

HAYDÊ COSTA VIEIRA

**O TEATRO DE RESISTÊNCIA EM
CENA:**

**LITERATURA E HISTÓRIA EM *LIBERDADE*,
LIBERDADE, DE MILLÔR FERNANDES E FLÁVIO
RANGEL**

**TRÊS LAGOAS – MS
2013**

HAYDÊ COSTA VIEIRA

**O TEATRO DE RESISTÊNCIA EM
CENA:**

**LITERATURA E HISTÓRIA EM *LIBERDADE*,
LIBERDADE, DE MILLÔR FERNANDES E FLÁVIO
RANGEL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino.

**TRÊS LAGOAS – MS
FEVEREIRO/2013**

HAYDÊ COSTA VIEIRA

**O TEATRO DE RESISTÊNCIA EM CENA: LITERATURA E HISTÓRIA EM
LIBERDADE, LIBERDADE, DE MILLÔR FERNANDES E FLÁVIO RANGEL**

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Presidente e
Orientador).....

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior
(Universidade de Brasília/Câmpus Universitário Darcy Ribeiro).....

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões
(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Câmpus de Três Lagoas).....

Prof.^a Dr.^a Ilza Matias de Sousa (Suplente)
(Universidade Federal do Rio Grande do Norte/Centro de Ciências Humanas Letras e
Artes).....

Três Lagoas – MS, 28 de fevereiro de 2013.

DEDICATÓRIA ESPECIAL

*Dedico este trabalho aos meus pais Antonio Roberto Vieira e Cleidionice Costa Vieira
pelo apoio, carinho e confiança.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus que, nos momentos mais difíceis, ofereceu-me força e ânimo para a realização deste trabalho.

Ao Professor Doutor Wagner Corsino Enedino (UFMS/CPTL), meu orientador, que apresentou o gênero dramático. Agradeço também pela sua atenção, sua paciência, pelas discussões sempre produtivas e, acima de tudo, por ter acreditado no meu potencial.

À Professora Doutora Maria Adélia Menegazzo (UFMS/CCHS), pelas excelentes sugestões e ideias oferecidas na ocasião do *VI Seminário de Pesquisa*.

À Professora Doutora Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS/CCHS), no qual ajudou a alicerçar o meu pensamento, em razão das discussões ocorridas em sala de aula.

Aos Professores Doutores André Luis Gomes (UnB), Alexandre Villibor Flory (UEM), Sonia Aparecida Vido Pascolati (UEL) e Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi (UFGD), pelas valiosas contribuições dos estudos destinados ao teatro e a dramaturgia.

Aos Professores Doutores Antônio Rodrigues Belon (UFMS/CPTL) e Ricardo Magalhães Bulhões (UFMS/CPTL), pela participação da minha Banca de Qualificação.

Aos meus colegas do Curso de Pós-Graduação de Mestrado em Letras Andre Rezende Benatti, pelos grandes momentos de reflexão acadêmica e Adriana Patrícia Sena Cordeiro, pela sincera amizade e prazerosa companhia.

Ao Secretário do Mestrado em Letras Claudionor Messias, pela atenção e presteza.

Agradeço, enfim, a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), financiadora do meu trabalho, pela possibilidade de realizar um estudo de dedicação intensiva.

*Também não sou um homem livre. Mas muito
poucos estiveram tão perto.*

Millôr Fernandes (1923-2012)

VIEIRA, Haydê Costa. *O teatro de resistência em cena: literatura e história em Liberdade, liberdade, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2013, 127 p. Redação da dissertação de mestrado (Mestrado em Letras – Estudos Literários).

Ancorado em contribuições de Magaldi (1984, 2003, 2008); Faria (1998); Pallottini (1989, 2006); Guinsburg, Faria e Lima (2009); Prado (1987); Heliodora (2008); Peixoto (2006, 2007); Pavis (2007); Ryngaert (1995, 1998); Ubersfeld (2005), no que se refere à constituição do discurso teatral e nos pressupostos teóricos de Esteves (2010); Pesavento (1998); Freitas (1989); Weinhardt (1994); Pessotti (1994); Malard (1996); White (2001, 2008) e Burke (1992, 2011), que estabelece a relação entre Literatura e História, este texto visa a refletir sobre as relações da obra *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel (1965) com o período ditatorial brasileiro (1964-1985). A escolha desse tema decorreu do interesse em estudar uma obra que questionava o esquema repressor que dominava o Brasil. Nesse sentido, será destacado o contexto histórico no qual a obra foi escrita, englobando, para isso, aspectos do período de exceção no Brasil pós-64, demonstrado, por meio das oposições entre os artistas engajados (Millôr e Rangel) e o poder opressor. Com efeito, pretende-se analisar a representação do inconformismo da nação, uma vez que a obra recorre a textos clássicos e históricos, além de fazer uso de musicais para alcançar um efeito de sentido que deságua na incessante busca da liberdade. A obra circula do dramático ao cômico, alicerçado pelo discurso político. A peça foi apresentada em diversos teatros e universidades brasileiras e ficou marcada pela receptividade estética permeada de entusiasmo dos jovens universitários, pela repressão dos órgãos de censura e pela desconfiança do grande público. Dessa maneira, surge o Teatro de Resistência, termo defendido pelos pesquisadores J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (2009) em seu *Dicionário do teatro brasileiro*. Para melhor compreensão, o trabalho se estrutura em três capítulos. O primeiro “O cenário do teatro de resistência: a ditadura militar brasileira” focaliza o momento histórico brasileiro em que a peça foi concebida, especialmente no que se refere ao regime ditatorial. O segundo – “Entre o romance histórico e o drama, uma caracterização” traz à baila a relação que se estabelece entre a Literatura e a História, sobretudo no que concerne à aplicabilidade do conceito “romance histórico” a um texto dramático. Já o terceiro e último capítulo – “Além da tinta e do papel: no prosscênio, a liberdade”, procura descrever o texto dramático *Liberdade, liberdade* utilizando teorias do teatro e da dramaturgia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Literatura e História; Teatro de resistência; Drama didático-histórico; Millôr Fernandes; Flávio Rangel; *Liberdade, liberdade*.

ABSTRACT

Based on the contributions from Magaldi (1984, 2003, 2008); Faria (1998); Pallottini (1989, 2006); Guinsburg, Faria and Lima (2009); Prado (1987); Heliadora (2008); Peixoto (2006, 2007); Pavis (2007); Ryngaert (1995, 1998); Ubersfeld (2005), referring to the constitution of the theatrical discourse, and the theoretical presupposes of Esteves (2010); Pesavento (1998); Freitas (1989); Weinhardt (1994); Pessotti (1994); Malard (1996); White (2001, 2008) and Burke (1992, 2011) to the relations established between Literature and History, this text seeks to reflect on the relations the play *Liberdade, liberdade*, by Millôr Fernandes and Flávio Rangel (1965) with the Brazilian dictatorship period (1964-1985). The choice of this theme resulted from the interest in studying a work that questioned the scheme repressor that dominated Brazil. In this sense, will be detached the historical context in which the work was written, encompassing, for this, aspects of the period except in Brazil post-64, demonstrated through the opposition between the artists engaged (Millôr and Rangel) and oppressive power. Indeed, we intend to analyze the representation of the nonconformity of the nation, since the work draws on classical and historical texts, as well as make use of music to achieve an effect of meaning that flows into the relentless pursuit of freedom. The work flows from dramatic to comedic, supported by political discourse. The play was presented in several universities and theaters Brazilian and was marked by openness aesthetic permeated the enthusiasm of young students, the repression of the organs of censorship and distrust of the general public. Thus, there is the Theatre of Resistance, a term advocated by researchers J. Ginsburg, João Roberto Faria and Mariangela Alves de Lima (2009) in his *Dicionário do teatro brasileiro*. For better understanding, the work is structured in three chapters. The first "O cenário do teatro de resistência: a ditadura militar brasileira" focuses on the Brazilian historical moment in which the part was designed, especially with regard to the dictatorial regime. The second - "Entre o romance histórico e o drama, uma caracterização" brings up the relationship established between Literature and History, especially regarding the applicability of the term "historical novel" to a dramatic text. The third and last chapter - "Além da tinta e do papel: no prosa, a liberdade", seeks to describe the dramatic text *Liberdade, liberdade* from theories of theater and drama.

KEYWORDS: Comparative Literature; Literature and History; Theatre of resistance; Drama didactic history; Millôr Fernandes; Flávio Rangel; *Liberdade, liberdade*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: O CENÁRIO DO TEATRO DE RESISTÊNCIA: A DITADURA MILITAR BRASILEIRA.....	14
1.1. A ditadura militar e a produção teatral.....	18
1.2. Em cena, o teatro de resistência	23
1.3. Millôr Fernandes e Flávio Rangel: duas tábuas e nenhuma lei	28
1.4. Da fábula ao espetáculo: em cena, <i>Liberdade, liberdade</i>	33
1.5. <i>Liberdade, liberdade</i> : da cena ao texto	38
1.6. Pode-se considerar <i>Liberdade, liberdade</i> como um texto dramático?.....	46
CAPÍTULO II: ENTRE O ROMANCE HISTÓRICO E O DRAMA, UMA CARACTERIZAÇÃO	50
2.1. O romance histórico: um breve percurso.....	58
2.2. O surgimento do drama histórico.....	63
2.3. Em cena, o drama didático-histórico.....	66
2.4. O drama didático-histórico em <i>Liberdade, liberdade</i>	74
CAPÍTULO III: ALÉM DA TINTA E DO PAPEL: NO PROSCÊNIO, A LIBERDADE.....	81
3.1. As primeiras investigações na peça <i>Liberdade, liberdade</i>	83
3.2. Os atores no texto dramático	98
3.3. Na cena do espaço e do tempo.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

Alguns pensadores e pesquisadores, como aponta Augusto Boal (1983), afirmam que a arte é a pura contemplação, enquanto outros acreditam que nela sempre se apresenta uma visão do mundo em transformação e, dessa maneira, é inevitavelmente política, ao mostrar os meios de realizar essa transformação ou de demorá-la.

A arte pode (e deve) ser vista como reflexão e transformação. Ela é um instrumento de influência e, conseqüentemente, introduz profundas mudanças na sociedade em geral. A arte possui dois pontos importantes: o primeiro como função de reflexão, informação, educação e incitação e o segundo a da ação de diversão e de prazer.

O teatro é um entre os diversos meios de manifestação de arte. As manifestações teatrais sempre estiveram, durante a história da humanidade, ligadas às ações e reações políticas. Vários estudos apontam sobre a discussão das relações entre o teatro e a política. Desde Aristóteles (e até muito antes) analisam sobre a importância desses trabalhos. Acredita-se, seguindo a esteira do pensamento de Augusto Boal (1983, p. 13), “[...] que todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”.

Para compreender essa afirmação, é necessário conhecer os conceitos dos verbetes teatro e política. De acordo com Fernando Peixoto (2007), etimologicamente, a origem da palavra teatro é do verbo grego *theastai*, que significa ver, contemplar, olhar. Inicialmente, teatro designava o local onde aconteciam os espetáculos e, posteriormente, eram qualquer tipo de espetáculos, como danças selvagens, festas públicas, cerimônias populares, desfiles militares etc.

Sábato Magaldi (2008) traz o conceito de teatro de modo mais próximo a nossa realidade. Para o crítico teatral, esse verbete abrange ao menos duas acepções, sendo que a primeira é o imóvel em que ocorrem os espetáculos; a segunda, uma arte específica que é transmitida ao público por intermédio do ator.

As primeiras manifestações teatrais aconteceram na Grécia antiga, por meio dos festivais anuais em homenagem ao Deus Dionísio. Nessas ocasiões, eram feitas representações de tragédias e comédias. No início da antiguidade, as mulheres eram excluídas de todos os papéis. As apresentações eram realizadas na cidade de Atenas, em

um grande círculo, as chamadas “arenas”. Com o crescimento do público, o teatro se profissionalizou e surgiram os primeiros palcos e os próprios escritores cuidavam de toda a produção.

Na *Política*, de Aristóteles (2011b), no que se refere ao governo político e real, um homem que governa só e com autoridade própria, o seu governo é considerado real; e sendo, pelos termos da constituição do Estado, alternadamente, senhor e súdito, o governo é político:

Disso nos convenceremos se examinarmos a questão segundo o método analítico que nos guiou¹. Assim como em outros assuntos, somos obrigados a dividir o composto até que cheguemos a elementos absolutamente simples como representando as partes mínimas do todo, do mesmo modo, examinando a cidade nos elementos que a compõem, saberemos melhor em que eles diferem, e se é possível reunir esses conhecimentos esparsos para eles formar uma arte. (ARISTÓTELES, 2011b, p. 19).

De acordo com Ivan Lins (*apud* Aristóteles, 2011b, p. 13), da Academia Brasileira de Letras, Aristóteles salienta que, em matéria de governo, não basta imaginar uma forma ideal, “sendo imprescindível investigar a modalidade compatível com os elementos a governar, não bastando conceber um governo perfeito, quando o de que se trata é encontrar um governo praticável, acomodado à índole de cada povo”.

Apontado nos atuais estudos de Norberto Bobbio, Nicola Matteuci e Gianfranco Pasquino (2003), política é derivado do adjetivo originado de *pólis* (*politikós*), que significa tudo o que se atribui à cidade e, conseqüentemente, o que é urbano, civil, público, e até mesmo social e sociável. O conceito de Política está estreitamente ligado ao de poder e o poder político pertence à categoria do poder do homem sobre outro homem, e não a do poder do homem sobre a natureza. Esta relação de poder é manifestada de diversas formas, como as relações entre governantes e governados, entre soberanos e súditos, entre Estado e cidadãos, entre autoridade e obediência e outros.

Como informa Boal (1983), as pessoas que pretendem separar o teatro de política estão se conduzindo ao erro, pois o teatro é uma manifestação política, que transmite ensinamento, reflexão e até mesmo protestos. O teatro tem voz, que geralmente, é ouvido. A censura que o teatro brasileiro sofreu durante vários séculos é um bom exemplo disso. O teatro brasileiro sofreu censura no período colonial, na antiga

¹ Refere-se ao tratado que precede a este, intitulado *Ética*.

e nova república, no governo Vargas, na ditadura militar, estando livre dos agentes dos censores apenas no final do século XX (década de 1990) e no século XXI.

Dessa maneira, essas informações fazem-nos refletir que o teatro é a arte de interpretar histórias com o intuito de mostrar determinadas situações e despertar sentimentos no público. “O teatro é transformação, movimento, e não simples apresentação do que existe. É *tornar-se* e não *ser*”. (itálicos originais). (BOAL, 1983, p. 43).

O presente estudo visa contribuir com o quadro teórico da literatura dramática, especificamente por descortinar alguns fatores do contexto histórico e literário da obra dramática estudada neste texto: *Liberdade, liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Dessa maneira, pretende-se refletir sobre as relações da obra – peça pioneira do teatro de resistência brasileiro – com o período ditatorial brasileiro (1964-1985).

Dessa forma, o trabalho se estrutura em três capítulos. No primeiro, apresentam-se alguns apontamentos sobre a ditadura militar brasileira. Com efeito, serão demonstrados o seu contexto histórico, o envolvimento do teatro com a política da ditadura brasileira, o surgimento do teatro de resistência e do espetáculo *Liberdade, liberdade*, as manifestações populares e políticas da peça e a estrutura desse texto dramático.

No segundo capítulo propõe-se o estudo da peça *Liberdade, liberdade* como um texto histórico. Para isso, se apoiará nas contribuições da teoria Literatura e História, pois como aponta Hayden White (2001, p. 137), o que deve interessar na discussão dessa teoria “não é a natureza dos tipos de eventos com que se ocupam historiadores e escritores imaginativos”, e sim, pelo “grau em que o discurso do historiador e do escritor imaginativo se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente”. Desse modo, a partir dos levantamentos da teoria Literatura e História surgirá o drama didático-histórico, na qual apontará as principais características que a peça analisada possa ser indicada como uma fonte de pesquisa histórica.

Já no terceiro capítulo, há uma tentativa de descrição do texto dramático *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Procura discutir a continuidade linear, a ação, o enredo, as personagens, o espaço e o tempo na obra de

Fernandes e Rangel. Devido a essa análise, em alguns momentos o leitor pode ser conduzido a não considerá-lo como texto dramático (ou até mesmo não literário).

O espetáculo e o texto dramático *Liberdade, liberdade* foram sempre envolvidos por questões polêmicas. As divergências apontadas ocorrem desde a sua estreia do espetáculo no Rio de Janeiro, no dia 21 de abril de 1965, e perdura até hoje nos debates acadêmicos. O estudo de *Liberdade, liberdade* sempre provocará discussões devido a sua grandiosidade dramática e literária. O que nos resta é aceitar o desafio de examiná-la e saboreá-la por inteira.

CAPÍTULO I: O CENÁRIO DO TEATRO DE RESISTÊNCIA: A DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Entender o processo de criação artística é, antes de tudo, procurar compreender o contexto histórico em que determinada obra foi produzida. Importa salientar que a Literatura é, antes de tudo, a representação da realidade observada. Dessa maneira, recorrer à História torna-se ferramenta imprescindível para uma visão mais próxima do universo literário.

De acordo com Maria Helena Simões Paes (2004), em termos políticos, a década de 1960 no Brasil, inicia com a posse do presidente Jânio Quadros e de seu vice João Goulart em Brasília, em janeiro de 1961. Em seu curto mandato, como lembra Paes (2004, p. 35), concedeu “espaço considerável aos militares e aos setores burgueses associados ao capital multinacional”.

Com a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart toma posse em Brasília. Porém, essa atitude não gerou nenhuma satisfação política no país. O atual presidente governou “[...] num clima de mobilização dos movimentos sociais e sob uma constante ameaça de golpe.” (PAES, 2004, p.36). A posse de Goulart foi vista, por diversos setores, como um alinhamento com as propostas socialistas da União Soviética.

Segundo o jornalista Elio Gaspari (2002), João Goulart era um homem introvertido, tolerante e não possuía inimigos. Os ódios que o presidente despertou não vieram de sua pessoa, e sim, da política. No final de março de 1964, sabendo que não possuía mais o apoio dos militares, o presidente Goulart exilou-se do país no dia quatro de abril.

Destituído o presidente constitucional João Goulart, os militares assumem o comando do Brasil. Logo em seguida, atribuem ao governo militar poderes excepcionais, entre eles, a criação do primeiro Ato Institucional, conforme aponta o historiador Gilberto Cotrim (2005, p. 558):

Em 9 de abril de 1964, foi decretado o **Ato Institucional nº 1**, que dava ao Executivo federal, durante seis meses, poderes para cassar mandatos de parlamentares, suspender direitos políticos de quaisquer cidadãos, modificar a constituição e decretar o **estado de sítio** sem aprovação do Congresso. (negritos originais).

De acordo com os apontamentos de Cotrim (2005), no segundo dia em que vigorava o AI-1, o Congresso Nacional se reuniu para eleger o novo Presidente da República e, sob pressão militar, foi nomeado o marechal² Humberto de Alencar Castelo Branco, no qual assumiu o governo no dia 15 de abril de 1964.

Nesse período ditatorial (1964-1985), o Brasil foi governado por cinco militares: o marechal Castelo Branco (1964-1967), o general Costa e Silva (1967-1969), o general Garrastazú Medici (1969-1974), o general Ernesto Geisel (1974-1979) e o general João Figueiredo (1979-1985).

Como recorda Cotrim (2005), o governo do presidente Castelo Branco foi reconhecido imediatamente pelas autoridades americanas e contou com o apoio de diversos empresários brasileiros e empresas multinacionais. O primeiro ato do novo presidente brasileiro foi anular as reformas do ex-presidente João Goulart. Também decidiu suspender direitos políticos, entre eles, dos três ex-presidentes Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e João Goulart. Demitiu dez mil funcionários públicos e instaurou cinco mil inquéritos envolvendo aproximadamente quarenta mil pessoas.

Porém, o que mais se destacou, desde o início do regime ditatorial brasileiro, foi a prática da tortura pelo Estado. “A tortura passara a ser praticada como forma de interrogatório em diversas guarnições militares. Instalado como meio eficaz para combater a ‘corrupção e a subversão’, o governo atribuía-se a megalomaniaca tarefa de acabar com ambas”. (GASPARI, 2002, p. 134).

O presidente Castelo Branco acreditava que o seu poder ainda era pouco. Dessa maneira, baixou o AI-2, em outubro de 1965, e o AI-3, em fevereiro de 1966. Conforme aponta o historiador Boris Fausto (2012), o AI-2 estabeleceu que a eleição para presidente e vice-presidente da República deveria ser realizada pela maioria absoluta do Congresso Nacional, em sessão pública e votação nominal e, dessa maneira, evitaria o voto secreto.

De acordo com Fausto (2012), no AI-2 a medida mais importante foi a extinção dos partidos políticos existentes e a criação de apenas dois, sendo um para defender o atual governo (Aliança Renovadora Nacional – Arena) e outro para oposição (Movimento Democrático Brasileiro – MDB). “Os militares consideravam que o sistema multipartidário era um dos fatores responsáveis pelas crises políticas”.

² Segundo o jornalista Elio Gaspari (2002), a patente honorífica “marechal” foi extinta no governo Castelo Branco.

(FAUSTO, 2012, p. 405). Já com a criação do AI-3, foram decididos que os governadores e vice-governadores seriam eleitos indiretamente por meio das respectivas Assembleias estaduais.

No governo do presidente general Arthur da Costa e Silva aumentou no país as manifestações públicas contra a ditadura militar. Entre essas manifestações, estavam presentes artistas e intelectuais, que procuraram utilizar os seus espaços de atuação para protestar contra o autoritarismo do regime. Dessa forma, é imprescindível ressaltar que:

Na tipologia dos sistemas políticos, são chamados de autoritários os regimes que privilegiam a autoridade governamental e diminuem de forma mais ou menos radical o consenso, concentrando o poder político nas mãos de uma só pessoa ou de um só órgão e colocando em posição secundária as instituições representativas. Nesse contexto, a oposição e a autonomia dos subsistemas políticos são reduzidas à expressão mínima e as instituições destinadas a representar a autoridade de baixo para cima ou são aniquiladas ou substancialmente esvaziadas. (BOBBIO; MATTEUCI; PASQUINO, 2003, 1 CD-ROM).

Até o Congresso Nacional resistia ao poder ditatorial do presidente Costa e Silva. Segundo Cotrim (2005), na época, o deputado Márcio Moreira Alves, do MDB, fez um discurso solicitando que ocorresse um boicote a parada militar de sete de setembro. Os chefes militares se sentiram ofendidos e exigiram do governo a cassação de Moreira Alves. Porém, a Câmara dos Deputados negou a autorização do processo, preservando a imunidade parlamentar do deputado.

Dessa maneira, os líderes do governo criaram o AI-5 para que pudessem dar mais poderes ao presidente da república. “O AI-5 foi o instrumento de uma revolução dentro da revolução ou, se quiserem, de uma contrarrevolução dentro da contrarrevolução”. (FAUSTO, 2012, p. 409). Consequentemente, fecharam o Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas e as Câmaras de Vereadores, cassaram mandatos de Márcio Moreira Alves e de outros parlamentares e suspenderam seus direitos políticos por dez anos. De acordo com os historiadores Flavio de Campos e Regina Claro (2010, p. 193),

[...] Pelo AI-5, cuja vigência só expiaria por decreto do Executivo – o que só viria a ocorrer dez anos depois –, ficavam suspensos todos os direitos civis e constitucionais. Nesse período, qualquer cidadão brasileiro poderia ser preso e perder seus direitos políticos por ordem do Poder Executivo. Todos os veículos de comunicação passaram à vigilância militar, que operava a censura prévia de qualquer matéria de teor oposicionista ou que desse

publicidade a manifestações de contestação ao regime. O Poder Judiciário passou, por uma série de mecanismos, à órbita do Executivo. Ocorreram centenas de prisões, cassações políticas e expurgos no serviço público, além de aposentadorias compulsórias nas universidades. Foram suprimidas as garantias básicas do Estado de direito, como o mandato de segurança para prisões e buscas e o *habeas-corpus* para crimes políticos. Nos meses seguintes, novos atos institucionais procuraram “legalizar” a atribuição de poderes discricionários ao Executivo.

Com o governo do general Emílio Garrastazu Médici o poder ditatorial e a violência repressiva contra as oposições foram muito maiores. Dessa forma, “segurança” e “desenvolvimento” eram os objetivos do governo militar. Apesar da negação dos métodos de tortura durante o período da ditadura militar, o seu uso foi constante, especialmente após a decretação do AI-5. Por meio da tortura, os militares conseguiam a confissão de qualquer fato que os interessavam.

Até 1969, o Centro de Informações da Marinha (Cenimar) foi o órgão mais em evidência como responsável pela utilização da tortura. A partir daquele ano, surgiu em São Paulo a Operação Bandeirantes (Oban), vinculada ao II Exército, cujo raio de ação se concentrou no eixo São Paulo-Rio. A Oban deu lugar aos DOI-Codi, siglas do Destacamento de Operações e Informações e do Centro de Operações de Defesa Interna. Os DOI-Codi se estenderam a vários Estados e foram os principais centros de tortura do regime militar. (FAUSTO, 2012, p. 410-411).

O governo de Médici também ficou conhecido com as grandes obras, entre elas, estão a construção da ponte Rio-Niterói e a estrada Transamazônica. Foi nesse período que o Brasil tornou-se tricampeão de futebol no México (1970). Todos esses fatos foram utilizados pelo governo militar a seu favor, tanto que foi criado o *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Porém, na realidade, não se pode esquecer que o país vivia no momento da censura, das perseguições políticas e das torturas.

O sucessor de Médici, o general Ernesto Geisel, conforme aponta Cotrim (2005, p. 564), “integrava um grupo de oficiais militares favoráveis à devolução gradual do poder aos civis. O novo presidente dizia-se disposto a promover um processo ‘gradual, lento e seguro’ de **abertura democrática**”. (negritos originais). O presidente Geisel percebeu que não era possível governar com a oposição de todos e decidiu liberar o funcionamento de jornais de grande circulação brasileira. Porém, a censura referente às obras de artes, como música, teatro e cinema ainda continuariam.

Em 1974 houve eleições livres para senadores, deputados e vereadores, com debates entre os candidatos na televisão. Ocorre, todavia, que os serviços de informação e segurança ainda continuavam atuantes, procurando e prendendo opositores do governo militar, acusando-os de comunismo. Em outubro de 1978, pressionado pelas oposições e pelos problemas econômicos, revogou os atos institucionais, entre eles o famoso AI-5.

O último presidente militar brasileiro, o general João Baptista Figueiredo, presenciou o crescimento das manifestações populares. Inicia o período de greves entre os metalúrgicos, especialmente, de São Bernardo do Campo e São Paulo. Até os funcionários públicos participaram do movimento grevista, tentando melhorar os seus salários e suas condições de trabalhos. “Diante das pressões de grande parte da sociedade, Figueiredo assumiu o compromisso de realizar a **abertura política** e reinstalar a **democracia** no Brasil”. (negritos originais). (COTRIM, 2005, p. 565).

No governo de João Figueiredo a primeira grande campanha popular foi pela anistia, ou seja, o “[...] ato do poder público que declara impuníveis delitos praticados até determinada data por motivos políticos ou penais, ao mesmo tempo em que anula condenações e suspende diligências persecutórias”. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 224). A anistia foi aprovada pelo Congresso em agosto de 1979, porém não pode ser considerada uma vitória completa, pois não era ampla, geral e irrestrita como pretendia o movimento popular.

Além da anistia política, que proporcionou o retorno dos exilados políticos ao Brasil, o país também presenciou o fim do bipartidarismo, que resultou no surgimento de novos partidos políticos e o restabelecimento de eleições diretas para governador dos Estados. Consequentemente, aos poucos, o povo brasileiro estava reconquistando a sua liberdade e os seus direitos que foram retirados cruelmente pelo regime ditatorial.

1.1 A ditadura militar e a produção teatral

No início da década de 1960, o Brasil vivia sinais de novos tempos com a inauguração da nova capital brasileira – a cidade de Brasília – e com as manifestações culturais, como o movimento do rock, da contracultura e do hippie nas quais eram inspirados nos países americanos e europeus.

No teatro, como aponta a jornalista e dramaturga Gabriela Mellão (2010), o público brasileiro se emocionava com o drama da personagem Zé do Burro, um lavrador humilde nordestino, criado por Dias Gomes na peça *O pagador de promessas*. Com esse espetáculo, o diretor Flávio Rangel foi o primeiro brasileiro a dirigir o Teatro Brasileiro de Comédia, também conhecido como TBC.

Porém, essa nostalgia não durou muito tempo. Em 1964, com os militares no poder, o teatro brasileiro começou a sofrer com as diversas perseguições e ações dos censores. Todas as peças que eram encenadas no país tiveram que ser submetidas à análise prévia do Departamento Federal de Segurança Pública:

A partir de 1964, com a Ditadura Militar, introduz-se, no raciocínio da censura, um novo elemento, a censura política, que, se não tinha deixado de se manifestar outras vezes no passado, assumia agora contornos ideológicos inusitados. É notável o peso que os critérios políticos, espelhando a conjuntura mundial da Guerra Fria entre os blocos comunista e capitalista, vão passar a ter na nação dos organismos federais de censura durante as décadas de 1960, 70 e 80. A lei que vigorava em 1964 ainda era da Constituinte de 1946 e estabelecia que todas as peças deviam ser submetidas à divisão da censura do Departamento Federal de Segurança Pública. Isso permitia que o regime militar tivesse controle total sobre a liberação das peças para encenação. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 89).

Muitos dramaturgos viram seus textos censurados pelo regime militar. Entre eles, como apontou o pesquisador João Roberto Faria (1998), estão Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Augusto Boal, Dias Gomes, Chico Buarque de Holanda, Ruy Guerra, Leilah Assunção, José Vicente, Consuelo de Casto, Paulo Pontes, Carlos Queiroz Telles, Antonio Bivar, Plínio Marcos e muitos outros autores.

De acordo com a pesquisadora Luciana Stegagno Picchio (1997), o dramaturgo Plínio Marcos foi o mais censurado na moderna dramaturgia brasileira. Já o dramaturgo, compositor e cantor Chico Buarque, além de sofrer cortes nas suas produções dramáticas, também viu a ação dos censores nas letras das suas canções. Realmente, nessa época, o governo não perdoava nada. Para ter noção da dimensão da ação dos militares, “José Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal e outros foram presos, torturados ou exilados.” (MELLÃO, 2010, p. 63). Conforme aponta o pesquisador Wagner Corsino Enedino (2009, p. 80), é notável a dimensão do que o teatro brasileiro viveu nessa época:

No âmbito da dramaturgia, muitas peças não passaram pelo crivo dos censores e vários autores foram acusados de “subversão”. Muitos deles foram encaminhados a sessões de tortura para que confessassem envolvimento com a “ala” comunista. [...] No universo teatral, o mecanismo da censura passou como um rolo compressor sobre grandes talentos do palco brasileiro, deixando um lapso cultural sem precedentes na história da dramaturgia nacional.

As décadas de 1960 e 1970 foram as mais difíceis na história das artes cênicas brasileira, uma vez que “Nesse ambiente de terror, o espaço para uma produção cultural de natureza crítica não existe. No caso do teatro, [...] convém lembrar que fora uma das principais trincheiras da resistência ao golpe militar, entre 1964 e 1968”. (FARIA, 1998, p. 164).

O primeiro espetáculo a demonstrar insatisfação perante o regime ditatorial foi *Liberdade, liberdade*, escrita no início de 1965, por Millôr Fernandes e Flávio Rangel. A peça reúne textos de diferentes estilos e épocas da literatura universal dedicado ao tema da liberdade, além do uso de diversos musicais. O grupo paulista Teatro de Arena e o carioca Opinião, que já exploravam o gênero chamado teatro de protesto, acabaram produzindo esse espetáculo considerado a obra pioneira do teatro de resistência no Brasil. Em abril de 1965, mais precisamente no dia 21, dia de Tiradentes (o Mártir da Independência) estreava no Rio de Janeiro a peça *Liberdade, liberdade*.

A primeira montagem da peça tinha direção de Flávio Rangel e era representada pelos atores Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Tereza Rachel e a cantora Nara Leão. Conforme destaca Gaspari (2002, p. 253),

Pelo talento de Paulo Autran, seu ator principal, e pela metáfora que era o espetáculo em si, funcionava como uma lavagem de alma para a classe média. Habilmente, misturavam-se cantos e textos das vítimas de todas as opressões, com mão forte para os dissidentes soviéticos. Logo nos primeiros dias de encenação apareceram provocadores na platéia, gritando piadas que Autran toureava com classe. Depois vieram ameaças telefônicas: o teatro seria explodido.

Os ataques aos teatros foram aumentando cada vez mais. Como recorda Gaspari (2002), um dos piores aconteceu com a equipe do espetáculo *Roda-Viva*. Na noite de 17 de julho de 1968, quando o espetáculo havia encerrado, os camarins foram invadidos e os atores obrigados a irem para a rua como estivessem. A atriz Marília Pêra e o ator Rodrigo Santiago foram nus e apanharam na frente do teatro, diante de uma plateia

assustada e de duas guarnições da radiopatrulha imóveis. Após o ocorrido, a atriz foi socorrida por uma camareira que a cobriu com um blusão.

De acordo com Silviano Santiago (1989), o que de início pareceu não ser uma repressão tão intensa à liberdade de expressão, com o tempo tornou-se um forte obstáculo para os artistas em geral. Tornaram-se mais comuns e mais constantes as interferências do Estado nas criações artísticas. As intervenções iam, desde cortes nos textos, até homens armados nas portas dos teatros. Os artistas uniam-se em torno de movimentos pacíficos exigindo liberdade, mas na maioria das vezes ganhavam noites em prisões.

O Opinião monta um espetáculo chamado *Brasil pede passagem* (1965), um musical feito em criação coletiva e que continha textos de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, entre outros grandes escritores e também compositores, como Villa Lobos, por exemplo. O espetáculo teve sua estreia embargada, fazendo que o grupo abdicasse de todos os meses de ensaios e de todo o trabalho para conceber *Brasil pede passagem*. Mesmo com cartas escritas em coletividade, alegando que o espetáculo não incitava contra o Estado, a decisão da censura foi mantida. O golpe militar acarretou transformações radicais na maneira de os escritores se expressarem:

Refletindo sobre a maneira como funciona e atua o poder, a literatura brasileira pós-64 abriu campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo, principalmente aquela que, na América latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder, em teses que se camuflam pelas leis de segurança nacional. (SANTIAGO, 1989, p. 19).

Com o surgimento do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, a situação tornou-se mais crítica. Como aponta Yan Michalski em sua obra *O palco amordaçado*, com o AI-5:

[...] deixou de haver margem para a existência da espécie que Cacilda definia altivamente como “os homens livres de teatro”, e a resistência orgânica da classe não poderia deixar de ceder diante de irrespondíveis argumentos de força. Tímidos protestos isolados continuaram surgindo esporadicamente contra algumas arbitrariedades particularmente chocantes, perdendo-se no silêncio ao qual a mordaza imposta à imprensa os condenava. A gravidade dos riscos a que qualquer assinatura aposta num abaixo-assinado ou qualquer manifestação coletiva de repúdio aos atos das autoridades expunha os respectivos responsáveis, e as medidas drásticas de intimidação, que levaram

alguns expoentes da profissão, como Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, à cadeia e ao exílio, disseminaram rapidamente um clima de medo dentro do qual nenhuma manifestação coletiva e pública seria viável. (*apud* Faria, 1998, p. 164).

Na década de 1970, a censura atingiu em cheio o teatro brasileiro. Como aponta Faria (1998), seja qual for a referência crítica a qualquer aspecto da realidade brasileira era motivo suficiente para que os censores proibissem a exibição do espetáculo.

Em 1973, foi montado o espetáculo *Calabar: o elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. Depois de vários meses de negociações e ensaios, a peça foi proibida de encenação à última hora, com o espetáculo pronto para estrear. Nesse segmento, Faria (1998, p. 169), reflete que o conceito do “elogio da traição” revelava Calabar não como um traidor, mas como “um homem interessado num Brasil melhor” no qual “não passou despercebido dos censores: tratava-se também de um ‘elogio’ a todos os brasileiros que se opunham ao regime militar, porque desejavam outro caminho para o país”.

No final da década de 1970, iniciava-se a abertura política e, conseqüentemente, a anistia. A censura foi se tornando mais branda e alguns espetáculos foram liberados pelos censores. “Assim, durante os anos de 1979 e 1980, vários espetáculos de cunho político foram realizados: *Patética*, que até então estava proibida; *Sinal de Vida*, de Lauro César Muniz; *Campeões do Mundo*, de Dias Gomes, *Fábrica de Chocolate*, de Mário Prata”. (FARIA, 1998, p. 172-173).

Segundo Barbara Heliodora (2008, p. 177), na década de 1980, já havia outro cenário no universo teatral, pois “o teatro brasileiro estava arrasado, porque as polêmicas entre grupos de linhas conflitantes, e principalmente os anos da censura haviam diminuído radicalmente o público, que não estava mais habituado ao teatro”.

Durante esses vinte e um anos de ditadura militar, o teatro sofreu duramente com a ação da violência física e psicológica. Devido ao medo que sentiam dos torturadores, diversos dramaturgos não produziam mais peças, pois não queriam ver os seus trabalhos modificados ou censurados. O período ditatorial devastou violentamente o teatro brasileiro.

Pensando em momento histórico, não se pode esquecer que a ditadura militar brasileira foi um fato que ocorreu recentemente no País (pois encerrou a menos de trinta

anos atrás) e que, infelizmente, ainda perdura na memória de muitos brasileiros que viveram nessa época.

1.2 Em cena, o teatro de resistência

Durante alguns períodos da história mundial, diversos políticos utilizavam os meios da violência e das torturas para conseguir manter o poder nas mãos. Alguns dramaturgos, atores e intelectuais, inconformados com a situação, utilizaram-se do teatro para demonstrar a sua indignação sobre o modo como esses governantes administravam os seus países. Dessas manifestações surgiram, por exemplo, o teatro de resistência.

Conforme aponta o site *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro* (2011), o teatro de resistência é um movimento teatral brasileiro que se opõe ao regime militar de 1964. Os textos dramáticos que pertencem a essa trajetória enfocam a repressão à luta armada, o papel da censura, a supressão da liberdade, o milagre econômico, muitas vezes utilizando episódios históricos para demonstrar a sua insatisfação política e social. Assim, compreende-se que:

O termo *teatro de resistência* refere-se a uma diversificada produção que, durante os anos mais duros da ditadura militar instaurada em 1964, procurou dar prosseguimento a uma dramaturgia de motivação social, na linha dos Seminários de Dramaturgia promovidos pelo Teatro de Arena no final da década de 1950. A necessidade de mobilização diante da realidade do país encontrou no teatro um lugar de aglutinação dos setores mais politizados da sociedade, de afirmação de ideias proibidas e de ponto de partida para ações de protesto contra a repressão. A *censura* que, de 1965 a 1980, faz cortes, impede estreias, retira espetáculos de cartaz, prende artistas, mantendo a atividade teatral sob permanente vigilância policial, transforma a criação cênica e, em especial, a dramaturgia engajada em uma arte de cifrar conteúdos para metaforizar a denúncia social. (itálicos originais). (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 295).

Em 1964, estreia *Opinião*, um *show* de protesto que reuniu ex-integrantes do CPC (Centro Popular de Cultura). O *show* era “constituído de músicas e textos que integravam palco e plateia na exortação da liberdade e da justiça”. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 295). No ano seguinte, o Grupo Opinião e o Teatro de Arena apresentam o espetáculo *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel,

“que traça um painel da luta pela liberdade através dos tempos”. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 295).

De acordo com Guinsburg, Faria e Lima (2009), surgiram outros espetáculos nos quais defendiam um teatro que demonstravam suas oposições ao regime, como *A saída? Onde fica a saída?*, de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar; *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, de Ferreira Gullar e Dias Gomes, entre outros – até ser dissolvido pela repressão.

Segundo as fontes da *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro* (2011), duas realizações coroam o movimento de resistência brasileiro:

A encenação em 1979 de *Rasga Coração*, texto de Oduvaldo Vianna Filho datado de 1972, que tem de enfrentar dura e longa batalha com a Censura, sendo liberado apenas após sua morte. E a visita ao Brasil de Augusto Boal em 1980, vivendo no exílio, com seu Teatro do Oprimido. O texto de Oduvaldo Vianna Filho trata das lutas do Partido Comunista, e o *Oprimido*, idealizado por Augusto Boal, disponibiliza técnicas teatrais às vítimas de situações opressivas.

Nos conturbados anos de 1960 e 1970 destacaram-se dois teatros de resistência: o Teatro de Arena de São Paulo e o Grupo Opinião do Rio de Janeiro. Porém, depois do decreto do AI-5, ambas as companhias desapareceram dos palcos brasileiros.

O crítico e pesquisador Sábato Magaldi (1984) informa que o Teatro de Arena foi fundado nos anos de 1950, numa comunicação de Décio de Almeida Prado, na época professor da Escola de Arte Dramática (EAD), em conjunto com os seus alunos Geraldo Mateus e José Renato. A fundação da companhia ocorreu em 11 de janeiro 1953, com estreia nos salões do Museu de Arte Moderna de São Paulo do espetáculo *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens.

No dia 1º de fevereiro de 1955 foi inaugurado o Teatro de Arena na Rua Theodoro Bayama nº 94, em frente à Igreja da Consolação. Para Magaldi (1984, p. 7), “o Teatro de Arena de São Paulo evoca, de imediato, o abrasileiramento do nosso palco, pela imposição do autor nacional”. Ocorre, todavia, como pontua Magaldi (1984), a imagem completa do Teatro de Arena não se reduz apenas à nacionalização dos cartazes. O primeiro destaque ocorre por conta da própria forma do teatro, que abandonou as exigências do palco italiano, onde simples cadeiras à volta de um espaço

e iluminação precária podem criar a atmosfera propícia ao fenômeno cênico. De acordo com José Renato, em uma entrevista cedida a revista *Teatro Brasileiro*, de fevereiro de 1956:

A razão pela qual resolvi dedicar-me ao teatro de arena, como forma permanente, é de ordem econômica. Nele não existe cenário e o palco é um simples espaço no centro do círculo formado pelas cadeiras. Para um teatro de pouco público, como o brasileiro, a única possibilidade de auto-suficiência, parece-me, está no teatro de arena, que despende menos dinheiro. Numa montagem comum gasta-se a décima parte do que exigiria um teatro normal. (*apud* MAGALDI, 1984, p. 15-16).

O Teatro de Arena foi a primeira companhia da América do Sul a trabalhar com esse formato de palco. A vantagem desse espaço físico é que o espetáculo se torna mais puro, pois a “[...] sua verdadeira vedeta é o texto. Com a ausência de cenários e a proximidade do palco, toda a atenção se concentra sobre a peça e o desempenho. [...] Nos teatros comuns, uma rica montagem pode iludir o espectador”, destaca José Renato. (*apud* MAGALDI, 1984, p. 16).

Mesmo com essa vantagem, o Teatro de Arena tinha uma limitação real de espaço, pois nele o palco é pequeno, de apenas 4,50m x 5,50m. De acordo com José Renato (*apud* MAGALDI, 1984, p. 16) “[...] não podem caber, folgadoamente, nessa área, muitas pessoas. [...] Esse fato reduz o número de peças possíveis de serem apresentadas por nós, àquelas que não tiverem mais de 12 ou 15 atores em cena, de uma vez”.

Com o Golpe de 64, o Teatro de Arena foi obrigado a fechar às portas e retirar de cartaz as montagens dos espetáculos por um grande período. Dessa forma, como aponta Magaldi (1984, p. 61-62), “os principais responsáveis pelo Arena ausentaram-se da cidade, esperando que a situação política se aclarasse. Um carro de polícia vigiava a entrada do Teatro, que permaneceu fechado diversos dias”.

Após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas do Rio de Janeiro, ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE, reúne-se para produzir um espetáculo com um foco de resistência à situação. Surge o Grupo Opinião, que possuía como sócios fundadores Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Tereza Aragão e Armando Costa.

O Grupo Opinião lançou o seu primeiro espetáculo com o mesmo nome do grupo, que teve direção de Augusto Boal (do Teatro de Arena Paulista) e participação dos artistas Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (posteriormente, substituída por Maria Bethânia). Com efeito, conforme destaca Edelcio Mostaço (1982, p. 76-77):

Opinião, não chegando a possuir uma estrutura teatral muito sólida, caracterizava-se mais como um show musical inteiramente apoiado nas personalidades de seus intérpretes, que passaram, assim, do dia para a noite, à condição de personagens, e daí, a mitos. João do Vale e Zé Kéti, se não negavam suas origens populares, há muito estavam dissolvidos na cultura classe-média esquerdizante do Rio de Janeiro. Nara Leão, ainda que se auto-ironizasse no espetáculo admitindo ter uma mesa de cabeceira de “120 contos”, foi a introdutora da calça lee (americana) e da camiseta nos palcos, sendo ela quem carregava a “opinião” do espetáculo: “se não tem carne eu compro osso, se não tem água eu furo um poço, mas eu não mudo de opinião”.

Para Iná Camargo Costa (1996), a primeira resposta do teatro brasileiro ao golpe militar é o *Show Opinião* que estreou no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964. Porém, ocorre que a pesquisadora não apresenta informações precisas a respeito de o espetáculo ser qualificado como o pioneiro do teatro de resistência:

Curiosamente, entretanto, salvo por uma ou outra referência incidental, como no rápido esquete em que, a propósito do consumo de maconha entre sambistas e marginais, comenta-se que o “vermelho está fora de moda”, ou pelo achado de uma alegoria como o Carcará, que foi imediatamente associado ao general de plantão, **nada mais permite supor que a peça tenha sido escrita depois da maior hecatombe política da história do país.** Ao contrário, tanto por sua exposição quanto pelas conclusões (ou mensagem, como alguns costumavam dizer à época), *Opinião* mais **parece obra do período anterior** e, nesse aspecto, *Arena conta Zumbi* se lhe parece: longe de incorporar a derrota e eventualmente de considerá-la como tal, esses espetáculos lidam com o golpe militar como se ele não passasse de um acidente de percurso, a ser removido sem maiores dificuldades, nisto acompanhando conhecidas “análises de conjuntura” elaboradas no calor da hora. (negritos meus). (COSTA, 1996, p. 101-102).

Dessa maneira, esta dissertação defende que o espetáculo pioneiro do teatro de resistência é a peça *Liberdade, liberdade*, escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel em 1965. Essa afirmação ocorre por diversos motivos: o primeiro, das declarações de Iná Camargo Costa, apontadas acima; o segundo, a data escolhida para a estreia da peça, dia 21 de abril de 1965, dia do Tiradentes, o mártir da Independência. O terceiro é o fato de o espetáculo ser produzido pelo Teatro de Arena de São Paulo e Grupo Opinião do

Rio de Janeiro, pois ambas as companhias possuem, em seus históricos, produções teatrais consideradas contrárias a regimes autoritaristas.

O quarto fator encontra-se na mensagem da peça. O texto *Liberdade, liberdade* originou-se por meio de pesquisas de fatos históricos, literários e canções (brasileiro e mundial) dedicados ao tema da liberdade. Estes textos são apresentados ao público por meio de discursos, canções e corrosivas piadas. “Criam assim uma aproximação entre as tomadas de posição de autores de outros tempos e outros países e a situação brasileira de 1965”. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO, 2012).

O quinto fator está direcionado a posição política dos autores da peça, que sempre foram contrários a regimes ditatoriais. Para o jornalista e dramaturgo Millôr Fernandes (*apud* FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 13):

Não tenho procurado outra coisa na vida senão ser livre. Livre das pressões terríveis da vida econômica, livre das pressões terríveis dos conflitos humanos, livre para o exercício total da vida física e mental, livre das ideias feitas e mastigadas. Tenho, como Shaw, uma insopitável desconfiança de qualquer ideia que já venha sendo proclamada por mais de dez anos.

O diretor teatral e dramaturgo Flávio Rangel (*apud* SIQUEIRA, 1995, p. 153) confessa em uma entrevista:

[...] achava que o teatro brasileiro, de alguma maneira, devia responder àquela violência inaudita que tinha sido o Golpe de 64. Eu achava que era preciso uma resposta no 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 Sérgio Porto fazia.

Com essa afirmação, pode-se pensar que, naquele momento, os artistas do teatro não haviam iniciado a sua manifestação contrária ao Golpe de 64, pois, conforme as informações de Rangel, somente a imprensa havia publicado artigos na qual demonstrava estar insatisfeita com a posição política dos militares.

O último fator refere-se ao desejo de liberdade que se estende aos atores da peça, como pode ser observado nas declarações do ator Paulo Autran (*apud* FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 17):

Tenho quinze anos de teatro.
Só há pouco tempo atingi uma posição profissional que permite escolher os textos que vou representar.

[...]

A responsabilidade é pesada, o trabalho é 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, eles, e o País também. Se isso não acontecer a culpa será principalmente minha, mas pelo menos guardarei dentro de mim a consoladora idéia de que tentei.

Por isso escolhi a Liberdade...

Como apontou na época o crítico teatral Décio de Almeida Prado (1987a, p. 112) ninguém clama por liberdade “[...] a não ser quando se sente de algum modo ameaçado de perdê-la”. Esse apontamento é a ideia que permanece nas entrelinhas de *Liberdade, liberdade* e que oferece sentido a cada palavra pronunciada em cena. Conforme aponta a *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro* (2012), o texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel aborda com bom humor a dificuldade de dizer algo que falta e não pode ser reivindicada.

1.3 Millôr Fernandes e Flávio Rangel: duas tábuas e nenhuma lei

Penetrar no universo dramático de *Liberdade, liberdade* sem conhecer o contexto histórico brasileiro e algumas passagens da vida de Millôr Fernandes e Flávio Rangel acabaria tornando-se um percurso incompleto para compreensão do interesse dos autores em realizar o espetáculo e, conseqüentemente, o sucesso de sua produção. Dessa maneira, primeiramente, será apresentado um relato sucinto sobre alguns fatos biobibliográficos de Millôr Fernandes³ e Flávio Rangel⁴ que certamente instigaram a produção da peça *Liberdade, liberdade*.

No dia 16 de agosto de 1923, na Rua Isolina, Bairro Méier, subúrbio do Rio de Janeiro, nasce Milton Viola Fernandes. Porém, seu registro de nascimento seria realizado apenas no ano seguinte, em 27 de maio de 1924. Aos dezessete anos de idade, ao retirar uma segunda via da certidão de nascimento, descobre que não se chamava Milton, mas Millôr. “Naquela época escrevia com aquela letra bonita, aquele ‘m’ aberto, o ‘l’ aberto,

³ Os dados biobibliográficos de Millôr Fernandes aqui apresentados foram coletados no *Cadernos de literatura brasileira* (número 15), do Instituto Moreira Salles e no *site Millôr Online*, com o endereço eletrônico www2.uol.com.br/millor.

⁴ Já os dados biobibliográficos de Flávio Rangel foram retirados da obra *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*, de José Rubens Siqueira. Para produzir esse livro, Siqueira manteve diversos contatos com a atriz Ariclê Perez (na época, viúva do diretor teatral) e consultou vários depoimentos de Flávio prestados a Ferreira Gullar.

o ‘t’ aberto. Quando chegou no ‘n’, ele fez um ‘r’ perfeito. E traçou o ‘t’ em cima do ‘o’. Então está com o circunflexo”, disse Millôr Fernandes a uma entrevista ao *Programa Almanaque*, Globo News, exibido em 23/07/2005. (TEIXEIRA, 2012). A partir desse momento, o jovem passa a ser reconhecido como Millôr Viola Fernandes.

Devido à perda precoce de seus pais (seu pai faleceu quando tinha apenas um ano de idade e a mãe dez anos), Millôr Fernandes (1923-2012) começou a trabalhar aos quinze anos de idade. Durante os seus oitenta e oito anos de vida foi jornalista, escritor, cartunista, dramaturgo e humorista. Trabalhou nos principais jornais e revistas brasileiras, como *O Dia*, *O Estado de S. Paulo*, *Correio Braziliense*, *O Pasquim*, *Jornal do Brasil*, *A Cigarra*, *O Cruzeiro*, *Revista Veja*, *Revista Istoé*. Millôr foi até apresentador da TV Record, com o programa “Jornal de Vanguarda”. Em 2000, foi inaugurado o site *Millôr Online*, que publicava diversas opiniões pessoais direcionadas às situações sociais, econômicas, culturais e políticas brasileiras.

A sua contribuição para o teatro também foi significativa, pois escreveu mais de vinte peças, entre elas *Do tamanho de um defunto* (1950), *Uma mulher em três atos* (1951), *Pigmaleoa* (1955), *Bonito como um Deus* (1958), *Um elefante no caos* (1960), *Pif-Tac-Zig-Pong* (1960), *Flávia, cabeça, tronco e membros* (1963), *Liberdade, liberdade* – com Flávio Rangel (1965), *O homem do princípio ao fim* (1965), *A viúva imortal* (1967), *Momento 68* – Show Rhodia (1968), *Do fundo do azul do mundo* – Show (1968), *Mulher, esse super-homem* – Show Rhodia (1969), *Computa, computador, computa* (1970), *É...* (1976), *A história é uma istória* (1977), *Duas tábuas e uma paixão* (1978), *Bons tempos, hein?* – Show (1979), *Os órfãos de Jânio* (1980), *O MPB4 e o Dr. Cobral vão em busca do mal* – Show (1983), *De repente* – texto para musical de Arthur Moreira Lima (1984) e *Kaos* (1995). Millôr também traduziu textos dramáticos de William Shakespeare, Bernard Shaw, Jean Racine, Molière e Luigi Pirandello (que contam mais de setenta traduções).

Apesar de suas diversas habilidades, o autor gostava de ser chamado de jornalista, provavelmente, por ter iniciado o seu trabalho na imprensa em sua adolescência. Millôr Fernandes, como diversos escritores brasileiros, também sofreu com a ditadura militar e a censura. Nesse período, para demonstrar a sua indignação, colaborou na criação de dois marcos: o primeiro, a peça *Liberdade, liberdade*, em 1965

e, posteriormente, o jornal *O Pasquim*, inaugurado em 1969. A peça e o jornal foram censurados poucos anos após as suas criações.

Já Flávio Nogueira Rangel (1934-1988) nasceu em Tabapuã, interior do estado de São Paulo, no dia 6 de agosto. Seu pai, o Dr. Ricardino de Azevedo Rangel (formado em Farmácia e Medicina) “era contrário ‘aos governos de seita, aos governos de facção, aos governos de ignorância’ e instilaria veementemente nos filhos sua aversão pela ditadura”. (SIQUEIRA, 1995, p. 25).

Flávio Rangel também começa a trabalhar cedo, aos onze anos de idade. Trabalhou em diversas empresas e com isso ocupou alguns cargos, entre eles de office-boy e de auxiliar de escritório. Porém, somente aos dezenove anos descobriu a sua verdadeira vocação: a de diretor de teatro. Essa vontade ocorreu por acaso, quando assistiu pela primeira vez ao um espetáculo teatral. A peça era *A falecida*, de Nelson Rodrigues, que tinha como diretor José Maria Monteiro e atores principais Sérgio Cardoso e Sônia Oiticica.

A partir desse momento, Flávio Rangel começa a acompanhar os espetáculos e os debates de teatro em São Paulo. Consequentemente, tornou-se amigo de Manoel Carlos, Fábio Sabag, Cyro del Nero, Fernanda Montenegro e Fernando Torres. Com essa amizade surgiram alguns trabalhos como diretor teatral e de televisão.

Rangel tornou-se um dos maiores diretores na história do teatro brasileiro. Em sua vida dirigiu quarenta e sete peças de teatro e alguns programas de televisão. Também foi autor de dois textos dramáticos e tradutor de dezoito livros. Como diretor teatral, trabalhou com os atores Gianfrancesco Guarnieri, Maria Della Costa, Leonardo Vilar, Nathália Timberg, Cleyde Yáconis, Stênio Garcia, Juca de Oliveira, Raul Cortez, Paulo Autran, Aracy Balabanian, Sérgio Britto, Oduvaldo Vianna Filho, Tereza Rachel, Ítalo Rossi, Rubens de Falco, Cecil Thiré, Joana Fomm, José Wilker, Cláudio Correa e Castro, Jonas Bloch, Zezé Motta, Tarcísio Meira, Glória Menezes, Ariclê Perez, Regina Duarte, Wolf Maia, Paulo Gracindo, Grande Otelo, Bibi Ferreira, Toni Ramos, Flávio Galvão, para citar apenas alguns nomes.

Flávio Rangel foi o primeiro brasileiro a dirigir o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fato ocorrido em 1960, com a peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. No final de 1962, o diretor deixou o TBC e a sua saída fez com que dedicasse a outros projetos, especialmente, a de uma bolsa de estudos que conseguiu no exterior. Em 1963,

negociou com o Institute of International Education e foi desfrutar a sua bolsa nos Estados Unidos. Segundo Rangel, “Não era uma fuga do trabalho, nem das mudanças, nem da política, mas um momento de suspensão que se permitia, para viver um tempo exclusivamente seu, sem compromissos externos”. (*apud* SIQUEIRA, 1995, p. 142).

Quando Flávio deixou o Brasil, politicamente, o país vivia um período de agitação devido as propostas progressistas do presidente João Goulart que, “[...] no entender das forças conservadoras, transformaria o país numa nova Cuba comunista”. (SIQUEIRA, 1995, p. 141).

A bolsa de Flávio Rangel o fez acompanhar diversos espetáculos nos Estados Unidos. Assistiu a algumas peças na Broadway, em Nova Iorque e percebeu que o teatro brasileiro estava muito distante da realidade do teatro norte-americano. Esse fato ocorre, primeiramente, devido às condições financeiras e econômicas da vida dos brasileiros e, posteriormente, pelo fator cultural. Geralmente, os brasileiros não têm o costume de frequentar as casas de espetáculos e, no interior dos estados brasileiros, a situação fica mais precária, pois é rara uma representação dramática.

Um dos espetáculos que mais chamou a atenção do artista em Nova Iorque foi *In White America*, escrita por um professor de história da Universidade de Columbia. Nesse espetáculo foram utilizados trechos de romances, poemas, documentos históricos e canções. O professor de história/dramaturgo fez um panorama da luta pela abolição da escravidão norte-americana.

Flávio Rangel retornava ao Brasil depois de quatro meses ausente do País. O seu retorno ocorreu no início de março de 1964: “Vi o comício do dia 13. Fui à cidade assistir ao comício. Achei que nos quatro meses que eu tinha passado fora, a face do Brasil tinha virado”. (SIQUEIRA, 1995, p. p. 144).

No início de abril, o país não estava nas mãos do presidente João Goulart. Após o Golpe de 64, o marechal Castelo Branco começa a governar o País. Em pouco tempo, muitos intelectuais e artistas estavam descontentes com a situação política do País. No início de 1965, Flávio Rangel começou a refletir sobre um modo de demonstrar o seu descontentamento sobre o novo regime brasileiro.

Com efeito, Flávio Rangel convidou o Sérgio Porto para realizar, juntos, um espetáculo. Quando começaram a negociar a peça, Flávio foi dizendo: “Sabe, Sérgio, eu queria montar uma peça que fosse assim: primeiro, apagam-se as luzes, toca o Hino

Nacional e entra uma voz em *off*, lendo o Ato Institucional nº 1”. (SIQUEIRA, 1995, p. 154). Sérgio, respondeu rindo ao colega que dificilmente participaria dessa montagem, pois com certeza essa peça seria censurada antes de sair do papel.

A partir desse momento, o artista foi percebendo que a melhor maneira de produzir o espetáculo que estava em sua mente era utilizando-se de documentação, por meio da história da humanidade, dos momentos em que ela teve a sua liberdade ameaçada, diminuída ou extinta. No final da peça, teria uma mensagem chamando a atenção à necessidade de resistência.

Desse modo, recordou do espetáculo que havia assistido em Nova Iorque, *In White America*. Ocorre, todavia, que o diretor não tinha essa peça escrita, apenas uma ideia. Flávio Rangel considerou interessante o espetáculo ter humor e, então, decidiu convidar Millôr Fernandes para escrever o texto em parceria. Millôr Fernandes aceitou prontamente o convite para redigir o espetáculo “por dois motivos: 1º) Porque sou um escritor profissional. 2º) Porque acho esse negócio de liberdade muito bacana”. (*apud* FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 13). Segundo Millôr, a liberdade é algo essencial na vida e é inaceitável o ser humano viver sem ela.

Na primeira reunião que tiveram, Flávio Rangel e Millôr Fernandes discutiram sobre o conteúdo da peça. Segundo Rangel:

[...] Nós combinamos, eu disse a ele o que eu queria, eu tinha uma idéia muito nítida do que eu queria. O Millôr, na primeira reunião que fizemos disse, ele disse: “Eu quero saber como é que começa e como é que acaba, porque isso é que é o mais difícil em teatro. Se a gente souber como é que começa e como é que acaba, o meio a gente faz.” Aí, eu disse para ele: “Ó, começa assim...” E disse para ele o texto que inicia o espetáculo: “Eu sou um homem de teatro, nesses metros de tablado” e tal. E terminava dizendo: “Resisto. A última palavra do espetáculo é isso: Resisto.” Ele achou ótimo e ficou muito animado. (*apud* SIQUEIRA, 1995, p. 154).

Flávio Rangel tinha em mente que o seu espetáculo deveria ter passagens sobre diversos fatos históricos, como a Revolução Francesa, a Guerra Civil Americana, o nazismo e a abolição da escravidão no Brasil. Flávio, então, dividiu o trabalho com o Millôr e ambos tiveram várias reuniões para discutir sobre a nova peça. O diretor teatral informou que ambos produziram o espetáculo rapidamente:

Trabalhamos muito rapidamente. Acredito que em dois meses, assim com uma reunião por semana, durante o resto a gente trabalhava cada um no seu

canto, depois juntava e combinava como seria. [...] Eu fiquei muito feliz com essa parceria [...]. (SIQUEIRA, 1995, p. 155).

Desse modo, em pouco tempo seria encenado o novo espetáculo produzido por Flávio Rangel e Millôr Fernandes. A peça, ainda sem título, iria atrair, logo em sua estreia, o foco dos jornalistas brasileiros e americanos, a atenção da classe teatral, do público em geral e, especialmente, dos censores do governo militar.

1.4 Da fábula ao espetáculo: em cena, *Liberdade, liberdade*

A princípio, a peça de Flávio Rangel e Millôr Fernandes era para ser encenada logo após o carnaval de 1965, porém o espetáculo foi adiado devido ao convite que Flávio Rangel recebeu para dirigir o espetáculo *Santa Joana*, de Bernard Shaw. Mesmo com o insucesso da peça, Flávio não entristeceu e decidiu investir no seu novo espetáculo que tinha uma ajuda especial de Millôr Fernandes.

Em pouco tempo Millôr Fernandes e Flávio Rangel escreveram a peça que já havia nome: “A peça agora já tinha o duplo título que revelava tanto a sua ânsia pessoal de poder expressar-se artisticamente num meio adverso, quanto a ânsia maior, política, que vitimava todo o país: *Liberdade liberdade* (assim mesmo, sem vírgula)”. (SIQUEIRA, 1995, p. 157).

Depois da escolha de Millôr para a produção do texto teatral, Flávio Rangel já tinha em mente quais seriam outros parceiros para a produção do espetáculo: o Grupo Opinião do Rio de Janeiro e o Teatro de Arena de São Paulo:

Flávio – Quando eu acabei de escrever a peça, eu procurei o Teatro Opinião, ofereci o texto, porque achava que o endereço absolutamente correto para a peça seria lá. Porque tinham uma posição política e vinha depois do *Opinião*. E ainda por cima teriam um dos atores que eu queria muito para fazer um dos papéis, que era o Vianninha. O Paulo Autran já sabia que eu estava escrevendo, ficou logo entusiasmado. (negrito original). (SIQUEIRA, 1995, p. 155).

Flávio Rangel convidou a cantora Elizete Cardoso para participar de *Liberdade, liberdade*, porém Elizete hesitou em compor um espetáculo teatral. Diante do posicionamento de Elizete Cardoso, o diretor teatral decidiu, então, convidar Nara Leão, uma jovem cantora, que era considerada a musa da Bossa Nova. Para completar o

elenco formado por Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho e Nara Leão, foi convidada a atriz Tereza Rachel:

Flávio – Foi um espetáculo de produção baratíssima. Até hoje a gente brinca dizendo que o custo do espetáculo foi uma corrida de táxi para ir buscar uma roupa que a Tereza Rachel tinha conseguido numa loja. Não tinha cenários, as roupas dos atores eram simplíssimas, foram conseguidas na base de permuta. Era um espetáculo mesmo, como dizia o Lope de Vega, de “duas tábuas e uma paixão”. Não tinha mais nada. (negrito original). (SIQUEIRA, 1995, p. 157).

Depois dos ensaios e do elenco pronto para estrear a peça, faltava apenas a liberação do espetáculo pela censura. Todos aguardavam ansiosos pela decisão, que fora publicada no jornal *Última hora*, por Eli Halfoun, de 20 de abril de 1965:

Somente às 17 horas de ontem a censura pôs fim ao suspense em que vinha mantendo há mais de dez dias a liberação do texto da peça *Liberdade liberdade* [...] que tem estréia marcada para amanhã no Teatro de Arena, em Copacabana. A decisão da Censura proíbe a peça para menores de 18 anos e para a televisão. A liberação de *Liberdade liberdade* causou algum trabalho ao pessoal da Censura. [...] A Censura estava esbarrando numa grande dificuldade para liberar a peça: como cortar textos de Jesus Cristo, Abraham Lincoln, Winston Churchill, Franklin Roosevelt? [...] Segundo meu informante, no gabinete da Censura o medo era cair no maior ridículo, temendo ao mesmo tempo deixar passar frases e piadas que contêm uma sátira impiedosa aos inimigos atuais da liberdade. [...] (apud SIQUEIRA, 1995, p. 158).

A estreia da peça *Liberdade, liberdade* ocorreu no dia 21 de abril de 1965, no Rio de Janeiro, no Teatro de Arena (Opinião). O roteiro e a seleção de textos foram de Flávio Rangel e Millôr Fernandes e o espetáculo foi produzido pelo Grupo Opinião e Teatro de Arena de São Paulo. Os papéis foram representados pelos atores Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Tereza Raquel e a cantora Nara Leão.

No coro participaram Angela Tâmega Menezes, Sônia Márcia Perrone, Maísa Sant’Anna e Roberto Quartin Pinto. Os músicos foram Carlos Guimarães (flauta), Francisco Araújo (bateria), Ico Castro Neves (contrabaixo) e Roberto Nascimento (violão). A direção geral do espetáculo ficou nas mãos de Flávio Rangel.

O dia da estreia do espetáculo não foi escolhido por acaso: o dia 21 de abril é a data da morte de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, que ocorreu na manhã de 1792, devido o seu envolvimento com a Inconfidência Mineira.

A peça lançou no Brasil a ideia de um espetáculo teatral baseado na escolha de textos literários e históricos importantes. Como foi a primeira peça após o Golpe de 64 a protestar contra o regime ditatorial, *Liberdade, liberdade* se tornou a obra pioneira do teatro de resistência no Brasil. A peça pode ser classificada como teatro de resistência política, pois procura conscientizar e estimular o público para a postura mais ativa contra as injustiças e a violação dos direitos humanos.

Os atores interpretaram diversas personalidades e se revezaram na interpretação de textos de Voltaire, Abraão Lincoln, Benito Mussolini, Danton, Napoleão Bonaparte, Aristóteles, Adolf Hitler, John F. Kennedy, Bernard Shaw, Tiradentes, Sócrates, Winston Churchill, Shakespeare, Beaumarchais, Büchner, Millôr Fernandes, Vinícius de Moraes, Castro Alves, Hernán Cortez, Federico Garcia Lorca, Manuel Bandeira, Goethe, entre outros. Também cantaram canções brasileiras, inglesas, francesas e espanholas ligadas ao assunto de liberdade. A obra circula do dramático ao cômico, alicerçado pelo discurso político. Sobre tais aspectos e peculiaridades, Flávio Rangel pondera que:

Flávio – A importância do *Liberdade* é que começou também, da parte do público, a se notar aquilo que a ditadura vinha fazendo, piorando as coisas, engrossando, o número de opositores aumentando. Quem se opunha ao golpe de 64 não eram mais apenas os esquerdistas, já eram setores moderados da classe média. O *Liberdade* passou por todo tipo de coisa. É um espetáculo que ultrapassou os limites do teatro, do acontecimento teatral apenas e transformou-se num acontecimento político também, de muita repercussão. Esse espetáculo foi uma das coisas mais bonitas da minha vida. (negrito original). (SIQUEIRA, 1995, p. 161).

A repercussão nacional e internacional da peça *Liberdade, liberdade* foi imediata. Até o jornal norte-americano *New York Times* registrou no dia 25 de abril de 1965 o sucesso do recente espetáculo brasileiro:

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 e intolerante quanto a críticas de esquerda no que se refere às condições econômicas e sociais do País.

[...]

Essa atitude encontra campo para ataques nas atividades das comissões militares de inquérito, as quais prenderam muitos estudantes, professores e intelectuais por se envolverem em atividades “subversivas”. Tem havido também expurgos de *esquerdistas* nas universidades, e apreensão de livros. (itálico original). (apud FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 9-10).

O espetáculo teve sucesso de público por onde passava. A plateia presente aplaudia todos os fatos narrados na peça, pois na visão de Flávio Rangel “[...] o espetáculo se transformou numa espécie de hino da resistência, onde acontecia um fator psicológico curioso: o público achava que pelo fato de ir assistir já estava participando da resistência”. (SIQUEIRA, 1995, p. 160).

O espetáculo *Liberdade, liberdade* foi traduzido e montado em vários países, porém, no Brasil, por causa da censura, foi proibida em algumas localidades e liberadas em outras. No início da ditadura, a censura era estadual. Em cada capital em que o elenco iria apresentar a peça, era obrigado a fazer um espetáculo apenas aos censores. Dessa maneira, a peça não foi cercada apenas de bons momentos. Paulo Autran recorda que:

Em Recife, quatro agentes da Polícia Federal invadiram meu camarim pouco antes do início da sessão: “O que é que o senhor vai dizer no palco?”. Mostrei-lhes o livro que acabara de ser publicado. Um deles leu o nome da editora: “Civilização Brasileira! Esse pessoal devia estar todo na cadeia!”. O diretor do Teatro Santa Isabel era o simpático e bem-humorado Alfredo de Oliveira, que, percebendo o que estava acontecendo, bateu violentamente na porta do camarim, dizendo com uma voz autoritária que eu não conhecia: “Senhor Paulo Autran! Para o palco! Neste teatro não se admitem atrasos!”. Escapuli para a cena e comeci o espetáculo, com a Polícia Federal sentada numa frisa a menos de um metro de mim, dizendo coisas desagradáveis cada vez que me aproximava. Negros tempos!”. (AUTRAN, 2005, p. 118-119).

Todavia as ameaças não ocorreram apenas em Recife, na capital de Pernambuco. De acordo com Ferreira Gullar, o ator Paulo Autran e os seus colegas do espetáculo passaram por outras intimidações durante a encenação de *Liberdade, liberdade*:

Ferreira Gullar – De repente, um cara se levanta e interpela o Paulo Autran, faz uma provocação. Eles supunham que o público seria contra o espetáculo porque era comunista. Mas foi o contrário. O Paulo Autran se comportou com uma dignidade exemplar e o público aplaudiu e abafou a tentativa. Enquanto isso, o Denoy de Oliveira, membro do nosso grupo, viu um cara suspeito entrar no banheiro, chamou a policial e prendeu esse cara, que tinha um cano de ferro dentro da camisa. O espetáculo foi até o fim. Quando acabou, a polícia foi em cima dos suspeitos e desarmou alguns, que estavam com cassetes e armas e tal. E a imprensa fotografando. A *Tribuna da Imprensa*, no dia seguinte, publicou a figura de um oficial da Aeronáutica e deu uma grande confusão. O objetivo, que ficou evidente ali, era provocar um tumulto para, por um lado, amedrontar o público que não voltaria a esse lugar perigoso e, por outro lado, obrigar a autoridade a fechar aquele teatro por significar perigo à segurança pública. (negrito original). (SIQUEIRA, 1995, p. 160-161).

No dia 18 de novembro de 1965, com a presença do presidente Castelo Branco na II Conferência Extraordinária Interamericana da OEA – Organização dos Estados Americanos –, no Rio de Janeiro, várias pessoas aproveitaram a oportunidade para manifestar a posição política dos militares. Dias antes, em 27 de outubro de 1965, o governo militar havia promulgado o Ato Institucional nº 2, que extinguiu os partidos políticos, substituindo-os pelo bipartidarismo, e determinava que as eleições passassem ser indiretas.

No meio da multidão, com faixas com os dizeres “Abaixo a Ditadura”, “Viva a Liberdade”, “Bienvenidos a nuestra Dictadura”, “Queremos Liberdade”, estavam aos gritos os oito das mais significativas personalidades culturais brasileiras da época: Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, o embaixador recém-cassado Antônio Callado, Carlos Heitor Cony, Márcio Moreira Alves, o poeta Thiago de Mello e o diretor teatral Flávio Rangel.

Todos foram detidos e levados para o quartel do I Batalhão da Polícia do Exército, na Rua Barão de Mesquita. “Enquanto isso acontecia, uma manifestação de estudantes foi violentamente reprimida pela polícia. Começava o exercício da violência e do terror, que, naquele tempo, ninguém ainda podia prever a que ponto iria chegar”. (SIQUEIRA, 1995, p. 163).

A prisão durou dez dias e o ministro da Justiça, Juraci Magalhães, fez questão de mantê-los incomunicáveis. Choveram protestos por parte da imprensa brasileira, apenas os jornais *O Globo*, no Rio de Janeiro e *O Estado de S. Paulo* foram os únicos a se colocar frontalmente contra a manifestação e abertamente a favor da atitude violenta do governo. Nos dez dias que durou a prisão, a cobertura jornalística foi diária, que acompanhava o movimento dos advogados que tentavam conseguir *habeas corpus* e das famílias que tentavam manter contato com os presos. Entrevistado logo após a libertação, Flávio Rangel declarou ter participado da manifestação política:

[...] armado apenas com a crença dos meus ideais para protestar contra a crescente restrição às liberdades públicas, contra a institucionalização da delação e outras medidas que ferem a dignidade humana. [...] Como homem livre, não posso ficar quieto quando um ministro da Justiça vai à TV e à imprensa ameaçar todo mundo, falando em ‘caneladas’ e ‘cadeia neles’. Não é uma linguagem civilizada, de um homem investido numa função de garantir as liberdades públicas, que inverte sua profissão para trazer intranquilidade ao povo do meu país. Também não dou a ninguém a função do legítimo

concessionário da verdade e da razão: sou tão brasileiro e tão honrado quanto qualquer brasileiro honrado. (*apud* SIQUEIRA, 1995, p. 167).

Devido à repercussão de *Liberdade, liberdade*, o ator Paulo Autran recebeu em sua residência a visita de um agente da CIA americana, disfarçado de repórter, para uma suposta entrevista a um jornal norte-americano. Paulo Autran, o ator principal do espetáculo, percebeu de “[...] imediato, pelo teor das perguntas, que ele só queria saber [...] quais seriam as ligações do meu grupo com a esquerda internacional. Tomei a atitude que tomaria muitas vezes depois do Golpe. Não sabia nada, não entendia de coisa nenhuma. Um débil mental”. (AUTRAN, 2005, p. 118).

A peça não ficou muito tempo em cena, pois a encenação original ficou em cartaz apenas três anos. De acordo com o levantamento de Miliandre Garcia (2008), a Censura Federal abriu um processo contra o espetáculo de Millôr Fernandes e Flávio Rangel no ano de 1968 e a peça foi interdita no País dia 08 de maio de 1969.

A peça retornou aos palcos brasileiros com o fim da censura. Como recorda Paulo Autran (2005), resolveram fazer no Teatro Maria Della Costa, leituras e debates de diversos textos que tinham sofrido proibições. Decidiram abrir com a leitura de *Liberdade, liberdade*, onde o teatro estava lotado por uma plateia jovem.

Em 2005, quarenta anos após sua primeira apresentação, o espetáculo ganhou nova montagem para iniciar o projeto “Teatro nas Universidades”. Após estreiar no Teatro da Fundação Getúlio Vargas, com iniciativa dos atores Paulo Goulart e Nicete Bruno, *Liberdade, liberdade* fez uma temporada de quarenta apresentações, em diversas universidades da capital e da grande São Paulo.

1.5 *Liberdade, liberdade*: da cena ao texto

Anteriormente, foi possível estabelecer delineações acerca do espetáculo *Liberdade, liberdade*, sobretudo sistematizado a opinião dos autores, dos atores, do público e da crítica. Desse modo, a partir desse momento serão realizados alguns levantamentos do texto dramático. O procedimento ocorrerá por meio de pressupostos da Literatura Comparada, pois devido ao modo como foi produzido o texto dramático *Liberdade, liberdade*, é imprescindível a investigação da diegese por um método de estudo comparado.

Primeiramente, para realizar essa investigação, como estabelece Tania Franco Carvalhal (2006), não pode ter em mente que a comparação é um método específico, e sim é um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. Não obstante, os estudos comparativos caracterizam-se, sobretudo, pela internacionalidade ou interdisciplinaridade. Dessa maneira, cumpre ressaltar que:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (itálico original). (CARVALHAL, 2006, p. 7).

A fim de sintetizar a questão, Carvalhal (2006, p. 7) propõe que “[...] a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim”. Com efeito, cumpre destacar que os estudos comparados compõem um espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência da natureza múltipla (histórica, teórica e cultural) do fenômeno literário, à medida que se posta como multidisciplinar, interdiscursiva e intersemiótica, situando-se na área particularmente sensível da “fronteira” entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais.

Embora com raízes no entendimento tradicional do comparatismo, as relações entre literatura e outras artes (pintura, escultura, coreografia, música, arquitetura, cinema, teatro) e a literatura com outras áreas do conhecimento (História, Sociologia, Direito, Psicologia, Linguística, Filosofia) têm sido abordadas de modo interdisciplinar ou intersemiótico, buscando menos as diferenças e mais as correspondências que lhes seriam subjacentes.

Nos questionamentos sobre objeto, métodos e finalidades da Literatura Comparada, o primeiro alvo de discussão ou debate tem sido o conceito (nunca unívoco ou pacífico) de influência (que recentemente tem-se deslocado para o de intertextualidade), a que se vinculam os de imitação e originalidade, de que também derivarão outros (plágio, paródia, paráfrase, entre tantos), todos igualmente plurissignificativos, formando uma espécie de rede.

No que tange à chamada “rede de plurissignificações”, é necessário trazer à baila, ponderações acerca da noção de texto, uma vez que o texto literário é o espaço de manifestação de múltiplas vozes e, portanto, constituído por vários outros textos. Para Jean Dubois *et al.* (2006, p. 586), “[...] chama-se *texto* o conjunto dos enunciados

linguísticos submetidos à análise: o texto é então uma amostra de comportamento linguístico que pode ser escrito ou falado”. (itálico original).

Já Umberto Eco define o texto como “[...] uma máquina preguiçosa que exige do leitor um duro trabalho de cooperação para preencher os espaços do não-dito ou do já-dito que ficou em branco [...], o texto não é outra coisa senão uma máquina pressuposicional.” (*apud* RYNGAERT, 1995, p. 3). Segundo Jean-Pierre Ryngaert (1995), essa definição de Umberto Eco é aceita a todo e qualquer texto, e não especialmente o texto de teatro. Porém, o texto dramático tem a reputação de ser uma máquina ainda mais preguiçosa que as outras, devido à sua relação equívoca com a representação.

Como pontua Ryngaert (1995), compete ao leitor a maneira de alimentar a máquina preguiçosa e inventar sua relação com o texto. Compete a ele imaginar em que sentido os “espaços vazios” do texto pedem para serem preenchidos para terem acesso ao ato de leitura, e mesmo para sonhar com uma virtual encenação.

Na análise do fenômeno teatral, de acordo com Sábato Magaldi (2008), costuma-se conceder prioridade ao texto. Até os encenadores e intérpretes mais bem-sucedidos reverenciam o trabalho do dramaturgo. O encenador Gaston Baty (1885-1952) encontrou uma bela fórmula para manifestar a precedência desse elemento literário:

O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia. (*apud* MAGALDI, 2008, p. 15).

Assim, pode-se refletir juntamente com Magaldi (2008), que sem obra dramática não há teatro e a existência de uma peça registra o início da preparação do espetáculo. Ocorre, todavia, que o texto presente na biblioteca, sem alguém que o encene, também não é teatro. Desse modo, é correto pensar que será sempre mais fecunda a arte dramática na totalidade dos seus elementos.

Ao escrever a peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público. Se ele quisesse prescindir da representação, preferiria outro gênero literário. Pode o autor não se importar com a acolhida do público, mas nunca deve esquecer que as suas palavras

precisam ser encontradas em função de uma audiência. (MAGALDI, 2008, p. 16).

Quando um escritor produz um texto, seja ele dramático ou pertencente a qualquer outro gênero literário, a sua produção nunca é realizada completamente sozinha. “Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos”. (ELIOT, 1989, p. 39).

Desse modo, compreende-se que durante a produção textual, o escritor recebe a influência de outros escritores. “Influência é o ‘resultado artístico autônomo de uma relação de contato’, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor”. (NITRINI, 2000, p. 127).

Segundo Sandra Nitrini (2000), a influência recebida pelo escritor não minimiza a originalidade do texto produzido. A originalidade é um caso de assimilação, “caso de estômago”, conforme expressão apresentada pelo escritor Paul Valéry: “Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado”. (*apud* NITRINI, 2000, p. 134).

Com a informação de Valéry, compreende-se que o ato de criação textual é realizado por meio de consulta e assimilação a outros textos. Porém, a qualidade de “digestão” não pode ser confundida com plágio, pois para Valéry:

Plagiário é aquele que digeriu mal a substância dos outros: torna seus pedaços reconhecíveis.
A originalidade, caso de estômago.
Não há escritores *originais*, pois aqueles que merecem este nome são desconhecidos; e mesmo irreconhecíveis.
Mas existem aqueles que aparentam sê-lo. (*itálico original*). (*apud* NITRINI, 2000, p. 135).

Na peça *Liberdade, liberdade* está presente, visivelmente, a intertextualidade. A partir da segunda metade do século XX, a teoria da intertextualidade, criada por Júlia Kristeva, foi acolhida por muitos comparatistas “[...] como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de ‘fonte’ e de ‘influência’.” (NITRINI, 2000, p. 158).

O termo intertextualidade foi introduzido por Júlia Kristeva ao fazer em Σημειωτική (1969) uma leitura da obra de Bakhtin para, a partir das ideias básicas de dialogismo e de ambivalência, poder evidenciar o que ela chama de “significância” e revelar, com as ferramentas mobilizadas pela *semanálise*,

o papel do texto, não só nos níveis do fenômeno e da geração, mas, sobretudo, enquanto produtividade. Segundo Kristeva, o semiótico russo foi o primeiro a introduzir na teoria literária as bases para se entender o texto numa perspectiva tal que se podia considerar que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto. Assim, um lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.” (NASCIMENTO, 2006, p. 53-54).

Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, apresenta o conceito de intertextualidade, referindo-se ao trabalho de Júlia Kristeva:

Influenciada pela teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, que divisava na paródia a convergência e o cruzamento, “de certo modo, de dois estilos, duas ‘linguagens’ (interlinguísticas)” (1969:390), parte ela da ideia de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Daí que “o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escrita-réplica (função ou negação) de uma outra (dos outros) texto(s) [...] a linguagem poética aparece como um diálogo de textos.”

Por outros termos, “o texto literário se apresenta como um sistema de conexões múltiplas”. De onde se inferir que “o significado poético remete a significados discursivos outros, de modo que, no enunciado poético, se podem ler vários outros discursos”. A esse “espaço textual múltiplo” atribui-se a denominação de “espaço *intertextual*”, e ao seu mecanismo, intertextualidade. (itálicos originais). (MOISÉS, 2004, p. 243).

A pesquisadora Fernanda Bastos Moraes Maddaluno, em sua obra *A intertextualidade no teatro e outros ensaios*, também apresenta uma clara noção de intertextualidade:

A legibilidade de uma obra está, portanto, condicionada à sua vinculação a arquétipos literários. Partindo desse pressuposto, todas as obras mantêm relações intertextuais, seja com outras obras, seja com o contexto cultural onde surgem. O sentido de um texto deriva desse diálogo intertextual e se constrói a partir de um duplo movimento: absorção e negação, ou melhor, como quer Julia Kristeva, *o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de outro texto*. (itálicos originais). (MADDALUNO, 1991, p. 26).

No livro *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, a autora Tania Franco Carvalhal também contribui informando o significado de intertextualidade:

[...] A intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre textos, tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la. Como indicativo da apropriação de um texto por outro, a intertextualidade aponta para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no

cruzamento de escritas anteriores. A contribuição do conceito para os estudos de literatura comparada é decisiva, pois modificou as leituras dos modos de apropriação, das absorções e das transformações textuais, alterando o entendimento da mobilidade contínua dos elementos literários e revertendo a compreensão das tradicionais noções de fontes e influências. (CARVALHAL, 2003, p. 19).

Percebe-se que as relações entre os textos é um poderoso recurso de produção textual. Quando um escritor recorre a várias fontes para realizar o seu trabalho, certamente, ele o faz para expor uma reflexão, uma releitura ou até mesmo uma crítica desses textos-base.

Millôr Fernandes e Flávio Rangel utilizam diversas fontes históricas, literárias e musicais para produzir a obra dramática *Liberdade, liberdade*. A técnica utilizada pelos autores é da bricolagem, sendo utilizado o vocábulo **bricolagem** no português brasileiro e **bricolage** no português europeu. (negritos meus). De acordo com *E-dicionário de termos literários*, de Carlos Ceia (2012), bricolage é:

Termo francês que significa, literalmente, um trabalho manual feito de improvisos e aproveitando toda a espécie de materiais e objectos. Nas modernas teorias da literatura, o termo passa a ser sinónimo de colagem de textos ou extra-textos numa dada obra literária, o que nos aproxima da ideia de hipertexto.

Para o pesquisador Flavio Ribeiro de Souza Carvalho (2008), “trabalhar com a bricolagem seria produzir um objeto novo a partir de fragmentos de outros objetos, no qual se podem perceber as partes ou pedaços dos objetos anteriores”. Desse modo, “a ideia de que ‘isso sempre pode servir’ percorre a prática da bricolagem”.

Nos Estados Unidos, a técnica da bricolagem já era conhecida pelo público e leitores, porém, no Brasil, em 1965, a bricolagem era considerada novidade. Essa técnica foi introduzida no país pelo diretor teatral Flávio Rangel, após alguns meses em terras norte-americanas, onde assistira a diversos espetáculos, entre eles a peça *In White America* (1964). Como recorda Rangel (*apud* FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 15), “Uma seleção de textos não é uma ideia nova no teatro moderno. É nova aqui no Brasil, onde tudo é novo, inclusive a noção de liberdade”.

Dessa forma, avalia-se que “As colagens lítero-dramático-musicais, criadas durante o período de resistência ao golpe militar de 64, foram um dos mais importantes

instrumentos do teatro no sentido de driblar a censura e colocar em cena o impasse político vivido pelo país”. (BETTI, 2003, p. 136-137).

A princípio, o leitor pode cometer o erro de acreditar que o texto *Liberdade, liberdade* seria um plágio ou uma apropriação. Esse equívoco pode ocorrer, uma vez que o leitor pode acreditar que o texto seja uma “cópia ilegal” de fontes históricas, literárias e até mesmo de canções. Ocorre, todavia, que todas as transcrições contidas na peça possuem referências bibliográficas, as quais estão localizadas nos discursos das personagens, nas didascálias (indicações cênicas ou rubricas) ou nas notas de rodapé da obra. Dessa maneira, *Liberdade, liberdade* se torna isenta de plágio e apropriação.

Para exemplificar a presença da bricolagem, transcreveremos a seguir o trecho da peça que possui a citação de fontes nos discursos das personagens:

TEREZA

Osório Duque Estrada: E o sol da liberdade em raios fúlgidos, brilhou no céu da Pátria nesse instante!

[...]

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! (itálicos originais). (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 24-26).

Além das citações de fontes nos discursos das personagens, em determinados momentos o texto dramático *Liberdade, liberdade* aponta as indicações de referências bibliográficas nas suas didascálias, informando os títulos das obras ou canções consultadas, como exemplo a seguir:

(Ainda com as luzes da plateia acesas, ouvem-se os primeiros acordes do Hino da Proclamação da República. Apaga-se a luz da plateia. Ao final da Introdução, um acorde de violão, e Nara Leão canta, ainda no escuro.). (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 21).

O que ocorre com mais frequência na obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel é a citação das fontes nas notas de rodapé. Em *Liberdade, liberdade* às notas de rodapé, primeiramente, tem a função de informar a origem do texto recitado na peça, como segue:

VIANNA

Para que o cidadão do país seja mais livre, é preciso que as riquezas produzidas no país fiquem no país!

TEREZA

Muito bem!

NARA

Seu português agora deu o fora¹⁰
Foi-se embora e levou meu capital;
Esqueceu quem tanto amou outrora,
Foi no Adamastor pra Portugal

CORO

Pra se casar com a cachopa
E eu pergunto –

NARA

Com que roupa?

10. Trecho de *Com que roupa?*, de Noel Rosa.(FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 34).

Em outros momentos no texto trabalhado, as notas de rodapé servem para acrescentar as informações bibliográficas contidas nos diálogos das personagens e/ou nas didascálias, como observaremos no exemplo apontado:

TEREZA

Mas as tropas de Franco dominaram a situação. Madri caiu. Dos muitos poetas que elevaram sua voz à nação abatida, Manuel Bandeira:¹¹

PAULO

Espanha no coração
No coração de Neruda
No vosso e no meu coração,
Espanha da Liberdade,
Não a Espanha da opressão.
Espanha Republicana:
A Espanha de Franco não.
Velha Espanha de Pelayo,
Do Cid, do Grã Capitão.
Espanha de honra e verdade
Não a Espanha da traição!
Espanha da Liberdade;
A Espanha de Franco, não!
Espanha Republicana,
Noiva da Revolução.
Espanha atual de Picasso,
De Casals, de Lorca, irmão
Assassinado em Granada!
Espanha no coração

De Pablo Neruda, Espanha
 No vosso e em meu coração!
 Espanha da Liberdade:
 A Espanha de Franco, não.

11. Poema de Manuel Bandeira, *No vosso e em meu coração*, constante da *Antologia Poética*, publicada pela Editora do Autor. Por motivos dramáticos, o poema não está na íntegra no espetáculo, mas os versos que faltam não lhe alteram em nada o sentido. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 79).

Desse modo, percebe-se na obra *Liberdade, liberdade* a ocorrência constante da intertextualidade explícita, pois segundo a pesquisadora Ingedore Grunfeld Villaça Koch (2009, p. 63):

A intertextualidade é explícita, quando há citação da fonte do intertexto, como acontece no discurso relatado, nas citações e referências; nos resumos, resenhas e traduções; nas retomadas do texto do parceiro para encadear sobre ele ou questioná-lo, na conversação. A intertextualidade implícita ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrase e de ironia.

A princípio, a técnica da bricolagem foi muito criticada no Brasil. Desse modo, muitos críticos teatrais acreditavam que a peça em questão não poderia ser considerada um teatro – e, conseqüentemente, a obra *Liberdade, liberdade* não poderia ser classificada como um texto dramático.

Para entender e responder a esse questionamento, a seguir serão apontadas algumas críticas que ocorreram sobre a peça estudada. Críticos conceituados, como Décio de Almeida Prado (1917-2000), apontavam situações que levaram a alguns pesquisadores acreditar que a peça deveria ser vista como um simples espetáculo artístico que continha música, humor e crítica política.

1.6 Pode-se considerar *Liberdade, liberdade* como um texto dramático?

Esse questionamento não é recente, pois o crítico teatral Décio de Almeida Prado, apontou, segundo sua visão, diversos problemas encontrados no espetáculo *Liberdade, liberdade*, logo após a sua estreia. Em artigo publicado no ano de 1965 – em 1987 foi reproduzido no livro *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)* – Prado aponta as suas opiniões a respeito do espetáculo.

Primeiramente, Décio de Almeida Prado (1987a, p. 113), acredita que *Liberdade, liberdade* não pode ser considerada uma peça teatral, e sim, apenas um mero *show*:

Como teatro – é e este é o único ângulo, não fosse as circunstâncias, sob o qual o espetáculo deveria ser encarado nesta secção – *Liberdade, liberdade*, acertando e satisfazendo como simples *show*, desilude se quisermos atribuir-lhe maiores ambições.

Essa crítica ocorre, pois Décio de Almeida Prado deixa evidentemente claro que não apreciou o discurso transmitido pela peça, e independente da situação política em que o país estava se adentrando, esse espetáculo – na sua visão – não passaria apenas de um protesto oblíquo e irônico:

Um debate, portanto, se há lealdade de parte a parte, como estamos na obrigação de pressupor, muito mais de meios do que de fins. Se o governo está certo – e todos nós fazemos votos para que esteja – *Liberdade, liberdade* não terá passado de uma advertência cedo desmentida pelos acontecimentos. Caso contrário, se as concessões de hoje se transformarem nas perdas irreparáveis de amanhã, através de um mecanismo superior às vezes à própria vontade dos governantes de que a história contemporânea está cheia de exemplos, tanto à esquerda quanto à direita da democracia, o protesto oblíquo e irônico de Flávio Rangel e Millôr Fernandes ficará como uma simpático *beau geste*, inútil mas generoso. (PRADO, 1987a, p. 113).

Para o crítico, o que atrai na peça é a bela atuação do Paulo Autran, a inteligência de Millôr Fernandes e o profissionalismo do diretor Flávio Rangel:

Liberdade, liberdade não é, em suma, aquilo que poderia ter sido e desejaríamos que fosse. Mas, como diversão, como espetáculo para consumo imediato, não para ser ruminado e levado para casa, é vivo, engraçado, graças à comicidade sempre inteligente de Millôr Fernandes, à direção exata, simples, funcional de Flávio Rangel e à interpretação inspiradíssima de Paulo Autran. (PRADO, 1987a, p. 114).

O espetáculo *Liberdade, liberdade* também não agradou ao jornalista e escritor Fausto Wolff (2009, p. 9), que publicou a seguinte nota: a peça “[...] *Liberdade, liberdade* da qual não gosto, pois parece-me, como já disse uma vez, feita de encomenda para satisfazer necessidades emocionais de época”.

Há um detalhe apontado por Fausto Wolff que não podemos discordar: a peça *Liberdade, liberdade* realmente foi uma encomenda feita a pedido do diretor teatral

Flávio Rangel (episódio mencionado no primeiro capítulo dessa dissertação). Porém, essa não foi a única peça realizada por encomenda pelo dramaturgo Millôr Fernandes, pois diversos artistas já chegaram a solicitar que Millôr escrevesse textos dramáticos, como aconteceu, por exemplo, com *Uma mulher em três atos*, resultado da encomenda solicitada pelo casal Ludy Veloso e Armando Couto em 1953 e *É...*, peça escrita a atriz Fernanda Montenegro em 1976.

Ocorre, todavia, que podemos ir a sentido oposto ao apontado por Fausto Wolff a respeito da peça *Liberdade, liberdade*. Conhecendo a biografia de Millôr Fernandes e Flávio Rangel é difícil acreditar que ambos fariam uma peça para “satisfazer necessidades emocionais da época”. Millôr Fernandes, morto em março de 2012, possui até hoje um *site* que apresenta diversas críticas, especialmente, quando se tratam dos assuntos de economia e política brasileira. Em suas diversas publicações, Millôr sempre apontou as más condutas e a corrupção existentes nos diversos governos brasileiros. Flávio Rangel, um dos diretores teatrais mais respeitados do século XX, aprendeu desde cedo com o pai, a participar e defender os seus direitos de cidadão. Ambos, em 1965, apresentavam certo prestígio e não precisavam organizar espetáculos para se autopromoverem.

A propósito, a crítica de Décio de Almeida Prado de certo modo é compreensível, pois *Liberdade, liberdade* não possui características que levam, a princípio, a indicá-la como um texto/espetáculo dramático. Compreendo quando Prado (1987a) menciona a peça como um *show*, pois, primeiramente, a técnica de bricolagem era considerada novidade no país e, segundo, é uma peça que não obedece aos itens básicos para uma caracterização de um texto dramático, como a presença de personagens, enredo, espaço e tempo definidos (tópicos que serão estudados no terceiro capítulo dessa dissertação).

As opiniões apontadas pelo crítico teatral Décio de Almeida Prado nos faz pensar, a princípio, que são realmente verdadeiras. Porém, realizando uma leitura a respeito das novas tendências cênicas, percebemos que na segunda metade do século XX, o teatro estava sofrendo diversas modificações nos territórios europeu e norte-americano. Essas tendências estavam ligadas na liberdade do encenador, no tratamento visual e sonoro do espetáculo, na improvisação, no espaço cênico, na interpretação dos clássicos, entre outros fatores.

Nas peças de Mrozek, por exemplo, “o ator deve ser apenas um signo, um símbolo, uma metáfora”. (ASLAN, 2010, p. 309). O ator que decidir atuar as suas peças, como informa Aslan (2010, p. 309), “deve estar consciente de que [...] se passam em vários níveis de compreensão e que ele não pode limitar-se a atuar no nível aparente”.

Já nas primeiras peças de Weingarten ou nas de Gatti, as pessoas irão defrontar “com uma descontinuidade absoluta, *flashes* na desordem, personagens juntas em cena mas que não vivem na mesma época”. (ASLAN, 2010, p. 309).

Segundo Aslan (2010, p. 309), nas peças *La conversation*, de Claude Mauriac e *La promenade du dimanche*, de Georges Michel, “as personagens encadeiam uma seqüência à outra, envelhecem diante de nós uma semana, um mês, um ano, dez anos, sem transição para o ator”.

Mudanças também ocorreram no teatro político. De acordo com Aslan (2010 p. 310):

No teatro político, o ator não pode mais agarrar-se isoladamente a seu papel e dar-se ao prazer de encarnar uma personagem sedutora. Peças-documentos apresentam fatos reais e utilizam minutas de processo sem dramatizar o texto, como *O Interrogatório*, de Peter Weiss, obrigando o ator a não se identificar, a não atuar enquanto ator, a não contar com um parceiro de atuação, a ser apenas uma testemunha que tivesse vivido a experiência do campo de Auschwitz e viesse depor no tribunal.

Com esses exemplos, podemos concluir que *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel é um texto dramático, pois se enquadra nas tendências atuais do teatro mundial. Além disso, o seu texto possui a estrutura de uma obra dramática, devido a presença de didascálias (ou marcações cênicas), atores, coro, diálogos, ações, tempo e espaço.

Desse modo, não posso concordar com o crítico Décio de Almeida Prado quando considera *Liberdade, liberdade* apenas um *show*, pois, como declarou Yan Michalski, após o término da ditadura, “esse texto não só é teatro, mas é teatro de melhor qualidade” (*apud* AUTRAN, 2005, p. 119). Dessa maneira, em consonância com o pensamento de Michalski, *Liberdade, liberdade* é um texto dramático de ótima qualidade que deve ser investigado pelas teorias da Literatura, juntamente com da História.

CAPÍTULO II: ENTRE O ROMANCE HISTÓRICO E O DRAMA, UMA CARACTERIZAÇÃO

Diversos escritores brasileiros e estrangeiros baseiam-se em fatos e personalidades históricos para produzirem as suas obras literárias. De acordo com os apontamentos do escritor mexicano Carlos Fuentes (*apud* ESTEVES, 2010, p. 22), esse fato ocorre pois:

a literatura conquistou o direito de criticar o mundo após ter demonstrado a capacidade de se criticar a si própria: ela propõe a possibilidade da imaginação verbal como uma realidade não menos real que a narrativa histórica. Assim, a literatura se renova constantemente, anunciando um mundo novo. Depois de tantas incertezas e violências do século XX, a história converteu-se em mera possibilidade, em vez de certeza. A literatura, no entanto, pode ser contratempo e a segunda leitura da história.

Para o jornalista e escritor argentino Tomás Eloy Martínez (*apud* ESTEVES, 2010, p. 23), as fronteiras entre romance e história são cada vez mais tênues. “Hoje, poucas dúvidas restam de que ambas, história e ficção, são escritas não mais para modificar o passado, mas sim para corrigir o futuro, para situar esse porvir no lugar dos desejos”. Tanto a literatura quanto a história se constroem com fragmentos do passado, criando um mundo já perdido, na qual existe apenas na memória.

Na visão do historiador norte-americano Hayden White (2001, p. 137),

Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas dos seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos. Além disso, a meu ver, pode-se mostrar que as técnicas ou estratégias de que se valem na composição dos seus discursos são substancialmente as mesmas, por diferentes que possam parecer num nível puramente artificial, ou diccional, dos seus textos.

Como aponta o professor e pesquisador brasileiro Antonio Roberto Esteves (2010, p. 25), “uma coisa, no entanto, é certa: a história faz-se bastante presente na literatura nos últimos tempos”, visto que muitos escritores literários recorrem à história para narrar as suas obras ficcionais, “seja sob a forma de clássicos romances históricos, [...] seja sob a forma de narrativas híbridas, como biografias e histórias romanceadas; seja sob a forma de crônicas, autobiografias e memórias” e sob a forma de narrativas televisas ou cinematográficas.

De acordo com Esteves (2010), os romances brasileiros *Tocaia grande* (1984), de Jorge Amado; *A serviço del-Rei. Lucas Procópio* (1984), de Autran Dourado; *Seara de Caim* (1952), de Maria José Monteiro Dupré; *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca; *Relato de um certo Oriente* (1989), de Milton Hatoum; *Catatau* (1975), de Paulo Lemisnki; *Sol subterrâneo* (1981), de Dyonélio Machado; *O manuscrito de Mediavilla* (1996), de Isaías Pessotti; *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queirós; *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego; *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *A majestade do Xingu* (1997), de Moacyr Scliar; *O homem que matou Getúlio Vargas* (1998), de Jô Soares; *Galvez, imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza; *A pedra do reino* (1970), de Ariano Suassuna; *O continente* (1949) e *O retrato* (1951), de Érico Veríssimo são considerados romances históricos brasileiros.

Na visão de Cristiano Mello de Oliveira (2012), o romance *A República dos Bugres* (1999), de Ruy Tapioica também mescla dados referencias e ficcionais. Em uma entrevista concedida em junho de 2003, o escritor Ruy Tapioica comenta sobre a sua produção:

Todas as datas e fatos históricos foram rigorosamente pesquisados, inclusive as personalidades e caracteres das personagens históricas, com objetivo de conferir verossimilhança aos que realmente existiram e credibilidade aos fictícios, os quais são protagonistas da narrativa. (apud OLIVEIRA, 2012, p. 34).

Quando Tapioica utiliza o vocábulo “verossimilhança” em sua resposta, de acordo com Oliveira (2012, p. 35), é “para designar a importância de ser fiel ao tema tratado e aos fatos históricos do século XIX (Guerra do Paraguai, Escravidão no Brasil, transição do Império para a República seriam os temas centrais do romance)”. Dessa maneira, “tenta ganhar os foros necessários de originalidade frente aos quesitos de consagração, enquanto um grandioso trabalho que refaz uma espécie de mapeamento sobre o Brasil dos noventa”.

Por meio das inúmeras publicações dos romances históricos surgiram diversas questões envolventes entre os profissionais da Literatura e da História: Quando terminam os fatos históricos e quando começam a ficção nos romances? As obras literárias podem ser estudadas como fontes históricas? “Será possível conhecer ou

representar a história de maneira exata? Ou tudo não passa de uma questão de ponto de vista?” (ESTEVES, 2010, p. 17).

Essa discussão é realizada há muito tempo. Um dos primeiros estudiosos a analisar os trabalhos dos historiadores e dos literatos foi Aristóteles. Na *Poética* (obra produzida aproximadamente 300 anos a.C.), o filósofo informa que:

Não é função do poeta realizar um relato exato dos eventos, mas sim daquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou da necessidade. O historiador e o poeta não se diferenciam pelo fato de um usar prosa e o outro, versos. [...] A diferença está no fato de o primeiro relatar o que aconteceu realmente, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido. (ARISTÓTELES, 2011a, p. 54-55).

Na opinião da pesquisadora Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2004, p. 40), a concepção estética a arte de Aristóteles fundamenta-se:

no entendimento do discurso literário (a mimese poética) como representação do verossímil e do necessário, ou seja, daquilo que poderia acontecer, independentemente de sua vinculação com uma “verdade” exterior, e subordinado apenas a uma espécie de coerência interna que fosse capaz de persuadir o ouvinte, no sentido de que o fato narrado lhe parecesse crível. Portanto, o poeta é, para Aristóteles, aquele que é capaz de **organizar uma história** plausível que, eventualmente, pode até conter o real. Assim, o mito (a ficção) constituiria um conjunto elaborado de elementos escolhidos e agenciados segundo uma ordem necessária.

À história, por outro lado, caberia narrar os acontecimentos que realmente sucederam, regidos por uma diversidade aleatória que não se submete ao necessário e ao verossímil. (negritos originais).

Segundo o entendimento de Gobbi (2004, p. 40) na definição das diferenças apontadas por Aristóteles entre poesia e história é:

a constatação de que esta diferença não está no meio que empregam para escrever (verso ou prosa), mas no conteúdo daquilo que dizem: enquanto a história está circunscrita a relatos de acontecimentos particulares, a poesia se apresenta como anunciadora de verdades mais gerais – universais –, justamente pelo seu poder paradoxal de revelar o ilusório do mundo em que vivemos, alcançando, assim, o universal pela mediação do particular. A ficção permitiria desvendar as aparências, levando o homem a conhecer as essências – assumindo, portanto, a “função” que Platão lhe negara.

Dessa maneira, Gobbi (2004) entende que essa visão aristotélica ajuda a contribuir com os estudos das relações entre ficção e história, pois:

Ao conceber a ficção como forma de conhecimento válido (inclusive, mais filosófico que aquele propiciado pela História); ao postular que a ficção é capaz de revelar mais de nós a nós mesmos (por fornecer **possíveis** interpretações do real através de experiências existenciais imaginárias) e, ainda, por **autorizar** o poeta a incluir os “sucessos reais” em suas fábulas, Aristóteles acaba por determinar as linhas gerais que farão reger as relações entre história e ficção [...]. (negritos originais). (GOBBI, 2004, p. 41).

Como recorda Antônio Roberto Esteves (2010), desde a Antiguidade foi muito difícil esmiuçar as fronteiras que eram apontadas pela História e Literatura. A história grega que conhecemos é proveniente dos versos de Homero, que canta em suas epopeias a história dos povos gregos. Algo parecido acontece com a história dos romanos, divulgada, entre outros, pela *Eneida*, de Virgílio. Na Idade Média pode apontar as obras *Cantar de mio Cid*, poema fundador da literatura espanhola ou a *Chanson de Roland*, épico da literatura francesa. Os textos referentes à conquista da América, elaborados pelos primeiros europeus que descobriram o continente, são estudados como literatura e ao mesmo tempo como história.

Ocorre, todavia, que no século XIX, em sua ânsia desmitificadora e sua sede da verdade (sinônimo de ciência), foi banido dos estudos da História o recurso às técnicas ficcionais de representação. Dessa forma, a História passou a ser a representação do real e a Literatura como a representação do possível ou apenas do imaginário. Nesse segmento, torna-se imprescindível destacar que:

A maioria dos historiadores do século XIX não compreendiam que, quando se trata de lidar com fatos passados, a consideração básica para aquele que tenta representá-los fielmente são as noções que ele leva às suas representações das maneiras pelas quais as partes se relacionam com o todo que elas abrangem. Não compreendiam que os fatos não falam por si mesmo, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva. Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir os eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade compreensível capaz de servir de objeto de uma representação é um processo poético. (itálico original). (WHITE, 2001, p. 141).

Porém, como recorda Esteves (2010, p. 18), “foi apenas no século XIX que a separação entre ambos os discursos parece ter ocorrido de fato. E mesmo assim, tal divórcio nem sempre foi muito claro ou de longa duração”. Isso ocorre, pois a partir da segunda metade do século XX, muitos estudiosos acreditaram que a História e a Literatura possuíam algo em comum: “ambas são constituídas de material discursivo,

permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, o que produz infinita proliferação de discursos”. (ESTEVES, 2010, p. 17).

Como aponta Esteves (2010), é difícil separar o que realmente aconteceu do que poderia ter acontecido. Com o passar do tempo a memória começa a falhar e, desse modo, o ser humano começa a misturar o fato que realmente aconteceu com o que pensa ter ocorrido. “Então as coisas se embaralham e é praticamente impossível determinar o que ‘realmente’ aconteceu. O que é fictício? O que é histórico? Difícil saber”. (ESTEVES, 2010, p. 19).

A pesquisadora Maria Teresa de Freitas também investiga as relações entre a Literatura e a História. Para Freitas (1989, p. 111):

Os laços entre Literatura e História se estreitam e se realizam plenamente [...]: de um lado, a sensibilidade romântica povoa a História de curiosidades e de horizontes novos; do outro, a grandiosidade histórica invade a Literatura romanesca oferecendo-lhe rica e variada escolha de temas e de personagens. Nessa recíproca interação, os dois campos de conhecimento humano se confundem, e a especificidade de cada um deles se vê cada vez mais ameaçada.

Segundo Freitas (1989, p. 112), pode-se perceber que existem dois modos fundamentais de depararem as relações entre Literatura e História, sendo no primeiro enfatizar “a possibilidade de se assimilar a obra literária com contexto histórico em que ela foi produzida; no segundo, trata-se da apropriação pela Literatura da temática da História”.

A pesquisadora Sandra Jatahy Pesavento também possui uma visão próxima dos estudos realizados por Freitas. Para Pesavento (1998, p. 19), a maior parte dos trabalhos das vinculações entre Literatura e História “se valem ou fazem uso recorrente da contextualização histórica do discurso literário ou empregam a literatura como uma fonte alternativa para a construção do conhecimento histórico”.

O entrecruzamento da Literatura com a História importaria, como aponta Pesavento (1998, p. 19), “no endosso de uma nova leitura, na qual fosse possível pensar a história como literatura e literatura como história”. Dessa maneira, a pesquisadora acredita que é possível este entrecruzamento e este novo olhar com a noção de representação.

A categoria da representação tornou-se central para as análises da nova história cultural, que busca resgatar o modo como, através do tempo, em momentos e lugares diferentes, os homens foram capazes de perceber a si próprios e ao mundo, construindo um sistema de idéias e imagens de representação coletiva e se atribuindo uma identidade. (PESAVENTO, 1998, p. 19).

Para melhor entendimento da noção de representação, Pesavento (1998) adota como pressuposto o envolvimento de uma relação ambígua entre “ausência” e “presença”. Para a pesquisadora:

No caso, a representação é a presentificação de um ausente, que é dada a ver por uma imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva. A representação, pois, enuncia um “outro” distante no espaço e no tempo, estabelecendo uma relação de correspondência entre ser ausente e ser presente que se distancia do mimetismo puro e simples. Ou seja, as representações do mundo social não são o reflexo do real nem a ele se opõem de forma antitética, numa contraposição vulgar entre imaginário e realidade concreta. Há, no ato de tornar presente ou ausente, a construção de um sentido ou de uma cadeia de significações que permite a identificação. Representar, portanto, tem o caráter de anunciar, “pôr-se no lugar de”, estabelecendo uma semelhança que permita a identificação e reconhecimento do representante com o representado. (PESAVENTO, 1998, p. 19).

Por outro lado, conforme acrescenta Pesavento (1998, p. 19-20), “as representações do mundo social não se medem por critérios de veracidade ou autenticidade, e sim pela capacidade de mobilização que proporcionam ou pela credibilidade que oferecem”.

Como pontua Pesavento (1998, p. 22), para o historiador a Literatura continua a ser um documento ou fonte, porém o que há para ler nela é a representação que ela comporta, ou seja, “a leitura da literatura pela história não se faz de maneira literal, e o que nela se resgata é a representação do mundo que comporta a forma narrativa”. Para acrescentar o seu ponto de vista, a pesquisadora esclarece que:

Sem dúvida, é a história que articula uma fala autorizada sobre o passado, recriando a memória social através de um processo de seleção e exclusões, onde se joga com as valorações da positividade e do rechaço. Há, pois, um componente manifesto de ficcionalidade no discurso histórico, assim como, da parte da narrativa literária, constata-se o empenho de dar veracidade à ficção literária. Naturalmente, não é a intenção do texto literário provar que os fatos narrados tenham acontecido concretamente, mas a narrativa comporta em si uma explicação do real e traduz uma sensibilidade diante do mundo, recuperada pelo autor. (PESAVENTO, 1998, p. 22).

Dessa maneira, como informa Pesavento (1998, p. 26), retomando o entrecruzamento da História e da Literatura, resgata-se “um forte elemento de ficcionalidade na história e um empenho em atribuir veracidade à ficção da narrativa literária”.

Hayden White, em sua obra intitulada *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*, aponta a visão de alguns pesquisadores a respeito do objetivo dos trabalhos realizados entre os historiadores e literatos:

Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador. O mesmo evento pode ser útil como um tipo diferente de elemento de muitas estórias históricas diferentes, dependendo da função que lhe é atribuída numa caracterização motívica específica do conjunto a que lhe pertence. A morte do rei pode ser um começo, um final, ou simplesmente um evento de transição em três estórias diferentes. Na crônica este evento está simplesmente “ali”, como um elemento de uma série; não “funciona” como um elemento de estória. O historiador arranja os eventos da crônica dentro de uma hierarquia de significação ao atribuir aos eventos funções diferentes como elementos da estória, de maneira a revelar a coerência formal de um conjunto completo de eventos como um processo compreensível, com princípio, meio e fim discerníveis. (WHITE, 2008, p. 22).

Para melhor entender a observação apontada por Hayden White (2008), é interessante compreender os níveis de conceptualização na obra histórica apontada pelo pesquisador: 1) crônica; 2) estória; 3) modo de elaboração de enredo; 4) modo de argumentação; e 5) modo de implicação ideológica. De acordo com White:

a “crônica” e a “estória” remetem a “elementos primitivos” do *relato histórico*, mas ambas representam processos de seleção e arranjo de dados extraídos do *registro histórico não processado* no interesse de tornar esse registro mais compreensível para um *público* de determinado tipo. Assim concebida, a obra histórica representa uma tentativa de mediação entre o que eu chamarei de *campo histórico*, o *registro histórico não processado*, *outros relatos históricos* e um *público*. (itálicos originais). (WHITE, 2008, p. 21).

Em nota de rodapé, Hayden White (2008) explica que as distinções apontadas entre crônica, estória e enredo talvez tenham mais valor para a análise de trabalhos históricos do que para o estudo de obras ficcionais literárias. O professor acrescenta que:

Ao contrário de ficções literárias como o romance, as obras históricas são feitas de acontecimentos que existem fora da consciência do escritor. Os acontecimentos relatados num romance podem ser inventados de um modo que não podem ser (ou não devem ser) inventados numa história. Isso dificulta a distinção entre a crônica de eventos e a estória contada numa ficção. [...] Diversamente do romancista, o historiador defronta com um verdadeiro caos de acontecimentos *já constituídos*, dos quais há de escolher os elementos da estória que vai contar. Realiza sua estória mediante a inclusão de alguns acontecimentos e a exclusão de outros, realçando alguns e subordinando outros. Esse processo de exclusão, realce e subordinação é levado a cabo no interesse de constituir uma *estória de tipo particular*. Isto é, o historiador “põe em enredo” sua estória. (itálicos originais). (WHITE, 2008, p. 21-22).

Como bem observado por White (2001) em sua obra *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, os leitores de histórias e de romances não deixarão de se surpreender com as semelhanças entre seus textos. Existem diversas histórias que poderiam passar por romance, como muitos romances poderiam passar por histórias. Observados apenas como artefatos verbais, as histórias e os romances são indistintos uns dos outros.

[...] o escopo do escritor de um romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” do que o referido pelo historiador. (WHITE, 2001, p. 138).

Essas afirmações nos faz concordar com a citação do historiador inglês Peter Burke (1992, p. 337), pois, na sua visão, “cada vez mais historiadores estão começando a perceber que seu trabalho não reproduz ‘o que realmente aconteceu’, tanto quanto o representa de um ponto de vista particular”.

A partir desses apontamentos pode-se afirmar que recorrer à história torna-se ferramenta imprescindível para uma visão mais próxima do universo literário. Com efeito, cumpre ressaltar que:

[...] o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – [...] pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige

ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

Estudar as relações entre Literatura e História não significa apenas buscar o reflexo de uma na outra. Como lembra Freitas (1989), mais do que a imagem, a Literatura seria antes o imaginário da História. Se Literatura e História não são independentes uma da outra, elas tampouco são ligadas por uma relação mecânica de causa e efeito. Não é a história encarada como fatalidade imposta à obra pela realidade exterior a ela que desperta examinar, mas sim a história que lhe é imanente, inclusa na sua dinâmica interna, e que, ao mesmo tempo, se elabora por meio dela. A presença da história na obra – e não a influência da história sobre ela –, é o que deve guiar o estudo fecundo das relações entre Literatura e História.

2.1 O romance histórico: um breve percurso

Com o propósito de expor a origem do romance histórico, Antonio Roberto Esteves (2010) consulta a obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, de Mikhail Bakhtin (1998) para apresentar o conceito de “romance”. Segundo Mikhail Bakhtin (1998, p. 110), o romance é “uma *construção híbrida*”. (itálico original). Na visão de Esteves (2010, p. 30) é considerado “híbrido porque nele duas vozes caminham juntas e lutam no território do discurso. Dois pontos de vista não se misturam, mas se cruzam dialogicamente”.

De acordo com Esteves (2010), essa construção híbrida tem uma importância capital para o romance, pois “pertence a um único falante, mas onde, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas ‘linguagens’, duas perspectivas semânticas e axiológicas”. (BAKHTIN, 1998, p. 110). Como reforça Bakhtin (1998, p. 110), que entre esses:

enunciados, estilos, linguagens, perspectivas, não há nenhuma fronteira formal, composicional e sintática: a divisão das vozes e das linguagens ocorre nos limites de um único conjunto sintático, freqüentemente nos limites de uma proposição simples, freqüentemente também, um mesmo discurso pertencente simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que se cruzam numa construção híbrida, e, por conseguinte, tem dois sentidos divergentes, dois tons.

Dessa maneira, no entendimento de Esteves (2010, p. 30), “muito mais que o romance *tout court*, o que chamamos de romance histórico é um gênero narrativo híbrido, surgido de um processo de combinação entre história e ficção”. Apesar de existir diversas narrativas fictícias apontando fatos ou personagens históricos que tenham existido desde a Antiguidade, o primeiro nome atribuído ao estudo do romance histórico é do escritor escocês Walter Scott (1771-1832), com as obras *Waverley* (1814) e *Ivanhoe* (1819). Após a publicação de *Ivanhoe*, ocorreu verdadeira febre de romances históricos, que se espalhou por toda a Europa até chegar a América.

Foi resultado de uma série de eventos históricos, como a Revolução Francesa e as consequentes campanhas napoleônicas, que levou o homem da época ao despertar de certa consciência de sua condição histórica. E coube a Scott, no processo de afirmação do romance como epopeia da burguesia, criar essa nova variante narrativa, cujos personagens, ao mesmo tempo que estão profundamente inseridos no fluxo da história, atuam de modo que seu comportamento explicita as peculiaridades da época apresentada. (ESTEVES, 2010, p. 31).

Segundo Esteves (2010), György Lukács estudou minuciosamente o romance histórico fixado por Walter Scott e seus seguidores, em sua obra *O romance histórico*, surgida originalmente entre 1936 e 1937, que reconhecia a publicação de *Waverley*, em 1814, como marco de inauguração do romance histórico.

O esquema do romance histórico produzido por Scott teria de obedecer a dois princípios básicos: primeiro, a ação do romance deveria ocorrer num passado anterior ao presente do escritor, com pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente construído; segundo, as personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, pois sua criação deveria obedecer à estrita regra de verossimilhança. Para Marilene Weinhardt (1994, p. 51):

Os heróis de Walter Scott não são as grandes figuras históricas. Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem de forma como o fizeram. Trata-se de uma norma da figuração literária, aparentemente paradoxal, que se alcance esta apreensão focalizando os detalhes do cotidiano que parecem insignificantes.

De acordo com os apontamentos de Esteves (2010), outro grande inovador do romance histórico é o russo Leão Tolstói (1828-1910). Entre 1864 e 1869 Tolstói publicou *Guerra e paz*, considerada por Luckás uma das obras-primas do gênero.

No escritor russo, o entrecruzamento entre ficção e história produz uma narrativa muito fluída e vital. É provável que a influência de Scott em Tolstói tivesse sido mínima, se é que existiu, e que o autor de *Guerra e paz* tivesse traçado sozinho seu próprio caminho, mas o fato é que, após sua obra-prima, os caminhos do romance histórico já não serão os mesmos. (ESTEVES, 2010, p. 33).

Para Lukács (*apud* ESTEVES, 2010, p. 33), “os grandes momentos históricos de crise favorecem o surgimento de uma reflexão sobre os sentidos da história, um dos núcleos dessa modalidade de romance”. Segundo os apontamentos de Esteves (2010, p. 34), de modo geral, pode-se assegurar que:

de acordo com vários estudiosos, que o romance histórico vive em crise desde suas origens, embora tenha sobrevivido e se renovado, se considerarmos sua evolução ao longo dos últimos dois séculos. As transformações pelas quais passou estão relacionadas, no fundo, com sua essência híbrida. Segundo mudam as concepções do romance e suas relações com a sociedade, também muda o romance histórico, da mesma maneira que ele se vê afetado pelas mudanças epistemológicas que se verificam na concepção de história.

Com o passar do tempo, o romance histórico começou a sofrer diversas modificações, tanto em suas características, como também em sua nomenclatura. Para Esteves (2010), tem pouca relevância classificar esse tipo de narrativa em subcategorias como “novo romance histórico”, conforme o fazem Fernando Aínsa, Seymour Menton ou Magdalena Perkowska; “narrativa de extração histórica”, como prefere André Trouche; “narrativa histórica”, como o faz Glória da Cunha; “ficção histórica”, para Marilene Weinhardt; “metaficção historiográfica”, de acordo com Linda Hutcheon; ou “romance histórico” simplesmente, como preferem muitos.

A palavra final, como sempre, em razão de uma atitude dialógica e plurissignificativa, cabe ao leitor. E, ainda de acordo com Vargas Llosa (1996, p.12), também cabe ao leitor, em seu regresso à realidade, após a viagem pelo universo da ficção, aplacar a insatisfação que a realidade imperfeita causa. As mentiras da ficção nunca são gratuitas: elas devem preencher as insuficiências da vida. A ficção deve superar a insatisfação que a realidade causa; deve enriquecer e completar a existência; compensar o ser humano de sua trágica condição, a de desejar e sonhar com o que não pode

realmente atingir. Assim, os romances não são escritos para contar a vida, mas para transformá-la após o processo de leitura. (ESTEVES, 2010, p. 43).

Na opinião de Esteves (2010), entre as mudanças mais significativas no âmbito do romance histórico, apontadas por Fernando Aínsa no texto “El proceso de la nueva narrativa latino-americana” (1991), reorganizadas e sintetizadas por Seymour Menton na obra *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993), retomadas por Célia Fernández Prieto no livro *Historia y novela: poética de la novela histórica* (1998) e Magdalena Perkowska na obra *Histórias híbridas* (2008), é o fato de que o “histórico” deixou de ser pano de fundo, ambiente apenas, e vem se tornando o cerne mesmo dos romances históricos desde o final do século XX.

A visão romântica de mundo, do modelo de romance histórico de Scott, cedeu lugar a um profundo questionamento e busca de identidade no fato histórico em si, que, sob a óptica do romancista, é reconstruído ficcionalmente. O crítico venezuelano Márquez Rodríguez (1991, p. 47) defende tal reconstrução ficcional como direito conquistado pelo romancista de reinterpretar os fatos, os acontecimentos e os personagens históricos, independentemente dos julgamentos anteriormente a eles atribuídos pelos assim chamados historiadores oficiais. (ESTEVES, 2010, p. 35).

No Brasil, de acordo com Esteves (2010, p. 43), o surgimento do romance histórico “aparece associado à consolidação do próprio romance moderno como gênero, com a instalação em terras americanas dos princípios do romantismo e de forma de divulgação dessa literatura, o folhetim”. Além disso, como esclarece Esteves (2010), essas primeiras manifestações do romance histórico coincidem com o período posterior à Proclamação da Independência. “Estão, portanto, associadas à necessidade de instalação do conceito de nação brasileira e também da construção de um cânone cultural e literário que reafirmasse as diferenças do novo país a antiga metrópole lusitana”. (ESTEVES, 2010, p. 44).

Segundo Marilene Weinhardt (1994, p. 52), “o bom romance histórico resulta da compreensão do relacionamento entre o passado e o tempo presente”. Em seu artigo intitulado “Considerações sobre o romance histórico”, Weinhardt (1994, p. 54) informa que no Brasil, “ainda que o romance histórico especificamente não ocupe muitas atenções, o diálogo entre os estudiosos da ficção e da história intensificou-se a partir do final dos anos oitenta, em seminários e simpósios que originam publicações que tendem a ampliar o debate”.

De acordo com os estudos de Letícia Malard (1996, p. 145), no Brasil, o romance histórico, “via de regra, seus heróis tipicamente brasileiros são heróis fracassados. Dentre os episódios históricos romanceados predominam os do Brasil-Colônia; portanto, fazem parte da opressão/repressão política, e muitos de seus personagens são agentes do poder repressor”.

Apesar do romance histórico não ter atingido no Brasil as mesmas proporções que em seus países vizinhos de língua espanhola, segundo Esteves (2010), não se pode desconsiderar a sua existência. Também percebe que nos últimos anos teve um crescimento considerado excepcional em sua produção, pois entre 1949 até o final da década de 1970, encontram-se noventa e duas publicações, nos anos de 1980 os números são de setenta e sete publicações, ou seja, mais que o dobro de exemplares. Já na década de 1990, chega-se ao número de cento e quarenta e sete publicações, superando a média de um exemplar mensal.

Isaias Pessotti (1994) como o historiador Peter Burke (1994) acreditam que uma das explicações para o sucesso editorial dos romances históricos é em razão do “turismo temporal”. Na visão de Esteves (2010, p. 65), “como ainda restam poucos lugares desconhecidos na face da terra, o homem atual tenta saciar sua sede do exótico em viagens temporais realizadas por meio da leitura”.

Para Pessotti (1994, p. 6), esse fenômeno ocorre, pois “o passado que se ressuscita, mesmo repleto de terrores, é vivido como uma aventura já consumada. É até relatada pelo protagonista. E, portanto, inofensiva”. As pessoas recorrem, sobretudo a sua própria história, visto que como relata Burke (1994, p. 6), procuram “buscar suas raízes, e elas precisam disso mais do que nunca por causa da rapidez das mudanças sociais”.

O romance histórico proporciona ao leitor o retorno ao passado já encerrado. Nele, como informa Pessoti (1994, p. 6):

o leitor revive o seu cotidiano, através dos personagens ou se abandona à insegurança da fantasia ilimitada, à insegurança do... delírio. Ora, o pensamento delirante fascina porque é fuga de uma realidade tediosa ou sofrida, ou porque é aventura. Mas ele é também ameaça, traz ansiedade, enquanto se arrisca ao desgarramento da órbita da racionalidade. Na medida em que entra no espaço negro do absurdo. Ou da loucura.

Com o romance histórico, pode-se observar que há uma ideia de que existe uma realidade dos fatos, antes defendida apenas pelos historiadores. Até hoje, publicam-se artigos que discutem sobre este fenômeno da História e da Literatura. Infelizmente, não existem respostas definitivas a respeito desses estudos, porém, diversos estudiosos brasileiros e estrangeiros tentam encontrar um ponto de concordância entre essas duas ciências. Outro “polêmico” estudo é referente ao drama histórico, que será abordado, sucintamente, a seguir.

2.2 O surgimento do drama histórico

Depois de focar as relações entre Literatura e História e do romance histórico, o próximo passo relevante é conhecer o drama histórico. Segundo Carlos Ceia (2012), no seu *E-dicionário de termos literários*, o drama histórico é o:

Reflexo dramático do romance histórico característico do Romantismo das primeiras décadas do século XIX. Valorizando o cenário, de preferência medieval, era essencialmente trágico e apresentava episódios históricos (no caso português, foram tratados sobretudo Alcácer-Quibir, os judeus e a Inquisição) ou pseudo-históricos, num ambiente que se procurava encher de elementos característicos da época tratada. Tal como o romance histórico, derivou do aprofundamento do interesse por épocas passadas despertado pela literatura gótica.

O estudioso alemão Walter Hinck (*apud* BELLO, 1999, p. 22) também exerce reflexão a respeito do surgimento do drama histórico, pois “enquanto existir uma consciência histórica, haverá o desejo de, via representação, ir buscar acontecimentos significativos do passado, de vivenciá-los como algo atual: o conhecimento histórico deseja (novamente) tornar-se visível”.

Na visão do estudioso alemão Benno von Wiese (*apud* BELLO, 1999, p. 25), de modo prevenido, o compositor do drama histórico deveria ter em mente que “a autêntica composição histórica será, portanto, uma interpretação da história [...] e que eleva o histórico a símbolo de uma verdade eterna [...]”. Von Wiese também aponta em seus estudos o ponto primordial para um texto ser considerado um drama histórico:

O drama histórico permanecerá incompleto e questionável sempre que o engenho livre se vir desvinculado internamente do dado histórico, ou quando os fatos históricos não forem permeados por aquele processo de afeiçoamento

do poeta voltado ao “geral”, à totalidade dos fenômenos. (*apud* BELLO, 1999, p. 26).

Dessa maneira, entende-se que o drama histórico (como o romance histórico) deve ter registro do acontecimento histórico em seu texto. Se o dramaturgo procurar desviar do contexto histórico, certamente o seu objeto de trabalho não poderá ser classificado como drama histórico:

Será falso o drama histórico sempre que o eu se fantasiar de matéria histórica ou utilizá-la para enfeitar-se com penas artificiais que servem apenas para esconder a própria nudez. Tais formas de dramas históricos são pura e simplesmente uma mascarada, em que se substitui a verdade interna por fantasia externa, o caráter concebido pelo poeta por uma máscara, as forças atuantes no histórico por ornamentos acessórios e de efeito. (von Wiese *apud* BELLO, 1999, p. 27).

No Brasil, de acordo com a pesquisa de Harlon Homem Lacerda de Sousa (2009), é no período do Romantismo que a representação da História irá instaurar-se no teatro brasileiro. O refúgio da família real portuguesa concebeu o ambiente oportuno para o “progresso” da ordem civilizatória de modelo europeu no Brasil Colônia.

Para Sousa (2009, p. 86), “a literatura prescinde de autorização para falar do passado. A construção de uma memória e de um passado da nação brasileira, de seus heróis, já pelo drama romântico, é marcada pela transgressão legada à arte”. No *Dicionário do teatro brasileiro*, os seus autores apontam o drama romântico como:

uma forma teatral que nasceu em oposição à *tragédia* clássica. Se nesta vigoram as regras impostas pela poética do Classicismo, naquele as regras são abandonadas em nome da liberdade de criação artística. Em outras palavras, isso significa que, de um modo geral, o drama romântico dispensa as unidades de tempo e espaço, mistura elementos da tragédia e da *comédia*, desobedecendo à unidade de tom, e alarga a ação mostrada em cena por meio da complicação do enredo e da multiplicação dos personagens. [...] Esclareça-se que o drama romântico apresenta vastos painéis históricos, nos quais se movimenta toda a sociedade. Ao lado dos reis e nobres, o povo também aparece, não apenas como figurante, mas por vezes, fornecendo o herói para a peça, como em *Kean*, de Alexandre Dumas, *Chatterton*, de Alfred de Vigny, e *Ruy Blas*, de Victor Hugo. O segundo tema forte do drama romântico é a paixão amorosa, de caráter avassalador. [...] Já no drama romântico a paixão arrasta o protagonista para os confrontos com a sociedade, suas leis e código moral, gerando enredos de forte impacto sobre a plateia. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 127).

Nos apontamentos de Sousa (2009), no teatro romântico brasileiro à comédia são destinados temas cotidianos de crítica política, moral, social etc. Nesse período, a representação da História efetiva-se no drama sério, herdeiro da tragédia. Dessa maneira, como aponta Sousa (2009), alguns dramas históricos preencheram o teatro romântico, como *Sangue limpo* (1861), de Paulo Eiró; *O jesuíta* (1860), de José de Alencar; *A voz do pajé* (1860), de Bernardo Guimarães; *Gonzaga ou a revolução de Minas* (1867), de Castro Alves; *Fernandes Vieira ou Pernambuco libertado* (1845), de Luís Antônio Burgain; *Cobé* (1852), de Joaquim Manoel de Macedo; *Calabar* (1856), de Agrário de Menezes; entre outros. Na visão de Sousa (2009, p. 87), “está ligada a estes temas, [...] a necessidade de invenção ou construção de uma nação independente, de uma identidade própria. Aliados a esta necessidade estão preceitos da estética romântica como a valorização do passado”.

Os quatro dramas históricos *Calabar*, *O jesuíta*, *Sangue limpo* e *Gonzaga ou a revolução de Minas*, “apresentam uma certa unidade. A luta pela liberdade e pela independência os aproxima, bem como, no caso dos dois últimos, o ideal abolicionista”. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 128).

Ao estudar as peças consideradas históricas, o crítico teatral brasileiro Décio de Almeida Prado observou que “o drama histórico nacional nunca esteve isento de contaminação com o melodrama”. (*apud* GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 128). De acordo com os levantamentos de J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima, quase todas as peças estudadas por eles, em maior ou menor escala, os recursos do melodrama são aproveitados. No *Dicionário do teatro brasileiro*, o melodrama é:

Uma das formas teatrais mais populares de todo o século XIX, [...] teve sempre um público fiel nos teatros brasileiros, notadamente entre 1840 e 1860, período em que o grande ator João Caetano reinou quase absoluto nos palcos do Rio de Janeiro. Autores como Victor Ducange, Anicet Bourgeois, Joseph Bouchardy e Adolphe Dennery, entre outros, foram incansavelmente traduzidos e representados, de modo que se tornaram familiares para os nossos antepassados os enredos emaranhados, repletos de surpresas, coincidências extraordinárias, alguma inverossimilhança e reviravoltas, assim como as personagens estereotipadas, sem qualquer densidade psicológica. A fórmula, como muitas outras presentes nos palcos brasileiros da época, vinha da França, onde o melodrama adquirira algumas características básicas, já presentes nas obras de seu criador Guilbert de Pixérécourt, no início do século XIX. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 127).

Adentrando no século XX, nos anos de 1930, reaparecem, conforme informação de Ana Cristina Caminha Viana Lopes (2006), os dramas históricos, como *A marquesa de Santos*, de Viriato Correia e *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Júnior. “Aqui, porém, os personagens são, de fato, históricos”. (LOPES, 2006, p. 49). Outros dramas históricos que também se destacaram nesse período foram *Iaiá Boneca* e *Sinhá moça chorou*, de Ernani Fornari. De acordo com Lopes (2006), essas peças são de fundo histórico, porém com personagens e enredos fictícios.

Com a chegada da década de 1940, alguns encenadores europeus saíram de seus países por conta da Segunda Guerra Mundial e decidiram residir no Brasil. O polônês Zbigniew Marian Ziembinski foi um dos encenadores que, em poucos anos, realizou uma espécie de recapitulação das experiências estéticas estrangeiras. Para Décio de Almeida Prado (*apud* LOPES, 2006, p. 50), essa atualização teve um preço, pois “o teatro brasileiro estava finalmente em dia com a Europa, mas à custa, forçoso é confessar, de uma certa perda do caráter nacional”.

Alguns anos mais tarde, com o início do período ditatorial brasileiro, o dramaturgo Millôr Fernandes e o diretor teatral Flávio Rangel decidem realizar um espetáculo considerado uma verdadeira trincheira de resistência: *Liberdade, liberdade*. A peça, com personagens e enredo históricos, não pode ser considerada como um drama histórico nacional, pois possui algumas características que não constam nesse gênero. Dessa maneira, serão apresentadas a seguir, as novas características para classificá-la no novo gênero dramático brasileiro: o drama didático-histórico.

2.3 Em cena, o drama didático-histórico

A peça *Liberdade, liberdade* (1965) reúne textos e musicais de diferentes estilos e épocas dedicados ao tema da liberdade. Durante a leitura da peça, o leitor revive diversos acontecimentos históricos ligados ao desejo da liberdade, entre eles, o período da escravidão brasileira, que perdurou entre os séculos XVI e XIX.

De acordo com as pesquisas do historiador Boris Fausto (2012), nessa época o negro escravizado era considerado um ser racialmente inferior e não possuía direitos, pois era considerado juridicamente uma coisa e não uma pessoa. Devido a este tratamento desigual, muitos escravos opuseram a esse modo de vida e de trabalho,

porque desejavam usufruir o direito à liberdade. Como recorda Fausto (2012, p. 47), nesse momento histórico brasileiro ocorreram diversas manifestações entre os escravos africanos ou afro-brasileiros:

[..] Fugas individuais ou em massa, agressões contra senhores, resistência cotidiana fizeram parte das relações entre senhores e escravos, desde os primeiros tempos. Os quilombos, ou seja, estabelecimentos de negros que escapavam à escravidão pela fuga e recompunham no Brasil formas de organização social semelhantes às africanas, existiram às centenas no Brasil colonial. Palmares – uma rede de povoados situada em uma região que hoje corresponde em parte ao Estado de Alagoas, com vários milhares de habitantes – foi um desses quilombos e certamente o mais importante. Formado no início do século XVII, resistiu aos ataques de portugueses e holandeses por quase cem anos, vindo a sucumbir, em 1695, às tropas sob o comando do bandeirante Domingos Jorge Velho.

Nesse prisma, Millôr Fernandes e Flávio Rangel decidiram trazer em *Liberdade, liberdade* diversas passagens da escravidão de negros no território brasileiro. Percebe no trecho transcrito a seguir que os dramaturgos consultaram diversas fontes para realizar o seu trabalho, como canções e obras da história e da literatura:

VIANNA

Qualquer tentativa de libertação dos negros era castigada com crueldade inimaginável. Em 1751, regressando de uma expedição contra índios e escravos fugidos, Bartolomeu Bueno do Prado voltou trazendo consigo 3.900 pares de orelhas de negros que destruiu.³⁰

PAULO

“Todo escravo que matar seu senhor, seja em que circunstância for, mata em legítima defesa!”³¹

TEREZA

Gritando essa frase, o poeta e advogado Luís Gama deu início à amarga batalha literária pela libertação do negro no Brasil.

VIANNA

Alguns escravos conseguiram sentir o gosto pela liberdade. Organizaram-se em quilombos, o mais famoso dos quais o de Palmares, foi brutalmente destruído pelo bandeirante Domingos Jorge Velho. Seu líder era o negro Zumbi:

(*Mudança de luz. Sai a luz geral e acende-se foco sobre Nara.*)

NARA

Não morre quem lutou³²
 Não morre um ideal
 Arranca a folha, vem a flor,
 Arranca a flor, vem o pinhão...
 Enquanto ele viveu
 Justiça distribuiu

E a Liberdade
Era fácil de alcançar...

CORO
Não morre quem lutou
Não morre um ideal
Arranca a folha, vem a flor,
Arranca a flor, vem o pinhão...

30. Transcrito de *Nobiliárquica Paulistana*, numa antologia organizada por Edison Carneiro, que publica o documento na íntegra.

31. Do livro *O Negro na Literatura Brasileira*, de Raymond S. Sayers, tradução e notas de Antônio Houaiss.

32. Trecho da canção *Zumbi*, letra e música de Denoir de Oliveira. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 62-63).

Outra ocorrência histórica brasileira citada na obra *Liberdade, liberdade* é da Inconfidência Mineira. Na peça retrata, especialmente, os últimos momentos da vida do inconfidente Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. De acordo com Fernando Teixeira de Andrade (1994), a figura de Tiradentes deve ser vista como a de um mártir e não a de um herói, visto que o seu ciclo heroico não se cumpriu.

Segundo os apontamentos de Boris Fausto (2012, p. 101-102), Tiradentes:

[...] e vários outros réus foram condenados à força. Algumas horas depois, uma carta de clemência da rainha dona Maria transformava todas as penas em banimento, ou seja, expulsão do Brasil, com exceção do caso de Tiradentes. Na manhã de 21 de abril de 1792, Tiradentes foi enforcado num cenário típico das execuções no Antigo Regime. Entre os ingredientes desse cenário se incluíam a presença da tropa, discursos e aclamações à rainha. Seguiram-se a retalhação do corpo e a exibição de sua cabeça, na praça principal de Ouro Preto.

O trecho transcrito a seguir, no qual pertence à obra *Liberdade, liberdade*, os dramaturgos também utilizaram de fontes históricas, literárias e musicais para reproduzir os últimos momentos da vida de Tiradentes, que participou do movimento da Inconfidência Mineira:

(*Inversão de luz. Foco só em Tereza.*).

TEREZA
Liberdade, essa palavra
que o sonho humano alimenta...
Sentença contra Tiradentes:¹⁸

(*Luz geral na cena. Vianna vai ao centro da arena.*)

VIANNA

“Que seja conduzido pelas ruas públicas ao lugar da forca e ali morra morte natural para sempre e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e pregada em poste alto até que o tempo a consuma: e o seu corpo será dividido em quatro partes e pregado em postes pelo caminho de Minas, onde o réu teve suas infames práticas. Declaram o réu infame, e seus filhos e netos, sendo seus bens confiscados. A casa em que vivia será arrasada e salgada, para que nunca mais no chão se edifique.”

PAULO

*(Olhando fixamente para Vianna.)*¹⁹

Ó grandes oportunistas,
Ó personagens solenes,
Ó soberbos titulares
tão desdenhosos e altivos!
Por fictícia austeridade,
vãs razões, falsos motivos,
inultamente matastes:
– vossos mortos são mais vivos:

(Mudança de luz. Foco em Nara e coro.)

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...

18. Sentença contra Tiradentes, retirada dos *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*.

19. Trecho do Romance LXXXI ou Dos Ilustres Assassinos, in *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, obra já citada.

20. Trecho inicial de samba de enredo da Escola de Samba Império Serrano. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 93-94).

Uma das obras literárias utilizada pelos dramaturgos, no trecho acima citado, é *O Romanceiro da Inconfidência*, da poetisa brasileira Cecília Meirelles. De acordo com o professor Fernando Teixeira de Andrade (1994), os fatos que compõem *O Romanceiro da Inconfidência* podem ser divididos em três partes ou ciclos: ciclo do ouro, ciclo do diamante e ciclo da liberdade ou inconfidência com sua ascensão e queda. Segundo a análise realizada por Andrade (1994, p. 112) na obra “parece haver uma gradação proposital: ouro → diamante → liberdade. Como o ouro e o diamante, a

liberdade brilhou intensamente nas Minas Gerais, mas como o ouro e o diamante, a liberdade só trouxe desgraças, masmorras e mortes...”.

A peça de Millôr e Flávio também é temperada com humor, como demonstra a cena em que Paulo Autran explica o significado da palavra “liberdade”. Dessa maneira, pode-se afirmar que *Liberdade, liberdade* é uma tragicomédia, visto que inclui no seu texto aspectos cômicos e trágicos:

Escurecimento

(Luz geral. Paulo sozinho na arena.)

PAULO

Mas afinal, o que é a liberdade?¹⁹

Apesar de tudo o que já se disse e de tudo o que dissemos sobre a liberdade, muitos dos senhores ainda estão naturalmente convencidos que a liberdade não existe, que é uma figura mitológica criada pela pura imaginação do homem. Mas eu lhes garanto que a liberdade existe. 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 liberdades e os americanos não tinham nenhuma. Recebendo a liberdade dos franceses, os americanos a colocaram na ilha de Bedloe, 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 a 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.*)

19. Trecho de um artigo maior, com o mesmo título: *Afinal, o que é a liberdade?*, de Millôr Fernandes, publicado na revista *Pif-Paf*, de 22 de junho de 1964. A revista, como é de domínio público, foi apreendida pelas autoridades, representadas pelo Excelentíssimo Senhor General Paulo Tôres, governador (não eleito) do Estado do Rio. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 52-53).

Os fatos apresentados em *Liberdade, liberdade* transcorrem de diversos períodos da história brasileira e mundial com o ponto temático da busca incessante da liberdade.

Dessa maneira, observa-se que os autores da peça não se intimidaram em recorrer ao uso da bricolagem.

Ao término da leitura do texto dramático *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio, nota-se que a obra está em **concordância** com algumas características do novo romance histórico. (grifo meu).

Para entender melhor essa linha de pensamento, serão mencionadas algumas características, primeiramente apontadas por Fernando Aínsa em “La nueva novela latino-americana”⁵, para compreender a aproximação entre o novo romance histórico e o texto dramático *Liberdade, liberdade*:

1 – O novo romance histórico caracteriza-se por fazer uma releitura crítica da história.

2 – A releitura proposta por esse romance impugna a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história. Nesse sentido, a literatura visa suprir as deficiências da historiografia tradicional, conservadora e preconceituosa, dando voz a todos os que foram negados, silenciados ou perseguidos.

[...]

4 – O novo romance histórico aboliu o que Bakhtin (1990, p. 409) chama de “distância épica” do romance histórico tradicional, pelo uso de recursos literários como o emprego do relato histórico em primeira pessoa; monólogos interiores; descrição da subjetividade e intimidade das personagens. Deste modo, o romance, por sua própria natureza aberta, permite uma aproximação ao passado numa atitude dialogante e niveladora.

[...]

8 – As modalidades expressivas dessas obras são muito diversas. Em algumas, as falsas crônicas disfarçam de historicismo suas textualidades. Em outras, se valem da glosa de textos autênticos inseridos em textos onde predominam a hipérbole ou o grotesco.

[...] (ESTEVES, 2010, p. 36-37).

Já o pesquisador Seymour Menton (1993), no seu livro *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*⁶, também apresenta algumas características que apontam a algumas obras literárias serem atribuídas como o novo romance histórico. Conforme ocorre com Fernando Aínsa, algumas características de Menton

⁵ De acordo com Antonio Roberto Esteves (2010), Fernando Aínsa em “La nueva novela latino-americana” (artigo publicado em 1991) apresenta uma lista de dez características que podem ser observadas nos romances históricos hispano-americanos publicados recentemente.

⁶ Em outros termos, Seymour Menton (1993) reduz a seis características que marcam as diferenças entre o novo subgênero de romance histórico e o modelo tradicional scottiano de forma bastante didática e operacional.

também possuem aproximações com a peça *Liberdade, liberdade*, nas quais serão apresentadas a seguir:

[...]

3 – A ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, ao contrário da fórmula de Scott, que os relegava ao pano de fundo;

4 – A utilização da metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação;

5 – A intertextualidade atua nos mais variados níveis;

[...] (ESTEVES, 2010, p. 38).

De acordo com os apontamentos de Esteves (2010), Seymour Menton avisa, na sua já referida obra, que não é primordial a presença das seis características para que um livro possa ser considerado um novo romance histórico. Ocorre que existem obras nas quais algumas dessas características são amplamente visíveis e outras são mais sutil. Desse modo, das seis características indicadas por Menton, três estão presentes em *Liberdade, liberdade*, como foram demonstradas acima (classificações 3, 4 e 5).

A obra *Liberdade, liberdade*, mesmo pertencente ao gênero dramático, como já observamos, não deixa de se aproximar dos aspectos que regulamentam o chamado novo romance histórico (ou apenas romance histórico, como prefere Antonio Roberto Esteves), especialmente no que concernem as principais características citadas por Fernando Aínsa e Seymour Menton.

Porém, *Liberdade, liberdade* não pode ser apontada como romance histórico, pois não é classificada, de acordo com os estudos literários, como um texto narrativo, ou seja, um romance. A obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel é classificada como um texto dramático.

Essa peça também não pode ser indicada como um drama histórico por possuir algumas características que não existem nesse gênero. Desse modo, como o drama histórico é o reflexo do romance histórico, é pertinente trabalhar, a partir desse momento, com as características do romance histórico para realizar a tarefa de inclusão *Liberdade, liberdade* em um novo gênero dramático: o drama didático-histórico.

A escolha do vocábulo “drama” ao invés de “teatro” ocorre, pois, segundo Patrice Pavis (2007, p. 372), concebe o teatro como “[...] o local de onde o público olha

uma ação que lhe é apresentada num outro lugar”. Dessa maneira, o termo “teatro” é sinônimo de representação; portanto, não é de interesse nesse estudo.

Para que haja melhor reflexão na proposta analítica enfocada no presente trabalho, faz-se necessário a compreensão do termo “dramaturgia” o qual em grego está associado a “compor um drama” e, de acordo com Littré, é a arte da composição de peças de teatro. Nesse segmento, considera-se, de acordo com os manuais de *playwriting*, que “A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra [...]” (PAVIS, 2007, p. 113). Com efeito, a dramaturgia “seria a arte de compor dramas, peças teatrais”. Por extensão, a arte seria, naturalmente, uma técnica, pois *técné* = arte. (PALLOTTINI, 2006, p. 13). Nesse caso, o vocábulo “drama” é aceito, haja vista que o objeto de estudo é o texto escrito e não a sua representação realizada em um teatro (espaço das apresentações) ou outro local.

Desse modo, conhecendo as concepções de “teatro” e “dramaturgia”, conseqüentemente, entende-se a utilização da expressão “texto dramático” nos trabalhos acadêmicos desenvolvidos pelos pesquisadores da área das Letras, pois, conforme definição de Aguiar e Silva (1996, p. 604)

O *texto dramático*, isto é, o texto integrável no modo literário do *drama*, pertence à literatura e deve ser objecto de análise da teoria da literatura, mas já o mesmo não se passa com o *texto teatral*, que é um específico *texto espectacular* e que, por conseguinte, constitui um fenómeno de semiose só parcialmente literária. (itálico original).

Millôr Fernandes e Flávio Rangel tiveram a preocupação em informar ao leitor a origem das fontes pesquisadas (bibliografias) nos discursos das personagens, nas didascálias e nas notas de rodapé presentes na obra (como foi abordado no final do capítulo I dessa dissertação). Isso ocorre, provavelmente, com o intuito de instigar o leitor a uma possível consulta em referencial histórico. Nessa ótica, considera-se que as bibliografias constadas no livro corroboram para fornecer ao receptor da obra aspectos de verossimilhança, tanto interna, quanto externa.

Com efeito, *Liberdade, liberdade* não estaria apenas na função de informá-lo sobre os acontecimentos passados ocorridos em seu país e no mundo, mas também instigá-lo a reflexão e pesquisa. Conseqüentemente é sugerida a expressão drama didático-histórico, pois o morfema “didático” está, conforme Houaiss e Villar (2001, p.

1036) “[...] destinado a instruir; que facilita a aprendizagem; que proporciona instrução”.

Para Patrice Pavis (2007, p. 386), “é didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política”. A peça didática (do grego *didaktikos*, ensinar), na visão de Pavis (2007, p. 282), “pressupõe-se que o público extraia dela ensinamentos para sua vida privada e pública”.

O que varia de uma peça tradicional com a qual possui a intenção de ser didática “é a clareza e a força da mensagem, o desejo de mudar o público e de subordinar a arte a um desígnio ético ou ideológico”. (PAVIS, 2007, p. 386).

Desse modo, os problemas expostos na peça sugere ao leitor levantar questões morais e/ou políticas sentidas como se fossem atuais. Nessa ocasião, o texto dramático *Liberdade, liberdade* seria o professor instruindo e informando os seus leitores sobre os acontecimentos históricos locais e mundiais, conduzindo-os à reflexão crítica.

2.4 O drama didático-histórico em *Liberdade, liberdade*

A expressão “drama didático-histórico” surgiu após algumas comparações do texto dramático *Liberdade, liberdade* com o modelo de “romance histórico”. Após esses confrontos, verificou-se a necessidade de estabelecer algumas características para que a obra dramática analisada se enquadre nesse novo conceito de drama.

Para melhor efeito, a sugestão mais sensata é a realização de um exercício comparativo, ou seja, efetuar a transposição do modelo de romance histórico à peça *Liberdade, liberdade*, com o intuito de inclusão dessa obra em um modelo possível de “drama didático-histórico”.

Desse modo, será realizado a seguir, o exercício comparativo entre algumas características do novo romance histórico sugerido por Fernando Aínsa (1991) e Seymour Menton (1993) – apontados na obra *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)* (2010), de Antonio Roberto Esteves – com o texto dramático *Liberdade, liberdade*, dos dramaturgos Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Essa transposição torna-se aceitável, pois tornaria inviável o uso da teoria de Seymour Menton ou de Fernando Aínsa para análise de um texto dramático:

1 – a obra analisada trata realmente de um texto dramático:

Para uma obra literária ser apontada como um drama didático-histórico, esta deverá ser um texto dramático. Para Anne Ubersfeld (2005) o texto de teatro é composto de duas partes distintas, porém indissociáveis: o diálogo e as didascálias (indicações/ marcações cênicas). Além dessas informações, a obra analisada deverá ser representável e apresentar também personagem(s), tempo, espaço, ação e conflito.

Do mesmo modo ocorre com o romance histórico: para uma obra literária ser apontada como um romance histórico, primeiramente, esta deve pertencer ao gênero literário em prosa classificada como romance.

Portanto, é importante salientar que *Liberdade, liberdade* trata, fundamentalmente, de um texto dramático.

2 – o(s) acontecimento(s) citado(s) no livro seja(m) próximo(s) aos fatos históricos reais:

De antemão, Seymour Menton (1993) juntamente com Fernando Aínsa (1991) acreditam que o romance histórico não precisa, necessariamente, possuir apenas fatos históricos reais, permitindo a ocorrência da “distorção consciente da história, mediante anacronismos, omissões ou exageros”, na sugestão de Menton (*apud* ESTEVES, 2010, p. 38) e “ao mesmo tempo em que se aproxima do acontecimento real, esse romance se afasta deliberadamente da historiografia oficial, cujos mitos fundacionais estão degradados”, nos apontamentos de Aínsa (*apud* ESTEVES, 2010, p. 37).

Essa visão também deve ser transferida para o drama didático-histórico. Em *Liberdade, liberdade*, obra analisada nesta dissertação, no que diz respeito aos acontecimentos históricos citados, apresenta desde o julgamento de Sócrates até a condenação a trabalhos forçados de um poeta soviético desempregado. Referente à passagem do período histórico brasileiro, pode-se observar dois fatos reais importantes já mencionados: a escravidão negra brasileira e a Inconfidência Mineira.

3 – a obra apresenta uma releitura crítica da história:

Seguindo os passos do romance histórico, por caracterizar-se em razão de “fazer uma releitura crítica da história” (Aínsa *apud* ESTEVES, 2010, p. 36), pode-se afirmar

que *Liberdade, liberdade* também expõe uma releitura crítica, uma vez que os discursos presentes na peça são referentes ao tema da liberdade e, desse modo, conduzem seus leitores a refletirem como sobreviver num território sem direitos de expressão e pensamento, sendo predominada apenas a hegemonia.

4 – a ficcionalização das personagens históricas sejam bem conhecidas:

Como recorda o crítico teatral Décio de Almeida Prado (1987b), diferente do texto narrativo, a personagem teatral, para dirigir-se ao público, não precisa da mediação do narrador. A história não é contada, porém, é mostrada como se fosse de fato a própria realidade. No entanto, a personagem no texto dramático, como contribui Ryngaert (1995, p. 126), “adquire formas muito diversas, às vezes muito abstratas, às vezes inscritas de maneira muito discreta nas entrelinhas”.

Na peça *Liberdade, liberdade*, os dramaturgos trouxeram à baila personalidades consideradas em seu momento histórico, protagonistas (como Abraão Lincoln, Osório Duque Estrada, John Kennedy, Iuri Gagarin), antagonistas (Benito Mussolini, Napoleão Bonaparte, Adolf Hitler), e heróis fracassados (Anne Frank e Tiradentes).

Essa característica apontada pelo drama didático-histórico coincide com o indicado pelo Menton (*apud* ESTEVES, 2010, p. 38) para a obra literária ser considerada um romance histórico: “a ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos, ao contrário da fórmula de Scott, que os relegava ao pano de fundo”. Porém, as personagens históricas devem ser consideradas, sem perder de vista, pelo seu caráter de ficcionalização.

5 – o uso corrente da bricolagem (colagem de textos históricos) e/ou da intertextualidade na peça:

Outro fator relevante em *Liberdade, liberdade* é o uso corrente da intertextualidade explícita – bricolagem (colagem de textos históricos) – elemento apontado no primeiro capítulo dessa dissertação. Essa mesma característica se encontra nos apontamentos de Menton (*apud* ESTEVES, 2010, p. 38), como segue: “a intertextualidade atua nos mais variados níveis”. Dessa maneira, para uma obra ser caracterizada como drama didático-histórico ou romance histórico, precisa, necessariamente, ter o uso constante da intertextualidade.

6 – a presença de comentários do dramaturgo (nas didascálias, notas de rodapé e/ou nos diálogos das personagens) sobre o processo de criação do texto:

No caso do romance histórico, como aponta Menton (*apud* ESTEVES, 2010), os comentários sobre o processo de criação do texto ocorrem por meio do narrador; todavia, no drama didático-histórico essas informações estão presentes nas didascálias, nas notas de rodapé e/ou nos diálogos das personagens, através dos comentários do(s) dramaturgo(s). Esse processo de criação ocorre em *Liberdade, liberdade*, conforme os três exemplos a seguir:

(*Acordes da Marcha da Quarta-feira de Cinzas*). (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 22).

PAULO

Hora de comer – comer!¹¹

Hora de dormir – dormir!

Hora de vadiar – vadiar!

Hora de trabalhar?

– Pernas pro ar que ninguém é de ferro!

11. *Filosofia*, de Ascenço Ferreira. Retirado do livro já citado. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 34).

VIANNA

Os textos aqui lidos, cantados e representados são da autoria de:

Jean Louis Barrault, Geir Campos, Jesus Cristo, Billy Blanco, o famoso compositor e violonista brasileiro Robert Thompson Baden Powell de Aquino, Platão, Moreira da Silva, Aristóteles, Manuel Bandeira, William Shakespeare, Ascenço Ferreira, Jean Vilar, Osório Duque Estrada, Império Serrano, Medeiros e Albuquerque, Leopoldo Miguez, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Carlos Lyra, Capitão Roget de Lisle, Vinícius de Moraes – é claro! – [...]

A escolha dos textos e o roteiro do espetáculo foram feitos por Millôr Fernandes e Flávio Rangel.

Neste exaustivo trabalho, os autores leram setenta e cinco livros, além dos três ou quatro que já tinham lido antes, gastaram nove resmas de papel e picotaram a paciência de dezessete eruditos e da Editora Civilização Brasileira. Os livros consultados se encontram na Biblioteca Nacional, com exceção de três especialmente subversivos, que foram imediatamente pulverizados no fim do trabalho. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 121-122).

A última característica – apontada logo abaixo – é a responsável da criação do novo gênero drama didático-histórico e, por conta dessa particularidade, *Liberdade, liberdade* não poderia ser classificada como drama histórico. Desse modo, foi criado o

drama didático-histórico para que não ocorresse nenhuma discordância de classificação dentro do gênero literário dramático:

7 – a peça tenha o intuito de ensinar e instruir o seu leitor:

A marca de diferenciação do drama didático-histórico é o seu intuito de ensinar e instruir o leitor. Em *Liberdade, liberdade* há o binômio ensinar/instruir, pois o leitor perceberá que a obra torna-se veículo que vem a corroborar para o processo de conhecimento histórico, uma vez que, além do paradigma fruição e, por extensão catarse, o teatro e a dramaturgia são sinônimos de reflexão acerca dos vícios e virtudes humanas. Assim, por meio das experiências vividas pelos autores, pela intencionalidade enquanto artistas engajados na transformação da realidade social e política do Brasil, a obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel como um todo composicional (lembrando Bakhtin) faz retornar um período único e as memórias dos autores desarquivam um *flash* da memória do país e, por extensão, do mundo, estabelecendo a relação daquilo que é próprio e alheio.

A obra *Liberdade, liberdade* é fruto desse momento e representa, além de sua função artística, o registro de um processo histórico que é desarquivado e colocado em circulação, no sentido de arquivo de Derrida (2001), para o qual o arquivo não é concebido como representante daquilo que está parado, guardado, empoeirado, e sim no sentido contrário de posto em movimento, desse imaginário que desemboca na memória, possuindo uma relação direta com a cultura e a sociedade.

O arquivo, na visão de Derrida (2001, p. 17) é ao “mesmo tempo *instituidor* e *conservador*. Revolucionário e tradicional. Arquivo *eco-nômico* neste duplo sentido: guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural [...]”. (itálicos originais).

Para Derrida (2001), o arquivo pode ser perturbador, pois contém registros que incomodam: os segredos, os complôs, a clandestinidade, as conspirações públicas e privadas, entre a família, a sociedade e o Estado.

A leitura em *Liberdade, liberdade* deve, como propõe Derrida (2001), sofrer de um mal de arquivo para verificar o verdadeiro sentido da obra, pois:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar com *mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear.

É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se arquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo. (DERRIDA, 2001, p. 118). (itálicos originais).

Dessa maneira, percebe-se que os autores Millôr Fernandes e Flávio Rangel reviraram os arquivos da história da humanidade para trazer à tona a sua mensagem de liberdade. Os autores retornaram as bibliotecas e se “alimentaram” de diversos livros históricos e literários. Esse retorno foi provocado pelo desejo compulsivo de produzir o seu grito de resistência: o espetáculo/texto dramático *Liberdade, liberdade*.

No romance histórico, como recorda Pessotti (1994) – bem como no drama didático-histórico – o passado, mesmo repleto de terrores, é vivido como uma aventura já consumada e inofensiva. A trama, por mais conflituosa ou trágica que seja, é vivida com a segurança de que tudo retornará ao plano do sublime ou racional em qualquer momento. A viagem é como se fosse uma ida ao sótão dos avós, em que se podem reviver pessoas, diálogos e episódios, mesmo dramáticos, com a segurança de que, fechada a porta (nesse caso, fechado o livro), os dramas, os conflitos, as glórias e os temores se cessam.

Não parece casual que Antônio Roberto Esteves encerrou o seu recente artigo “O romance histórico brasileiro no fim do século XX: quatro leituras” – como fez o mesmo Perry Anderson – retomando, ambos, a famosa referência de Walter Benjamin sobre o quadro *Angelus Novus*, de Klee. O quadro representa um anjo que parece querer-se afastar de algo que ele encara fixamente e os seus olhos estão escancarados, a sua boca dilatada e as suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto assustado:

Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Tanto o romance histórico, quanto o drama didático-histórico possuem a mesma finalidade: estabelecer a relação entre o universo ficcional e a historiografia humana. Dessa forma, quando se propõe em se ater a romances e/ou textos dramáticos de caráter histórico, fundamentalmente a intenção é a de retornar a um passado já sublimado e

racionalizado, trazendo para o presente as emoções e as ansiedades vivenciadas por meio das palavras. Essa viagem permeada de informações faz que os leitores enriqueçam seus conhecimentos prévios e se aproximem de fatos ocorridos, em particular, da vida de seu povo; e, em geral, da humanidade.

CAPÍTULO III: ALÉM DATINTA E DO PAPEL: NO PROSCÊNIO, A LIBERDADE

Nenhum dramaturgo, como acredita Fernando Peixoto (2006, p. 9), escreve teatro com base em receitas ou regras fixas. Para o autor e pesquisador, a dramaturgia é um ato de criação. “É, na verdade, um ato de rebelião quase permanente. Que só atinge um significativo nível de expressão justamente quando nasce na liberdade de recorrer a fórmulas e mesmo do desafio de instaurar novos e, quem sabe, surpreendentes valores”.

Para Peixoto (2006, p. 9-10), cada peça está profundamente incluída no processo histórico-social – como também depende das relações de produção e de poder. “O dramaturgo exerce seu difícil trabalho criativo nas entranhas de um irrecusável mundo real, que possui suas contradições e perspectivas, perplexidades e exigências”.

De acordo com os apontamentos de Fernando Peixoto (2006, p. 10):

Ninguém pode estabelecer um rígido código de normas cênico-literárias. Mas elas existem. Não tem sentido ignorá-las. São formuladas por teóricos que, certos ou não, pretendem promulgar leis. Ou, de maneira menos sistemática, são reveladas pelos próprios dramaturgos por meio do conceito e da estrutura de suas obras.

Segundo Magaldi (2008, p. 22), o dramaturgo precisa ter em mente que o seu texto deve ser escrito para a eficácia do espetáculo. “O prazer estético sente-se, globalmente, no decorrer da representação, e não se consegue revivê-lo, mais tarde, se não se manifestou na presença do ator”.

Porém, como ressalva Jean-Pierre Ryngaert (1995), a análise do texto e a análise da representação ocorrem de maneiras diferentes, ainda que a análise de uma complemente a outra. Deve-se pensar que:

Nenhuma representação explica milagrosamente o texto. A passagem do texto ao palco corresponde a um salto radical. Claro que o espectador experimenta a necessidade e o prazer de voltar ao texto, assim como o leitor de assistir a uma representação. Mas os numerosos laços existentes entre o texto e o palco não podem satisfazer-se com a ilusão mecanista de uma simples complementaridade. (RYNGAERT, 1995, p. 20).

Para Magaldi (2008), não se pode mencionar o texto dramático sem uma referência aos gêneros aos quais pertence. A classificação das obras por gêneros, de acordo com Ryngaert (1995), é uma preocupação dos doutos do século XVII.

Dramaturgos e críticos participam de debates teóricos sempre que uma obra se afasta das normas fixadas, principalmente, quando elas permitem a interpretação. Para explicar a questão, Ryngaert (1995, p. 7), se recorda da Querela do *Cid* e, por exemplo, da justificação de Racine no prefácio de Berenice:

Não é necessário que haja sangue e mortes numa tragédia: basta que sua ação seja grandiosa, que seus atores sejam heroicos, que as paixões sejam excitadas, e que tudo nela reflita essa tristeza majestosa que constitui todo o prazer da tragédia.

Os grandes dramaturgos aparentemente respeitam os gêneros, porém “gostam de explorar seus limites, como se a cada vez reinventassem formas mais sutis ou jogassem com a liberdade da escrita”. (RYNGAERT, 1995, p. 7).

Já no teatro contemporâneo, de acordo com os apontamentos de Ryngaert (1995, p. 9), em sua maior parte, ignora os gêneros, pois os dramaturgos:

[...] escrevem “textos”, raramente rotulados como cômicos, trágicos ou dramáticos. Pode-se ver nisso a libertação do teatro que entende falar de tudo livremente nas formas que lhe convêm, herança do direito ao “sublime e grotesco” advindo do século XIX. Mas pode-se também detectar nisso uma perturbação da escrita, uma incerteza quanto à sua natureza, como se o gênero teatral, cada vez menos específico, doravante abrigasse todos os textos passados pelo palco, fossem ou não a ele destinados.

Toda obra dramática, como aponta Ryngaert (1995, p. 35), “pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como a sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita”. Quando o leitor depara-se com a ausência ou pouca informação da peça no sentido em que ela significa e conta, é correto esboçar uma primeira abordagem interessando apenas por marcas concretas, pelo sistema de cortes, de encadeamentos, de distribuição de discursos que é organizada. Desse modo,

O título e o gênero da obra, a maneira como suas grandes partes são nomeadas, como se articulam, os vazios e os cheios da escrita, as marcações, a existência de indicações cênicas, os nomes das personagens e o modo como os discursos se distribuem sob esses nomes, eis as primeiras revelações que a leitura em sobrevôo de uma peça permite. (RYNGAERT, 1995, p. 35)

Essas indicações acima, por mais superficiais que aparentam, de acordo com Ryngaert (1995), correspondem a um projeto do dramaturgo. Dessa maneira, quando o leitor tenta compreender como se articulam as diferentes partes – ou por que não se articulam –, quando identifica as marcas espaço-temporais ou atenta mais de perto a distribuição do discurso, lidará com a organização da ficção.

“Não é fácil permanecer à superfície, tanto mais que as relações entre as diferentes estruturas, entre enredo, intriga e discurso são difíceis de deslindar. O interesse futuro está na confrontação dos diferentes estudos”. (RYNGAERT, 1995, p. 35). Na opinião de Ryngaert (1995), deve-se interessar de início unicamente pelos traços exteriores e mais evidentes do texto dramático, conforme aponta o dramaturgo francês Michel Vinaver:

No início de uma peça não há qualquer sentido. Mas, uma vez começada a escrita da peça, há um impulso para o sentido, para a criação de situações, de temas, de personagens. A partir de um núcleo indeterminado resultante da explosão inicial, a peça não cessa de se construir. Ao final, se bem-sucedida, ela se apresenta como um objeto tão rigorosamente construído como se tivesse havido um plano prévio. (Michel Vinaver *apud* RYNGAERT, 1995, p. 36).

Dessa maneira, a partir do próximo tópico, ocorrerá uma tentativa de descrição do texto dramático *Liberdade, liberdade*, dos dramaturgos Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Será realizado um levantamento a respeito do título da obra, da continuidade linear, do enredo, das personagens, do espaço e do tempo.

3.1 As primeiras investigações na peça *Liberdade, liberdade*

Segundo Ryngaert (1995, p. 36), o título do texto dramático é uma primeira referência para o leitor, pois “dar um título a uma peça é, para o autor, uma forma de anunciar ou de confundir seu sentido”. Na prática, o título interessa como primeiro sinal de uma obra, “intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que seja, merecem ser consideradas”. (RYNGAERT, 1995, p. 37-38).

O título da peça *Liberdade, liberdade* pode nos remeter a reflexão acerca de vários períodos da História da humanidade em que houve o cerceamento da liberdade. Isso ocorre, devido, como foi apontado no primeiro capítulo deste trabalho, é um texto dramático de protesto contra a repressão imposta pelo Golpe de 1964. Para melhor compreensão, é interessante nos dedicarmos a alguns estudos destinados ao tema da “liberdade”.

Um dos primeiros teóricos a questionar sobre a questão da liberdade humana foi Aristóteles. Para o pensador grego, as mulheres não possuíam os mesmos direitos dos homens considerados livres, pois o papel masculino era considerado superior ao do feminino. Este pensamento aristotélico está registrado no livro *A política*, no Primeiro Livro, do Capítulo 2, § 10 e § 12:

Em primeiro lugar, todo ser vivo se compõe de alma e corpo, destinados pela natureza, uma a ordenar, o outro a obedecer. [...] Os animais são machos e fêmeas. O macho é mais perfeito e governa; a fêmea o é menos, e obedece. A mesma lei aplica naturalmente a todos os homens. (ARISTÓTELES, 2011b, p. 26).

Com base nessa representação imaginária, atribui-se o predicado “forte” ao papel masculino e “fraco” ao feminino. Dessas representações, decorreu, por exemplo, durante séculos, a impossibilidade de a mulher participar ativamente da vida pública, sob os argumentos da falta de racionalidade (decorrente da suposta maior emotividade ou afetividade), da fragilidade “natural”, da função de mãe e das atribuições pertinentes à esfera doméstica. Reproduzido por várias instituições sociais, como a escola, a igreja e a família, esse discurso acaba por ser aceito como verdadeiro, impedindo a participação ativa das mulheres em diversos setores sociais.

Para Aristóteles, os escravos também não tinham o direito à liberdade, pois além de serem considerados seres inferiores, acreditava que não apresentavam racionalidade. Desse modo, os escravos deveriam obedecer aos seus patrões para ocorrer um bom entendimento entre ambos:

§ 13. Há na espécie humana indivíduos tão inferiores a outros como o corpo o é em relação à alma, ou a fera ao homem; são os homens nos quais o emprego da força física é o melhor que deles se obtém. Partindo dos nossos princípios, tais indivíduos são destinados, por natureza, à escravidão; porque, para eles, nada é mais fácil que obedecer. Tal é o escravo por instinto: pode pertencer a outrem (também lhe pertence ele de fato), e não possui razão

além do necessário para dela experimentar um sentimento vago; não possui a plenitude da razão. [...] (ARISTÓTELES, 2011b, p. 26-27).

Aristóteles também destacou em seu texto a relação que a sociedade deveria ter com o Governo de sua cidade. Para o pensador, “na ordem da natureza, o Estado se coloca antes da família e antes de cada indivíduo, pois o todo deve, forçosamente, ser colocado antes da parte”. (ARISTÓTELES, 2011b, p. 22). De acordo com o filósofo, todos os indivíduos deveriam possuir essa postura se pretendessem manter uma organização coletiva, “porque se o homem, tendo atingido a sua perfeição, é o mais excelente de todos os animais, também é o pior quando vive isolado, sem leis e sem preconceitos”. (ARISTÓTELES, 2011b, p. 22-23).

Dessa maneira, pode-se concordar com a pesquisadora Hannah Arendt (1988, p. 194) quando afirma que “de acordo com o entendimento da Antiguidade, o homem não poderia libertar-se da necessidade a não ser mediante o poder sobre outros homens, e ele só poderia ser livre se possuísse um lugar, um lar no mundo”. (ARENDT, 1988, p. 194).

Percebe-se que no Governo do período da Antiguidade não permitia a participação ativa do povo. As mulheres e os escravos eram submissos aos homens considerados livres, e esse último promovia a obediência ao Estado.

O conceito conhecido atualmente sobre liberdade difere daquele que era vivido pelos nossos antepassados, pois, de acordo com Arendt (1988 p. 197):

O conceito secular de liberdade anterior à época moderna insistia enfaticamente em separar a liberdade dos súditos de qualquer participação no governo; para o povo, “liberdade e independência consistem em ter por governo as leis mediante as quais sua vida e seus bens podem ser mais seus; não em partilhar do governo ou pertencer a ele”, como o resumiu Carlos I em seu discurso do cadafalso. Não era por desejo de liberdade que o povo ocasionalmente exigia sua parcela no governo ou a admissão à esfera política, mas por desconfiança naqueles que detinham poder sobre suas vidas e seus bens.

O campo em que a liberdade é mais conhecida pela história da humanidade pertence ao âmbito da política. “A liberdade, que só raramente – em épocas de crise ou de revolução – se torna o alvo direto da ação política, é na verdade o motivo por que os homens convivem politicamente organizados. Sem ela, a vida política como tal seria destituída de significado”. (ARENT, 1988, p. 192).

De acordo com Bobbio, Matteuci e Pasquino (2003), a liberdade de um Governo pode ou não ser reduzida por outro Governo, por uma Igreja, por uma organização internacional, pelos próprios cidadãos etc. A liberdade política é uma subcategoria da liberdade social e, normalmente, atribui a liberdade dos cidadãos ou das associações em relação ao Governo.

O interesse pela Liberdade política, em diferentes momentos históricos, concentrou-se na Liberdade de religião, de palavra e de imprensa, de associação (religiosa, política, econômica) e de participação no processo político (sufrágio). A ideia de Liberdade política foi ampliada a fim de satisfazer aos anseios de Liberdade econômica, de “Liberdade da necessidade”, de autodeterminação nacional, etc. (BOBBIO; MATTEUCI; PASQUINO, 2003, 1 CD-ROM).

Atualmente, a liberdade é vista como um “[...] grau de independência legítimo que um cidadão, um povo ou uma nação elege como valor supremo, como ideal”. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1752). Para os estudiosos Bobbio, Matteuci e Pasquino (2003, 1 CD-ROM),

O conceito de Liberdade se refere, com maior frequência, à Liberdade Social. [...] O conceito de Liberdade interpessoal ou social se refere às relações de interação entre pessoas ou grupos, ou seja, ao fato de que um ator deixa outro ator livre para agir de determinada maneira.

Muitas pessoas creem que na democracia há uma sociedade livre. Porém, afirmar que o homem é livre significa quando há nele um princípio em “que é senhor de si e de suas ações; ditado do poder de escolha”. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1773). No entanto, como recorda Bobbio, Matteuci e Pasquino (2003), as sociedades organizadas se planejam por meio de uma complexa rede de relações particulares de liberdade e não-liberdade:

[...] Os cidadãos de uma democracia podem ter a Liberdade política de participar do processo político mediante eleições “livres”. Os eleitores, os partidos e os grupos de pressão têm, portanto, o poder de limitar a Liberdade dos candidatos que elegeram. A democracia exige que as Liberdades civis sejam protegidas por direitos legalmente definidos e por deveres a eles correspondentes, que acabam implicando limitações da Liberdade. Num tipo ideal de ditadura, quem governa tem uma Liberdade sem limites em relação a seus súditos, enquanto esses últimos são inteiramente não-livres com relação ao primeiro. Numa democracia, as Liberdades e as não-liberdades são colocadas de maneira mais igual, por exemplo, entre os vários escalões do Governo, entre o Governo e os governantes, entre a maioria e a minoria.

Igual Liberdade, não mais Liberdade, esta é a essência da democracia. (BOBBIO; MATTEUCI; PASQUINO, 2003, CD-ROM).

Pode-se entender, portanto, que na sociedade democrática não existe uma liberdade completa e revestida de uma dimensão ética. Desde os primórdios, a liberdade humana se realiza no contexto do outro que comanda, administra e governa. Para a realização de um relacionamento saudável, a sociedade deve ser regida com normas, regras e leis; porém, “um Estado em que não existe comunicação entre os cidadãos e onde cada homem pensa apenas seus próprios pensamentos é, por definição, uma tirania”. (ARENDT, 1988, p. 212). De acordo com Houaiss e Villar (2001, p. 2723), tirania é o “poder soberano, usurpado e ilegal; governo de tirano; domínio, poder ou qualidade de tirano; governo legítimo, mas injusto e cruel”.

Portanto, para ser considerado livre, como aponta Houaiss e Villar (2001), o cidadão deve ter os seus direitos reconhecidos (isoladamente ou em grupo), em face da autoridade política e perante o Estado. Desse modo, o indivíduo terá o poder de exercer os seus desejos e as suas vontades dentro dos limites que lhe faculta a lei.

Porém, os países que não se preocupam com essa questão tornam a sua população isenta de liberdade. A sua ausência gera governos autoritários e violentos. Como exemplo, pode-se recorrer a diversos fatos históricos ocorridos no século XX, pois de acordo com os apontamentos dos pesquisadores Rosani Ketzer Umbach, Lizandro Carlos Calegari e João Luis Pereira Ourique (2011, p. 8), “dentre os diferentes estudiosos de ciências humanas, há um consenso segundo o qual o referido século foi o mais destrutivo da história da humanidade”. Conforme apontam os pesquisadores, Eric Hobsbawm definiu o século XX como a “Era dos Extremos” e Cathy Caruth o chamou de a “Era das Catástrofes”.

Essas denominações não são causais, pois como recorda a pesquisadora Rosani Ketzer Umbach (2008), o século XX ficou marcado pela violência e repressão extremadas: a Europa foi palco das duas grandes guerras mundiais e a América Latina sofreu com regimes ditatoriais de diversos tipos. Na Europa houve o nazismo e o socialismo de modelo soviético e na América Latina ocorreu o militarismo em vários países.

Segundo o pesquisador Pedro Tota (2011), a Segunda Guerra Mundial, por sua mobilização e por sua crueldade, foi única na história da humanidade. Essa guerra teve

como objetivo a submissão do adversário, diferente da Primeira Guerra Mundial, quando o objetivo das nações em combate era a derrota do inimigo no campo de batalha e a imposição de condições de paz.

A Alemanha de Hitler, de acordo com Tota (2011, p. 357), “pretendia dominar a Europa e transformar os países do Ocidente em estados vassallos. [...] Não se aceitaria uma paz negociada, não haveria condições”. Dessa maneira, todos os países envolvidos na Segunda Guerra Mundial estavam destinados a lutar até o fim, utilizando o máximo de suas forças.

A Segunda Guerra Mundial foi uma guerra total no sentido lato da palavra. A política nazista de destruição dos judeus (a “solução final”) contava com sofisticada organização de busca, seleção, transporte, concentração e assassinato nos campos de extermínio (o chamado Holocausto), para onde também foram enviados ciganos, opositores e até prisioneiros de guerra. (TOTA, 2011, p. 356).

A experiência traumática da Segunda Guerra Mundial alterou profundamente a vida das pessoas. “Em Auschwitz havia mais realidade do que é possível. [...] O campo de concentração é a realização única, hipertrofiada, da sociedade moderna com a sua onipresente experiência do choque”. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 122).

O estudioso Theodor W. Adorno (2011) acrescenta que em Auschwitz milhões de homens inocentes foram sistematicamente assassinados. Dessa maneira, Adorno (2011) defende que esse fato “não deve ser tratado por nenhum ser humano como fenômeno superficial, como aberração do curso da História, que não interessa em vista da grande tendência do futuro, do esclarecimento de uma humanidade supostamente evoluída”.

Já a ditadura militar brasileira foi um governo iniciado em 1964, após um golpe articulado pelas Forças Armadas em 31 de março, contra o governo do presidente João Goulart. No Brasil, durante o período da ditadura (1964-1985), o país passou por cinco presidentes militares: Marechal Castelo Branco (1964-1967), General Arthur da Costa e Silva (1967-1969), General Garrastazu Médici (1969-1974), General Ernesto Geisel (1974-1979) e General João Figueiredo (1979-1985). Os seus governos foram marcados, principalmente, pela violenta repressão contra aqueles que consideravam opositores do regime militar.

Por “violência entende-se a intervenção física de um indivíduo ou grupo contra outro indivíduo ou grupo (ou também contra sim mesmo)”. (BOBBIO; MATTEUCI; PASQUINO, 2003, CD-ROM). Em política, a “violência” tem um papel crucial:

Em primeiro lugar, o recurso à Violência é um traço característico do poder político ou do poder do governo. [...] A eficácia generalizada da aplicação da Violência é, portanto, superior à da aplicação de sanções de outra maneira. Isso é ainda mais verdadeiro quando se procura obter uma omissão, e a ameaça da Violência ou a sua aplicação tem uma função aterrorizadora. Aqui entra o segundo ponto: a função de aterrorizar da Violência é indispensável, pelo menos, para obter a finalidade mínima de um governo, isto é, a manutenção das condições externas que salvaguardem a coexistência pacífica. (BOBBIO; MATTEUCI; PASQUINO, 2003, CD-ROM).

A violência distingue-se por seu caráter instrumental. Segundo Arendt (1985, p. 25), para a fenomenologia, “está ela próxima do vigor, uma vez que os instrumentos da violência, como todos os demais, são concebidos e usados para o propósito da multiplicação do vigor natural até que, no último estágio de desenvolvimento, possam substituí-lo”.

Durante o governo militar brasileiro, foram realizadas inúmeras prisões, cassações e exílios. Universidades e sindicatos foram invadidos pela polícia. Muitos professores, estudantes e trabalhadores foram presos e submetidos a Inquéritos Policiais Militares.

[...] O político, quando faz a sua política, não pensa de momento senão nas suas ambições pessoais e, por vezes, no destino do país que pretende governar; não lhe ocorre, senão em momentos de reflexão, não propriamente políticos, portanto, que está adentro daqueles dois princípios, de que se trata, da vida das sociedades. (PESSOA, 1990, p. 263).

A tortura foi um dos métodos mais utilizado na ditadura militar brasileira. Entende-se como tortura “tudo aquilo que deliberadamente uma pessoa possa fazer a outra, produzindo dor, pânico, desgaste moral ou desequilíbrio psíquico, provocando lesão, contusão, funcionamento anormal do corpo ou das faculdades mentais, bem como prejuízo à moral”. (ARNS, 1986, p. 282).

Em mais de vinte anos de Regime Militar, as autoridades brasileiras ignoraram a *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, adotada e proclamada pela Resolução 217 A (III) da Assembleia Geral das Nações Unidas, em 10 de dezembro de 1948. Dentre os seus trinta artigos, vale destacar:

Artigo I – Todas as pessoas nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotadas de razão e consciência e devem agir em relação umas às outras com espírito de fraternidade.

Artigo II – Toda pessoa tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição.

Artigo III – Toda pessoa tem direito à vida, à liberdade e à segurança nacional.

[...]

Artigo V – Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante.

[...]

Artigo IX – Ninguém será arbitrariamente preso, detido ou exilado. (DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS, 2012).

Os depoimentos transcritos por Dom Paulo Evaristo Arns (1986) demonstram os principais modos e instrumentos de tortura adotados pelo período ditatorial brasileiro, entre eles o “pau-de-arara”, o choque elétrico, a “pimentinha”, o “afogamento”, a “cadeira do dragão”, a “geladeira”, lesões físicas, o uso de insetos e animais, produtos químicos, entre outros.

A tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, indiferente a idade, sexo ou situação moral, física e psicológica em que se encontravam as pessoas suspeitas de atividades subversivas. Não se tratava apenas de produzir, no corpo da vítima, uma dor que a fizesse entrar em conflito com o próprio espírito e pronunciar o discurso que, ao favorecer o desempenho do sistema repressivo, significasse sua sentença condenatória. Justificada pela urgência de se obter informações, a tortura visava imprimir à vítima a destruição moral pela ruptura dos limites emocionais que se assentam sobre relações efetivas de parentesco. Assim, crianças foram sacrificadas diante dos pais, mulheres grávidas tiveram seus filhos abortados, esposas sofreram para incriminar seus maridos. (ARNS, 1986, p. 43).

Conhecedores desses fatos históricos, Millôr Fernandes e Flávio Rangel decidiram publicar e encenar em 1965 a obra com o título *Liberdade, liberdade* e, para realizar esse trabalho, os dramaturgos trouxeram para a peça diversos momentos históricos brasileiro e mundial relacionados à ausência e a tentativa da conquista de liberdade:

(Escurecimento.)

(Foco de luz sobre Nara. Ela se acompanha ao violão.)

NARA
 Naquele tempo,²⁹
 num lugar todo enfeitado,
 nós ficava amuntado
 pra esperá os compradô...
 No mesmo dia
 Em que levaram minha preta,
 Me botaro nas grillheta
 Que é pra mode eu não fugi...

(Ela prossegue cantarolando, enquanto a luz geral da cena se acende.)

TEREZA
 A canção de Heckel Tavares e Joracy Camargo revela com exatidão as condições de vida dos escravos no Brasil no século XVIII.

29. *Leilão*, de Joracy Camargo e Heckel Tavares. Foram utilizados apenas os primeiros e os últimos versos da canção. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 61).

Esse evento ocorre, pois reviver o passado faz o leitor e/ou espectador refletir sobre o presente e o futuro da nação. “Portanto, manter vivo o passado é importante para que se conserve a memória das vítimas a fim de que a geração presente tenha condições sustentáveis de evitar um retorno à barbárie”. (UMBACH; CALEGARI; OURIQUE, 2011, p. 16-17). Dessa maneira, com a estreia e a publicação de *Liberdade, liberdade*, Millôr Fernandes e Flávio Rangel “adotam uma postura crítica frente aos destinos de um país, sem deixar de lançar seus olhares para o passado”. (UMBACH; CALEGARI; OURIQUE, 2011, p. 8).

Os autores da peça estavam “prevendo” que a nação brasileira iria presenciar momentos de conflitos internos, violência e tortura; palavras com significados totalmente opostos ao conceito de liberdade. Millôr Fernandes e Flávio Rangel não estavam equivocados, tanto que no primeiro capítulo dessa dissertação e algumas citações ocorridas acima demonstram o quanto foi violento o período ditatorial brasileiro.

Outro apontamento que precisa ser observado no texto dramático é a continuidade linear da ação do texto dramático. A continuidade de ação sempre foi uma preocupação entre os grandes clássicos, que de acordo com Ryngaert (1995, p. 40), o abade d’Aubignac publica:

É por essa razão (a não-interrupção da ação) que os excelentes Dramaturgos sempre se acostumaram a fazer os Atores dizerem onde vão, qual seu destino ao saírem do Palco, a fim de que se saiba que não ficarão ociosos e não deixarão de representar suas personagens mesmo que os percamos de vista.

Para Ryngaert (1995), essa citação representa que não só a ação, em nome da verossimilhança, tem o compromisso de ser contínua no palco, da mesma forma o espectador deve encontrar no texto elementos que satisfaz a imaginação como ela prossegue quando a personagem não está mais em cena.

A verossimilhança, conforme aponta Ryngaert (1995), também decide sobre as ligações entre as cenas, apresentadas como “ligação de presença” (saídas ou entradas), “ligação de procura” (a personagem que entra em cena procura uma outra que sai), ligação pelo ruído (a personagem é atraída por um ruído) e ligação pelo tempo (quando não há outra justificação a não ser uma necessidade horária).

Completamente diferente é a organização da peça *Liberdade, liberdade*. Ela compreende em duas partes e cada uma delas é distribuída por diversos fatos históricos conhecidos pela humanidade. Nesse texto pode-se dizer que há a descontinuidade afirmada, porque:

A ação salta de um lugar a outro. Estamos num outro sistema dramático baseado na descontinuidade e na elipse. A organização estrutural não mais repousa sobre a interdependência das partes mas, pelo contrário, sobre sua autonomia, cada parte devendo ser tratada “em si mesma”. (RYNGAERT, 1995, p. 42).

Este salto é apontado pelas didascálias presentes na peça escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel. O leitor perceberá durante a leitura que está sendo levado a outra cena, com a presença de outro fato histórico e com outras personalidades históricas. As mudanças de cenas ocorrem, geralmente, com a utilização das técnicas de iluminação, ou seja, por meio da alteração do foco de luz ou do escurecimento do palco. De acordo com o crítico Sábato Magaldi (2008, p. 39):

A descoberta da eletricidade teve profunda repercussão na cenografia, modificando completamente os recursos luminosos, a partir de fins do século passado. [...] A luz, seccionando espaços, no palco e, crescendo ou diminuindo de intensidade, pode funcionar sozinha como cenário, e mais de uma vez tem resolvido admiravelmente os problemas inacessíveis aos elementos construídos. A instalação de numerosos refletores, rotina dos teatros bem aparelhados, facilita os jogos luminosos, e ressalta um ator ou um pormenor.

Para melhor entendimento, será transcrito a seguir um trecho da peça *Liberdade, liberdade*. Observem nas didascálias as alterações de focos de luz, que podem ser interpretadas como descontinuidade da ação.

(Mudança de luz. Sai o refletor de Nara e entram dois focos de luz sobre Tereza e Vianna.)

VIANNA

Quase ao fim da escravidão, o Exército Brasileiro recusou-se a servir os donos da terra na busca e perseguição dos escravos fugidos.

TEREZA

O poder se assentava sobre a fome.

VIANNA

A subnutrição constante trazia

TEREZA

diminuição da estatura

VIANNA

deformações esqueléticas

TEREZA

dentição podre

VIANNA

insuficiência tireoidiana

TEREZA

velhice prematura

VIANNA

preguiça, anemia e tuberculose.

TEREZA

Hoje, dados estatísticos da Unesco demonstram que o brasileiro de algumas regiões do nordeste vive ainda em regime de semi-escravidão.

VIANNA

E a subnutrição constante traz

TEREZA

diminuição da estatura

VIANNA

deformações esqueléticas

TEREZA

dentição podre

VIANNA

insuficiência tireoidiana

TEREZA
velhice prematura

VIANNA
preguiça, anemia e tuberculose.^{32a}

(Com a entrada de Paulo, luz geral na cena. Apagam-se refletores de Vianna e Tereza.)

PAULO
E existe um povo que a bandeira empresta³³
Pra cobrir tanta infâmia e cobardia
E deixa-a transformar-se nessa festa
Qual manto impuro de bacante fria!
Meu Deus! Meu Deus! mas que bandeira é esta
Que impudente na gávea tripudia?
Silêncio, Musa... chora, e chora tanto
Que o pavilhão se lave no teu pranto!...

Auriverde pendão da minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que à luz do sol encerra
As promessas divinas da esperança...
Tu que da liberdade após a guerra
Foste hasteado dos heróis na lança
Antes te houvessem roto na batalha
Que servires a um povo de mortalha!

Fatalidade atroz que a mente esmaga!
Estilingue nesta hora o brigue imundo,
O trilho que Colombo abriu na vaga,
Como um íris no pélago profundo!
Mas é infâmia demais! Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!
Andrada! Arranca esse pendão dos ares!
Colombo! Fecha a porta dos teus mares!

Escurecimento

(No escuro, canta o Coro em ritmo mais rápido.)

CORO

Liberdade, liberdade,
Abre as asas sobre nós,
Das lutas, na tempestade,
Dá que ouçamos tua voz!

32a. Segundo dados de Clark Wissier, in *Man and Culture*, citado por Gilberto Freire em *Casa Grande e Senzala*.

33. Três estrofes finais de *Navio Negreiro*, de Castro Alves. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 63-66).

Na visão de Ryngaert (1995, p. 43), essa oposição contínuo/descontínuo “nem sempre é tão radical e não corresponde de maneira absoluta a uma evolução histórica”.

O uso do princípio da descontinuidade não pode ser compreendido como novidade, pois os dramaturgos elisabetanos e franceses da primeira metade do século XVII já o utilizavam.

Outro ponto importante a ser apontado no texto dramático *Liberdade, liberdade* é o enredo como sequência de ações. De acordo com Massaud Moisés (2004), o enredo é um substantivo cuja origem é do verbo enredar. Para o pesquisador, o enredo é:

Vocabulo de conotação algo incerta, não raro se emprega num sentido próximo ou equivalente a “intriga”, “história”, “assunto”, “argumento”, *plot*, “trama”, “fábula”. De primordial importância no estudo da prosa de ficção (conto, novela, romance), como atesta a volumosa bibliografia existente a respeito, iniciada na *Poética*, de Aristóteles, e continuada em nossos dias. (MOISÉS, 2004, p. 145).

No teatro, para Ryngaert (1995), o enredo se constrói a partir da ação dramática. Nos estudos apontados por Renata Pallottini (1989, p. 11), a ação dramática:

[...] é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos. *Ação* é um dos conceitos mais discutidos e analisados da história da dramaturgia. [...] A ação deflui do conflito; duas posições antagônicas, uma vez colocadas dentro de uma peça, onde serão definidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos dos personagens, que tomarão atitudes definitivas em consequência de suas posições, acabarão fatalmente por produzir ação dramática. (italico original).

Para Ryngaert (1995), as ações estão previstas nas didascálias e naquilo que têm a dizer, pois em teatro dizer é fazer. Porém, a dificuldade aqui ocorre em isolar apenas ações e distingui-las dos sentimentos e dos discursos. “O ideal seria só reter os sentimentos quando são expressos por causa das ações e só considerar os discursos na medida em que arrastam à ação quem os profere e quem os escuta”. (RYNGAERT, 1995, p. 56).

Outras dificuldades ocorrem, de acordo com Ryngaert, com a noção de ponto de vista. Deve-se entender que, diante do enredo, sempre tem um leitor em que não distingue exatamente o que se passou ou não quer distingui-lo. Ele observa apenas o assunto da peça, em outras palavras, vê aquilo que o interessa, acabando por contar o enredo de seu ponto de vista.

Para construir o enredo, “trata-se de identificar e de enunciar da maneira mais neutra possível as ações sucessivas das personagens. Richard Monod recomenda fazê-lo no passado, tempo da narrativa, e evitar todo efeito de estilo”. (RYNGAERT, 1995, p. 56).

Todavia, a peça *Liberdade, liberdade* não possui apenas uma ação e, conseqüentemente, não está constituída de um único enredo. Dentre os diversos períodos históricos apontados neste texto dramático, pode-se destacar o julgamento de Platão, a execução de Louis XVI, o julgamento do poeta Joseph Brodsky, a condenação à pena de Morte do soldado Eddie Slovik, a sentença contra Tiradentes, trechos de discursos e ordens militares de Adolf Hitler, trecho da *Declaração de Independência Americana*, o discurso de Abraão Lincoln, trecho do discurso de Roosevelt ao Congresso Americano e trechos dos artigos da *Declaração dos Direitos do Homem*.

A obra *Liberdade, liberdade* também possui diversas canções, como as passagens do: *Hino da Proclamação da República* (de Leopoldo Miguez e Osório Duque Estrada), *La Marsellaise* (hino nacional francês, composta por Claude Joseph Rouget de Lisle), *Aruanda* (de Carlos Lyra e Geraldo Vandré), *Acertei no milhar* (de Moreira da Silva), *Com que roupa?* (de Noel Rosa), *Estatutos da Gafieira* (de Billy Blanco), *Positivismo* (de Noel Rosa), *Leilão* (de Joracy Camargo e Heckel Tavares), *Zumbi* (de Denoir de Oliveira), *Hymne a L'Amour* (de Edith Piaf e Marguerite Moneau), *If you miss me at the back of the bus* (canção folclórica americana arranjada por Pete Seeger), *Cara al sol* (hino falangista) e *Hino da Resistência Francesa*.

Além dos fatos históricos e das canções, o livro também está repleto de textos literários nacional e estrangeiro, como alguns que se seguem: *Da profissão do poeta* (de Geir Campos), *Predestinação e Filosofia* (de Ascenço Ferreira), *No vosso e em meu coração* (de Manuel Bandeira), *Romance da Inconfidência* (de Cecília Meirelles), *Telegrama de Moscou* (de Carlos Drummond de Andrade), *Júlio César* (de William Shakespeare), *O casamento de Fígaro* (de Beaumarchais), *A morte de Danton* (de Büchner), *O delator* (de Bertolt Brecht), *Aspiração* (poema de Langston Hughes, traduzido por Manuel Bandeira), *Romance sonâmbulo* (de Frederico Garcia Lorca), *Une seule pensée* (de Paul Éluard, tradução de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira) e *Diário* (de Anne Frank).

O enredo, como informa Ryngaert (1995, p. 59), é “uma pura abstração que perseguimos. [...] Estabelecer o enredo equivale portanto a definir o que o conjunto dos praticantes pretende representar, a partir daquilo que é para ser representado”. Contudo, no texto dramático *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, o que se pode dizer é que estamos lidando com uma peça na qual procura apresentar a ideia de liberdade através dos tempos. Porém, isso ocorre por meio das diversas citações de fontes históricas, literárias e canções, sendo, dessa forma, impossível apontar apenas um enredo na peça.

Outro ponto interessante para fazer alusão é a respeito do entrelaçamento constante entre os discursos erudito e o popular existente em *Liberdade, liberdade*, como os dois exemplos que se seguem:

Escurecimento

(Depois de black-out, foco de luz unicamente sobre Tereza.)

TEREZA

Cecília Meirelles: Romanceiro da Inconfidência.

(Inversão de luz. Foco em Paulo.)

PAULO

Atrás de portas fechadas¹⁷
à luz de velas acesas,
entre sigilo e espionagem
acontece a Inconfidência.
Liberdade, ainda que tarde
Ouve-se em redor da mesa.
E a bandeira já está viva
E sobe na noite imensa.
E os seus tristes inventores
Já são réus – pois se atreveram
a falar em Liberdade.
Liberdade, essa palavra
que o sonho humano alimenta
que não há ninguém que explique
e ninguém que não entenda.

17. Trecho do Romance XXIV ou da Bandeira da Inconfidência, in *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, publicado por *Livros de Portugal*, em 1953. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 92-93).

NARA

Aliás, pelo artigo 120¹²
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;

(*Os atores se dirigem ao centro da arena, juntamente com o Coro.*)

TODOS

Será devidamente censurado,

E se balançar o corpo, vai pra mão do delegado.

Será devidamente censurado

E se balançar o corpo

Vai pra mão do delegado!

12. Trecho de *Estatutos da Gafieira*, de Billy Blanco. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 35).

Como pode ser verificado, o primeiro trecho citado, o “Romance XXIV ou da Bandeira da Inconfidência”, pertencente à obra *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, é considerado de acordo com os estudos literários um texto erudito/purista, enquanto a canção *Estatutos da Gafieira*, da composição de Billy Blanco pode ser classificada como popular.

Esse fato ocorre frequentemente em *Liberdade, liberdade* e os discursos erudito *versus* popular também auxiliam na construção desse texto dramático. Desse modo, tanto o culto como o popular presentes nesse espetáculo/texto apontam as mesmas causas: a denúncia da crueldade humana e o direito da condição do homem ser livre na sociedade.

3.2 Os atores no texto dramático

Depois de observar que o texto dramático *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel possui diversas ações e enredos, vem à baila a indagação sobre as personagens da peça. Esse fato ocorre, pois, como recorda a pesquisadora Renata Pallottini (1989, p. 11), “[...] quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões, torna-se ridículo na comédia, patético na tragédia, ri, chora, vence ou morre, é o personagem”. Dessa maneira, pode-se concordar com a afirmação de Pallottini (1989, p. 11), porque, sem dúvida:

O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator.

De acordo com Houaiss e Villar (2001, p. 2196), a personagem apresenta a seguinte definição:

1. pessoa que é objeto de atenção por suas qualidades, posição social ou por circunstâncias;
2. papel representado por um ator ou atriz a partir de figura humana fictícia criada por um autor;
3. Derivação: por extensão de sentido. Figura humana imaginada pelos autores de obras de ficção;
4. Derivação: por extensão de sentido. Figura humana representada em várias formas de arte. Ex.: o principal p. do quadro é um pastor de longas barbas;
5. Derivação: por extensão de sentido. O homem definido por seu papel social ou comportamento.

Como aponta Beth Brait (1985), a consulta a um dicionário geral da língua não ajuda muito a esclarecer o conceito de personagem. Na realidade, essa ideia mais confunde que esclarece. O interessante (e mais sensato) é utilizar-se de dicionários especializados e livros teóricos para obter melhores resultados.

Desse modo, ao consultar o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (2004), verifica-se que a palavra personagem deriva do vocábulo francês *personnage* e do latim *persona*, sendo este último significar “máscara”. No teatro greco-latino os atores utilizavam máscaras para representar as personagens que interpretavam.

A importância do estudo da personagem tem sido objeto de análise desde Aristóteles. A personagem “designa, no interior da prosa literária (conto, novela e romance) e do teatro, os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos”. (MOISÉS, 2004, p. 348). Por mais real que pareça, como recorda Cândida Vilares Gancho (2002), a personagem é sempre invenção do escritor, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em seres reais.

A personagem no romance é um elemento entre vários outros, ainda que seja o principal. Segundo Antonio Candido (1987), geralmente na leitura de um romance perdura a impressão duma série de fatos, organizados em enredo e de personagens que existem nestes fatos. O enredo existe por meio das personagens e estas vivem no enredo. “Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. (CANDIDO, 1987, p. 53-54).

No caso do teatro, que nos interessa aqui, como aponta o crítico Décio de Almeida Prado (1987b), as personagens constituem praticamente a totalidade, pois não existe nada a não ser por meio delas. Tanto o romance como o teatro falam do homem, mas o teatro o faz por meio do próprio homem, da presença carnal do ator. Logo, pode concluir que teatro é ação e romance é narração.

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção mas “funda”, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator). É que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal). [...] É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer “vazio”. (ROSENFELD, 1987, p. 31).

Para criar uma personagem, o dramaturgo desenha um esquema de ser humano. Segundo Pallottini (1989), o autor preenche com as características que lhe julgar necessário e passa a ter foros de verdade – uma verdade, é claro, ficcional.

Desse modo, geralmente, no início das peças, os autores costumam informar as particularidades de suas personagens, como o seu sexo, idade, conformação física, postura e até mesmo a qualificação social. Às vezes, recebemos indicações de suas indumentárias, feições, tiques, hábitos e gestos. Isso ocorre, pois:

[...] no processo de conhecimento do ser humano pelo ser humano, a apreensão da aparência física é, via de regra, o primeiro passo, e esta apreensão é feita de um todo, por assim dizer a um primeiro olhar; no entanto, o conhecimento da alma, da psique, dos sentimentos, idéias, emoções, caráter de um ser humano por outro, é obra de toda uma vida – e às vezes uma vida não basta para essa tarefa. O autor dramático reconhece estas limitações da nossa percepção; no seu trabalho de criação de um ser humano, que se adapte aos seus objetivos, mas que, obviamente, toque e convença o seu público, o autor, tendo selecionado os traços que vai usar no seu desenho, aplica-os ao espaço da sua criação dramática. (PALLOTTINI, 1989, p. 13).

Segundo Pallottini (1989), no texto de uma peça de teatro o que precisa ser bem conhecida pelo seu autor, e bem observada por quem a examina, é o conjunto de personagens, seu corpo e sua alma. Dessa maneira,

[...] o *como* são os personagens de um texto dramático supõe que se saiba muito bem o *que* eles são naquele texto, o que vieram fazer no universo

dramático, quais funções se propuseram cumprir, qual é, enfim o seu *papel*, para usar uma expressão clássica. Conforme o que se tenham proposto – e portanto o que tenha tido o autor em mente, como proposta, quando os criou, ainda fantasmas sem forma –, conforme suas vontades, seus desejos, seus sentimentos, suas funções (para usar várias nomenclaturas), será a sua caracterização. (itálicos originais). (PALLOTTINI, 1989, p. 63).

Como revela Pallottini (1989), o primeiro passo para analisar uma personagem de uma peça, é verificar se há no texto, explícita ou implicitamente, com maior ou menor riqueza de detalhes, o seu aspecto externo. “Naturalmente, a aparência física do personagem pode ser, ou não, muito detalhada. Isto acontecerá, em princípio, por uma necessidade interior da proposta do dramaturgo”. (PALLOTTINI, 1989, p. 64).

Além da caracterização física (e do conhecimento dos nomes das personagens), é importante observar também a relação como a personagem se insere no seu grupo. Como informa Pallottini (1989), o modo em que se caracteriza socialmente, a sua situação na sociedade a que pertence, profissão, situação familiar, ligações no grupo, convicções políticas e morais, ligações amorosas ou amizades, preconceitos e crença religiosa.

Outro ponto importante para ser ponderado na análise da personagem, é a respeito da caracterização psicológica propriamente dita. Desse modo, como inteira Pallottini (1989), importa conhecer o modo de ser da personagem, sua constituição psicológica, sua afetividade, emoções e sentimentos.

E quando nos deparamos com uma obra dramática que não apresenta as características físicas e psicológicas das personagens, como podemos realizar essa análise? E no momento em que você descobre que o texto dramático, na indicação dos nomes das “personagens” está presente os nomes dos “atores” do espetáculo, como denominá-los?

Esse fato ocorre com a obra dramática *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Ao invés dos dramaturgos atribuírem nomes em suas personagens, decidiram inserir os nomes dos atores que estrearam a peça no dia 21 de abril de 1965, no Rio de Janeiro. Ou seja, Millôr Fernandes e Flávio Rangel introduziram, no texto dramático, os nomes de Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Tereza Rachel e Nara Leão no espaço pertencente às personagens. Esse evento é visível na peça, que será transcrita um trecho a seguir:

(Uma pausa. Depois, Tereza fala.)

TEREZA

Mil e muitas mil são as liberdades humanas. Numa rápida discussão, os autores deste espetáculo conseguiram fixar algumas delas. A fundamental: a liberdade física, ser dono do próprio corpo, poder ir e vir livremente.

NARA E CORO

Vai, vai, vai pra Aruanda
Vem, vem, vem de Luanda
Deixa tudo que é triste, vai,
Vai, vai pra Aruanda.

VIANNA

Depois dessa liberdade, que já é uma conquista do ser humano, a mais importante é a liberdade econômica.

NARA

Etelvina! Acertei no milhar!
Ganhei cinco mil contos,
Vou deixar de trabalhar.

PAULO

No original era quinhentos contos, mas fizemos a correção monetária.

NARA

Eu vou comprar um avião azul
e percorrer a América do Sul. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 31-32).

Após essa constatação, é importante mencionar os resultados das pesquisas realizadas por Jean-Pierre Ryngaert e Renata Pallottini a respeito da denominação das personagens. Para Ryngaert (1995, p. 131-132), “os nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante, a ponto de alguns dramaturgos as privarem de nomes, certamente para que não fiquem muito marcadas socialmente e para que a ênfase se coloque no que elas dizem”. Na visão de Pallottini (1989, p. 64-65), “naturalmente, o *nome* do personagem é fundamental – quantas vezes o nome o caracteriza mais que qualquer outra coisa! – e, evidentemente, não se pode dizer que o nome seja um detalhe físico”. (itálico original). Porém, como acrescenta a própria pesquisadora, o nome é um caráter aproximativo da classificação do físico. Dessa maneira, por curiosidade, será mencionada a seguir, de forma breve, a biografia dos atores do espetáculo.

Paulo Paquet Autran (1922-2007) foi um ator brasileiro de teatro, cinema e televisão. Formou-se na Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1945, mas depois descobriu que a sua grande paixão era o teatro. Chegou a atuar em alguns filmes e telenovelas, porém, era no palco que desenvolveu a sua arte e se tornou conhecido como *O Senhor dos Palcos*: “Eu sou um ator de teatro. Fiz televisão acidentalmente, fiz

rádio por convite e nunca pensei num programa de rádio, nunca criei projeto algum, nesse sentido”, disse Autran em uma entrevista cedida a Livia Rosa em 1999. Na opinião do crítico teatral Sábato Magaldi (2003, p. 249):

Na diversidade de estilos e expressões do nosso tempo, não é fácil encontrar um ator ou atriz que reúna o maior número de características dominantes, como, há algumas décadas, o cetro da arte do desempenho passava das mãos de Leopoldo Fróes para as de Procópio Ferreira. Ao pensar-se num nome que, por talento, visão de atividade teatral, físico privilegiado, solidez ao construir a carreira, dignifica o trabalho que abraçou, ocorre de imediato, porém, o de Paulo Autran.

Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) foi um dramaturgo e ator brasileiro. Participante ativo do Teatro de Arena foi fundador do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião. Filho do dramaturgo Oduvaldo Vianna, é conhecido como Vianninha pela classe teatral. É autor de diversos textos dramáticos, entre eles *Chapetuba Futebol Clube*, *Papa Highirte* e *Rasga Coração*.

Teresinha Brandwain de La Sierra (1939-) ou Tereza Rachel, como é mais conhecida no meio artístico, é atriz e produtora brasileira. Realizou diversos trabalhos no teatro, cinema e televisão. Trabalhou no Teatro Nacional de Comédia, na Companhia Tônia-Celi-Autran e no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Fez várias personagens marcantes na sua trajetória televisiva, entre elas a inesquecível Rainha Valentine, do Reino de Avilan, em *Que rei sou eu?*, de 1989.

Nara Lofego Leão Diegues (1942-1989) foi uma cantora brasileira. Participou dos espetáculos *Pobre menina rica* (1962), *Opinião* (1964), *Liberdade, liberdade* (1965) e *Os inconfidentes* (1968), sendo todos realizados no Rio de Janeiro. Recebeu o título de *Musa da Bossa Nova* pelo cronista Sérgio Porto. Dentre as interpretações mais conhecidas de Nara Leão, destacam-se as canções “O barquinho”, “A banda” e “Com açúcar e com afeto”.

Além da presença dos nomes dos atores na obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel no espaço reservado ao das personagens, o coro também se faz presente nesse texto dramático. Segundo Pavis (2007), o coro, do grego *khōros* e do latim *chorus* é um termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, indica um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que utiliza a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. Conforme Hegel (*apud* Pavis, 2007, p. 73),

“[...] os coros exprimem idéias e sentimentos gerais, ora com substancialidade épica, ora com impulso lírico” e para Schiller (*apud* Guinsburg; Faria; Lima, 2009, p. 108) que avaliou o coro presente na dramaturgia moderna:

O coro presta ao trágico moderno serviços ainda mais essenciais que ao poeta antigo, justamente porque transforma o mundo moderno comum em mundo poético antigo, porque torna inutilizável para ele tudo o que resiste à poesia, e o impede para o alto, para os motivos mais simples, mais originais e mais ingênuos. [...] O coro não é ele mesmo um indivíduo, mas um conceito universal, mas esse conceito se representa por uma poderosa massa sensível, que se impõe aos sentidos pelo preenchimento que sua presença provoca. O coro abandona o círculo estreito da ação para se estender sobre passado e futuro, sobre épocas e povos distantes, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida e transmitir lições de sabedoria. [...] O coro *purifica*, portanto, o poema trágico ao separar a reflexão da ação, e justamente por meio dessa separação ele mesmo se arma com força poética. (itálico original).

Como aponta J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (2009), na dramaturgia brasileira o coro foi apropriado em diferentes momentos históricos, como também por autores com perspectivas estéticas e temáticas totalmente diversas. No teatro engajado, por exemplo, o coro foi utilizado com a finalidade de enfatizar temas e/ou ideias importantes para a ação dramática.

Em *Liberdade, liberdade*, o coro é trabalhado para ressaltar o tema da liberdade no texto. O coro surge, quase constantemente, para complementar as canções de Nara, além de interagir com os diálogos das outras personagens:

PAULO
O direito à habitação:

NARA
Eu nasci pequenininho
Com a sorte que Deus me deu;
Todo mundo mora direito,
Quem mora torto sou eu;
Eu não tenho onde morar,

CORO
É por isso que eu moro na areia
Eu não tenho onde morar
É por isso que eu moro na areia. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 33).

Para começar a refletir sobre a indicação dos nomes dos atores no texto dramático ao invés de nomes de personagens fictícias, retornaremos a uma entrevista

concedida por Flávio Rangel – citada no primeiro capítulo dessa dissertação. A ida do diretor teatral aos Estados Unidos o fez conhecer diversos trabalhos realizados nos espetáculos teatrais que ainda não eram conhecidos no Brasil. Dessa maneira, pode-se dizer que Flávio Rangel estava em contato com as novas produções teatrais, pois de acordo com Odette Aslan (2010), nos anos de 1950 - 1960 ocorreram uma grande mudança na dramaturgia. Se pensarmos que a viagem do diretor ocorreu nos anos de 1963 e 1964, com certeza, Rangel trouxe para o Brasil algumas inovações para os seus novos espetáculos, especialmente, para *Liberdade, liberdade*.

Segundo as informações de Aslan (2010), nessa época, o encenador teve total liberdade para montar e apresentar as peças ao público:

Ele aprendeu com Meyerhold e Grotowski a remanejar as estruturas, a dividir de outra forma as réplicas entre as personagens. Artaud e Brecht ensinaram-lhe a rejeição da psicologia e da identificação. Ele se lembra de que, em peças expressionistas, uma personagem podia ser feita por dois ou três atores durante a representação. [...] Em *O Canto do Fantoche Lusitano*, sete atores de calças e túnicas brancas, descalços, fazem cem personagens (encenação de Dominique Quéhec). O sexo não tem mais importância, um homem pode dizer o texto de uma personagem feminina e vice-versa (cf. *As Bacantes*, Companhia de Roy Hart). (ASLAN, 2010, p. 311).

Desse modo, no texto dramático *Liberdade, liberdade*, podemos observar que Paulo, Vianna, Tereza, Nara e coro também interpretam e revezam na interpretação de diversas personalidades conhecidas no universo da história, literatura e música. Nesse caso, vale ressaltar que pouco importa as idades dos atores e do coro, as suas aparências (altura, compleição), cor, raça, defeitos físicos (se existirem), trajes, maquiagens, voz e maneira de falar, sotaques etc., pois o que realmente importa é o discurso que estão mencionando.

Na peça, Paulo possui 163 falas, e os seus diálogos estão relacionados a discursos pronunciados e/ou escritos por diversas personalidades históricas conhecidas, entre elas, Louis Jouvet, Jean Louis Barrault, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Abraão Lincoln, Barry Goldwater, Aristóteles, Frederico Garcia Lorca, John Fitzgerald Kennedy, Tiradentes, Winston Churchill, Castro Alves, Sócrates, Ascenço Ferreira, Danton, Cecília Meirelles, Hamlet, Jesus Cristo, Goethe, entre outros.

Como podem ser observadas, essas personalidades históricas pertencem ao espaço da política, ou da literatura, música, filosofia, astronomia, religião etc. Percebe-

se que o indivíduo Paulo representa na peça várias personalidades, que por sua vez, possuem discursos de oposição ao regime autoritário (Abraão Lincoln, John Kennedy, Aristóteles, Frederico Garcia Lorca etc.) e personalidades históricas favoráveis ao regime autoritário e violento (Garry Goldwater e Hérnan Cortez, por exemplo).

Dessa maneira, pode-se notar que cada personalidade acima citada possuem “condutas diferentes”, onde é representado no texto dramático apenas pelo ator Paulo Autran. Para o leitor conseguir entender essa questão, primeiramente, deve conhecer (ou recorrer) a história brasileira e/ou geral, ou até mesmo, com a leitura desse texto dramático verificar a posição social-político-ideal-pessoal pertencente a cada personalidade histórica apontada na peça.

Entre vários discursos mencionados por Paulo na peça, pode-se citar, como exemplo, o de Tiradentes, na qual será transcrito a seguir:

PAULO

Tiradentes: Cumpri minha palavra: Morro pela liberdade! (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 25).

De acordo com J. Shotter e K. Gergen (*apud* MOITA LOPES, 2002, p. 32), “as pessoas têm suas identidades construídas de acordo com o modo através do qual se vinculam a um discurso – no seu próprio e nos discursos dos outros”.

Desse modo, pode-se concordar com Shotter e Gergen, pois ao lermos o discurso de Tiradentes, acreditamos que esse inconfidente tinha a intenção de habitar no Brasil independente. Realizando uma consulta no livro *História do Brasil*, de Boris Fausto, pode-se verificar que a hipótese inicial apontada é considerada verdadeira, pois:

Que pretendiam os inconfidentes?

A resposta não é simples, pois a maioria das fontes à nossa disposição é constituída do que disseram os réus e as testemunhas no processo aberto pela Coroa, no qual se decidia, literalmente, uma questão de vida ou morte. Aparentemente, a intenção da maioria era a de proclamar uma República, tomando como modelo a Constituição dos Estados Unidos. O poeta e ex-ouvidor Tomás Antônio Gonzaga governaria durante os primeiros três anos e depois disso haveria eleições anuais. O Distrito Diamantino seria liberado das restrições que pesavam sobre ele; os devedores da Coroa, perdoados; a instalação de manufaturas, incentivada. Não haveria exército permanente. Em vez disso, os cidadãos deveriam usar armas e servir, quando necessário, na milícia nacional. (FAUSTO, 2012, p. 102).

Esse fato também ocorre com Vianna. Também com 163 falas, o ator traz a baila os discursos de Voltaire, Benito Mussolini, Napoleão Bonaparte, Moisés, Adolf Hitler, Bernard Shaw, Louis XV, Lacroix, Joseph Brodsky, Soldado Eddie D. Slovik, etc.

Como podemos verificar, Vianna também representa diversas personalidades históricas no texto *Liberdade, liberdade*. O ator representa personalidades favoráveis à liberdade, como também desempenha personalidades conhecidas pelas suas atrocidades. Além disso, Vianna também representa na peça discursos elaborados pelos dramaturgos Millôr Fernandes e Flávio Rangel (com o tema de liberdade da nação brasileira):

TEREZA

Mil e muitas mil são as liberdades humanas. Numa rápida discussão, os autores deste espetáculo conseguiram fixar algumas delas. A fundamental: liberdade física, ser dono do próprio corpo, poder ir e vir livremente.

[...]

VIANNA

Depois dessa liberdade, que já é uma conquista do ser humano, a mais importante é a liberdade econômica:

[...]

VIANNA

O direito à habitação:

[...]

VIANNA

A liberdade de profissão:

[...]

VIANNA

Para que o cidadão do país seja mais livre, é preciso que as riquezas produzidas no país fiquem no país!

TEREZA

Muito bem! (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 31-34).

Tereza Rachel, com 112 falas, conduz os discursos de Mme. Roland, Danton, Osório Duque Estrada, Anne Frank, Iuri Gagarin, Castro Alves, Luis XIV etc. A atriz segue o mesmo padrão de discurso dos colegas Paulo e Vianna, ou seja, a sua representação de várias personalidades históricas. Nos discursos de Tereza estão presentes falas de personalidades a favor e contra a liberdade da sociedade. A seguir,

será transcrita a citação do escritor brasileiro Castro Alves, discurso mencionado no texto dramático por Tereza Rachel:

TEREZA

Castro Alves: Auriverde pendão da minha terra, que a brisa do Brasil beija e balança! (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 26).

Segundo os apontamentos de José de Nicola (2007), Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871) é considerado o mais representativo poeta da terceira geração romântica. Fortemente influenciado por Victor Hugo, “interessava-se não apenas pelos sentimentos e emoções pessoais [...], mas também pela realidade que o rodeava. Cantou o amor, a mulher, a morte, o sonho, a República, o abolicionismo, a igualdade, as lutas de classe, os oprimidos”. (NICOLA, 2007, p. 241).

Na visão de Nicola (2007, p. 242), a luta abolicionista do poeta brasileiro faz parte de um contexto mais amplo:

Na realidade, o poeta buscava um grande ideal democrático, a solução de todos os problemas vividos pelo país: a República. Portanto, importante era a derrubada da Monarquia e de suas instituições, como, por exemplo, o trabalho escravo. Mas foi justamente com os versos acerca dos escravos que o poeta alcançou maior sucesso, pois aí se encontram admiravelmente fundidas a efusão lírica e a eloquência condoreira, como bem atestam as poesias “Vozes d’África”, “Canção do africano”, “Saudações a Palmares”, “Tragédia no lar” (de grande carga dramática e emotiva) e “O navio negreiro”.

Desse modo, entende-se o motivo pelo qual os dramaturgos Millôr Fernandes e Flávio Rangel trouxeram em sua peça um trecho do poemeto épico *O navio negreiro*, escrito por Castro Alves em 1868. Nos estudos apontados por Nicola (2007), esse poema faz a exaltação do povo africano e narra um episódio de sua história.

“Se o tema do tráfico negreiro já estava superado (afinal, o último desembarque de escravos negros datava de 1855), o mesmo não se pode afirmar da campanha abolicionista e do clima nacionalista: em 1868 o Brasil vivia o auge da Guerra do Paraguai”. (NICOLA, 2007, p. 246). Logo, com a presença do trecho do poema *O navio negreiro* em *Liberdade, liberdade*, os dramaturgos conseguem deixar mais uma marca de sua mensagem de liberdade.

As canções da peça são interpretadas por Nara Leão (que possui, no total, 59 falas) e pelo coro (39 falas). Nara e o coro revezam as canções do *Hino da Proclamação*

da República (de Leopoldo Miguez e Osório Duque Estrada), *Aruanda* (de Carlos Lyra e Geraldo Vandré), *Acertei no milhar* (samba de Moreira da Silva), *Moro na areia* (de Dorival Caymmi), *Com que roupa?* (de Noel Rosa), *Estatutos da Gafieira* (de Billy Blanco), *Positivismo* (de Noel Rosa), *Té o sol raiar* (de Baden Powell e Vinícius de Moraes), *If you miss me at the back of the bus* (de Pete Seeger), *Summertime* (de George e Ira Gershwin), *Leilão* (de Joracy Camargo e Heckel Tavares), *Zumbi* (de Denoir de Oliveira), *Hino da Resistência Francesa*, *Hino do Expedicionário Brasileiro*, além de outras citações referente ao tema da liberdade.

Nara Leão e o Coro interpretam canções brasileiras e estrangeiras referente ao tema da liberdade. A seguir, segue o trecho do *Hino do Expedicionário Brasileiro*, interpretada na peça por Nara Leão e o coro:

NARA E CORO
 Por mais terras que eu percorra³²
 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!

32. Hino do Expedicionário Brasileiro. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 116).

De acordo com o *Portal FEB* (2013) – o portal da Força Expedicionária Brasileira – o hino citado acima pertence ao maestro Spartaco Rossi e o poema é de Guilherme de Almeida. De acordo com o *site*, a canção do expedicionário possui “versos maravilhosos que retratam os valores do homem brasileiro que vai lutar, levando no coração a saudade da Pátria”. (PORTAL FEB, 2013).

Como podem ser observados, os discursos apontados acima são de distintas personalidades que viveram em localidades diferentes. Os seus enunciados pertencem a indivíduos com identidades variadas e, dessa maneira, pode concordar com I. Markova (*apud* MOITA LOPES, 2002, p. 33), quando afirma que “todas as ações individuais são fenômenos sociais e históricos”, pois devido às lutas contrárias e favoráveis a liberdade, todas essas personalidades tornaram-se conhecidas no âmbito social e histórico – sendo assim lembradas até hoje (não apenas na época da produção da peça em 1965).

Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Tereza Rachel, Nara Leão e o Coro, quando pronunciaram os inúmeros discursos presentes na peça *Liberdade, liberdade*, tinham a intenção de denunciar o quadro caótico e desintegrado das figuras humanas.

Assim sendo, não podemos dizer que os atores de *Liberdade, liberdade* são as personagens da peça dramática, pois Paulo, Vianna, Tereza e Nara são seres humanos – e não seres ficcionais –, sendo assim, impossível atribuir-lhes dentro da obra uma construção pelo ângulo físico, psicológico ou social. O que podemos dizer, no caso em pauta, que esses artistas representam as personalidades históricas citadas na obra e, conseqüentemente, essas personalidades conduz a ação, produz o conflito e mostram os seus sentimentos na peça.

Desse modo, pode-se pensar que Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Tereza Rachel, Nara Leão e o coro aceitaram a encenação da peça *Liberdade, liberdade* devido à identificação do seu contexto político-social (início do período ditatorial) com da época vivida pelas personalidades históricas presentes na peça. Por conseguinte, preocupados com o futuro incerto do país, especialmente com as condições de liberdade de expressão, perceberam que aquele era o momento de se unirem para alertar a nação brasileira:

Paulo Autran – O Flávio escreveu a peça e me disse: “Paulo, eu estou escrevendo pra você. Pra gente fazer juntos”. E eu li a peça e enlouqueci. O Brasil entrando naquela ditadura terrível, achei que era o momento da gente dizer alguma coisa mesmo. (negrito original). (SIQUEIRA, 1995, p.155).

Porém, os atores não se identificam com as personalidades históricas da peça, e sim, com os fatos/momentos em que elas vivenciaram. Como resultado de seu trabalho, os atores autorizaram os dramaturgos Millôr Fernandes e Flávio Rangel a publicarem os seus nomes na obra dramática.

Portanto, Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Tereza Rachel e Nara Leão não são as personagens de *Liberdade, liberdade*, e sim, os atores que aceitaram o desafio de representar personalidades históricas em nome da liberdade e dos direitos humanos a todos os cidadãos brasileiros.

3.3 Na cena do espaço e do tempo

O espaço, como informa Anne Ubersfeld (2005, p. 92), “é um *dado de leitura imediata do texto teatral*, na medida em que o espaço concreto é o (duplo) referente de todo texto teatral”. (itálico original). Para Ubersfeld, existem três modos de verificar o espaço:

1. O espaço teatral primeiramente é um *lugar cênico* a ser construído, e sem o qual o texto não pode encontrar seu lugar, seu modo concreto e de existência.
2. Os elementos essenciais da espacialidade para a construção do lugar cênico são extraídos das *didascálias*, que fornecem, como sabemos: a. indicações de lugar, mais ou menos precisas e detalhadas, conforme os textos; b. nomes das personagens (não esqueçamos de que fazem parte das didascálias) e, ao mesmo tempo, um certo modo de investimento de espaço (número, natureza, função das personagens); c. indicações de gestos e de marcação, às vezes raras ou inexistentes, mas que, se existem, permitem imaginar o modo de ocupação do espaço (exemplo: “andando a passos largos”, “agachando-se” ou “imóvel”).
3. A espacialização pode originar-se do diálogo. A maior parte das indicações cênicas em Shakespeare é simplesmente deduzida dos diálogos (é o denominamos “didascálias internas”). (UBERSFELD, 2005, p. 92-93).

De acordo com Jean-Pierre Ryngaert (1995, p. 77), “a organização do tempo da ficção vai de par com a estruturação do espaço”. Por meio deles, os dramaturgos permitem-se reproduzir os episódios complicados de suas histórias. Os heróis têm o tempo para viajar, envelhecer e meditar. Às vezes, ela acelera a tal ponto, que salta pura e simplesmente um episódio graças aos efeitos da elipse. “Os clássicos divertiram-se com esse tempo desmesurado, com essas peças em cinco atos nas quais víamos o herói nascer e morrer, com essas duas horas nas quais se representava a duração de uma vida”. (RYNGAERT, 1995, p. 77).

Anne Ubersfeld traz diversos questionamentos que nos faz refletir sobre a concepção de tempo no texto dramático:

Aliás, o que é o tempo no teatro? É o tempo universal do relógio? É a duração histórica irreversível? É a duração fisiológica ou psicológica, a do envelhecimento dos tecidos ou da densidade vivida, bergsoniana ou proustiana? É o rito das sociedades humanas e o retorno dos mesmos ritos e cerimônias? (UBERSFELD, 2005, p. 126).

Para Patrice Pavis (2007), o tempo é um dos elementos fundamentais do texto dramático e/ou da manifestação cênica. Dessa maneira, pensa-se em dupla natureza do tempo teatral: o tempo cênico e o tempo extracênico (ou dramático). O tempo cênico é:

ao mesmo tempo aquele da representação que está se desenrolando e aquele do espectador que a está assistindo. Consiste num presente contínuo, que não pára de desvanecer-se, renovando-se sem cessar. Esta temporalidade é ao mesmo tempo cronologicamente mensurável – de 20h31 a 23h15, por exemplo – e psicologicamente ligada ao sentido subjetivo da duração do espectador. (PAVIS, 2007, p. 400).

Já o tempo extracênico (ou dramático) é analisável com uma dupla modalidade:

pela oposição entre ação e intriga (GOUHIER), fábula e assunto (formalistas russos), história ou narrativa (BENVENISTE, GENETTE), a saber, a relação entre “a ordem temporal da sucessão dos elementos na diégese e a ordem pseudotemporal de sua descrição na narrativa” (GENETTE, 1972: 78). Trata-se de apreender a maneira pela qual a intriga organiza – escolhe e dispõe – os materiais da fábula, como ela propõe uma montagem temporal de certos elementos. Este tempo da ficção não é próprio do teatro, mas, sim, de todo discurso narrativo que anuncia e fixa uma temporalidade, remete a uma *outra cena*, dá a ilusão referencial de um outro mundo, parece-nos logicamente estruturado como o tempo do calendário. (itálicos originais). (PAVIS, 2007, p. 401).

O texto dramático *Liberdade, liberdade*, de Fernandes e Rangel, como foi observado anteriormente, possui diversas ações e enredos, sendo conseqüentemente, levado a pensar que o seu espaço e o seu tempo também serão variados. Assim, verificaremos o espaço da peça e, posteriormente, o seu tempo.

Seguindo as indicações de Ryngaert (1995), para analisar a estrutura espacial de um texto dramático, primeiramente deve-se realizar um levantamento das indicações cênicas que mostram os lugares que o dramaturgo considera úteis ao desenrolar do enredo. “Conforme as estéticas, estes serão precisos e detalhados ou, ao contrário, muito vagos e mesmo totalmente ausentes”. (RYNGAERT, 1995, p. 81-82).

Em *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, não encontramos uma indicação do espaço no início da obra. A única citação de espaço ocorre em apenas um momento nas suas didascálias (também conhecidas como indicações cênicas ou rubricas), como apontaremos a seguir:

(Paulo e Vianna assumem suas posições para a cena, um tribunal imaginário. Inversão de luz, permanecendo apenas um foco para Tereza.)
(FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 26).

Porém, não podemos afirmar que o espaço de *Liberdade, liberdade* seja apenas um tribunal imaginário. O vocábulo “imaginário” nos faz remeter na ideia de que não há cenário na peça. De fato, essa informação é verdadeira, conforme consta na entrevista concedida por Flávio Rangel: “[...] Não tinha cenários, as roupas dos atores eram simplíssimas, foram conseguidas na base de permuta”. (*apud* SIQUEIRA, 1995, p. 157).

Para a análise do espaço, no segundo momento Ryngaert (1995) sugere um confronto das indicações que o leitor dispõe do texto destinado a ser pronunciado pelos atores e tentar, cena por cena, compreender onde se passa cada uma delas.

No texto *Liberdade, liberdade* percebe-se pela indução os espaços que ocorrem as cenas. Por meio da imaginação (ou até mesmo com algumas indicações nos discursos da peça, ou nas notas de rodapé) o leitor percebe os diversos espaços existentes na peça.

No início da obra, o leitor não consegue localizar o espaço do texto. As únicas informações que possui é a presença de Nara e do coro, cantando um trecho do *Hino da Proclamação da República*:

(Ainda com as luzes da platéia acesas, ouvem-se os primeiros acordes do Hino da Proclamação da República. Apaga-se a luz da platéia. Ao final da Introdução, um acorde de violão, e Nara Leão canta, ainda no escuro.)

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... (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 21).

Depois da leitura de algumas páginas, o leitor percebe que houve uma alteração de espaço (mesmo sem saber ao certo qual espaço estava a princípio). Ademais, o leitor percorre no espaço em que ocorre o julgamento de Sócrates e, em seguida, emerge em outra região, sem saber ao certo onde está. Após a leitura de diversas canções e poemas, percebe que mergulha no texto dramático de William Shakespeare, numa cena da tragédia *Júlio César*.

Ao consultar o texto dramático *Júlio César*, de Willian Shakespeare (2008, p. 186), verifica-se que o espaço da obra ocorre em “Roma, durante grande parte da peça; depois em Sardes e perto de Filipos”. A cena reproduzida na peça *Liberdade, liberdade*, o espaço é em Roma, “o Foro”. (SHAKESPEARE, 2008, p. 207). Naturalmente, se o leitor desconhece a peça de Shakespeare, certamente não saberá em que espaço ocorre a cena apresentada na peça *Liberdade, liberdade*.

A próxima cena foi inspirada na peça *O casamento de Fígaro*, de Beaumarchais. O leitor conhece o espaço (um quarto) por meio dos discursos dos atores e das informações apontadas pelas notas de rodapé.

As cenas seguintes ocorrem na França, em uma Paris dominada pela Revolução Francesa. Depois os espaços são alterados pelo uso dos textos jornalísticos, poemas e canções publicadas por Millôr Fernandes, Baden Powel, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira e Pete Seeger. Em seguida, surge o espaço norte-americano, com a Declaração de Independência Americana, a canção *Summertime*, de George e Ira Gershwin, a discussão racial americana e a Guerra Civil Americana (com o discurso *The Gettysburg Address*, de Abraão Lincoln).

Em momento posterior ao espaço norte-americano, a obra *Liberdade, liberdade* aborda o espaço brasileiro. Apontam as condições de vida dos escravos no Brasil no século XVIII, citam a canção *Zumbi*, de Denoir de Oliveira e as condições de miséria desse povo. Com o fim da leitura da primeira parte da obra, o leitor percorre, por meio da imaginação e, especialmente, por meio do seu conhecimento histórico, os diversos espaços existentes na peça.

O mesmo fato ocorre na segunda parte da peça: por meio dos discursos das personalidades, das indicações das didascálias e das informações das notas de rodapé, o leitor faz a trajetória dos espaços da Guerra Civil Espanhola, do julgamento do poeta russo Joseph Brodsky, do julgamento do soldado norte-americano Eddie D. Slovik, da sentença contra Tiradentes, de uma cena do texto dramático *O delator* (de Bertolt Brecht), percorre os trechos de discursos e ordens militares de Adolf Hitler, canções e poemas de Louis Aragon, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Paul Éluard, do discurso de Winston Churchill, do trecho do Diário de Anne Frank, do início do discurso de Roosevelt, entre outros.

Verifica-se, portanto, que há vários espaços na peça *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Dessa maneira, não existe a possibilidade de realizar apenas uma indicação precisa do espaço. O que pode ser considerado como espaço nesse texto dramático são os diversos territórios do continente americano e europeu que foram apontados nas canções, nos textos literários e históricos citados na peça.

De acordo com Ryngaert (1995), faz-se necessário também verificar as estruturas temporais da peça que está sendo analisada. “Como chegamos a ‘pensar’ o tempo no texto, quando esse é um dado ainda mais abstrato?” (RYNGAERT, 1995, p. 92). De acordo com Ryngaert (1995, p. 93), “a marca comum da passagem do tempo no texto é a parada, a interrupção, literalmente o intervalo, às vezes sublinhado pela indicação cênica de um ‘escurecimento’.”

A marcação do tempo extracênico (ou dramático) em *Liberdade, liberdade* está presente nas técnicas de iluminação. Na obra, por meio das citações nas didascálias (ou rubricas) de “acende”, “apaga”, “escurecimento”, “luz geral”, “foco de luz”, etc. verificam-se as marcações do tempo, que serão listadas a seguir:

(Acende-se um refletor sobre Paulo Autran. Ele diz.) (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 21).

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.) (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 23).

(Entra luz geral. Cessa o rufar de tambor que até agora acompanhou todas as frases. Pausa de Paulo. Depois aponta Vianna.) (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 26).

Escurecimento

(Depois de um rápido instante, volta a luz geral da cena. Estão Paulo, Nara, Vianna e Tereza.) (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 31).

Esta marca textual está presente explicitamente no texto de Fernandes e Rangel. A cada alteração de ação, enredo e espaço, a marcação da luz geral, escurecimento e/ou foco de luz estão presentes. Os dramaturgos são donos do espaço-temporal, a ponto de utilizarem a iluminação para fazer com que as cenas se modifiquem num piscar de olhos.

Porém, não temos como calcular esse tempo. Podemos apenas dizer que o tempo em *Liberdade, liberdade* é o percurso ocorrido durante séculos da existência humana, visto que num determinado momento, o leitor está percorrendo o julgamento do poeta russo Joseph Brodsky (1940-1996) na União Soviética e, de repente, com um escurecimento em cena, se desloca para outro lugar, no julgamento do Soldado Eddie D. Slovik (1920-1945), do Exército dos Estados Unidos da América do Norte. Esse procedimento ocorre durante toda a peça.

De acordo com os pesquisadores Wagner Corsino Enedino e Aline Dessandre Duenha (2012, p. 68),

As tentativas de se compreender o uso do tempo e do espaço na contemporaneidade têm acarretado muitas discussões que ora se contrapõem, ora se complementam. Sendo um dos elementos principais e fundamentais do texto dramático (e também de sua representação), o tempo é um elemento difícil de descrever.

Apesar dessa constatação, na visão de Ryngaert (1995, p. 98), a análise das marcas espaço-temporais é necessária, porque:

[...] cruza uma abordagem objetiva (o que parece *indispensável* à representação?) e uma abordagem mais livre em torno da poética do texto. Essas duas abordagens são complementares e ambas se destinam a fazer sonhar. É inevitável partir de nossa experiência do espaço e do tempo, é indispensável entrar no universo do texto em que todos os deslocamentos podem ser considerados. Seja qual for o salto radical que a encenação acabe por operar, o que ela se permite esquecer ou sublinhar no texto existe pelo menos em estado embrionário. A dramaturgia não arquiva, ela prepara o terreno da imaginação. Apenas sonhamos bem no teatro se dermos os meios para bem sonhar.

Desse modo, podemos notar que a obra *Liberdade, liberdade* pode ser considerada “diferente” dos outros textos dramáticos que estamos acostumados a lidar. As informações contidas nessa obra nos faz remeter aos estudos dramáticos voltados a partir do século XX, que apontam as novas tendências do universo das artes cênicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espírito de resistência e a denúncia das condições vigentes no Brasil no período ditatorial fizeram surgir o primeiro espetáculo brasileiro conhecido como teatro de resistência: a peça *Liberdade, liberdade*, encenada e publicada em 1965. Essa produção contemporânea retrata o inconformismo dos artistas envolvidos na peça perante o regime de exceção existente no País. Sem cometer exageros, pode-se afirmar que sem o regime ditatorial brasileiro, diversos dramaturgos não teriam produzidos vários espetáculos políticos nesse período, entre eles, o *Liberdade, liberdade*.

Como pode ser observado, para compreender a totalidade de *Liberdade, liberdade*, deve-se, primeiramente, conhecer o seu espetáculo e, posteriormente, realizar a leitura do seu texto dramático. Desse modo, é interessante o pesquisador/leitor entrar em contato com esse universo do teatro de resistência (espetáculo) e, em seguida, ler a obra na qual é pertencente ao gênero drama didático-histórico.

Liberdade, liberdade dialoga com diferentes textos da cultura histórica universal para trazer à baila o tema da liberdade. Por meio dessa intertextualidade temática, Millôr Fernandes e Flávio Rangel fizeram a população brasileira refletir sobre o novo contexto na qual estava sendo inserida. Desse modo, o leitor (e também a plateia) poderia imaginar – por meio dos exemplos históricos e literários presentes na peça – como viveria mergulhado em um regime ditatorial, sem direito a liberdade de expressão e pensamento.

Ao inserir cenas e fragmentos históricos e literários em *Liberdade, liberdade*, os escritores também possibilitaram ao público reviver momentos pertencentes à cultura ocidental e o modo como elas foram consagradas no seu âmbito histórico e social. Imediatamente, pode-se pensar que ao trabalhar com essas referências, Fernandes e Rangel propiciaram uma abertura para outros trabalhos que surgiram posteriormente.

Desse modo, as citações constantes na peça nos faz remeter no caráter de coro (no sentido bakhtiniano) de multidão, de “caminhando e cantando e seguindo a canção”⁷, de “Liberdade, liberdade abre as asas sobre nós!”⁸ Consequentemente, pode-

⁷ Trecho da música de Geraldo Vandré, “Pra não dizer que não falei das flores”.

⁸ Trecho da música do samba de enredo “Liberdade, liberdade! Abre as asas sobre nós”, da Imperatriz Leopoldinense (Rio de Janeiro), 1989.

se afirmar que os dramaturgos Fernandes e Rangel souberam com eficácia utilizar esse novo mecanismo para realizar esse trabalho.

A técnica da bricolagem utilizada pelos autores possibilitou a legalidade da peça no início do regime de exceção, algo aparentemente impossível de ocorrer na época, pois, como foi explorado até aqui, os censores não possuíam argumentos substanciais para proibirem o espetáculo de ser exibido e o texto de ser publicado em 1965. A proibição iria confrontar com a aparente imagem no qual os militares apresentavam, visto que, para eles, naquele momento o Brasil era considerado um país democrático.

Na época, alguns críticos acreditavam que *Liberdade, liberdade* não poderia ser classificado como teatro, devido o tema abordado e a estrutura na qual os dramaturgos decidiram trabalhar. De acordo com Aristóteles (2011a), para uma peça ser considerada “bem feita” deve seguir rigorosamente a regra das três unidades: a sua construção dramática é “em torno de uma ação una, integral e completa, constituída por começo, meio e fim” (ARISTÓTELES, 2011a, p. 84), com tempo dessa ação de duração no máximo vinte e quatro horas e um espaço único, preciso e representado pelo cenário. Apesar de Millôr Fernandes e Flávio Rangel não terem priorizado a regra das três unidades estabelecidas por Aristóteles (ação, tempo e espaço), *Liberdade, liberdade* é considerado um texto dramático literário, pois se encaixa nas tendências atuais do teatro mundial.

As personagens dessa obra são as personalidades que se destacaram no meio social, cultural, profissional, filosófico, literário e político nacional e mundial. Quanto às personalidades, pode-se salientar que a quantidade presente na obra é bem significativa (cerca de cinquenta e três) e ajudam a ressaltar a sua indicação para a denominação de drama didático-histórico. Platão, Aristóteles, Jesus Cristo, Manuel Bandeira, Dorival Caymmi, Carlos Lyra, Nat “King” Cole, Castro Alves, Adolf Hitler, Anne Frank, General Francisco Franco, são algumas delas que se encontram evidente na peça.

Pode destacar dois grupos de personalidades pertencentes à obra: o primeiro, que possuem discursos favoráveis ao movimento da liberdade entre todas as nações do mundo (Tiradentes, Voltaire, Danton, Anne Frank etc.) e o segundo, que foram conhecidos pelos discursos favoráveis do regime autoritário e violento (Barry Goldwater, Hérnan Cortez, Benito Mussolini, Napoleão Bonaparte, Adolf Hitler etc.).

As canções presentes no texto dramático podem ser distribuídas em duas classes: das canções brasileiras (*Hino da Proclamação da República, Hino do Expedicionário Brasileiro, Aruanda, Acertei no milhar, Leilão, Zumbi* etc.) e das canções estrangeiras (*Hino da Resistência Francesa, If you miss me at the back of the bus, Summertime* etc.).

Todas essas personalidades e canções existentes nesse drama didático-histórico possuem inúmeros comportamentos/reações relacionados ao tema central da peça: a liberdade de expressão e de comportamento dos seres humanos.

As personalidades/canções que pertencem ao grupo favorável à liberdade – por manifestar ou lutar pelo direito de ser e viver livre em sua nação – possuem nos seus discursos diversas reações, como os sentimentos de esperança, de tristeza, de medo da morte, do direito individual de cultivar as próprias opiniões e do respeito aos direitos alheios.

De antemão, o grupo desfavorável à liberdade, ou seja, aquele pertencente às personalidades/canções dos autoritários e/ou ditadores, possuem comportamentos diferenciados do grupo anterior, pois possuem discursos repressivos e violentos. Essas reações ocorrem em razão de esses autoritários e/ou ditadores acreditarem que, apenas desse modo, poderão manter o poder em suas mãos e, conseqüentemente, controlarão a nação na qual governa.

Com esse mergulho ao passado, os dramaturgos resgataram distintos fatos históricos para aplicá-los à realidade do contexto da peça e instigar os seus leitores e/ou espectadores a refletir sobre o momento em que vivenciavam, na qual era o início de um período ditatorial. Como informa o pesquisador João Luis Pereira Ourique (2011, p. 96),

Perceber e destacar esses problemas existentes na formação das ideias sociais, entendendo-os não apenas como elementos externos ou mera consequência, mas também como parte integrante – e indissociável – dessa formação pode ser uma possibilidade capaz de realizar a interpretação mais próxima desses conflitos, não para dirimi-los ou resolvê-los, mas para refleti-los no seu constante clima de tensão que instiga o debate e estimula o senso crítico.

Embora Décio de Almeida Prado (1987) e Fausto Wolff (2009) apontam *Liberdade, liberdade* como um teatro “pobre” ou apenas como um *show* nos quais os atores e autores preocuparam apenas com o estrelismo; porém, o que realmente

acontece é uma denúncia de situações contemporâneas com base em acontecimentos e personalidades históricos. O que ocorre nesse drama didático-histórico é um fenômeno inevitável apontado por Alain Badiou de a politização⁹ do teatro:

O texto teatral é um texto *necessariamente* exposto à política. De resto, de *Oréstia* a *Paravents* [Biombos], ele articula proposições que só são completamente claras do ponto de vista da política. Pois isso a que o texto de teatro prescreve sua incompletude é sempre a abertura do conflito. Um texto de teatro começa quando dois “personagens” *não estão de acordo*. O teatro inscreve a discórdia. (itálicos originais). (*apud* RYNGAERT, 1998, p. 42)

Dessa maneira, o objetivo principal do espetáculo/texto dramático de *Liberdade, liberdade* é à realização da **provocação**¹⁰. Os dramaturgos (juntamente com os atores da peça) tinham em mente “provocar” a sua plateia e o seu leitor, de modo a instigá-los a uma reflexão do contexto em que estavam sendo inseridos. (negrito meu).

Essa afirmação nos faz remeter aos princípios básicos do teatro, pois o espetáculo teatral não possui apenas a intenção de causar diversão e prazer aos seus espectadores, mas também tem como função de realizar a reflexão, informação, educação e incitação.

⁹ De acordo com o Houaiss e Villar (2001), politização é o processo de tornar (alguém ou grupo) capaz de reconhecer a importância do pensamento ou da ação política; dar ou adquirir consciência dos deveres e direitos do cidadão.

¹⁰ O vocábulo provocação, nesse momento, nos faz remeter ao sinônimo de ação ou resultado de despertar, suscitar, incentivar e incitar.

REFERÊNCIAS

a) Geral

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1996.

ANDRADE, Fernando Teixeira de. Cecília Meirelles: *O Romanceiro da Inconfidência*. In: *Os livros da FUVES*T. São Paulo: CERED, 1994. p. 87-138.

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Trad. Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

_____. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

_____. *A política*. Introdução de Ivan Lins; tradução de Nestor Silveira Chaves. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Brasil: nunca mais*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

ASLAN, Odette. *O ator no Século XX: evolução da técnica, problema da ética*. Trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

AUTRAN, Paulo. *Paulo Autran sem comentários*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, et al. 4. ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

BELLO, João Alfredo Dal. História no drama ou como drama? Indagações sobre o drama histórico alemão. *Revista Letras*, Curitiba, n. 52, p. 21-38, jul./dez. 1999.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

BETTI, Maria Sílvia. A tarefa do tradutor teatral. *Cadernos de literatura brasileira*: Millôr Fernandes. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2003, p. 121-138.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Trad. Carmen C. Varriale et al. 6. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003. 1 CD-ROM.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

CAMPOS, Flavio de; CLARO, Regina. *A escrita da história 3*. São Paulo: Escala Educacional, 2010. (Coleção A escrita da história).

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 51-80.

CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

_____. *Literatura comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

COTRIM, Gilberto. Governos militares. In: _____. *História global: Brasil e geral*. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 2005. p. 557-568.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora, 1989. p. 37-48.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

ENEDINO, Wagner Corsino; DUENHA, Aline Dessandre. Antagonismo ou consonância? Um olhar sobre a constituição espaço-temporal em *Mão na luva*, de Oduvaldo Vianna Filho. In: GUERRA, Vânia Maria Lescano; ENEDINO, Wagner Corsino; NOLASCO, Edgar César (Orgs.). *Estudos de linguagens: diversidade e ensino*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. p. 61-74.

ESTEVES, Antônio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 14. ed. atual. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 11, p. 109-118, dez. 1989.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. 420p. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HELIODORA, Barbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. A construção dos sentidos no texto: intertextualidade e polifonia. In: _____. *O texto e a construção dos sentidos*. 9. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009. p. 59-74.

LOPES, Ana Cristina Caminha Viana. *Calabar, o elogio da traição: um novo drama histórico*. 2006. 181p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

MADDALUNO, Fernanda Bastos Moraes. *A intertextualidade no teatro e outros ensaios*. Niterói: EDUFF, 1991.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2008.

MALARD, Letícia. Romance e história. *Revista brasileira de literatura comparada*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 143-149, 1996.

MELLÃO, Gabriela. Guerrilha no palco. *Para entender o teatro brasileiro* (Bravo! para entender). São Paulo: Ed. Abril, 2010, p. 58-63.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. *Identidade fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas: Mercado de Letras, 2002. (Coleção Letramento, Educação e Sociedade).

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. *A intertextualidade em atos de comunicação*. São Paulo: Annablume, 2006.

NICOLA, José de. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 2007.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

OLIVEIRA, Cristiano Mello de. História e literatura na obra *O Proscrito*. *Conhecimento Prático Literatura*, n. 40, p. 34-47, jan. 2012.

OURIQUE, João Luis Pereira. A cultura de violência no processo de formação da identidade gaúcha. In: UMBACH, Rosani Ketzer; CALEGARI, Lizandro Carlos; OURIQUE, João Luis Pereira (Orgs.). *Violência e memória na produção cultural: o autoritarismo na Alemanha e no Brasil*. Santa Maria: Editora PPGL, 2011. p. 95-119.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Fernando. A dramaturgia como teoria. In: PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006. p. 9-12.

_____. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998, p. 17-49.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida, et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: 1987. p. 81-101.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida, et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: 1987. p. 9-49.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *Pulsional Revista de Psicanálise*, São Paulo, n. 116/117, p. 108-127, dez. 1998/ jan. 1999.

SHAKESPEARE, William. Júlio César. In: _____. *Tragédias: teatro completo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 181-225.

SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

SOUSA, Harlon Homem de Lacerda. *Tradição e traição no drama histórico: Calabar em revista, no teatro de Chico Buarque*. 2009. 215p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

TOTA, Pedro. Segunda Guerra Mundial. In: MAGNOLI, Demétrio (Org.). *História das guerras*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 355-389.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UMBACH, Rosani Ketzer. Memórias da repressão e literatura: algumas questões teóricas. In: _____. (Org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: UFSM, PPGL-Editores, 2008. p. 11-22.

UMBACH, Rosani Ketzer; CALEGARI, Lizandro Carlos; OURIQUE, João Luis Pereira. Introdução. In: _____. (Org.). *Violência e memória na produção cultural: o autoritarismo na Alemanha e no Brasil*. Santa Maria: Editora PPGL, 2011. p. 7-27.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

WOLFF, Fausto. A viúva imortal. In: FERNANDES, Millôr. *A viúva imortal*. Porto Alegre: L&PM, 2009. p. 7-13.

b) Internet

ADORNO, Theodor W. *Educação após Auschwitz*. Disponível em: <http://livrosdamara.pbworks.com/f/educa%C3%A7%C3%A3o_ap%C3%B3s_awschwitz.pdf> Acesso em: 03 dez. 2011.

BURKE, Peter. A invenção da história. *Folha de S. Paulo*. Mais! 11 set. 1994, p. 6. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/11/mais!/6.html>>. Acesso em: 22 abr. 2011.

CARVALHO, Flavio Ribeiro de Souza. O ator bricoleur. *Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa de Pós-graduação em Artes Cênicas*, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Flavio%20Ribeiro%20de%20Souza%20Carvalho%20-%20O%20Ator%20Bricoleur.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2013.

CEIA, Carlos. Bricolage. *E-dicionário de termos literários*. Coord. Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 29 dez. 2012.

CEIA, Carlos. Drama histórico. *E-dicionário de termos literários*. Coord. Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 23 maio 2012.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Disponível em: <http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm>. Acesso em: 19 jun. 2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. *Teatro de Resistência*. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=613>. Acesso em: 15 fev. 2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE TEATRO. *Liberdade, Liberdade*. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=447>. Acesso em: 04 mar. 2012.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Itinerários: Revista de Literatura*, n. 22, p. 37-57, 2004. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736>>. Acesso em: 14 maio 2012.

MILLÔR ONLINE: O SAITE. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/millor/>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

PESSOTTI, Isaias. Vantagens do turismo temporal. *Folha de S. Paulo*. Mais! 11 set. 1994, p. 6. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/11/mais!/10.html>>. Acesso em: 22 abr. 2011.

PORTAL FEB – O PORTAL DA FORÇA EXPEDICIONÁRIA BRASILEIRA. *Canção do expedicionário*. Disponível em: < <http://www.portalfeb.com.br/cancao-do-expedicionario>>. Acesso em: 17 jan. 2013.

ROSA, Livia. *SOARMEC – Sociedade dos Amigos Ouvintes da Rádio MEC*. Disponível em: <<http://www.soarmec.com.br/p.autran.htm>>. Acesso em: 31 mar. 2009.

TEIXEIRA, Mônica. Jornalista, escritor e humorista Millôr Fernandes morre no Rio. *Jornal Nacional*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2012/03/jornalista-escriptor-e-humorista-millor-fernandes-morre-no-rio.html>>. Acesso em: 29 mar. 2012.