 p.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 559p.

RODRIGUES, Nélon. **O óbvio ululante:** as primeiras confissões. São Paulo : Companhia das Letras, 1993. 303p.

SARTRE, Jean Paul. **Em defesa dos intelectuais.** São Paulo: 1994. 72 p.

_____. **Que é a literatura?.** 3. ed. São Paulo: Ática, 1999. 231 p.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política.** 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. 191p.

SEGATTO, José Antonio; SANTOS, Raimundo. A valoração política na trajetória Pecebista: dos anos 1950 a 1991. In: **História do Marxismo no Brasil.** RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (org). São Paulo: Editora Unicamp,2007.pp.13-62.

SERRONI, J. C. **Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil.** São Paulo: Editora. SENAC, 2002, 360p.

SILVA, Tânia. B. **Historiografia e história do espetáculo, Alcazar Lyrique, teatro musical brasileiro.** In: III Congresso de Pesquisa e Pós -Graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte;. Memória ABRACE VII. Belo Horizonte : Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. v. I. pp. 133-139.

SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro:** uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995. 383 p.

SIRINELLI, Jean-François. "Os intelectuais". In: REMOND, René (org.). **Por uma história política.** Rio de Janeiro: FGV, 1996, pp. 231-296.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Os senhores das Gerais:** os novos inconfidentes e o golpe militar de 1964. 5. ed. Petropolis: Vozes, 1986. 375 p.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. Censura no regime militar e militarização das artes. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2001. 328 p.

TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe 64.** 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. 123 p.

VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **1968:** o ano que não terminou. 3.ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008. 284 p.

_____. **1968: o que fizemos de nós.** São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

_____. **Minhas histórias dos outros.** São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005. 270 p.

VINCENT, Gerard. *Ser comunista? Uma maneira de ser*. In: PROST, Antoine e VINCENT, Gérard (org.). **História da Vida Privada**; Da Primeira Guerra a nossos dias; vol. 5. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 427-457.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. 146 p.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 239p.

WILLIAMS, Raymond; VASCONCELOS, Sandra Guardini T; CEVASCO, Maria Elisa. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.461p.

2. FONTES ÁUDIO-VISUAIS:

2.1. Discos – Vinis e CDs:

AUTRAN, Paulo; LEÃO, Nara. Liberdade, liberdade. Rio de Janeiro: Forma, 1966.1 vinil.

LEÃO, Nara: KETI, Zé; Vale, João do. Show Opinião. Rio de Janeiro: Philips, 1965.1 vinil.23 faixas.

LEÃO, Nara. Manhã de Liberdade. Rio de Janeiro: Philips, 1966. 1 vinil. 12 faixas.

3. DEPOIMENTOS ORAIS:

CASTRO NEVES, Oscar. Los Angeles, EUA, 23 março. 2012. Mp3, 14 minutos. Entrevista concedida a Natália Cristina Batista via Skype.

DAS NEVES. João. Lagoa Santa/MG, Brasil, 09 maio. 2012. Mp3, 50 minutos. Entrevista concedida a Natália Cristina Batista.

FLEXA, Jairo Arco. São Paulo/SP, Brasil, 20 julho. 2012. Mp3, 90 minutos. Entrevista concedida a Natália Cristina Batista.

GULLAR, Ferreira. Rio de Janeiro/RJ, Brasil, Brasil, 13 julho. 2012. Mp3, 93 minutos. Entrevista concedida a Natália Cristina Batista.

4. PERIÓDICOS CONSULTADOS:

A Gazeta

RIBEIRO NETO, Oliveira. “*Liberdade, liberdade*”, A Gazeta, São Paulo, 11 novembro 1965.

A notícia

ELENCAR, Edigar. Liberdade. *A notícia*, Rio de Janeiro, 8 junho 1965.

A Tribuna de Santos

Dias 6 e 7, no Auditório da Rádio Clube, a peça “Liberdade, liberdade”. *A Tribuna de Santos*, Estado de São Paulo, 02 setembro 1966.

“Liberdade, liberdade” hoje no auditório da Rádio Clube. *A Tribuna de Santos*, Estado de São Paulo, 06 setembro 1966.

““Liberdade, liberdade” despede-se hoje de Santos com duas sessões.” *A Tribuna de Santos*, Estado de São Paulo, 07 setembro 1966.

Bom Dia Rio

BITTENCOURT, Sérgio. Confusão. *Bom Dia Rio*, Rio de Janeiro, 20 abril 1965.

Correio da Manhã

ALVES, H.. A esquerda festiva. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 julho 1965.

Humorista defende liberdade em cena. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 janeiro 1965.

Millôr faz show sobre a liberdade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 fevereiro 1965.

Millôr encena em abril a liberdade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 março 1965.

Nara voltará com mais liberdade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 abril 1965.

JAJA, Van. Bastidores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 abril 1965.

JAJA, Van. Lançamento: Liberdade, liberdade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 abril 1965.

Liberdade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 abril 1965.

Liberdade nasceu em cravo e canela. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 abril 1965.

JAJA, Van. "Liberdade, liberdade". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 abril 1965.

Liberdade quer música e dá prêmio. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 5 maio 1965.

JAVA, Van. Autran: excepcional. *Correio da Manhã*. 15 junho 1965.

Nova lei submete todas as peças a censura federal. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 junho 1965.

Proibição. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 17 junho 1965.

Teatro protesta contra violências da censura. *Correio da Manhã*. 26 outubro 1965.

Iracy quer pouca censura no teatro e carnaval livre. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 03 março 1966.

Vamos falar de mulheres. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 06 março 1966.

"Liberdade" é subversiva em Formiga. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 maio 1966.

Correio do Povo

OBINO, Aldo. Liberdade, liberdade! *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 maio 1966.

"Liberdade, liberdade" no interior do Estado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1 junho 1966.

Diário de Aracajú

"Liberdade, liberdade". *Diário de Aracajú*, Aracajú, 22 dezembro 1966.

Diário Carioca

FERREIRA, Fernando P. Milôr no Arena. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 janeiro 1965.

GUENNES, Eduardo. Liberdade, liberdade. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 abril 1965.

CÂMARA. José Rodolpho. Sociedade. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 23 abril 1965.

GUENNES, Eduardo. Decisão. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 18 julho 1965.

Telefone de CB não desmobilizou a classe teatral. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 julho 1965.

Diário da Tarde

BICALHO, Paulo César. *Liberdade, liberdade*. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 20 maio 66.

Diário de Notícias

OSCAR, Henrique. “Liberdade, liberdade”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 abril 1965.

Periscópio. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 abril 1965.

MACHADO, NEY. “Nade de música engajada”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 maio 1965.

MACHADO, NEY. “As primeiras e as últimas”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 maio 1965.

SUED, Ibrahim. Informe. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 22 abril 1965.

Dops fecha teatro com “Liberdade”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 maio 1965.

Pareto: “Liberdade” é falsa e comunista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 junho 1965.

Castelo vê a “Dama de Maxim’s”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 setembro 1965.

Liberdade de norte a sul. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 agosto 1966.

Tereza Raquel em Liberdade. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 agosto 1966.

OSCAR. Henrique. 5º Aniversário do Grupo Opinião. *Diário de Notícias*. 02 dezembro 1969.

CENSURA agora é única: abrange todos os estados. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1967.

Diário de Notícias – Porto Alegre

Liberdade bem como ela é continua aí no Leopoldina. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 8 maio 1966.

Diário de São Paulo

D'AVERSA, Alberto. Essa difícil liberdade no T.M.C. (1). *Diário de São Paulo*, São Paulo. 09 dezembro 1965.

D'AVERSA, Alberto. Essa difícil liberdade (2). *Diário de São Paulo*, São Paulo. 10 dezembro 1965.

Diário Popular

“Liberdade, liberdade”: dia 31 a estreia nessa cidade. *Diário Popular*, Pelotas.

Estado de São Paulo

De uma as duas. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 setembro 1964.

Fatos e fotos

Radar. *Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro, 23 julho 1965.

Folha da Tarde

GALVANI, Valter. “Liberdade, liberdade” no palco do Leopoldina a inteligência. *Folha da Tarde*, São Paulo, 4 maio 1966.

“Liberdade liberdade” chega hoje a Porto Alegre: Leopoldina. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 3 maio 1966.

Paulo Autran hoje do Encouraçado. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 10 maio 1966.

Folha de São Paulo

MENDONÇA, Paulo. “*Liberdade, liberdade*”. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 11 novembro 1966.

Forma. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 3 de fevereiro 1965.

Folha de São Paulo Matutina

“Liberdade” voltará logo a São Paulo. *Folha de São Paulo Matutina*. São Paulo, 16 junho 1966.

Gazeta de Notícias

AVEVEDO, Almir. "Liberdade, liberdade". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 maio 1965.

Jornal de Alagoas

LEITE JR, Bráulio. "Liberdade". *Jornal de Alagoas*, Alagoas, 10 janeiro 1967.

Jornal de Alagoas recebeu visita de cortesia de Autran que falará amanhã aos universitários. *Jornal de Alagoas*, Alagoas, 10 janeiro 1967.

Universitários ouviram explicação de Liberdade. *Jornal de Alagoas*, Alagoas, 12 janeiro 1967.

Jornal do Brasil

O presidente vê depois da queda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 novembro 1964.

Milor esclarece que sua nova peça nada tem contra mitos ou Duque de Caxias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 janeiro 1965.

Nos bastidores. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 abril 1965.

Nara e os cantos da liberdade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 abril 1965.

MICHALSKI, Yan. A liberdade segundo Milor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 abril 1965.

MARIA, Léa. Posição neutra para a liberdade. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 abril 1965.

MICHALSKI, Yan. Liberdade, liberdade (1). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 abril 1965.

MICHALSKI, Yan. Liberdade, liberdade (2). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 abril 1965.

Opinião vai dar prêmios à Liberdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 maio 1965.

ANTÔNIO, João. De opinião a reação todos cantam o povo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 maio 1965.

BRAGA, Rubem. O Rio de diverte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 maio 1965.

Tumulto quase para "Liberdade". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1965.

Borges nega-se a fechar o Arena. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 junho 1965.

Exército trabalha para normatizar a vida política do país. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 junho 1965.

Segurança ignora veto a Liberdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 junho 1965.

Teatro faz o seu manifesto com muito cuidado porque “Liberdade” corre perigo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 junho 1965.

Liberdade sem Paulo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 julho 1965.

Riograndino diz que fecha Lider na hora na hora que Castelo der ordem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 julho 1965.

Melhores de “Liberdade” saem dia 18. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 julho 1965.

Panorama. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 julho 1965.

Discos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 julho 1965.

Napoleão em Liberdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 julho 1965.

Liberdade vai aparecer em livro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 julho 1965.

Luísa ensina a cantar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 agosto 1965.

Liberdade, agora mais acessível. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 agosto 1965.

Liberdade para o general. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 agosto 1965.

Paulo Autran deixará o Maxim's. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 outubro 1965.

Grupo Opinião teve peça proibida e acusa a censura de dar prejuízo ao teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 outubro 1965.

Opinião ao vivo e em discos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 outubro 1965.

Opinião recorre a justiça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 outubro 1965.

Liberdade, liberdade de volta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 outubro 1965.

Ano começa a pleno vapor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 janeiro 1966.

Liberdade, liberdade em disco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 janeiro 1966.

Lance livre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 março 1966.

Novos da Forma. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 março 1966.

Liberdade para maiores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 março 1966.

PORTELLA, Juvenal. Compactos e Liberdade, liberdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 março 1966.

Paulo Autran já está no Rio depois de temporada de três meses em Lisboa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 abril 1966.

Liberdade cortada no R. G. do Sul. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 maio 1966.

Censura ataca Liberdade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maio 1966.

Panorama do Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 maio 1966.

Engenharia se inspira em humoristas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 maio 1965.

Sul também gosta de “Liberdade”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 agosto 1966.

Elenco de “Liberdade” vai amanhã a Campinas mostrar peça que 300 mil já viram. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 agosto 1966.

As viagens do Opinião. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 setembro 1966.

Censura mineira vê hoje Liberdade e dá parecer. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 setembro 1965.

Liberdade liberada em B. Horizonte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 setembro 1965.

Autran aproveita folga de “Liberdade, liberdade” e fala a mineiros de teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 setembro 1966.

Liberdade em Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 outubro 1966.

Censura do Estado do Rio não permite em Niterói a “Liberdade” do Opinião. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 dezembro 1966.

Aracaju vê “Liberdade” com autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 dezembro 1966.

PORTELA, Juvenal. Nara e um disco inexpressivo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 janeiro 1967.

Fortaleza não verá “Liberdade”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 janeiro 1967.

Liberdade em Fortaleza. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 janeiro 1967.

Os grandes nomes da música em 1967. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fevereiro 1968.

LUIZ, Macksen. O com muita Opinião. *Jornal do Brasil*, 07 dezembro 1969.

Jornal do Comércio

LEITE, B. Luiza. Liberdade, liberdade! *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 09 maio 1965.

Variações em torno da liberdade. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 23 maio 1965.

Grupo Opinião vai somente até domingo com “Liberdade”. *Jornal do Comércio*, Recife, 3 janeiro 1967.

JACINTHA, Maria. O Grupo Opinião – Uma voz. *Jornal do Comércio*. 15 outubro 1967.

Jornal do Comércio – Recife

CAVALCANTI, Airton. No mundo dos discos. *Jornal do Comércio*, Recife, 15 janeiro 1967.

Jornal dos Sports

Liberdade liberdade. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 18 abril 1965.

É com opinião que se chega a liberdade. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 18 abril 1965.

Liberdade. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 25 abril 1965.

VITOR, Leo. Nos bastidores. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 01 agosto 1965.

Política sem arte. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro, 31 março 67.

O Estado de Minas

DEODATO, Alberto. O teatro. *O Estado de Minas*, 27 setembro 1966.

COURI, Eduardo. Sociedade. *Estado de Minas*. 21 maio 1967.

O Estado de São Paulo

CORRÊA, Thomaz Souto. ONU, Lincoln, Shakespeare: a madrugada se renova. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 2 outubro 1964.

PRADO, Décio de Almeida. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 17 novembro 1965.

O Estado do Paraná

POMPEIA, Roberto Maria. O canto da liberdade. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 15 junho 1966.

PASSOS, Edésio. Liberdade a moda da casa. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 19 junho 1966.

O Globo

QUEIROZ, Geraldo. Liberdade, liberdade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 abril 1965.

O presidente foi ao teatro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 setembro 1965

O Jornal

Exaltação ao sentimento de liberdade. *O jornal*, Rio de Janeiro, 24 abril 1965.

Sintéticas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 4 junho 1965.

Repórter Semanal

Liberdade é sucesso em Alagoas: recorde de bilheteria é placa para Autran.

Repórter Semanal, Maceió, 01 janeiro 1967.

Revista Manchete

Odete canta a liberdade. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 28 agosto 1965, p.697.

Semanário de Copacabana

WERNECK, Wilson. Eles fazem o espetáculo. *Semanário de Copacabana*, Rio de Janeiro, 3 a 9 de maio 1965.

Traulito

A hora do teatro épico: debate entre Iná Camargo e João das Neves. *Traulito*, São Paulo, n° 3, dezembro 2010.

Tribuna da Imprensa

WOLFF, Fausto. Da liberdade e das suas limitações. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 8 fevereiro 1965.

LOPES, Fernando. Paulo Autran. Rio de Janeiro, 04 de abril 1965.

Sem vírgula. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 13 de abril 1965.

FERNANDES, Hélio. Urgente. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 21 abril 1965.

FERNANDES, Hélio. Em primeira mão. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 abril 1965.

FERNANDES, Hélio. Ur-gente. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 23 abril 1965.

WOLFF, Fausto. Liberdade Liberdade. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 abril 1965.

LOPES, Fernando. A noite é nossa. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 abril 1965.

Agitadores tentam tirar “Liberdade” mas peça continua. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 maio 1965.

Millôr recorrerá a Costa e Silva pela “Liberdade”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31 maio 1965.

FERNANDES, Hélio. Ur-gente. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31 maio 1965.

TÁVORA, Araken. Opinião. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 31 maio 1965.

Censura viu “Liberdade” e ameaça veto. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1 junho 1965.

ARAGÃO, Olidio. Teatro mobilizado contra interdição de peças-sucesso. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 junho 1965.

CB: Não sou contra Liberdade e Opinião. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 21 junho 1965.

ANDRADE, Marília. Liberdade tem em Luíza a sua força. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 7 agosto 1965.

WOLFF, Fausto. Liberdade vai ao Uruguai. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 maio 1966.

DOPS proíbe “Liberdade” em casa oficial. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 dezembro 1966.

DIAS, Carmina. Uma luz a menos na ribalta. *Tribuna da Imprensa*. 26 outubro 88.

Última Hora

O presidente vê depois da queda. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 12 novembro 1964.

HALFOUN, Eli. “Liberdade” vai a cena sem cortes. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 20 abril 1965.

HALFOUN, Eli. New York Times exalta a “Liberdade”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29 abril 1965.

Aplausos Consagradores. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 abril 1965.

Jaguar e a Censura. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 22 abril 1965.

Liberdade, liberdade. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 28 abril 1965.

Liberdade, liberdade simboliza resistência. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 abril 1965.

Folhinha UH. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 7 maio 1965.

Dias Gomes: pesquisa volta à cenas. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 24 maio 1965.

“Liberdade” chama RP para conter a Lider. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 maio 1965.

Lider para “Liberdade” e fotografa toda gente. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 29 maio 1965.

Liberdade não cedeu a show de baderna. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 31 maio 65.

Liberdade sobrevive. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 31 maio 65.

Poucas e boas. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 31 maio 65.

HALFOUN, Eli. “Gente”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 4 junho 1965.

Governo manda proibir “Opinião e Liberdade”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 16 junho 1965.

Proibidas “Liberdade e Opinião”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 16 junho 1965.

Censor: Nada Oficial Contra a Liberdade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 17 junho 1965.

“Opinião subversiva”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 17 junho 1965.

“Teatro faz a defesa da Liberdade”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18 junho 1965.

Só namorinho. *Última hora*, Rio de Janeiro, 18 agosto 1965.

Kruel desmente DFSP: não veta “Liberdade”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19 junho 1965.

Castelo Telefona a Tônia. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 21 junho 1965.

PONTE PRETA, Stanislaw. Da correspondência. *Última hora*, Rio de Janeiro, 11 agosto 1965.

HALFOUN, Eli. *Poucas e boas*. *Última hora*, Rio de Janeiro, 24 agosto 1965.

S. Paulo: censura ameaça Liberdade, liberdade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 outubro 1965.

São Paulo mutila “Liberdade, liberdade”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29 outubro 1965.

SONZ, Luiz Alberto. Liberdade, liberdade está de volta. *Última hora*, 06 janeiro 1966.

Visão

Agora atacam em três frentes. *Visão*. São Paulo, 16 outubro 1964.

Zero Hora

O teatro perde Flávio Rangel. *Zero Hora*, 26 outubro 88.

VARES. Luiz Pilla. Teatro deu a volta por cima. *Zero Hora*, 28 setembro 81.

5. ARQUIVOS CONSULTADOS:

Arquivo Nacional:

ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Processo de censura da peça *Liberdade, liberdade* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. DCDP/CP/TE/PT/CX92/1277.

Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro:

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Fundo Polícias Políticas do Rio de Janeiro, Setor Diversos, pasta 36, f. 3. Datada de 22/11/1965.

FUNARTE:

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Liberdade, liberdade. (Dossiê de Recortes).

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/Liberdade, liberdade (Dossiê de Programas).

FUNARTE. Biblioteca do CEDOC. ESP.TA/ Liberdade, liberdade (Dossiê de Fotografias).

Arquivo Miroel Silveira

Processo de censura da peça *Liberdade, liberdade* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes. Processo número 5.767 (sem localização).

Escola superior de guerra – Biblioteca 31 de março

Acervo Castelo Branco – (sem localização)

Instituto Moreira Sales

Acervo Paulo Autran – Pastas 1964/1965/1966/1967/1968

Museu Lasar Segall – Biblioteca Jenny Klabin Segall

Dossiê Liberdade, liberdade - 7 programas/ matérias de jornal (sem localização).

MIS - Museu da Imagem e do Som

LEÃO, Nara. Manhã de Liberdade. Rio de Janeiro: Philips, 1966. 1 vinil. 12 faixas. (sem localização).

6. SITES

Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/ (acessado durante toda a pesquisa).

Página de Millôr Fernandes no portal UOL, disponível em <http://www2.uol.com.br/millor/aberto/biografia/index.htm>. (acesso em 24/03/2013).

Site Memória Roda Viva.
http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/281/Paulo%20Autran/entrevistados/paulo_autran_1987.htm. (acessado durante toda a pesquisa).

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira
<http://www.dicionariompb.com.br/roberto-quartin/dados-artisticos>. (acessado durante toda a pesquisa) .

Site oficial de Nara Leão. <http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia> (acesso em 02/04/2013).

Site oficial de Toquinho.
http://www.toquinho.com.br/epocas.php?cod_menu=9&sub=18 (acesso em 15/04/2013).

Site da Assessoria de Comunicação da Diretoria de Teatros do Estado de Alagoas.
<http://ascomteatro.blogspot.com.br/2011/07/ator-paulo-autran-e-declarado-patrono.html>. (acesso em 17/04/2013).

Site Política para Políticos. <http://www.politicaparapoliticos.com.br/interna.php?t=755913>. (acesso em 22/04/2013).

ANEXO 1
CRONOLOGIA DO ESPETÁCULO *LIBERDADE, LIBERDADADE*

JANEIRO - 1965		
SEXTA	01	
SÁBADO	02	
DOMINGO	03	
SEGUNDA	04	
TERÇA	05	
QUARTA	06	
QUINTA	07	
SEXTA	08	
SÁBADO	09	
DOMINGO	10	
SEGUNDA	11	
TERÇA	12	
QUARTA	13	
QUINTA	14	
SEXTA	15	
SÁBADO	16	
DOMINGO	17	
SEGUNDA	18	
TERÇA	19	
QUARTA	20	
QUINTA	21	
SEXTA	22	
SÁBADO	23	
DOMINGO	24	
SEGUNDA	25	
TERÇA	26	
QUARTA	27	
QUINTA	28	
SEXTA	29	
SÁBADO	30	Millôr concede entrevista ao Jornal do Brasil anunciado que não pretende destruir o mito de Duque de Caxias.
DOMINGO	31	

FEVEREIRO - 1965		
SEGUNDA	01	
TERÇA	02	
QUARTA	03	
QUINTA	04	
SEXTA	05	
SÁBADO	06	
DOMINGO	07	- Publicada matéria onde Millôr explica os objetivos do espetáculo <i>Liberdade, liberdade: abre as asas sobre nós</i> . Inicialmente o elenco seria composto por Paulo Autran, Vianinha e Elizete Cardoso.
SEGUNDA	08	
TERÇA	09	

QUARTA	10	
QUINTA	11	
SEXTA	12	
SÁBADO	13	
DOMINGO	14	
SEGUNDA	15	
TERÇA	16	
QUARTA	17	
QUINTA	18	
SEXTA	19	
SÁBADO	20	
DOMINGO	21	
SEGUNDA	22	
TERÇA	23	
QUARTA	24	
QUINTA	25	
SEXTA	26	
SÁBADO	27	
DOMINGO	28	

MARÇO - 1965		
SEGUNDA	01	
TERÇA	02	
QUARTA	03	
QUINTA	04	- Elizeth Cardoso desiste de participar da montagem.
SEXTA	05	
SÁBADO	06	
DOMINGO	07	
SEGUNDA	08	
TERÇA	09	
QUARTA	10	- Data inicial prevista para a estreia.
QUINTA	11	- Millôr concede entrevista ao Correio da Manhã a afirma que Elizete Cardoso não poderá participar da montagem devido aos seus compromissos como cantora. Nara Leão a substituiu no elenco.
SEXTA	12	
SÁBADO	13	
DOMINGO	14	
SEGUNDA	15	
TERÇA	16	
QUARTA	17	
QUINTA	18	
SEXTA	19	
SÁBADO	20	
DOMINGO	21	
SEGUNDA	22	
TERÇA	23	
QUARTA	24	
QUINTA	25	

SEXTA	26	
SÁBADO	27	
DOMINGO	28	
SEGUNDA	29	
TERÇA	30	
QUARTA	31	

ABRIL - 1965		
QUINTA	01	
SEXTA	02	
SÁBADO	03	
DOMINGO	04	
SEGUNDA	05	- Início dos ensaios da peça. - O colunista Van Jafa afirma que a peça ficará apenas seis meses em cartaz, devido aos compromissos de Paulo Autran.
TERÇA	06	- Millôr Fernandes, Flávio Rangel e o Grupo Opinião se encontram em fase de negociação para publicar o livro da peça pela Editora Civilização Brasileira.
QUARTA	07	
QUINTA	08	
SEXTA	09	
SÁBADO	10	
DOMINGO	11	
SEGUNDA	12	- Primeiro ensaio aberto. A censura ainda não se posicionou a respeito da liberação do espetáculo.
TERÇA	13	
QUARTA	14	
QUINTA	15	
SEXTA	16	Início das inscrições para o <i>Concurso de sambas sobre Liberdade</i> .
SÁBADO	17	
DOMINGO	18	Ensaio geral da peça, no Teatro Opinião.
SEGUNDA	19	- Liberação da peça sem cortes pela censura, proibida para menos de 18 anos e televisão.
TERÇA	20	- Estreia da peça apenas para convidados, no Teatro Opinião.
QUARTA	21	- Estreia do espetáculo para o público, Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Mais de 70 pessoas não puderam assistir a peça diante da lotação do teatro.
QUINTA	22	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro - Contrato assinado por Paulo Autran e o Grupo Opinião. - 150 pessoas não conseguiram assistir ao espetáculo diante da lotação do teatro. - Publicada a charge de Jaguar satirizando o medo dos censores ao analisar <i>Liberdade, liberdade</i> .
SEXTA	23	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	24	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	25	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Publicado no <i>New York Times</i> uma longa matéria sobre a peça. Ela faz diversos elogios ao espetáculo e comenta sobre a política brasileira.
SEGUNDA	26	
TERÇA	27	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	28	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	29	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	30	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.

MAIO - 1965		
SÁBADO	01	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	02	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	03	
TERÇA	04	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	05	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	06	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	07	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	08	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	09	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	10	
TERÇA	11	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	12	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	13	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	14	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	15	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	16	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	17	
TERÇA	18	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	19	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	20	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	21	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	22	- <i>Liberdade, liberdade</i> fatura 40 milhões mensais e o Grupo Opinião aumenta o salário de Paulo Autran para dois milhões de cruzeiros. - Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	23	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	24	
TERÇA	25	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Último dia para as inscrições no <i>Concurso de sambas sobre Liberdade</i> . - Estreia do espetáculo <i>Reação</i> , que tem o objetivo de ser uma resposta ao espetáculo <i>Liberdade, liberdade</i> e ao <i>Show Opinião</i> .
QUARTA	26	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	27	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	28	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Invasão de integrantes da LIDER (Liga Democrática Radical) durante o espetáculo. - Repórteres do jornal <i>Tribuna da Imprensa</i> são espancados na porta do Teatro Opinião.
SÁBADO	29	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Integrantes de <i>Liberdade, liberdade</i> e Grupo Opinião assinam um manifesto exigindo a liberação do editor Ênio Silveira, preso por delito de opinião.
DOMINGO	30	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - LIDER divulga nota oficial desmentindo que tenha relação que os acontecimentos ocorridos no Teatro Opinião.
SEGUNDA	31	- Millôr concede entrevista ao Jornal do Brasil afirmando que vai recorrer ao Ministro da Guerra, caso a LIDER cometa outro atentado.

JUNHO - 1965		
TERÇA	01	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Publicada a charge de Fortuna, satirizando o atentado cometido pela LIDER. - <i>Liberdade, liberdade</i> foi assistida por quatro agentes do Departamento Federal de Segurança Pública, comandado pelo general Airton Salgueiro de Freitas. - Antes da sessão existiam rumores de que a peça seria proibida, diante da presença do coronel Gustavo Borges, Secretário de Segurança da Guanabara.

		- O coronel Gustavo Borges negou-se a fechar o Teatro Opinião, para não desrespeitar o Serviço de Censura, que havia liberado o espetáculo.
QUARTA	02	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Jornal do Brasil publica uma reportagem afirmando que a alto escalão ficou indignado com o atentado promovido pela LIDER,
QUINTA	03	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	04	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	05	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	06	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	07	
TERÇA	08	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	09	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	10	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	11	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	12	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	13	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	14	
TERÇA	15	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	16	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Envio de uma carta aberta da classe artística para Castelo Branco, relatando a portaria do Coronel Riograndino Krueel que determinava a interdição das peças <i>Liberdade, liberdade e Opinião</i> . - O chefe dos censores da Guanabara, Sr. Otati, informou oficialmente que não tinha recebido qualquer determinação do Departamento Federal de Segurança Pública para impedir que <i>Liberdade, liberdade</i> continuasse sendo exibida.
QUINTA	17	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	18	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	19	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	20	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Telefonema de Castelo Branco para a atriz Tônia Carreiro. O presidente afirmou que "não é contra <i>Liberdade, liberdade e Opinião</i> ". Ele garantiu que "vai verificar o que há de verdade na interdição das peças <i>Liberdade, liberdade e Opinião</i> ".
SEGUNDA	21	
TERÇA	22	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	23	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	24	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	25	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	26	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	27	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	28	
TERÇA	29	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	30	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.

JULHO - 1965		
QUINTA	01	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	02	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Castelo Branco envia uma carta à Costa Silva solicitando que o espetáculo <i>Liberdade, liberdade</i> não seja proibido.
SÁBADO	03	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	04	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	05	

TERÇA	06	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	07	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	08	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	09	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	10	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	11	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	12	
TERÇA	13	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	14	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	15	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	16	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	17	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	18	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Resultado final do <i>Concurso de samba sobre liberdade</i> , organizado pelo Grupo Opinião. - Última apresentação com Paulo Autran no elenco.
SEGUNDA	19	- Ensaios para a substituição de Paulo Autran. O papel de Autran foi dividido entre Napoleão e Vianinha.
TERÇA	20	- Ensaios para a substituição de Paulo Autran.
QUARTA	21	- Ensaios para a substituição de Paulo Autran. - A Gravadora Forma acertou com o Grupo Opinião o lançamento do LP de <i>Liberdade, liberdade</i> . - Data possível para o lançamento do livro <i>Liberdade, liberdade</i> .
QUINTA	22	- A estreia estava marcada para quinta, mas diante do volume de texto Napoleão Muniz Freire não conseguiu estrear e o dinheiro do ingresso foi devolvido para o público.
SEXTA	23	Estreia de Napoleão Muniz Freire. O papel foi dividido entre ele e Vianinha, depois da saída de Paulo para protagonizar <i>A Dama do Maxim's</i> , ao lado de Tônia Carreiro.
SÁBADO	24	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	25	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	26	
TERÇA	27	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Substituição de Tereza Raquel por Odete Lara.
QUARTA	28	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	29	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	30	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	31	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.

AGOSTO - 1965		
DOMINGO	01	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	02	
TERÇA	03	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Substituição de Nara Leão feita por Luiza Maranhão.
QUARTA	04	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	05	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	06	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	07	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	08	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	09	
TERÇA	10	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	11	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	12	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	13	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.

SÁBADO	14	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	15	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	16	
TERÇA	17	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Paulo Autran vai ao Teatro Opinião assistir <i>Liberdade, liberdade</i> .
QUARTA	18	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	19	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	20	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	21	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	22	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - Em matéria publicada do Jornal do Brasil o general Mourão Filho fala com amigos do seu interesse em assistir <i>Liberdade, liberdade</i> .
SEGUNDA	23	
TERÇA	24	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	25	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	26	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	27	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	28	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	29	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	30	
TERÇA	31	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.

SETEMBRO - 1965		
QUARTA	01	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	02	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	03	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	04	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	05	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. - O presidente Castelo Branco assiste a peça <i>A dama de Maxim's</i> , protagonizada por Paulo Autran. Ao final dirigiu-se aos bastidores para cumprimentar os artistas.
SEGUNDA	06	
TERÇA	07	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	08	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	09	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	10	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	11	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	12	- Fim da temporada no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. Até essa data 48.046 espectadores já tinham assistido a peça.
SEGUNDA	13	
TERÇA	14	
QUARTA	15	
QUINTA	16	
SEXTA	17	
SÁBADO	18	
DOMINGO	19	
SEGUNDA	20	
TERÇA	21	
QUARTA	22	
QUINTA	23	

SEXTA	24	
SÁBADO	25	
DOMINGO	26	
SEGUNDA	27	
TERÇA	28	
QUARTA	29	
QUINTA	30	

OUTUBRO - 1965		
SEXTA	01	
SÁBADO	02	
DOMINGO	03	
SEGUNDA	04	- O Grupo Opinião entra com o pedido de liberação do espetáculo na Divisão de Diversões Públicas de São Paulo.
TERÇA	05	
QUARTA	06	
QUINTA	07	
SEXTA	08	
SÁBADO	09	
DOMINGO	10	
SEGUNDA	11	
TERÇA	12	
QUARTA	13	
QUINTA	14	
SEXTA	15	
SÁBADO	16	
DOMINGO	17	
SEGUNDA	18	
TERÇA	19	
QUARTA	20	- Censura vê problemas no LP de <i>Liberdade, liberdade</i> .
QUINTA	21	
SEXTA	22	
SÁBADO	23	
DOMINGO	24	
SEGUNDA	25	- A classe teatral de Rio de Janeiro e São Paulo aprovaram um manifesto denunciando as arbitrariedades do governo contra as casas de espetáculos, além de redigir um telegrama à Comissão de Defesa dos Direitos do Homem, da ONU. - O texto de <i>Liberdade, liberdade</i> se encontra há três semanas na Divisão de Diversões Públicas de São Paulo. Nenhuma resposta havia sido dada até essa data.
TERÇA	26	
QUARTA	27	
QUINTA	28	
SEXTA	29	
SÁBADO	30	
DOMINGO	31	

NOVEMBRO - 1965		
SEGUNDA	01	

TERÇA	02	
QUARTA	03	
QUINTA	04	
SEXTA	05	- Liberação do texto pela Divisão de Diversões Públicas de São Paulo. O espetáculo sofreu dezoito cortes.
SÁBADO	06	
DOMINGO	07	
SEGUNDA	08	
TERÇA	09	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUARTA	10	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUINTA	11	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEXTA	12	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SÁBADO	13	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
DOMINGO	14	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEGUNDA	15	
TERÇA	16	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUARTA	17	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUINTA	18	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEXTA	19	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SÁBADO	20	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
DOMINGO	21	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEGUNDA	22	
TERÇA	23	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUARTA	24	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUINTA	25	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEXTA	26	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SÁBADO	27	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
DOMINGO	28	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEGUNDA	29	
TERÇA	30	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.

DEZEMBRO - 1965

QUARTA	01	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUINTA	02	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEXTA	03	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SÁBADO	04	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
DOMINGO	05	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEGUNDA	06	
TERÇA	07	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUARTA	08	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUINTA	09	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEXTA	10	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SÁBADO	11	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
DOMINGO	12	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEGUNDA	13	
TERÇA	14	
QUARTA	15	

QUINTA	16	
SEXTA	17	
SÁBADO	18	
DOMINGO	19	
SEGUNDA	20	
TERÇA	21	
QUARTA	22	
QUINTA	23	
SEXTA	24	
SÁBADO	25	
DOMINGO	26	
SEGUNDA	27	
TERÇA	28	
QUARTA	29	
QUINTA	30	
SEXTA	31	

JANEIRO - 1966		
SÁBADO	01	
DOMINGO	02	
SEGUNDA	03	
TERÇA	04	- Reestreia na peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	05	- LP <i>Liberdade, liberdade</i> foi liberado pela censura. - Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro
QUINTA	06	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro
SEXTA	07	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	08	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	09	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	10	
TERÇA	11	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	12	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	13	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	14	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	15	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	16	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEGUNDA	17	
TERÇA	18	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUARTA	19	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
QUINTA	20	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SEXTA	21	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
SÁBADO	22	- Apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro.
DOMINGO	23	- Última apresentação da peça no Teatro Opinião. Rio de Janeiro. Fim da temporada.
SEGUNDA	24	
TERÇA	25	
QUARTA	26	
QUINTA	27	
SEXTA	28	
SÁBADO	29	

DOMINGO	30	
SEGUNDA	31	

FEVEREIRO - 1966		
TERÇA	01	
QUARTA	02	
QUINTA	03	
SEXTA	04	
SÁBADO	05	
DOMINGO	06	
SEGUNDA	07	
TERÇA	08	
QUARTA	09	
QUINTA	10	
SEXTA	11	
SÁBADO	12	
DOMINGO	13	
SEGUNDA	14	
TERÇA	15	
QUARTA	16	
QUINTA	17	
SEXTA	18	
SÁBADO	19	
DOMINGO	20	
SEGUNDA	21	
TERÇA	22	
QUARTA	23	
QUINTA	24	
SEXTA	25	
SÁBADO	26	
DOMINGO	27	
SEGUNDA	28	

MARÇO - 1966		
TERÇA	01	
QUARTA	02	
QUINTA	03	- O novo diretor de Diversões Públicas da Guanabara, o delegado Iracy Gomes confessou-se admirador de peças como <i>Liberdade, liberdade e Opinião</i> .
SEXTA	04	
SÁBADO	05	
DOMINGO	06	
SEGUNDA	07	
TERÇA	08	- Lançamento do disco <i>Liberdade, liberdade</i> . O evento aconteceu no Teatro Opinião, as 21:00 horas. Contou com a presença do elenco e dos músicos.
QUARTA	09	
QUINTA	10	- <i>Liberdade, liberdade</i> já se encontra a venda nas lojas, mas apenas para maiores de dezoito anos.

SEXTA	11	
SÁBADO	12	
DOMINGO	13	
SEGUNDA	14	
TERÇA	15	
QUARTA	16	
QUINTA	17	
SEXTA	18	
SÁBADO	19	
DOMINGO	20	
SEGUNDA	21	
TERÇA	22	
QUARTA	23	
QUINTA	24	
SEXTA	25	
SÁBADO	26	
DOMINGO	27	
SEGUNDA	28	
TERÇA	29	
QUARTA	30	
QUINTA	31	

ABRIL - 1966		
SEXTA	01	Viagem de Paulo Autran para Portugal.
SÁBADO	02	
DOMINGO	03	
SEGUNDA	04	
TERÇA	05	
QUARTA	06	
QUINTA	07	
SEXTA	08	
SÁBADO	09	
DOMINGO	10	
SEGUNDA	11	
TERÇA	12	
QUARTA	13	
QUINTA	14	
SEXTA	15	
SÁBADO	16	
DOMINGO	17	
SEGUNDA	18	
TERÇA	19	
QUARTA	20	
QUINTA	21	
SEXTA	22	
SÁBADO	23	
DOMINGO	24	

SEGUNDA	25	
TERÇA	26	
QUARTA	27	
QUINTA	28	
SEXTA	29	
SÁBADO	30	

MAIO - 1966		
DOMINGO	01	Paulo Autran retorna de Portugal e dá início a nova temporada de <i>Liberdade, liberdade</i> .
SEGUNDA	02	
TERÇA	03	- Uma montagem feita por estudantes da peça <i>Liberdade, liberdade</i> na cidade de Formiga (MG), foi transformada em sessão cívica, depois de um delegado ter subido ao palco e considerado a peça subversiva. - Estreia da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre. - <i>Liberdade, liberdade</i> teve vinte e quatro cortes em seu texto.
QUARTA	04	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
QUINTA	05	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
SEXTA	06	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
SÁBADO	07	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
DOMINGO	08	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
SEGUNDA	09	- Debate desenvolvido por Paulo Autran e universitários, na Reitoria da UFRGS.
TERÇA	10	- Show de Paulo Autran na boate <i>Encouraçado</i> , nos moldes do show <i>Paulo Autran de uma as duas</i> .
QUARTA	11	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
QUINTA	12	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
SEXTA	13	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
SÁBADO	14	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
DOMINGO	15	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
SEGUNDA	16	
TERÇA	17	
QUARTA	18	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
QUINTA	19	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
SEXTA	20	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
SÁBADO	21	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
DOMINGO	22	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
SEGUNDA	23	
TERÇA	24	- Paulo Pontes vai a Pelotas pedir autorização para a apresentação da peça na cidade.
QUARTA	25	-Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre. -Publicação da matéria <i>Palhaçada, Palhaçada</i> , no Jornal de Pelotas.
QUINTA	26	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre. - <i>Liberdade, liberdade</i> recebe convite para se apresentar no Uruguai.
SEXTA	27	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre. - Aula dada por Paulo Autran, em um ginásio de Porto Alegre. "O convite foi feito pela Secretária de Educação do Estado e a aula foi assistida por cerca de mil pessoas".
SÁBADO	28	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
DOMINGO	29	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
SEGUNDA	30	- Apresentação da peça no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre.
TERÇA	31	- Apresentação da peça no Cinema Guarani, em Pelotas.

JUNHO - 1966		
QUARTA	01	- Apresentação da peça no Cinema Guarani, em Pelotas.
QUINTA	02	- Apresentação da peça na cidade de Cruz Alta.
SEXTA	03	- Apresentação da peça na cidade de Cachoeiro do Sul.
SÁBADO	04	- Apresentação da peça na cidade de Caxias do Sul.
DOMINGO	05	- Apresentação da peça na cidade de Passo Fundo.
SEGUNDA	06	- Apresentação da peça na cidade de Rio Grande.
TERÇA	07	
QUARTA	08	- Apresentação da peça do estado de Santa Catarina.
QUINTA	09	- Apresentação da peça do estado de Santa Catarina.
SEXTA	10	- Apresentação da peça do estado de Santa Catarina.
SÁBADO	11	- Apresentação da peça do estado de Santa Catarina.
DOMINGO	12	- Apresentação da peça do estado de Santa Catarina.
SEGUNDA	13	
TERÇA	14	
QUARTA	15	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira.
QUINTA	16	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira.
SEXTA	17	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira.
SÁBADO	18	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira.
DOMINGO	19	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira.
SEGUNDA	20	
TERÇA	21	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira.
QUARTA	22	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira.
QUINTA	23	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira.
SEXTA	24	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira.
SÁBADO	25	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira.
DOMINGO	26	- Apresentação da peça em Curitiba, no Teatro Guaira. - 1ª Igreja Presbiteriana Independente de Curitiba dedica o seu boletim dominical para discutir questões da peça, com posicionamento muito favorável a encenação. - Palestra com Paulo Autran no encerramento da Escola Dominical da 1ª Igreja Presbiteriana Independente de Curitiba.
SEGUNDA	27	
TERÇA	28	
QUARTA	29	
QUINTA	30	

JULHO - 1966		
SEXTA	01	
SÁBADO	02	
DOMINGO	03	
SEGUNDA	04	
TERÇA	05	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUARTA	06	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUINTA	07	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEXTA	08	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SÁBADO	09	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
DOMINGO	10	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEGUNDA	11	
TERÇA	12	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.

QUARTA	13	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUINTA	14	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEXTA	15	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SÁBADO	16	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
DOMINGO	17	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEGUNDA	18	
TERÇA	19	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUARTA	20	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUINTA	21	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEXTA	22	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SÁBADO	23	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
DOMINGO	24	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEGUNDA	25	
TERÇA	26	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUARTA	27	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
QUINTA	28	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SEXTA	29	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
SÁBADO	30	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.
DOMINGO	31	- Apresentação da peça no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.

AGOSTO - 1966

SEGUNDA	01	- Pausa no espetáculo para a filmagem de <i>Terra em Transe</i> , de Glauber Rocha. Paulo Autran fez um dos personagens principais do filme.
TERÇA	02	
QUARTA	03	
QUINTA	04	
SEXTA	05	
SÁBADO	06	
DOMINGO	07	
SEGUNDA	08	
TERÇA	09	
QUARTA	10	
QUINTA	11	
SEXTA	12	
SÁBADO	13	
DOMINGO	14	
SEGUNDA	15	
TERÇA	16	
QUARTA	17	
QUINTA	18	
SEXTA	19	
SÁBADO	20	
DOMINGO	21	
SEGUNDA	22	
TERÇA	23	
QUARTA	24	
QUINTA	25	
SEXTA	26	

SÁBADO	27	
DOMINGO	28	
SEGUNDA	29	
TERÇA	30	
QUARTA	31	

SETEMBRO - 1966		
QUINTA	01	Retorno de <i>Liberdade, liberdade</i> no interior de São Paulo.
SEXTA	02	- Apresentação da peça na cidade de Campinas, em São Paulo.
SÁBADO	03	- Apresentação da peça na cidade de Campinas, em São Paulo.
DOMINGO	04	- Apresentação da peça na cidade de Campinas, em São Paulo.
SEGUNDA	05	
TERÇA	06	- Apresentação da peça no auditório da Rádio Clube, em Santos.
QUARTA	07	- Apresentação da peça no auditório da Rádio Clube, em Santos.
QUINTA	08	
SEXTA	09	
SÁBADO	10	
DOMINGO	11	
SEGUNDA	12	
TERÇA	13	
QUARTA	14	- Apresentação para do espetáculo para os censores mineiros.
QUINTA	15	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
SEXTA	16	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
SÁBADO	17	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
DOMINGO	18	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
SEGUNDA	19	
TERÇA	20	
QUARTA	21	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
QUINTA	22	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
SEXTA	23	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
SÁBADO	24	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
DOMINGO	25	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
SEGUNDA	26	-
TERÇA	27	- Palestra de Paulo Autran na FAFICH – UFMG.
QUARTA	28	
QUINTA	29	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
SEXTA	30	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte. - Apresentação do <i>Espectáculo Paulo Autran</i> , no Auditório do Colégio Izabela Hendrix. A apresentação foi feita em benefício do orfanato “Lar Metodista da Criança”.

OUTUBRO - 1966		
SÁBADO	01	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
DOMINGO	02	- Apresentação da peça no Teatro Marília, em Belo Horizonte.
SEGUNDA	03	
TERÇA	04	
QUARTA	05	- Apresentação da peça no Teatro Carlos Gomes, em Vitória.
QUINTA	06	- Apresentação da peça no Teatro Carlos Gomes, em Vitória.
SEXTA	07	- Apresentação da peça no Teatro Carlos Gomes, em Vitória.

SÁBADO	08	- Apresentação da peça no Teatro Carlos Gomes, em Vitória.
DOMINGO	09	- Apresentação da peça no Teatro Carlos Gomes, em Vitória.
SEGUNDA	10	
TERÇA	11	
QUARTA	12	
QUINTA	13	
SEXTA	14	
SÁBADO	15	
DOMINGO	16	
SEGUNDA	17	
TERÇA	18	
QUARTA	19	
QUINTA	20	
SEXTA	21	
SÁBADO	22	
DOMINGO	23	
SEGUNDA	24	
TERÇA	25	
QUARTA	26	
QUINTA	27	
SEXTA	28	
SÁBADO	29	
DOMINGO	30	
SEGUNDA	31	

NOVEMBRO - 1966

TERÇA	01	
QUARTA	02	
QUINTA	03	
SEXTA	04	
SÁBADO	05	
DOMINGO	06	
SEGUNDA	07	
TERÇA	08	
QUARTA	09	
QUINTA	10	
SEXTA	11	
SÁBADO	12	
DOMINGO	13	
SEGUNDA	14	
TERÇA	15	
QUARTA	16	
QUINTA	17	
SEXTA	18	
SÁBADO	19	
DOMINGO	20	
SEGUNDA	21	
TERÇA	22	

QUARTA	23	
QUINTA	24	
SEXTA	25	
SÁBADO	26	
DOMINGO	27	
SEGUNDA	28	
TERÇA	29	
QUARTA	30	

DEZEMBRO - 1966		
QUINTA	01	
SEXTA	02	- A peça foi impedida de ser levada em cena no Hotel Cassino de Icaraí, de Niterói. O Sr. Dalmo de Oliveira, Diretor do Serviço de Censura do Estado do Rio, negou a autorização sob a alegação de ter recebido informações de que <i>"a peça será proibida em todo o país, como subversiva"</i> .
SÁBADO	03	
DOMINGO	04	
SEGUNDA	05	
TERÇA	06	
QUARTA	07	
QUINTA	08	
SEXTA	09	
SÁBADO	10	
DOMINGO	11	
SEGUNDA	12	
TERÇA	13	
QUARTA	14	
QUINTA	15	
SEXTA	16	
SÁBADO	17	
DOMINGO	18	
SEGUNDA	19	
TERÇA	20	- Estreia no Cine Teatro Rio Branco, em Aracaju.
QUARTA	21	- Apresentação no Cine Teatro Rio Branco, em Aracaju.
QUINTA	22	
SEXTA	23	- Estreia no Teatro Vila Venha, em Salvador.
SÁBADO	24	- Apresentação no Teatro Vila Venha, em Salvador.
DOMINGO	25	- Apresentação no Teatro Vila Venha, em Salvador.
SEGUNDA	26	
TERÇA	27	
QUARTA	28	- Estreia no Teatro Santa Isabel, em Recife.
QUINTA	29	- Apresentação no Teatro Santa Isabel, em Recife.
SEXTA	30	- Apresentação no Teatro Santa Isabel, em Recife.
SÁBADO	31	- Apresentação no Teatro Santa Isabel, em Recife.

JANEIRO - 1967		
DOMINGO	01	- Apresentação no Teatro Santa Isabel, em Recife.
SEGUNDA	02	

TERÇA	03	- Lançamento do disco de Nara Leão " <i>Manhã de Liberdade</i> ".
QUARTA	04	- Estreia no Teatro Santa Isabel, em Recife.
QUINTA	05	- Apresentação no Teatro Santa Isabel, em Recife.
SEXTA	06	- Apresentação no Teatro Santa Isabel, em Recife.
SÁBADO	07	- Apresentação no Teatro Santa Isabel, em Recife.
DOMINGO	08	- Fim da temporada de Recife.
SEGUNDA	09	- Apresentação do espetáculo extra <i>Prosa, Poesia e Teatro – Espetáculo Paulo Autran</i> . A renda foi convertida para uma instituição beneficente. - Palestra de Paulo Autran, no Jornal de Alagoas.
TERÇA	10	Estreia da peça em Maceió, no Teatro Deodoro.
QUARTA	11	- Apresentação da peça em Maceió, no Teatro Deodoro. - Debate entre Paulo Autran e universitários com o tema " <i>A missão do teatro</i> ", no Diretório Acadêmico da Faculdade de Economia. - Depois do espetáculo Paulo Autran é homenageado com uma placa pelos estudantes de Maceió.
QUINTA	12	
SEXTA	13	- Estreia da peça em João Pessoa, na Paraíba. - Interdição da peça em Fortaleza. O Secretário de Polícia, Sr. José Miramar da Ponte prometeu dedicar em 10 dias sobre o assunto, mas já se pronunciou contrário a apresentação.
SÁBADO	14	- Apresentação da peça em João Pessoa, na Paraíba.
DOMINGO	15	- Apresentação da peça em João Pessoa, na Paraíba.
SEGUNDA	16	- Retorno do elenco ao Rio de Janeiro.
TERÇA	17	
QUARTA	18	
QUINTA	19	
SEXTA	20	
SÁBADO	21	
DOMINGO	22	
SEGUNDA	23	
TERÇA	24	
QUARTA	25	
QUINTA	26	
SEXTA	27	
SÁBADO	28	
DOMINGO	29	
SEGUNDA	30	
TERÇA	31	

ANEXO 2

TEXTO "A LIBERDADE DE LIBERDADE, LIBERDADE"

A LIBERDADE DE LIBERDADE

No Zicartola. Zicartola era um restaurante, na rua da Carica, no Rio de Janeiro, onde se comia um angu feito para Zica (mulher do Cartola), e se ouvia samba. — Cartola, Ismael Silva, Nelson Cavagquinho, Ze Ketli e o único que não cantava samba e era admirado — João do Vale.

O cinema novo no Rio de Janeiro. As experiências de cinema verdade documentários com som direto: Leon Hirznan (Matéria Absoluta), Paulo Cesar Sarraceni (Integração Racial), Arnaldo Jabbor (O Jirô), Memória do Cangaco (Paulo Gil). Teatro de rua. Ir para a rua, improvisar, escrever um esqueleto sobre o que está acontecendo. Lizer Versos.

Do Zicartola, das experiências do cinema verdade, do teatro de rua, dos poetas voltando à poesia oral, surgiu o show «OPINIAO» primeiro espetáculo do GRUPO OPINIAO (apresentado em São Paulo em abril deste ano), escrito por Armando Costa. Odvaldo Vanna Filho e Paulo Pontes, participantes da equipe Opíniao, formam por elementos que pacientemente acompanharam, erraram, acertaram e praticaram a evolução das mais diversas manifestações artísticas no seu processo de particularização cultural, ou seja — a adaptação de suas possibilidades expressivas às tradições da cultura brasileira, às necessidades de novos conhecimentos e investigação social, às condições econômicas das atividades culturais no Brasil — podendo assim, partindo da sensibilidade social existente, elevar-se até o nível da sensibilidade social que existe potencialmente.

Intuir o nível da sensibilidade social potencial e elevar-se até ele, para nós do GRUPO OPINIAO, é a condição primeira de uma arte nacional e, por isso, universal.

Arte essa que é: um ato de cultura, porque ajuda a formar o espírito social objetivo, voltada, que está para a sensibilidade e a consciência sociais; um ato político porque nessa arte, a percepção dos estágios do espírito social objetivo, suscita necessidades e possibilidades, é dada pelo particular movimento histórico nacional que o artista vive; e um ato nacional porque além de forçar sempre novos estágios no espírito social objetivo, procura conservar nêle os valores, os sentimentos que configuram sua característica nacional, que traduzem profundamente a prática do povo brasileiro.

O fundamento dessa arte será sua característica cultural e procura do permanente. Mas o seu deflagrador é a sua circunstância do ato político; a procura do circunstancial. Serão sempre as circunstâncias os problemas concretos que se dão ao espírito social objetivo, os motivadores do ato de cultura. Serão sempre os limites mais rigorosos da necessidade de comunicação social que impulsionarão essa arte.

Falar voltado para um determinado momento e, ao mesmo tempo, procurar o permanente nesse momento; nos parece ser a forma que poderá propiciar sempre uma arte mais vigorosa, mais rica, mais necessária porque estará sempre no limite máximo da liberdade criadora — o artista inventando em si mesmo para conciliar sua necessidade de manifestação de homem social.

Fique claro que com isso não propomos para o teatro a exclusividade do autor nacional.

Propomos, ao contrário, uma permanente absorção de cultura, porém, segundo uma situação nacional concreta. Não, exclusividade do autor brasileiro; mas exclusividade para a cultura brasileira.

Uma arte feita nos limites da consciência social, portanto, engajada. Uma arte feita para novos limites da consciência social, portanto, livre.

Com tudo isso dito, parece que achamos que o show «OPINIAO» é o «abrete-Sé-zano do teatro brasileiro».

«OPINIAO» é um show nada mais. Um bom show na nossa opinião, porque atende, no nível de show, a esses requisitos enumerados.

A realidade brasileira é imensa demais para solicitar um só tipo de espetáculo.

Outros caminhos do teatro brasileiro não dão ênfase tão prioritária à sensibilidade política no campo da cultura; à circunstância.

Muitos voltam-se para a formação do espírito social objetivo em aspectos importantes mas não decisivos na luta de cultura no país.

Muitos dão ênfase prioritária à afirmação de valores culturais absolutos; já conquistados que precisam ser reafirmados a cada momento.

Nós fazemos como muitos fazem e fizeram; e não pretendemos pureza em nossa linha. Ao incluir a sensibilidade política no campo da cultura, fatalmente estamos também no campo das aproximações, das tentativas e dos equívocos.

Para nós, montar Shakespeare, Goldoni, Ibsen — academicamente ou modernamente — é contribuição efetiva à cultura do povo brasileiro; e necessária.

Isso é extrinsecamente óbvio.

Mas é preciso reafirmá-la, para evitar constantes malentendidos que julgam que precisamos ser a nossa própria e única vândia. Não achamos.

Ela é decorrente de outras posições, também válidas.

Temos consciência de que em muitos aspectos estamos bem aquém do que já foi conquistado pelo teatro brasileiro. Não julgamos a nossa posição superior ou inferior à de quem quer que seja.

É somente uma posição. Só fazemos de definitivo.



DIA 10 AGOSTO

Nêste Teatro

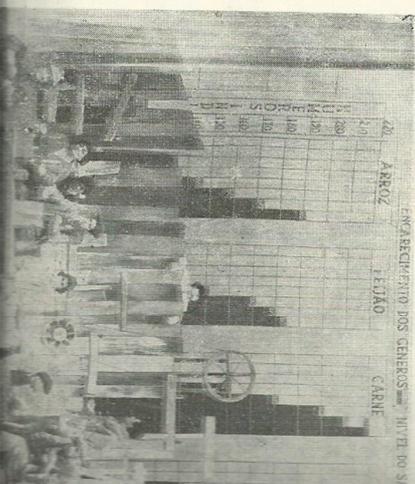
MARIA DELLA COSTA

com um fabuloso elenco

em

“A ALMA BOA DE SETSUAN”

de Brecht



É «LIBERDADE LIBERDADE», no segundo espetáculo, concebido por Lívio Rangel, e realizado conosco, cabe dentro de nossa «posição»?

Para nós cabe. Muitos acharam que «LIBERDADE LIBERDADE» é excessivamente circunstancial.

O ato cultural muito submetido ao ato político. Para nós, essa é a sua principal qualidade.

Na verdade, «LIBERDADE LIBERDADE» é o espetáculo mais circunstancial da história do teatro brasileiro.

É um fenômeno importante: o artista brasileiro, amadurecido, pode deixar de querer ser definitivo a cada momento. Já não se preocupa com uma universalidade abstrata e, portanto, pobre. Consciente de si, de seu mundo, marca a sua liberdade, inclusive realizando obras que são necessárias só por um instante. E que, para serem boas, necessariamente terão que ser feitas para desaparecer, deixando na história não a obra, mas, a posição.

Temos consciência de que em LIBERDADE LIBERDADE o aspecto circunstancial não só deflagra mas quase que encunha o ato de cultura.

Mas isso não contradiz nossa posição realísta.

Acontece que, em determinados momentos a questão política assume tal importância na vida nacional que absorve, na sua intensidade, todos os demais aspectos.

Mas, se é a liberdade, por exemplo, que está em jogo, defendê-la aqui, agora, é defender a condição básica para a sobrevivência de todos os demais valores. Sem perder a perspectiva dos valores culturais, mas precisamente para mantê-la, não variamos, nesses casos, em mergulhar no circunstancial.

Com «LIBERDADE LIBERDADE» Flávio Rangel, Mílton Fernandes, Paulo Avellan e nós do GRUPO OPINIÃO, não propomos um teatro de momento, um teatro de circunstância. Mas afirmamos

que muitas vezes a circunstância impõe, que cobe a realidade como um retrato de seus fundamentos. Afirmamos que nesse instante a realidade mais profunda é a própria circunstância — e nesse momento — não ser circunstancial é não ser real.

LIBERDADE LIBERDADE não é uma obra que abnja e investigue a categoria liberdade, suas hierarquias, sua concretude histórica.

Não. LIBERDADE LIBERDADE postula basicamente o que basicamente já se definiu como liberdade. E fecha questão em torno dela. E fixa que os princípios elementares de liberdade não são naturais; são conquistas humanas; a cada momento colocadas em perigo. LIBERDADE LIBERDADE é a liberdade básica como conquista, como ação.

O resíduo conceitual do espetáculo já-mais pretendeu ser rico — sempre pretendendo ser claro e básico; a defesa da liberdade, quando se formula no país a teoria de que a liberdade é o contrário de ser condição para o progresso material e espiritual — a liberdade é o seu contrário. A uma teoria tão pobre e tão obscurantista era preciso responder clara e basicamente.

A montagem de textos e músicas e poemas, etc., na nossa opinião, vai mais longe, é mais rico que o resíduo conceitual do espetáculo. Essa montagem realiza uma sensibilidade nova. Na base dessa montagem rápida, sôfrega, está uma dinâmica de comportamento mais agi, mais flexível; uma liberdade maior em relação ao estabelecido; uma urgência de presença; uma objetiva e clara intervenção no material cultural que recebemos procurando relocalizar seu sentido original.

Tudo isso, formalmente, corresponde a um nível superior de comportamento do homem brasileiro que democratiza sua sensibilidade de mundo e assume rapidamente sua dramática condição de agente e criador das coisas: dos governos, dos regimes, da liberdade.

O Grupo Opinião coloca-se, no campo da cultura, numa posição crítica, aberta e comprometida. Esse compromisso, que se realíza como ação no âmbito cultural, envolve de fato o problema geral da realidade brasileira.

Estamos convencidos de que o trabalho cultural, como todo trabalho, tem por exigência básica a qualidade. Mas, sobre o conceito de qualidade pesam inúmeros equívocos. Do nosso ponto de vista, a qualidade de uma obra resulta da formação adequada da experiência na complexidade de suas contradições, isto é, na sua realidade dialética. Conclui-se daí que uma visão estreita do mundo não pode produzir boa obra, pelo simples fato de que, na sua limitação, é incapaz de revelar o verdadeiro conteúdo da realidade de que trata. Assim como não basta estas teoricamente armado de uma visão justa para obter resultados artisticamente positivos, pode um escritor alienado criar boa arte, desde que, no processo formativo — no fazer — consiga ampliar sua visão o suficiente para abarcar as contradições inerentes a ela. O que não quer dizer que as obras estejam despidas de caráter ideológico ou de classe, mas que

elas podem ter qualidade apesar disso. Liberdade é, por tanto, condição necessária do trabalho criador.

Essa conceitualização desloca o problema artístico, do campo formal, estético, para o campo do conhecimento do real. Correlacionando a posição idealista de um Nerval — «quanto mais poético mais verdadeiro» — diríamos: «quanto mais verdadeiro mais poético». A realidade concreta é inesgotável.

O problema formal fica, por sua vez, colocado em seu devido lugar, já que forma resulta da elaboração profunda da dos fatos e valores, não podendo, mesmo, sequer, ser distinguida dessa elaboração. Não se julgará a forma como realidade à parte, pois ela é a própria atualidade da experiência formulada.

Acreditamos ser esta a posição que melhor atende à necessidade do desenvolvimento cultural brasileiro, uma vez que ao afirmar a obra, afirmamos como compromisso da realidade concreta, o que pressupõe a integração de seus aspectos regionais, nacionais e universais. Tais aspectos não são excluídos mas constituintes de toda realidade

Grupo Opinião

TUDO PARA O SEU BEBÊ !

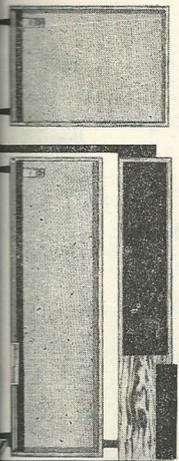
ENXOVIAIS COMPLETOS PARA BEBÊS,
ROUPINHAS PARA RECÉM-NASCIDOS
CABRINHOS PARA
BEBÊS E GÊMITOS
EM SO MODELOS E
CÓRES DIFERENTES



EM SÃO PAULO: RUA 24 DE MAIO, 224
EM SANTOS: RUA RIACHUELO, 49



FILINEA R



AQUARELLI

Stereofonia c/ Personalidade Sono
Harmoniosas Linhas Estéticas
Importante: Assistência técnica exclusiva do fabricante
TATERKA & C
A venda nas boas casas de música
Rua Fátima BIA (Lapa) - Tel. 65-29

ANEXO 3
CONTRATO DE PAULO AUTRAN

RIO DE JANEIRO, 22 de abril de 1965

À
Arte e Cultura Sociedade Civil Ltda.
Grupo Opinião.

Caros amigos

Aceito o agradável convite que me fizeram para interpretar o principal papel do espetáculo "Liberdade, Liberdade" de Flavio Rangel e Millor Fernandes.

Farei nove espetáculos por semana, ficando claro que qualquer espetáculo extra ou fora do Teatro de Arena, será objeto de nova combinação.

Em toda e qualquer publicidade do espetáculo meu nome deverá figurar com o destaque relativo à importância de meu papel dentro do espetáculo, não podendo aparecer o nome do texto desacompanhado do meu.

A partir do momento em que, por qualquer motivo, deixe de interessar a vocês ou assim a prosseguimento de nossa colaboração, a mesma cessará, desde que nos avisemos com uma antecedência de quinze dias.

Quanto à minha remuneração, cumprindo minha palavra, será de duzentos e cinquenta mil cruzeiros por semana de espetáculos; pelos ensaios receberei dez mil cruzeiros diários. Devo lembrar-lhes que vim para o Rio e estou à disposição de vocês desde o dia cinco de abril.

Agradecendo as gentilezas com que desde o início de nossas conversas vocês me vêm cumulando, aqui termina o amigo


PAULO AUTRAN

De acordo


p. Arte e Cultura Sociedade Civil Ltda.

ANEXO 4

DIVULGAÇÃO DO CONCURSO DE SAMBAS SOBRE LIBERDADE

Concurso de sambas sôbre LIBERDADE

O GRUPO OPINIÃO e a PHILIPS promovem um concurso de sambas (inéditos) com o tema LIBERDADE.

As quatro composições vencedoras serão gravadas por Nara Leão, com sêlo da Philips.

As composições que se classificarem em 1.º e 2.º lugares receberão, respectivamente, 200 mil cruzeiros e 100 mil cruzeiros.

Oportunamente serão divulgados, pela imprensa, o regulamento do concurso e os nomes dos componentes do júri.

Mais informações na secretaria do teatro.

A EQUIPE DE "LIBERDADE" RECOMENDA

ZICARTOLA

Rua da Carioca, 53

ANEXO 5

BOLETIM DOMINICAL – 1ª IGREJA PRESBITERIANA INDEPENDENTE DE CURITIBA



1.a igreja presbiteriana independente de curitiba

Casa de Oração para Todos os Povos

BOLETIM DOMINICAL N.º 48 — 26 DE JUNHO DE 1966

LIBERDADE, LIBERDADE

“A grandeza da Democracia reside no fato de ser ela uma forma de governo que garante a continuidade dos direitos das minorias que não estão no poder”. Esta é uma premissa universalmente válida. Estribado neste postulado o homem não abdica de seus direitos e de sua liberdade. Porque sabe que a liberdade é um poder que lhe garante a sobrevivência. Porque, a sobreviver sem liberdade, é preferível morrer lutando por ela.

A liberdade não é uma concessão, é uma conquista, é um direito. Se a Democracia se fortifica e é solidificada pela prática, a liberdade se conquista pela luta e se perpetua na constante vigilância. Isso quer dizer — se a Democracia é praticada, ela se sustenta e garante a si mesma; enquanto que a liberdade deve estar sempre de prontidão.

Victor Hugo disse certa vez: — “Enquanto o Tirano respira, a liberdade sufoca” — e um teólogo contemporâneo, Reynold Niebuhr, afirma com precisão — “a capacidade do homem para a justiça faz a democracia possível, a inclinação do homem para a injustiça torna a Democracia necessária”. A liberdade e a justiça são os primeiros e os mais sólidos frutos da Democracia. Liberdade não é o direito que se dá ao homem de fazer o que quiser, mas a garantia de não permitir que façam dele o que quiserem. E o direito de conseguir o que lhe é justo, o que lhe é inerentemente necessário. O homem pode viver em liberdade, mas se se não lhe fizer justiça, ele será um marginal dessa liberdade. Num regime onde o homem é injustiçado, a liberdade é emasculada. O homem precisa de ocasião para expressar e viver sua liberdade, ou dentro das grades de uma prisão, ou assinando com o seu próprio sangue a sentença contra o seu carrasco.

A verdadeira liberdade relaciona-se com o homem na garantia de continuidade dos seus direitos, na definição dos seus deveres e na conscientização que lhe aguça a sensibilidade de se tornar responsável a fim de defender os seus direitos e cumprir as suas obrigações. O uso da liberdade consciente e responsável não quer dizer subversão da ordem, mas a sua supressão leva à revolta e ao ódio contra aqueles que a suprimem.

Suprime-se a liberdade de uma criatura humana quando se lhe tira o direito a certas prerrogativas — negando-lhe, por exemplo, o direito de expressar suas próprias idéias, de ter uma convicção pessoal, de discordar daquilo que a sua consciência repugna, de defender-se, quando acusado, de ter acesso àquilo que enobrece, enriquece e dignifica a personalidade humana — o mínimo de subsistência para que não sucumba à debilidade orgânica; a instrução necessária para que ela possa conduzir-se por si mesma; condições para que ela possa constituir um lar, garantindo-lhe um mínimo de conforto e instrução para os seus dependentes.

Num país em que a maioria não participa de suas riquezas, não tem direito de desfrutar dos bens que a técnica cria em que o trabalho se torna penoso pelo salário que percebe, pela distância que separa seu domicílio do local de trabalho, agravado ainda pelas péssimas condições a que se sujeita, pela precariedade do mercado de trabalho e pela falta de cuidado com o elemento humano que nem sempre tem as condições mínimas exigidas — condições higiênicas de trabalho, condições sociais, alimentação suficiente e um padrão de vida condizente com a dignidade humana, a liberdade está ameaçada.

CEI — Rio de Janeiro
Novembro de 1965

REUNIÃO DE ORAÇÃO

Deixará de ser realizada na próxima 6.ª feira, em virtude do Congresso. Na semana seguinte, dia 8 de julho, será realizada na casa do presb. dr. Hélio Amaral Camargo, à Rua Dom Alberto Gonçalves.

LONDRINA: LÍDERES MOÇOS

Dias 14 a 17 próximos, moços de

todo o Brasil vão a Londrina para o Encontro de Líderes, mais uma grande promoção da Confederação da Mocidade. O nosso ex-pastor, rev. João Daniel Migliorini, apresentará a TEOLOGIA DO LAICATO, que será discutida em grupos e o seminarista Guilherme Montezuma Bréder exporá o tema "Liderança e não Vedetismo". Informações mais pormenorizadas se encontram na seção do UMPISMO do "O Estandarte" de 15 de junho último.

Fala hoje no encerramento da Escola Dominical PAULO AUTRAN, considerado o maior ator brasileiro

O teatro Guaira há duas semanas está com a casa cheia. Milhares de espectadores curitibanos já foram aplaudir "Liberdade, liberdade", sobre a qual Paulo Autran, o melhor ator do Brasil, assim se expressa:

"Tenho 15 anos de teatro. Sá há pouco tempo atingi uma posição profissional que me permite escolher os textos que vou representar. Poder interpretar num mesmo espetáculo farsa, drama, comédia, tragédia, textos íntimos, épicos, românticos, é tarefa com que sonha qualquer ator, principalmente quando os autores se chamam Shakespeare, Beaumarchais, Buchner, Brecht, Castro Alves, Carlos Drumond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Sócrates... A responsabilidade é pesada, o trabalho, árduo; mas o prazer, a satisfação de viver palavras tão oportunamente concatenadas ou tão certas, ou tão belas, compensa tudo. Se o público compreendê-las, assimilá-las e amá-las, teremos lucrado nós, êle e o País também. Se isso não acontecer, a cul-

pa será principalmente minha, mas, pelo menos, guardarei dentro de mim a consoladora idéia de que tentei. Por isso escolhi a Liberdade..."

A imprensa local tem dado grande destaque à presença do Grupo Opinião em nossa Capital. Em Pôrto Alegre, o jornal "Zero Hora", de 18/5 último publicou em manchete da entrevista de Paulo estas palavras dêle: "Faço votos para que o Brasil fique um país tão bom, tão bom, que não seja preciso levar uma peça como "Liberdade, liberdade".

A presença de Paulo Autran em nossa Igreja significa o nosso desejo de diálogo com o mundo. A Escritura nos ensina que os não-cristãos, os ateus, os que têm outro pensamento religioso, têm muito a nos ensinar. Precisamos conhecer o povo a quem fomos chamados a anunciar que Jesus Cristo é o Senhor da Igreja e do Mundo.

Seja bem-vindo à nossa comunidade. Paulo Autran!

ANEXO 6
CONVITE PARA E PRÉ-ESTREIA NO RIO DE JANEIRO

GRUPO OPINIÃO

E

TEATRO DE ARENA DE SÃO PAULO

CONVIDAM

PARA A RÉCITA ESPECIAL DO SHOW

“LIBERDADE LIBERDADE”

DE

FLAVIO RANGEL E MILLOR FERNANDES

COM

PAULO AUTRAN, NARA LEÃO, TERESA RAQUEL

E ODUVALDO VIANNA FILHO

ÀS 21,30 HORAS DE 01 ABRIL / 1965

NO ARENA DO SUPER-SHOPPING CENTER

À RUA SIQUEIRA CAMPOS, 143, COPACABANA

