

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE HISTÓRIA – INHIS

MIRIAM DE OLIVEIRA JAGER SILVA

**O GRUPO OPINIÃO EM CENA: “*LIBERDADE,*
LIBERDADE” (1965)**

Uberlândia – MG
2014

MIRIAM DE OLIVEIRA JAGER SILVA

O GRUPO OPINIÃO EM CENA: “*LIBERDADE, LIBERDADE*” (1965)

Monografia apresentada ao Curso de História, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado/Bacharel em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos.

Uberlândia – MG
2014

MIRIAM DE OLIVEIRA JAGER SILVA

O GRUPO OPINIÃO EM CENA: “*LIBERDADE*, *LIBERDADE*” (1965)

Monografia apresentada ao Curso de História, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado/Bacharel em História.

Uberlândia, 26 de agosto de 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos (Orientadora)

Universidade Federal de Uberlândia

Prof.^a Ms. Sandra Alves Fiuza

Universidade Federal de Uberlândia/Faculdade de Ciências Integradas do Pontal

Prof.^a Ms. Lígia Perini

Universidade Federal de Uberlândia

Agradecimentos

Neste momento especial e único são muitos os agradecimentos que tenho a fazer. Começo por um Deus em que acredito e tenho muita fé, a São Jorge a quem sou uma devota fiel e que a história muito me inspira para não desistir de meus objetivos.

Agradeço a professora Kátia Paranhos que muitas vezes me mostrou como voltar para o caminho relacionado ao meu tema de pesquisa e que me proporcionou a possibilidade de conhecer um pouco sobre o teatro brasileiro e alguns de seus personagens que marcaram a história.

Aos meus colegas de curso e professores que me auxiliaram nesta jornada, em especial a minha amiga Vagna Maria, companheira leal durante o percurso, tão meiga com todos, sempre disposta a ajudar quem precisa pessoa maravilhosa.

Ao João Batista, secretário do curso, altamente competente em suas funções, compreensivo e sempre disposto a ajudar.

As minhas filhas Laura e Sophia, que compreenderam minhas preocupações e crises durante o curso, amores eternos.

A meu companheiro de jornada Everaldo, que muito colaborou para este momento, aos meus pais e familiares.

E finalmente faço um agradecimento especial para mim, que diante de vários fatores que muitas vezes me fizera querer desistir não conseguiram continuei firme nesta jornada que se iniciou muitos anos atrás e agora diante desta conquista é muito mais saboroso a vitória mais do que nunca foi maravilhoso ter concluído este objetivo que fiz por merecer.

Resumo

Esta monografia pontua-se a partir dos estudos que envolvem história e teatro. A partir deste diálogo nos focamos a pesquisar a peça *Liberdade, liberdade* escrita por Flávio Rangel e Millôr Fernandes em 1965. O alinhavo da pesquisa em relação ao referido objeto pontua-se no exercício de compreender o lugar que ocupa a peça e o grau de sua importância para a sociedade brasileira durante a década de 1960.

Palavras-chave: História; Teatro; *Liberdade, Liberdade*.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	07
CAPÍTULO 1: “Quem tem opinião?”.....	14
1.1. Teatro, arte e cultura: “em busca do povo brasileiro”.....	14
1.2. “Podem me bater que eu não mudo de opinião”.....	23
CAPÍTULO 2: “<i>Liberdade, liberdade</i>”: montagem, cenas e criação artística.....	35
2.1. Uma proposta de liberdade.....	35
2.2. “A moda da casa”: olhares sobre <i>Liberdade, liberdade</i>	45
2.3. Abre a porta e a janela e deixe a liberdade entrar.....	56
2.4. Em cena: <i>Liberdade, liberdade</i>	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
FONTES.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	91

INTRODUÇÃO

Este trabalho de monografia se deu a partir do conhecimento proporcionado pela professora Kátia Rodrigues Paranhos em relação ao fazer teatral brasileiro. A convite da mesma participamos da conclusão da pesquisa relacionada ao *Show Opinião*¹ que estava agregada a um projeto maior, “Pelas bordas: história e teatro na obra de João das Neves²”, por meio do contato com os teceres que envolvem a arte e dentro dela o teatro optamos em conhecer outro trabalho realizado pelo Grupo Opinião, a peça *Liberdade, Liberdade*³ sendo a mesma o objeto da presente monografia.

A cultura elemento social, feita e desfeita pelos indivíduos, muito influência a sociedade no vestir, o falar e principalmente o olhar colocado em determinada temporalidade histórica. Neste sentido, conhecer o fazer teatral para além do elemento estético que lhe pertence traz nas vivências a compreensão de cenários que pautam a história. Desde os primórdios o homem faz arte e busca dela se apropriar, aproximando-se de sua própria essência, buscando a si e ao outro.

Dialogar com a história percorrendo as possibilidades que o teatro traz em sua base enriquece e aumenta as fontes de pesquisa. O campo é fecundo e coberto de caminhos que podem ser percorridos, as tensões geradas também ampliam o interesse pelos registros em suas diversas temporalidades, a pesquisa e o interesse não precisam ser delimitados tratando-se da estreita relação da História e o Teatro.

Ao escolhermos intencionalmente a pesquisa em torno do teatro nos propomos a conhecer a atuação de pessoas que utilizaram de seus talentos para aproximar a sociedade da cultura e vice versa. Em momentos de embates ideológicos, políticos e sociais o teatro foi utilizado como uma ferramenta com alto valor agregado, possuidor de funções que precisam apenas serem inseridas em suas linhas, em seus roteiros e em seus movimentos.

¹ Para saber mais ver, KUHNER, Maria Helena e ROCHA Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

² Projeto coordenado pela professora Kátia Rodrigues Paranhos e que contou com o professor Adalberto Paranhos e os alunos bolsistas CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) da Universidade Federal de Uberlândia, Heloisa M. Bernardes Cacique, Fernanda Paranhos Mendes e Miriam de Oliveira Jager. A pesquisa teve como objetivo principal o estudo da trajetória de João das Neves a partir da década de 1960, tendo como pesquisa básica a sua atuação como autor, tradutor, ator, diretor e iluminador de inúmeros espetáculos. Neste sentido, estão em pauta questões de engajamento, teatro político/teatro popular, dramaturgia nacional e intervenção social.

³ A peça foi encenada e publicada em 1965. Ver FERNANDES, Millôr e RANGEL Flávio. *Liberdade, Liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Em um primeiro momento deste trabalho, buscamos conhecer o teatro em seus aspectos mais gerais e as peculiaridades que se destacaram a este tecer a partir da década de 1950, repercutindo no teatro engajado de 1960. Para se descortinar a atuação que o teatro brasileiro deteve no período da ditadura militar, torna-se necessário à aproximação com a história social, política e econômica no período de 1950 a meados de 1960.

E no sentido de ter uma pesquisa bem elaborada, apesar de inacabada se pensarmos que este é um campo de infinitas possibilidades, nos aproximamos de autores que desenvolveram trabalhos relacionados ao teatro e conseguiram articular por meio de seus olhares interpretações que auxiliam o entendimento sobre o tema e a relação deste com o seu momento presente.

A pesquisa para a elaboração de um trabalho acadêmico, depois de feita a escolha do tema, inicia-se na escolha de autores e textos que nos auxiliarão na escrita, possibilitando um conhecer mais detalhado de momentos e agentes sociais que fizeram a história em seu tempo, ao privilegiarmos um grupo de autores e de suas obras, estamos escolhendo nosso lugar neste processo, este movimento não desqualifica outros autores, ao contrário se nos fosse possível um número maior de obras iriam compor esta escrita.

Intencionalmente as escolhas interferem no resultado da escrita, por mais que tentemos nos distanciar, ou negar esta realidade, os autores presentes neste trabalho mostram com riquezas de detalhes as tensões, os campos de disputas, as ideologias, as origens das rupturas, a busca pela arte de raiz, e uma série de outros fundamentos teóricos como os que envolvem o conceito de teatro engajado. Autores como Marcelo Ridenti⁴, Heloisa Buarque de Hollanda⁵, Edécio Mostaço⁶ e outros que ao longo do texto nos apresentaram com suas escritas bem elaboradas, com requinte e exatidão descreveram acontecimentos importantes relacionados ao teatro brasileiro e a seus agentes.

No decorrer deste trabalho pontuamos a atuação dos grupos Arena e o Opinião. Este último recebeu um destaque em relação a apresentação da peça *Liberdade*,

⁴ Ver: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos de 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura*, v.9, n.14, jan-jun.2007, p.185-195 e *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010.

⁵ Ver HOLANDA, Heloisa de. Cultura e cotidiano. In: ARAUJO, Rita de Cássia e BARRETO, Túlio Velho (orgs.). *1964: o golpe passado a limpo*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2007.

⁶ MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

Liberdade, percorremos um pouco suas formações, trajetórias, obras e os caminhos alternativos que criaram para continuarem produzindo e apresentando suas obras diante da ditadura militar, focamos também nos cenários, nas ações individuais e coletivas que permearam as décadas de 1950 e 1960, buscando relacionar o tempo vivenciado com o fazer teatral que se apropriava de novos simbolismos e técnicas para aproximar o público.

Os deslocamentos que o teatro qualificado de engajado fez para conseguir aproximar-se do povo e suas buscas constantes de técnicas que permitiriam associar novos elementos como a música ao roteiro também estão presentes nesta escrita que almeja proporcionar ao seu leitor um caminhar pelo teatro brasileiro na década de 1960, dando ênfase a peça teatral *Liberdade, Liberdade*. O primeiro capítulo presente nesta escrita traz um pouco do teatro desenvolvido no eixo Rio-São Paulo, não desmerecendo as composições teatrais que ocorriam em outros estados do país. Abordando tensões como as que envolviam as trajetórias do TBC⁷ (Teatro Brasileiro de Comédia) e dos grupos Opinião⁸ e Arena⁹.

No segundo capítulo apresentamos a peça teatral *Liberdade, Liberdade* detalhando sua estrutura, seu elenco e suas peculiaridades.

Ao analisar a peça teatral *Liberdade, Liberdade*, conhecemos um pouco do Brasil coberto pela lei da mordaza, pela imposição da censura e da vigília atuante dos militares sobre as apresentações artísticas que eram elaboradas a partir de 31 de março de 1964. Entrando em contato com o roteiro da referida peça a aproximação com grandes nomes da história ocorre, os textos predominantes no roteiro foram declamados por artistas como Paulo Autran, Nara Leão entre outros de igual destaque artístico.

Nossa proposta não se esgota no conhecer da peça *Liberdade, Liberdade*, perpassa pelo interesse em tentar compreender como um período tão dinâmico para a cultura brasileira, especificamente a partir de 1950, é tolhido em grande parte pela ditadura militar iniciada com o golpe em 31 de março de 1964, os possíveis caminhos percorridos pelos grupos engajados para continuarem produzindo e apresentando sua arte também estão presentes nesta proposta, tentando visualizar a atuação destes artistas, suas obras e as dificuldades por eles enfrentadas.

⁷ O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi fundado no ano de 1948. Para saber mais ver. MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política*: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo. op.cit., p.15.

⁸ O grupo Opinião oficializou-se em dezembro de 1964. Idem.

⁹ O primeiro espetáculo apresentado pela Companhia Teatro de Arena de São Paulo ocorreu em 11 de abril de 1953 no Museu de Arte. Idem.

Presente na historiografia o tecer teatral brasileiro ainda possui muitos campos de pesquisas, investigações e diálogos, proporcionando uma aproximação com as temporalidades históricas, com a sociedade e com a política vigente em determinada época. Todos estes elementos se aglutinam, e ao mesmo tempo mantém suas peculiaridades, neste sentido ao historiador cabe a responsabilidade de valorizar os autores que trabalham o tema, não deixando que uma memória tão rica fique esquecida com a passagem do tempo, tendo a sensibilidade e atenção para não destituir destas elaborações os vários contextos que fazem parte de uma sociedade sejam eles políticos, sociais ou econômicos.

O historiador Roger Chartier escreveu a respeito da importância histórica de um texto.

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertencem, e de seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como a modalidade de sua descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais ou mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou da era do computador¹⁰.

As elaborações dos agentes sociais possuem graus diferenciados de representação para a história e para a sociedade que os cria, os modifica e recebe os resultados destas ações. Quando pesquisamos o teatro e seus diálogos com a história estamos percorrendo trajetos repletos de tensões e intenções. Neste sentido o alinhavo que o teatro nacional produziu com a história do país não passa despercebido, sendo o mesmo um elemento catalisador na busca por mudanças diante da ditadura de 1964.

Ao propormos conhecer um pouco a trajetória dos grupos Arena e Opinião entramos em contato com uma arte que expunha uma representatividade diferenciada para a sociedade brasileira, não nos esquecendo que o surgimento do teatro brasileiro de Comédia em 1948 deu início a um novo tecer teatral brasileiro ou seja o TBC foi um dos pioneiros em administrar formalmente suas produções, produzindo uma reelaboração do teatro no aspecto profissional. Mesmo diante das dificuldades enfrentadas o TBC colaborou para que uma nova maneira de se produzir teatro no país fosse discutida, buscando uma melhor organização para a arte cênica, direcionando sua produção para um gerenciamento, o que não significa um êxito pleno.

¹⁰ CHARTIER, R. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.11.

Este balanceamento de relações não se mostrou, é claro, sempre tranquilo. A crônica tebeceana registra vários incidentes trabalhistas, técnicos, divergências de opiniões, bate-bocas palacianos. Foram resolvidos sempre em favor da empresa; ou seja, triunfou sempre o capital – observação válida mesmo para Zampari, que se colocou várias vezes apenas como um membro do grupo (fazendo deslocar de cena sua figura de patrão)¹¹.

Sem entrar nas questões internas que permeavam o Teatro Brasileiro de Comédia seus méritos não podem ser pulverizados, o TBC agregou uma nova forma de se ver os valores estéticos e profissionais que o teatro pode proporcionar, lembrando que estas novas (re)elaborações e (re)construções em relação a arte cênica nacional ocorriam em outros estados do país.

Em 1962 é fundado, em Pernambuco, o Movimento de Cultura Popular, sob o governo de Miguel Arraes e contando com o apoio cultural dos dramaturgos Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Além de teatro, o MCP constitui-se na primeira experiência concreta de alfabetização maciça através do método de Paulo Freire, um de seus diretores. Em pouco tempo o movimento expandiu-se atingindo outros Estados nordestinos, criando várias centrais de trabalho comum com o CPC¹².

Quando entramos em contato com a historicidade que envolve o tema proposto o entendimento sobre o mesmo se torna mais fácil e permite uma assimilação diferenciada, agregando um conteúdo mais bem elaborado para a pesquisa e tornando a mesma mais próxima de entendimento. Neste contexto fazemos referência a Marc Bloch que em suas obras destaca a importância do homem enquanto agente social fazedor da história.

A diversidade dos documentos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele. É curioso constatar o quão imperfeitamente as pessoas alheias a nosso trabalho avaliam a extensão dessas possibilidades. É que continuam a se aferrar a uma ideia obsoleta de nossa ciência: a do tempo em que não se sabia ler senão os testemunhos voluntários.¹³

¹¹ MOSTAÇO, Edécio. op. cit. p.18.

¹² Idem, ibidem, p.59.

¹³ BLOCH, M. *Apologia da história*, ou ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2001, p.79-80.

O homem é o fazedor da história e possui a capacidade de perpetuar suas elaborações, o que permite o entendimento e a interpretação de uma determinada sociedade e um recorte histórico. O ato da pesquisa exige o conhecimento de momentos que antecedem o tema dentro da história, os fatos não surgem isoladamente, são frutos de fatos anteriores e com isso necessitamos dialogar com a história dentro de suas temporalidades específicas, daí a exigência em se conhecer os movimentos teatrais nacionais que influenciaram o labor teatral na década de 1960.

Esta pesquisa representa uma breve caminhada pelo teatro brasileiro, tendo a intenção de mostrar que a produção teatral brasileira desde os seus primeiros passos representa muito para a sociedade, e que a mesma não se fez como não se faz sem interesses, sendo os mesmos de ordens variadas o que não nos cabe julgar. O importante destaque deste trabalho é mostrar que dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, João das Neves e Nelson Rodrigues dentre outros de inigualáveis talentos acrescentaram para a arte cênica nacional obras marcantes.

O destaque merecido para estes importantes agentes sociais estão presentes nesta obra. Reconhecemos a importância de suas lutas para a trajetória da história do país, seus feitos estão presentes na historiografia, enquanto houver indivíduos conscientes da importância do teatro para a sociedade eles estarão representados e respeitados.

O teatro como genuína expressão artística que enfrenta as diversidades do tempo e da história continua latente mesmo que com outras configurações, ele resiste e se molda, buscando o embate, sendo uma obra única a cada apresentação, se inova e busca pela plateia, mesmo na contemporaneidade se sustenta de outros momentos, se inspira em outras gerações, se contradiz, mas atua buscando suas ideologias, seu acreditar, hora agrada ora causa repulsa, o importante está na busca, em causar uma reação.

Para aqueles que têm a oportunidade de pesquisar o tema, confrontá-lo com o tempo e com a história é saboroso, ver sua força de atuação nas décadas de 1950 e mesmo durante a ditadura militar que ceifou esta gestação tão promissora é como estar no momento presente em que os fatos ocorreram. Estes grupos atuaram enquanto puderam com suas trajetórias árduas, produtivas e contestadoras, neste tema tão envolvente a reflexão se faz necessária, a vigilância constante a favor dos direitos humanos e ao direito de liberdade tão manifestados no teatro engajado também encontraram respaldo em outras manifestações culturais que ocorreram no país durante a ditadura militar.

Nesta pequena introdução apenas uma apresentação da proposta contida em nossa escrita, que não representa toda a grandeza e a importância do fazer teatral brasileiro na década de 1960, mas que busca mostrar um pouco do valor destes agentes sociais que fizeram a diferença na história do país.

No primeiro capítulo analisamos brevemente os teceres que envolveram o teatro nacional antes da imposição do regime militar em 1965.

No segundo capítulo mostramos peculiaridades em relação a encenação teatral que envolveu a peça *Liberdade, liberdade*.

CAPÍTULO I

“QUEM TEM OPINIÃO?”

1.1 Teatro, arte e cultura: “em busca do povo brasileiro”.

Neste primeiro momento optamos em mostrar um pouco a trajetória do Grupo Opinião¹⁴ para melhor situar a leitura e a compreensão em torno da peça *Liberdade, liberdade*¹⁵, que foi encenada pelo mesmo juntamente com o Teatro de Arena de São Paulo¹⁶. Ao conhecermos um pouco as origens deste importante grupo teatral brasileiro, entramos em contato com as aproximações que a cultura especificamente o teatro¹⁷ desenvolve com a história.

Torna-se importante destacar que o cenário no qual o Grupo Opinião atuou desde a sua formação era o da ditadura militar que assolou o Brasil durante vinte e um anos. A ocupação do poder pelos militares ditou novas regras políticas ao país, o que gerou uma mudança gradativa na maneira como a sociedade civil estava sendo conduzida.

Diante deste novo posicionamento imposto a sociedade, artistas oriundos da música, teatrólogos, atores, poetas, e outros indivíduos ligados a cultura desenvolvem

¹⁴ Com a imposição da ditadura militar em 31 de março de 1964, o teatro brasileiro precisou se reavaliar. Neste sentido Edécio Mostaço escreveu: “Dentre todos foi o teatro o primeiro setor a se reorganizar e propiciar uma espécie de “modelo” para a arte de resistência. Atingido em cheio, o CPC foi desmantelado. Seus remanescentes, escolarizados nas práticas *agit-prop* dos anos anteriores, rapidamente se (re)aglutinam num grupo teatral e partem para a produção de um espetáculo que se transformaria no mais acabado exemplo de arte participante e de “protesto” daqueles anos”. MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política*. op. cit., p. 76.

¹⁵ “Não saía da cabeça de Flávio um espetáculo que exaltasse os valores da liberdade, numa conjuntura tão desfavorável. “Era preciso fazer o público acreditar, ter esperança. Lutar, resistir”, justificaria ele em 1977. Lembrou-se de uma peça da Broadway que reunia reflexões de vários autores sobre a problemática racial nos Estados Unidos, e pensou em algo parecido. Procurou Millôr Fernandes, e, juntos, escreveram *Liberdade, liberdade*, que consagraria o que se convencionou chamar de “teatro de resistência”. MORAES, Dênis de. *Vianninha*. Cúmplice da paixão. Rio de Janeiro: Nórdica. 1991, p. 145.

¹⁶ “E foram exatamente estes dois trunfos (forma nova e baixo custo) que estimularam alguns jovens a fundar um grupo teatral com características muito próprias e que iria influenciar decisivamente o teatro brasileiro. (...) Os alunos formados, incompatibilizados com o teatrão preconizado pelo TBC, fundaram o novo grupo que passa a denominar-se Companhia Teatro de Arena de São Paulo. Sem sede fixa, e animados por inúmeras propostas renovadoras dentro do fazer teatral, o primeiro espetáculo é apresentado a 11 de abril de 1953 no Museu de Arte, ainda sediado à rua 7 de abril, no centro de São Paulo: *Esta Noite é Nossa*, de Stafford Dickens, sob a direção de José Renato”. MOSTAÇO, Edécio, op. cit., p. 24.

¹⁷ “Todos sabemos ser o teatro o grande espaço da, representação: “sobre um tablado, dois atores e uma paixão, a humanidade tem encontrado nesta forma de espelho uma lúdica maneira de se contemplar, de se realizar, de se projetar, de se imaginar.” MOSTAÇO, Edécio, op. cit., p. 13.

uma maneira de protestar, passaram a utilizar a arte como instrumento de resistência e conscientização.

Esse posicionamento chamou a atenção de inúmeros artistas que cientes da situação na qual o país se encontrava viram que a cultura, segundo suas interpretações poderia se tornar um instrumento de resistência diante do regime militar que impunha restrições à liberdade paulatinamente.

Este inovador olhar sobre as questões envolvendo a cultura, política e sociedade, até meados da década de 1950 não era apresentado e interpretado de forma tão explícita como ocorreu a partir da década de 1960 no teatro nacional.

Antes de 1940 este fazer teatral no Brasil se apresentava a uma pequena parcela da população e a industrialização do país ainda se iniciava, não se interpretava a realidade nacional nos palcos e os conflitos humanos não estavam em cena de maneira condizente.

Vale ressaltar que o fazer cênico brasileiro começa a ser maior projetado a partir de 1940. As mudanças na forma de interpretar e produzir uma arte diferenciada já ocorria na literatura, na música, na pintura, e escultura.

Ressaltamos que as mudanças viriam de grupos amadores localizados em várias regiões do país. A este respeito Nanci Fernandes escreveu:

E para enfatizar o papel renovador do amadorismo, devem-se destacar suas três vertentes mais importantes: a. o movimento carioca, entre os anos de 1938 e 1947; b. o movimento paulista, que durou de 1942 a 1948 e culminou na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Escola de Arte Dramática (EAD); c. o movimento pernambucano (com extensão para todo o Nordeste), que começou com feições peculiares e, na década de 1940, incorporou meios e modos teatrais em uso no Sudeste¹⁸.

O destaque apresentado mostra que o desejo de mudanças no labor cênico brasileiro não se deu apenas no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, cidades de destaque no cenário nacional. Vale ressaltar que a partir de novos processos que estavam ocorrendo na sociedade como o desenvolvimento industrial outros setores dentre os quais a cultura também almejava outras possibilidades de criação e apresentação de suas diversas artes.

A partir destes novos cenários que vão se configurando o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948, como já mencionado, vai suprir a necessidade

¹⁸ Os grupos amadores. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG Jacob. *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2013. p.57.

de uma pequena parcela da população de se aproximar de uma cultura mais refinada, sintonizada com os acontecimentos culturais internacionais e que acompanhasse as mudanças que o país passava, segundo os olhares destes indivíduos.

Com o desenvolvimento econômico e industrial essa população mesmo que em menor número e com poder financeiro exige que a cultura também se desenvolva e lhe ofereça entretenimento com padrões à altura de sua posição social¹⁹.

As interpretações em torno da atuação do TBC, se mostram divergentes em vários aspectos, desde os roteiros até as próprias produções. Entretanto não há como negar sua postura inovadora para o teatro brasileiro em termos de profissionalização²⁰.

Mostaço, descreve a importância do TBC para os novos caminhos que o fazer cênico brasileiro iria percorrer e mostra também as contradições que o acompanharam durante seus anos de existência:

O teatro do TBC foi um teatro de ilusão, uma fantasmagoria ideológica, a criação de uma artificialidade destinada a suprir um imaginário acaipirado de uma burguesia voltada para suas tradições de oriundi, um engalanamento formal que mesmo quando encenou Ralé, de Gorki, ou Mortos sem Sepultura, de Sartre, diluiu estas encenações em eflúvios caritativos, amortizando contradições e sublinhando o melodrama. (...).

A importância histórica do TBC não se restringe a penas à dignificação profissional e artística que introduziu nos padrões do teatro brasileiro, mas, igualmente, por ter revelado uma teoria importante, ainda que já desgastada frente aos padrões mundiais, dos modos de ver, sentir e representar o próprio teatro, através de uma linguagem cênica dotada de suficiente rigor criativo para representar o “mundo”. Afinal, a técnica é histórica e, como tal, depende de quem a usa para torna-se um instrumento alienador ou revolucionário. É neste sentido que a contribuição dos diretores italianos que o TBC empregou foi decisiva para introduzir esta almejada renovação cênica, fazendo avançar os modos de expressão e representação tanto para os artistas quanto para o público²¹.

Ao destacarmos a criação do TBC²², estamos percorrendo um pouco da trajetória do fazer teatral no país. Esteticamente o trabalho desenvolvido pelo TBC e outras

¹⁹ “Fundada em 1930, a Universidade de São Paulo importava professores franceses que ensinavam para esta burguesia hábitos e padrões renovados, gerando uma renovação ideológica muito importante no sentido de apagar de vez o patriarcalismo até então dominante.” Ibidem, p. 15.

²⁰ “As companhias, quase sempre gravitando em torno de um ator ou atriz de sucesso e reconhecimento público, organizavam-se por salários diretamente ligados à bilheteria: se a peça fizesse sucesso, eles eram pagos, caso contrário muito hotel e muito jantar deveriam ser caloteados por falta de pagamento da companhia que, literalmente, tinha de fugir”. Ibidem, p.18.

²¹ MOSTAÇO, Edécio, op. cit, p. 18-20.

²² “Desde 1948, a arte cênica brasileira ingressara na era do profissionalismo, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia. O TBC não só revolucionaria a concepção de espetáculo e também as relações de

companhias teatrais nas décadas de 1940 e 1950 não deixavam nada a desejar. O cuidado com as etapas no processo de criação e apresentação eram impecáveis, gerando um alto custo para as produções, o que delimitava sua plateia aqueles que tinham recursos financeiros.

As novas formulações utilizadas na elaboração cênica brasileira no que tange ao teatro de resistência ocorreria segundo o crítico Mostaço²³ e historiadores como Marcelo Ridenti em momentos posteriores, sendo identificado nas décadas de 1960 e meados de 1970 e sem alcançar a plenitude de uma revolução tão almejada durante a ditadura militar imposta em 1964. Em relação ao tema, Ridenti escreveu:

Tratei de propor uma hipótese, em que se pode falar com mais precisão num *romantismo revolucionário* para compreender as lutas políticas e culturais dos anos 60 e princípio dos 70, do combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura. A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, *a ação do homem novo*, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, “do coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.²⁴

Os novos caminhos da arte cênica no país buscavam em seu passado uma essência, um modelo que servisse como referência para o teatro inovador que os artistas engajados propunham produzir. Almejava-se resgatar o próprio povo, a arte genuinamente nacional, as histórias de formação do país, as lutas pela sobrevivência.

Idealizava-se encenar a realidade e as vivências do povo, dar materialidade a esta cultura que parecia estar a margem. A partir destes novos elementos o teatro engajado começa a tomar forma, a ser realinhado diante da conjuntura na qual a sociedade se encontrava.

Esta nova proposta para o fazer teatral brasileiro recebeu as influências de Bertolt Brecht²⁵, que coloca o teatro popular como um provocador, que posiciona o

produção, como alcançaria níveis de popularidade nunca antes imaginados.”. MORAES, Dênis de. op. cit, p. 39.

²³ “Os anos compreendidos entre 1960 e 1964 apresentam o mais formidável movimento não apenas quantitativo como qualitativo no sentido de implementar uma cultura de caráter participante e popular no Brasil”. Para saber mais. Ver MOSTAÇO, Edécio. op. cit, p.55.

²⁴ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 24.

²⁵ EUGEN Bertolt Friedrich Brecht (1898- 1956). Dramaturgo e poeta alemão. Encenou suas primeiras peças em Munique. Ver. *Teatro Completo*. v.3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

indivíduo e a história no mesmo patamar, lançando perguntas sem dar solução, atizador, um teatro que faz o chamado, atrai e não dá respostas, sugere a transformação sem impor, aguardando a reação de seu público.

Este teatro inovador traz as características do teatro épico²⁶, que coloca o artista em uma condição que perpassa sua atuação. O destaque se dá para a essência do espetáculo, para o roteiro e não para os complementos, como figurino, luz e outros adornos que enchem muitas vezes os olhos e causa distrações ao real objetivo proposto.

Fica claro neste sentido a busca de um alinhavo cênico mais próximo com a realidade vigente e que buscasse representar os embates sociais do povo. Augusto Boal²⁷ foi um destes artistas que colocou em prática suas interpretações em relação à leitura de Brecht, seus trabalhos passaram a apresentar uma mistura de gêneros, como a música, a farsa e a chanchada. Esta mistura de vários elementos caracteriza o teatro épico tão defendido por Brecht.

Como se vê, Boal não apreendeu em Brecht apenas uma forma, mas procurou surpreender uma das mais vivas postulações do dramaturgo alemão, decididamente ancorada na teatralidade, onde o elemento épico salta como cerne.²⁸

Este fazer teatral épico valoriza a narrativa, a entonação dada pelo artista, não deixando dúvidas à plateia em relação às intenções contidas na apresentação. Busca-se dar ao público a real possibilidade de refletir sobre o tema proposto, sobre a representação de cada personagem, sua localização no tempo e no espaço.

O recorte acima apresentado se fez necessário para situar resumidamente a trajetória do teatro brasileiro nas décadas que antecederam a formação do Grupo Opinião.

Como vimos a trajetória percorrida pela arte cênica no país gerou a busca por um fazer teatral mais participativo, atuante e com posicionamento. Este fazer se efetivou nas décadas de 1960 e 1970, como foi referido anteriormente. “De fato, a guinada histórica no teatro brasileiro virá do Teatro de Arena, que em 1953 apresentou-se no TBC como um curioso grupo de vanguarda.”²⁹

²⁶ Ver ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

²⁷ Augusto Pinto Boal. Nasceu no Rio de Janeiro em 1931, falecendo em 2009. Diretor, autor e teórico. Principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo nos anos de 1960. Criador do Teatro do oprimido, sua metodologia ficou internacionalmente conhecida por aliar o teatro e ação social.

²⁸ MOSTAÇO, Edécio. op. cit, 40.

²⁹ MOSTAÇO, Edécio. op. cit, p.21.

O Teatro Arena como já referido no início deste trabalho tem seu destaque na historiografia do teatro brasileiro. Considerado segundo críticos como Edélcio Mostaço como um inovador na prática teatral. Inserindo em suas apresentações assuntos realmente pertinentes à sociedade, como a política, economia, e as desigualdades sociais.

Uma das propostas do Arena era aproximar a realidade social dos palcos, ideia está também presente no Grupo Opinião, representada com veemência segundo a crítica especializada em seus trabalhos, com destaque para o *Show Opinião* e para a peça *Liberdade, liberdade*.

Com a entrada de Augusto Boal para o Arena, novas perspectivas surgem. Boal havia chegado dos Estados Unidos, onde fizera vários cursos relacionados à dramaturgia e direção. Influenciado pelo aprendizado, busca colocar em prática o que aprendeu.

Em um primeiro momento ocorre um estranhamento por parte dos integrantes do Arena em relação a maneira de Boal produzir, o que será mais tarde dissipado, devido a segurança e a forma como o mesmo elabora suas produções.

Mostaço elucida bem as intenções de Boal durante sua permanência no Arena: “O projeto político de Augusto Boal, e que acabaria se transformando com o correr do tempo no projeto do próprio Arena, está aqui claramente exposto: fazer da arte um instrumento de luta”.³⁰

O Arena serviu de modelo para muitos grupos teatrais que viriam a se organizar no país a partir da década de 1960, seu estilo provocador e intimista agregou uma tessitura diferenciada para a dramaturgia brasileira. Mesmo diante de encenações que foram sucesso de crítica e público o Arena enfrentou momentos de crises que quase ocasionaram o fim do grupo em 1958. Mostaço descreveu algumas destas tensões:

Muitas discussões e dissensões internas faziam o grupo cindir-se em duas correntes bem delineadas: os jovens originários do TPE, com a intenção de cada vez mais aprofundar as pesquisas e realizações em torno do teatro político e os mais velhos, que vinham da época da fundação, resistentes a enveredar por este caminho.³¹

³⁰ Ibidem, p.31.

³¹ Ibidem, p.33.

Os jovens oriundos do Teatro Paulista do Estudante, (TPE)³², como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Migliaccio, traziam uma experiência diferenciada dos que faziam parte da fundação do Arena como Eva Wilma, John Hebert, Floramy Pinheiro, Fábio Cardoso entre outros.

Estas diferentes maneiras de interpretar a dramaturgia nacional e os rumos que o Arena deveria seguir geraram mais desagrvos para o grupo que já enfrentava os de ordem econômica. As ideologias distintas geraram uma instabilidade que quase selou seu fim.

O Arena que em sua formação buscava ser um teatro mais itinerante, ir para as ruas, escolas, fábricas e bairros levando sua arte provocativa, estava agora em meio a uma realidade que o afastava deste objetivo. O confronto vivenciado entre os ideais teóricos e as práticas envolvendo produção, gastos e locações, geraram uma tensão que acompanharia toda a sua existência.

A nova fase, iniciada com a aquisição da sede, provocará algumas modificações importantes nos rumos que estivemos observando. A Companhia transforma-se em Sociedade, o que quer dizer a existência de uma associação que compra ingressos do teatro antecipadamente, garantindo, ao menos precariamente, a manutenção da empreitada. Este procedimento foi copiado do TBC, que também dispunha de uma associação semelhante. Com a aquisição da sede, uma importante meta – ir ao encontro do público passa a ser relegada a segundo plano, e são visíveis os esforços na concentração de recursos que possam viabilizar a existência do grupo. A fase de deslumbramento da forma nova e público novo passou e o repertório indica uma procura do realismo-psicológico.³³

Diante da realidade na qual o Arena se encontrava, os princípios que foram a base da formação do grupo, começaram a ficar mais distantes de suas práticas. A necessidade de recursos financeiros para manter um elenco mínimo fixo e os gastos com a sede própria, exigiam novas maneiras de desempenhar o fazer teatral.

Estas contradições tornariam mais acirradas as opiniões em relação aos caminhos a serem percorridos, o que ocasionaria um embate na maneira de se pensar o Arena.

³² “O TPE, originado no meio estudantil mais conscientizado da época, reunia vários integrantes decididamente empenhados nas lutas políticas e não escondia suas ligações com a esquerda”. Ibidem, p.28.

³³ Ibidem, p.27.

A solução encontrada seria o término das atividades, ficara decidido que ocorreria a apresentação de um último espetáculo para encerrar as produções do Arena. O grupo resolve produzir um roteiro escrito por Gianfrancesco Guarnieri.³⁴

Apresentava-se ao país uma das primeiras produções cênicas que discutiria a sociedade brasileira dentro de seu contexto real. Na proposta do roteiro as dificuldades de um operário no seu dia-a-dia.

A obra escrita por Guarnieri, em um primeiro momento recebeu o nome de *O Cruzeiro lá no Alto*³⁵, apresentado em 22 de fevereiro de 1958, e que mais tarde seria internacionalmente conhecida como *Eles não usam Black-tie*. Durante o período em que a mesma fica em cartaz, o grupo busca um equilíbrio e tenta um diálogo em torno das questões ideológicas que estavam fomentando as tensões internas.

A inesperada reação do público em relação a apresentação, gerou aos integrantes do Arena uma satisfação e um entusiasmo que ocasionou na diminuição momentânea dos atritos internos.

Eles não usam black-tie salvaria o Arena da falência, com um retorno financeiro obtido por poucas companhias. Para se ter uma idéia do rolo compressor, basta lembrar que o Governador Jânio Quadros mandou solicitar entradas diretamente à direção do grupo. Seria várias vezes remontada pelo Arena, especialmente nos períodos de vacas magras – ficaria em cartaz um ano, com 512 apresentações, incluindo 40 cidades do interior, sindicatos e até circos. “Nas cidades onde passamos, o teatro floresceu”, recorda a atriz Lélia Abramo, que fazia Romana, a mulher de Otávio. “Num circo, vimos verdadeira torcidas divididas entre Tião e Otávio, duas encarnações do social que se confrontavam – e houve guerra de amendoins entre camarotes e arquibancadas”³⁶.

Esta obra marcou a trajetória do teatro brasileiro, não estava em cena apenas o estético e o movimento. A proposta contida no roteiro de Guarnieri era trazer à tona as dificuldades sociais nas quais o povo se encontrava. A vida urbana e seus análogos problemas, a exploração do trabalho, os salários insuficientes, o custo de vida e acima de tudo as relações humanas contextualizadas com suas tensões e conflitos.

Eles não Usam Black-Tie constituiu-se em realização carregada de significações novas. O primeiro aspecto que, sem dúvida, chamou a atenção geral e despertou vivas polêmicas, foi o tema: era a estréia do proletariado brasileiro como protagonista de uma peça teatral, a surgir

³⁴ Gianfrancesco Sigrifido Benedetto Marienghi de Guarnieri (Milão, Itália 1934 – São Paulo SP 2006). Autor e ator. Sua obra escrita retratava a realidade nacional e os problemas sócio-políticos nos quais a sociedade brasileira estava inserida.

³⁵ “O diretor sugeriu algumas modificações e trocou-se o título para *Eles Não usam Black-tie*.” Para saber mais. Ver MORAES, Dênis de. Vianinha. op.cit, p. 60.

³⁶ Idem, ibidem, p. 60.

não como *original*, *folclórico*, *naif*, ou outras adjetivações que costumam diluir a característica de classe em meio a várias apreensões que confinavam o operário ao malandro (“o Joaquim é condutor, quase a cara me cai, veja papai, o Joaquim não é doutor” de Noel Rosa); ao bom trabalhador do Estado Novo (“o bonde de São Januário leva mais um operário, sou eu que vou trabalhar, antigamente não tinha juízo”, de Ataulfo Alves); através dos sambas exaltação que tão tipicamente marcaram os compassos da década de cinquenta.³⁷

O operário que agora aparecia como protagonista de uma peça teatral desvinculava-se do personagem que centralizava sambas e outras canções que marcaram a década de 50 em sua euforia de desenvolvimento e progresso. Este novo indivíduo lida com questões tensas e ambíguas. O custo de vida, a busca por melhores condições de trabalho e salários e o risco de ficar sem emprego. Não se trata de um romântico, poeta ou sonhador, o que estava em cena era a realidade de muitos brasileiros.

Tião ama Maria, que está grávida dele, e sua grande opção ideológica no contexto da peça é exatamente realizar a escolha entre seu sonho de felicidade pessoal, ao lado da amada, furando a greve indo buscar o salário que pudesse “comprar” esta felicidade, e defrontar-se com o pai, o Partido, e os demais companheiros, frustrando-se individualmente em benefício da causa. Este é o conflito básico que permeia a peça, sem disfarces nem meios-tons³⁸.

Quando Mostaço descreve a estreia de *Eles Não Usam Black-tie*, ele mostra que as reações em relação à peça foram de ordem variada, para muitos mostrou o povo dentro de sua condição social, sem meios termos e algumas das contradições que acompanham a existência humana. Para outros a peça desvinculou o tema da realidade na qual grande parcela da população se encontrava, amenizando certos conflitos. Em meio as diferentes opiniões, o sucesso foi alcançado, resultado comprovado pelas bilheterias. “A decisiva e fustigante atuação do Arena vinha colocando problemas novos aos rumos do teatro brasileiro, levantando não só temas inéditos mas comprovando a eficácia da expressão teatral como fenômeno de comunicação popular.”³⁹

A repercussão de *Eles não Usam Black-tie*, proporcionou a elaboração do Seminário de Dramaturgia⁴⁰ em 10 de abril de 1958⁴¹. Importante acontecimento para o

³⁷ MOSTAÇO, Edécio. op., cit. p. 35.

³⁸ Ibidem, p.35.

³⁹ Ibidem, p. 50.

⁴⁰ “Sob a coordenação geral de Augusto Boal participaram do Seminário (que durou quase dois anos, com reuniões semanais) Gianfrancesco Guarnieri, Flávio Migliaccio, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, Chico de Assis, Milton Gonçalves, José Renato, tendo como convidados Zulmira Ribeiro Tavares, Sábato Magaldi (crítico), Maria Thereza Vargas, Roberto Freyre, Roberto Santos (cineasta),

teatro brasileiro, que permitiu estudos e discussões de temas envolvendo a dramaturgia brasileira, as influências internacionais e os rumos da arte cênica nacional.

O grupo Arena oficialmente deixa de existir na década de 1970⁴², após a encenação de *Doce América, Latino América*. Com a saída de Augusto Boal do país, imposta pela ditadura militar o grupo que já não tinha sua formação original não consegue se manter⁴³.

O destaque proposto até este momento está em conhecer um pouco destes fazeres teatrais que ocorriam por meio de grupos como o Arena e o Opinião, que marcaram a história do labor teatral brasileiro, até porque não teríamos como destacar todos que atuaram nas décadas de 1960 e 1970, ficando esta possibilidade para outro momento⁴⁴.

A relevância destes grupos e a importância dos mesmos para as reelaborações que ocorreram na arte teatral brasileira se faz presente. Com atuações diferenciadas e maneiras pontuais na interpretação da sociedade em tempos como o da ditadura militar, buscaram dentro de suas possibilidades descrever o cenário no qual o país se encontrava.

1.2. “Podem me bater que eu não mudo de opinião.”

Nesta busca em ser um teatro atuante e consciente de sua importância para a sociedade, o Grupo Opinião oficializa-se em dezembro de 1964, sendo estruturado por Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Tereza Aragão, Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho, integrante que trazia uma experiência oriunda do CPC⁴⁵, assim como Armando Costa e Paulo Pontes.

Beatriz Segall, que formaram o bloco mais assíduo, dentre outros participantes eventuais como o folclorista Barbosa Lessa e os dramaturgos Jorge Andrade e Álvaro Moreyra.” Idem, ibidem, p. 32.

⁴¹ “*Chapetuba F. C. Gente como a Gente e Farsa da Esposa Perfeita*, foram obras apresentadas que se originaram do Seminário de Dramaturgia iniciado em abril”. Ver Mostaço, Edécio. op. cit, p.38-39.

⁴² Com o aumento da censura e a vigília constante em relação as produções culturais o ano de 1971 ficaria marcado na história do teatro brasileiro. A prisão e tortura de Augusto Boal foi um dos vários acontecimentos impostos pelo regime militar. Ver MORAES, Dênis de. op. cit, p.223.

⁴³ Ver. MOSTAÇO, Edécio. op. cit, p. 121-122.

⁴⁴ Para saber mais ver. MOSTAÇO, Edécio. p.50-54.

⁴⁵ “Movimento inicialmente ligado ao teatro, em pouco tempo são organizados os setores do cinema, literatura, alfabetização, artes plásticas, música e cultura popular, o que dá a necessária abrangência ao movimento. Intelectuais e artistas são contratados e acabam aderindo e integrando-se em algumas das comissões criadas; de forma que em 1961 o primeiro CPC é instalado na Guanabara, no prédio da UNE da Praia do Flamengo. A diretoria é composta por Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirshman (ligado ao cinema novo) e Carlos Estevam Martins (sociólogo, à época aluno do ISEB)”. MOSTAÇO, Edécio, op. cit, p. 57-58.

O golpe militar ocorrido em 31 de março de 1964, não se deu de forma repentina, apesar de muitos não acreditarem que ele poderia validar-se. A crise interna pela qual o país passava era oriunda de outros momentos e se agravava com o passar do tempo. O presidente João Goulart assumiu o país após a renúncia de Jânio Quadros, com problemas complexos relacionados a temas de difíceis soluções como a reforma agrária. Muitos políticos de outras vertentes ideológicas tinham receios em relação aos projetos de Goulart, temendo que suas ideias fossem levar o país ao comunismo. Aproveitando-se destas interpretações o general Olímpio Mourão Filho e Odílio Denys começaram a organizar a tomada de poder que se consolidou com o golpe em 31 de março de 1964 como já mencionado.

Com a imposição da ditadura militar o CPC (Centro Popular de Cultura), foi classificado como ilegal, o que forçou seus integrantes a buscarem outros caminhos para continuarem produzindo suas interpretações cênicas. Diante da necessidade de organizar um grupo que não se mostrasse oriundo do CPC em função da perseguição da ditadura o Opinião se consolida. O fato era que os integrantes do CPC como Vianinha, Ferreira Goulart entre outros que participavam do CPC queriam continuar ativos em suas propostas ideológicas e para não continuarem perseguidos pelo regime buscaram novas possibilidades de atuação.

Os artistas que formaram o Grupo Opinião traziam juntamente com suas experiências cênicas, uma nova proposta para o fazer teatral nacional. Segundo seus olhares a arte que envolve não só o teatro, como o cinema, a música, a literatura e todas as possibilidades do fazer cultural necessitavam ir além do estético no que tange suas produções, era preciso pautar um diálogo mais próximo com o povo e com a realidade do país.

O povo⁴⁶ que tanto aparece nas falas dos integrantes do Opinião precisava ser interpretado nesta nova prática teatral, encenar não apenas o dia-a-dia, as lutas pela sobrevivência, mas buscar segundo a proposta do grupo dialogar com esta parcela da população que não se mostrava, não opinava, e parecia não existir. Era preciso mostrar a arte feita por este povo, suas contradições e desafios.

Uma das características que marcaram a existência do tecer teatral do Grupo Opinião foi a utilização de canções, de instrumentos musicais e das criações culturais

⁴⁶ Ver. MOSTAÇO. Edécio. op. cit, p.77-78.

populares, como a literatura, os sambas, os baiões e outras manifestações desenvolvidas pelo povo.

Conhecendo um pouco de suas produções, percebe-se a importância que o grupo dá ao conhecimento popular, seja no âmbito regional ou nacional. Em suas apresentações, indiferente do tema abordado, nota-se a irreverência, característica muitas vezes colada ao conceito de popular.

Diante desta nova maneira de se interpretar a arte, no caso específico do teatro, o *Opinião* estreia o *Show Opinião*⁴⁷, na composição do elenco, além de Oduvaldo Vianna⁴⁸, Paulo Pontes⁴⁹ e Armando Costa⁵⁰, Nara Leão⁵¹, Zé Kéti⁵² e João do Vale⁵³, os três últimos além de integrarem o elenco, participaram da elaboração do roteiro e da escolha das músicas.

O próprio nome do grupo, a época trazia provocações que ficaram entendidas para os mais atenciosos. Em pleno regime militar, iniciado em 31 de março de 1964 o direito a ter opinião e a manifestá-la não fazia parte da sociedade brasileira da mesma maneira como em momentos anteriores.

O Grupo Opinião então formado e com novas perspectivas para o alinhavo do teatro com a política e a sociedade desenvolve uma arte mais participativa no sentido de dar voz ao povo, mostrar seu potencial não apenas nas lutas sociais, mas na própria produção cultural. Mostaço escreveu sobre esta questão envolvendo o povo à época do *Show Opinião*:

Nara Leão declarava que iria gravar baiões, “sim”; aparentemente sacrilégio para quem envergava a toga de “musa da bossa-nova”, inteiramente desatenta ao interlocutor que a advertia de que “O povo

⁴⁷ A primeira apresentação do *Show Opinião* se deu em 11 de dezembro de 1964. Tendo no elenco: Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale. Roteiro final de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes. Direção geral: Augusto Boal. Direção musical: Dori Caymmi. Músicos: Roberto Nascimento (violão), Hekel Tavares (flauta) e João Jorge Vargas (bateria). Ver KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. op. cit, p.39.

⁴⁸ “Nos seus escassos 38 anos, Oduvaldo Vianna Filho buscou infatigavelmente imprimir sentido político à sua notável produção intelectual, vinculando-a, desde os primeiros escritos, aos deserdados, aos oprimidos e aos derrotados. Nesta batalha tão fecunda quanto penosa, pelas condições sempre adversas do país, queimou suas energias a cada passo, num redemoinho que engolfou exigências afetivas, profissionais e materiais.” MORAES, Dênis de. *Vianinha*. op. cit, p.15.

⁴⁹ Vicente de Paulo Holanda Pontes. (Campina Grande PB 1940. Rio de Janeiro RJ 1976). Desenvolveu obras onde priorizava o bom humor, colocando o homem brasileiro comum em destaque e seus conflitos sociais.

⁵⁰ Armando Costa. (Rio de Janeiro RJ 1933-1984). Autor, diretor e animador. Um dos fundadores do CPC da UNE. Participante ativo da dramaturgia brasileira.

⁵¹ Nara Lofego Leão. (Vitória ES 1942. Rio de Janeiro RJ. 1989). Cantora. Participou do *Show Opinião* e da peça *Liberdade, liberdade*.

⁵² José Flores de Jesus. (Rio de Janeiro RJ. 1921-1999). Compositor, cantor e sambista. Elaborou músicas para o *Show Opinião* e atuou no mesmo.

⁵³ João Batista do Vale. (Pedreiras MA. 1934-1996). Compositor, cantor e músico.

não iria comprar seus discos porque não tinha dinheiro”. Este pormenor, que apontava tão somente a desigual distribuição de renda e portanto o cerne da questão de classes, era rebatido pela cantora com heroico joanadarquismo: era suficiente que ela cumprisse sua parte de intelectual, isto é, gravasse baiões; o povo, se tivesse dinheiro, que comprasse. A ela competia tão somente ter opinião⁵⁴.

Este povo, tomava forma, sendo representado não apenas no teatro, mas na música e no cinema. Os olhares que agora interpretavam o fazer cênico como um instrumento de resistência e um provocador ao regime militar afluíam na cultura nacional. O *Show Opinião* segundo relatos da época foi inovador nesta composição do teatro com a utilização de novos componentes como a música e o uso de instrumentos musicais no palco.

Nada podia, pela ação da Censura, ser muito explícito. Como nos ritos religiosos, onde os mitos subjazem numa forma conhecida pelos fiéis circunscrevendo, portanto, um código todo próprio. Opinião operava uma comunicação de circuito fechado: palco e plateia irmanados na mesma fé. Aliás, um raro exemplo de espetáculo brasileiro contemporâneo inteiramente grego em seu espírito. O povo do palco era o mesmo povo da plateia.⁵⁵

Este novo fazer colocado em prática pelo Opinião, foi mostrado no *Show Opinião*⁵⁶, através de seus integrantes e de seus idealizadores, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. Segundo suas interpretações, eles estavam tentando mostrar para o povo que o mesmo possuía capacidades intelectuais que precisavam ser despertadas e incentivadas, era preciso aumentar a autoestima deste conjunto de pessoas, tornando-as conscientes de suas potencialidades.

Os integrantes do Opinião elaboraram o roteiro para o show de uma maneira bem peculiar. A partir do encontro no bar carioca Zicartola⁵⁷, que era conhecido na década de 1960 por ter uma clientela composta também por artistas e intelectuais, que se reuniam para conversar e ouvir música, a essência do show estava marcada pela simplicidade que passava pelo roteiro, até a própria encenação.

⁵⁴ MOSTAÇO, Edécio, op. cit, p.78.

⁵⁵ Ibidem, p. 77.

⁵⁶ “É curioso observar, por exemplo, que tendo sido considerado “o primeiro protesto teatral contra a ditadura militar” de 1964, não há qualquer referência direta a este fato. É um protesto suprimindo uma falta de algo: a possibilidade de dizer. Um protesto, sim, ainda que sob a forma espontânea, simples e improvisada de uma opinião”. KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena, op. cit. p.46.

⁵⁷ Em 1963 o restaurante *Zicartola* foi inaugurado. Localizado na Rua da Carioca, Rio de Janeiro, os artistas que frequentavam o local faziam parte de várias composições, artísticas, intelectuais e pessoas que gostavam de música. Para saber mais ver CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 2004.

Segundo Maria Helena Kuhner e Helena Rocha⁵⁸, “o texto resultou de entrevistas com os três músicos/atores, com cada um, de improviso, dizendo o que lhe ocorria”. Esta peculiaridade buscava agregar uma aproximação do público com a proposta em questão, a utilização da maneira própria de cada um lidar com a essência do show aumentou segundo o olhar da crítica especializada da época o sucesso do mesmo. A espontaneidade que cada um trazia ao encenar e cantar contagiariam a plateia que se sentia inserida e representada no contexto⁵⁹.

O falar utilizado no repertório não tinha como ser mais simples, direto e envolvente, tratava-se das questões do cotidiano, das lutas diárias da vida, dos obstáculos enfrentados no dia-a-dia. Quando não se falava, cantava-se músicas de fácil entendimento e acompanhamento, com temáticas diferenciadas. A cada etapa do espetáculo via-se temas como a condição do retirante nordestino, a situação da mulher do interior, as dificuldades enfrentadas pelo artista nacional, como outros assuntos de mesma importância para a população e tão pouco debatidos.

O alinhavo da música com a representação teatral agregou ao show uma dinâmica que foi compreendida pela plateia segundo relatos da crítica especializada à época, “o que faz entender também a reação do público: só nas primeiras semanas, mais de 25 mil espectadores no Rio de Janeiro, depois mais de 100 mil em São Paulo e Porto Alegre”⁶⁰.

Diante da interpretação da crítica e de pesquisadores sobre o *Show Opinião*, a impressão que fica é que o público que frequentava o teatro para ver o espetáculo se identificou com a proposta do mesmo e sentiu-se inserido no roteiro proposto.

As letras das músicas contagiavam a plateia, ocorria uma variedade musical no repertório.

Embora o repertório fosse variado, indo do americano Pete Seeger a anônimos cantadores nordestinos, duas músicas em especial empolgavam a plateia que superlotava o teatro todas as noites. Na primeira, *Opinião*, Zé Kéti, a pretexto de exaltar sua fidelidade à favela, da qual não queria sair, cantava: “Podem me prender, podem me bater, mas eu não mudo de opinião”. Na segunda, pela voz de Nara, João do Vale narrava as aventuras de um pássaro voraz do sertão, que não morre de fome porque, com seu bico voltando que nem gavião, “pega, mata e come”. *Opinião* foi a primeira aula dada ao

⁵⁸ KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. op. cit, p.14.

⁵⁹ “Se os intérpretes e criadores de Opinião não apenas se auto-denominavam povo, o que salta aos olhos é o reconhecimento de seu público: ele, também, vendo-se como povo. Uma esotérica forma de comunicação fixou-se, a partir do modelo de Opinião, carreando para o teatro as expectativas e as fórmulas do protesto.” MOSTAÇO, Edécio, op. cit, p. 79.

⁶⁰ Ibidem, p. 71.

público sobre como reaprender a ler certas obras de arte – ensinamento extremamente útil nos anos (de censura) que se seguiram. O clima, na plateia compacta, ensopada de suor e envolvida pelas paredes de concreto do teatro, era catarse e sublimação. Viviam-se a sensação de uma vitória que seria impossível lá fora⁶¹.

A apresentação foi feita em um tablado, acompanhada por atores que também tocavam e cantavam, não estava em foco o cenário ou o figurino, pautava-se chamar a atenção para a encenação. Tendo à frente do espetáculo a apresentação de músicas, principalmente as conceituadas como música popular⁶², aquelas próximas do entendimento do povo, criadas por autores que se autodenominavam povo. O baião se mostrava no cantar de Nara Leão e João do Vale, assim tornava-se possível conhecer através das canções alguns dos hábitos e costumes que faziam parte das regiões norte e nordeste do país.

A música que abre o espetáculo, “*Peba na pimenta*”, foi composta por João do Vale. A mesma de forma inteligente e bem humorada ilustra a situação de miséria no qual grande parcela das pessoas da região norte e nordeste se encontravam, e ainda infelizmente pode ilustrar várias regiões no Brasil no que se refere às desigualdades sociais.

João do Vale enaltece o humor e a sátira ao escrever suas composições para o show, agregando uma facilidade de compreensão para a plateia:

Cinco pebas na pimenta
Só o povo de campinas
Seu Malaquias convidou mais de quarenta
Entre todos os convidados
Pra comer peba foi também Maria Benta
Benta foi logo dizendo
Se arder, não quero, não.
Seu Malaquias então lhe disse:
Pode comer sem susto.
Pimentão não arde não.
(...) Ai, ai,
Ai seu Malaquias (...)
Você disse que não ardia
Ai, ai

⁶¹ KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. op. cit, p.72.

⁶² “A música popular é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais”. Grupo Opinião, o texto do programa do espetáculo. Ainda no mesmo local, escreve o diretor da encenação, Augusto Boal: “Em *Opinião*, os fatos não estão expostos caoticamente, embora muitas vezes conflituem. Há uma ideia central organizadora da obra, embora nem sempre explícita. A mesma idéia informa as canções de Zé e João, de Pete Seeger e do anônimo espanhol ‘al Pueblo y a las flores no los mata el fuzil’. Por que não os mata, Opinião tenta dizer: a simples existência de *Opinião* é prova de perenidade de flores e povo”. MOSTAÇO, Edélcio. op. cit, p. 77.

As interpretações em relação às músicas apresentadas durante o show estavam vinculadas ao entendimento que cada um da plateia elaborava. Com uma proposta mais flexível, ou seja, um fazer cênico menos rígido, que permitia uma aproximação maior entre artistas e telespectadores as canções causavam uma sintonia refinada ao ambiente, mesmo que palavras como “*peba*” que significa uma espécie de tabu conhecido nas regiões norte e nordeste, soassem estranhas para alguns.

As canções foram a base para o espetáculo, nos intervalos os artistas continuavam no palco como que dando continuidade à apresentação, ficavam afinando seus instrumentos, como se não houvesse divisões entre palco e plateia, o movimento gerado durante o show parecia não trazer recortes. Os instrumentos eram simples como um violão que harmoniosamente acompanhava as canções, que eram intercaladas pela fala dos artistas, dando testemunhos de suas vivências.

Em um palco nu, três pessoas, em seus trajes cotidianos (tipo camiseta e *jeans*), falam de si, de sua vida, de suas lembranças mais marcantes e cantam suas músicas, já mais ou menos conhecidas. Por que, então, seria “um dos espetáculos mais marcantes da segunda metade do século”? ⁶⁴

O sucesso deste espetáculo estava além do roteiro, os artistas envolvidos no projeto não estavam apenas encenando, davam testemunhos de suas vivências e este diferencial aproximou ainda mais a plateia. João do Vale ⁶⁵ descreveu sua saída do nordeste em busca de uma vida mais digna, mostrando sua difícil adaptação no Rio de Janeiro.

Zé Kéti ⁶⁶, carioca, morador de favela e sambista interpretou e cantou com humor os preconceitos sofridos por ser do morro, sem se denominar uma vítima do destino, cantava com alegria, mostrava sua luta em busca dos seus objetivos mediante os

⁶³ COSTA, Armando *et al.* *Opinião: texto completo do “Show”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965. p.15-16.

⁶⁴ KUHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *op. cit.*, p.41.

⁶⁵ João do Vale ficou conhecido após fazer parte do elenco do *Show Opinião*. Ele que escreveu grande parte das músicas que fizeram parte do espetáculo, com essa divulgação suas músicas fizeram sucesso nas rádios nacionais. Ver PASCHOAL, Márcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 2000.

⁶⁶ José Flores de Jesus, o Zé Kéti, compunha seus trabalhos a partir do influxo de outros artistas já renomados no samba como Cartola e Pixinguinha. Desenvolveu trabalhos para escolas de samba, ficando conhecido entre grupos que desenvolviam estas músicas.

obstáculos a serem superados e compondo este trio Nara Leão⁶⁷ que vinha de uma classe social abastada, morava de frente para a praia, esta diferença social em relação aos outros artistas que dividiam o palco com ela em nada marginalizou sua participação no show, muito pelo contrário, ela tinha consciência das diferenças sociais que assolavam o mundo e via na música uma possibilidade de modificar a sociedade. Nara ficou apenas dois meses no espetáculo sendo substituída por questões de saúde por Maria Bethânia que estava iniciando a carreira.

Augusto Boal foi quem dirigiu o show, segundo o mesmo não se tratava de mais um espetáculo, e sim do espetáculo que marcaria uma nova época, neste sentido ele estava certo, o *Show Opinião* trouxe para a temática brasileira novas nuances e percepções no fazer teatral, a influência do espetáculo foi agregada por muitos grupos teatrais na época, marcando assim a chamada arte engajada e o teatro de resistência. Neste sentido, Maria Sílvia Betti escreveu:

O teatro de resistência constituído a partir do surgimento do grupo Opinião construiu a perspectiva de que resistir havia se tornado, para todo um grande setor da cultura e do teatro, não só um objetivo fundamental, mas o objetivo por excelência dentro da nova conjuntura. A resistência pressupunha a coalizão de forças e ao mesmo tempo a presença da classe média de esquerda de que se constituía o público⁶⁸.

Este novo teatro que deseja uma interação com a plateia e se vê como um instrumento de resistência à ditadura militar imposta ao país em 31 de março de 1964, busca segundo suas tendências e argumentos, questionar os caminhos impostos a sociedade e ao mesmo tempo se propõe a denunciar através da encenação artística as situações precárias nas quais a maioria da população estava submetida.

O entendimento em relação a este novo fazer artístico que buscava se posicionar de maneira diferenciada não foi compreendido por todos e muito menos da mesma maneira, mesmo entre os artistas ocorriam interpretações que geravam discordância.

Segundo, Marcelo Ridenti, “muitos intelectuais não acreditavam no teor político do show, que apesar de ser agradável e ter obtido sucesso quase imediato, era pretensioso atribuir a ele um caráter de teatro revolucionário”⁶⁹.

⁶⁷ Nara Leão se destacou como uma cantora dinâmica, que passou por vários estilos musicais. Para ter mais informações sobre a vida e a carreira de Nara Leão ver CABRAL, Sérgio. *Nara Leão – uma biografia*. Rio de Janeiro: Nacional, 2008.

⁶⁸ BETTI, Sílvia Maria. In: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto. *História do teatro Brasileiro*. v.2. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2013, p. 200.

⁶⁹ Ver RIDENTI, Marcelo. Eu não mudo de opinião. In: *Em busca do povo brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 126.

Uma semana antes da estréia de *Opinião*, o crítico Fausto Wolff, da *Tribuna da Imprensa*, duvidava dos propósitos do show, que prometia ser “um dos espetáculos mais bizarros” da temporada. “Pergunto-me: o que pretendirão esses rapazes, recrutando artistas das Zonas Norte e Sul do Rio de Janeiro? Dar uma opinião? Que tipo de Opinião? Com que conhecimento de causa? (...) Por outro lado, não será muita pretensão querer brincar de psicanalista de cantores e compositores para apresentar cenicamente suas opiniões?”⁷⁰

O conceito de “teatro revolucionário”, a época era complexo em relação às interpretações que recebia. Em relação ao show, o fato de ser um espetáculo musical inovador nos aspectos técnicos e estéticos, gerou um estranhamento aos olhos do público e da crítica especializada, em um primeiro momento⁷¹.

Este recorte importante ressalta que as interpretações em torno da proposta do *Show Opinião* não foram homogêneas e que se tratando do entendimento em relação ao conceito de teatro de resistência e engajamento político os diálogos em torno de suas teorias e práticas fomentavam as décadas de 1960 e 1970.

A historiadora Kátia Rodrigues Paranhos a despeito do engajamento “político” afirma que:

A chamada “tomada de posição”, seja qual for, é exatamente a que procura exprimir a noção de “engajamento”, ou seja, do autor como figura que intervém criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica do existente, mas também a crítica de sua própria inserção no modo de produção capitalista, e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade.⁷²

Enquanto as elaborações em torno do fazer cênico engajado continuavam, a ditadura na qual o país estava submetido deixava marcas profundas nas produções e apresentações teatrais do país.

Está tomada de poder pelos militares parecia surreal considerando que nos finais da década de 50 o país parecia estar trilhando um caminho de progresso, desenvolvimento e liberdade nos segmentos sociais, políticos e culturais. Fomentava-se neste período um fazer artístico nacional, mesmo que ainda não se discutisse de maneira mais profunda as relações entre teatro, sociedade e política.

Com a imposição do golpe militar, os projetos e discussões em torno de um labor teatral nacional mais condizente com a realidade da sociedade foi aos poucos

⁷⁰ MORAES. Dênis de. op, cit, p,140.

⁷¹ Em um primeiro momento o Show Opinião não atraiu o interesse das pessoas. Ver: Mostaço, Edécio. p.141.

⁷² PARANHOS, Kátia. *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 138.

ceifado pela vigilância constante dos militares, pela censura cada vez mais atuante e pela violência.

O *Opinião* trazia em suas propostas segundo seus fundadores o cuidado de elaborar trabalhos que levassem o público a uma reflexão social. Buscando imprimir ao teatro a possibilidade de ser um instrumento participativo na sociedade, representando o povo para o povo.

Especificamente em relação ao *Show Opinião* esta busca segundo a crítica especializada e devido ao sucesso de público foi alcançada, mesmo com um leque variado de interpretações sobre o mesmo como já mencionado.

Mostaço explica esta proposta de aproximação que o Grupo Opinião agregou a seus trabalhos a partir do *Show Opinião*. “Opinião é o melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época.”⁷³

O público segundo os participantes do *Opinião*, não deveria apenas assistir, precisava sentir-se inserido neste fazer, ter opinião, ter um lugar, se verem representados. Era preciso que compreendessem que tinham poder para tentar mudar a situação social na qual estavam inseridos.

Nesta interpretação o *Opinião*, buscou utilizar uma linguagem como já referido anteriormente que fosse o mais próximo possível da realidade do povo. As músicas em sua maioria oriundas de canções populares exerciam um papel fundamental na proposta do show, as mesmas tornariam o diálogo com a plateia menos formal, levando a descontração e ao gosto pelo espetáculo, como de fato ocorreu segundo relatos de críticos à época de apresentações do show, e já grifados em outros momentos desta pesquisa.

Estruturalmente o *Show Opinião* agregou técnicas oriundas do teatro de Brecht⁷⁴, que propõem uma pausa na encenação, focando recortes específicos na apresentação para se destacar uma música, informação ou outro elemento considerado importante. Está técnica também está presente na peça *Liberdade, liberdade*, objeto de nosso segundo capítulo. Durante o regime militar, Brecht, foi um dos teatrólogos mais lidos pelos agentes sociais envolvidos com o fazer cênico no país.

Bertolt Brecht coloca o teatro popular como uma possibilidade que pode aproximar o povo das transformações sociais necessárias que envolvem as sociedades

⁷³ MOSTAÇO. Édelcio. op. cit, p.76.

⁷⁴ Para saber mais, ver BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

capitalistas. Suas interpretações do fazer cênico influenciam produções culturais no mundo todo, este processo que insere no teatro além do estético o real e o político, desperta no indivíduo segundo Brecht potencialidades que permitem que ele se veja também um criador da história em seus amplos sentidos.

Influenciado pelas teorias de Brecht, o *Opinião* baseia o show nesta busca em aproximar a plateia da arte teatral, tentando quebrar barreiras que distanciavam o povo deste fazer, se o êxito em sua plenitude foi alcançado não nos cabe julgar. A intenção que eles traziam agregada ao espetáculo é que se torna relevante.

Conhecer o Show Opinião, nos propicia um conhecimento em torno de um grupo teatral brasileiro que se destacou durante o regime militar no país, e que buscou através de sua arte, ser além de um entretenimento, um provocador.

O comprometimento que os participantes do *Opinião* tinham com um tecer teatral engajado e atuante diante das condições sociais nas quais o país se encontrava fica bem ilustrado em uma das últimas canções apresentadas durante o show que fora composta por Zé Kéti. Observemos a letra:

Podem me prender
Podem me bater
Podem até me deixar sem comer
Que eu não mudo de opinião.
Aqui do morro eu não saio não
Aqui do morro eu não saio não

Se não tem água
Eu furo um poço

Se não tem carne
Eu compro um osso e ponho na sopa
E deixa andar, deixa andar...

Falem de mim
Quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã seu doutor,
Estou pertinho do céu⁷⁵

A letra da música *Opinião* retrata as intenções agregadas ao *Show Opinião* do início ao fim do espetáculo. Mostrando que mesmo apanhando é preciso ter um lugar, uma posição, que as circunstâncias não devem ser motivo para o desânimo, a descrença e a entrega. Resistir passaria a ser um verbo muito utilizado nas obras do grupo.

⁷⁵ ZÉ KÉTI. Disponível em: [http:// www.mpbnet.com.br](http://www.mpbnet.com.br). Acesso em: Abril de 2014.

Como já explicado anteriormente a temporada do *Show Opinião* pelo Brasil foi de grande sucesso, mesmo esbarrando na ditadura militar que vigiava de perto as elaborações artísticas feitas no país.

Sem dúvida a inovadora maneira de criar utilizada para compor não apenas o roteiro, mas toda a apresentação do show causou uma reação favorável vinda da plateia, os artistas e a direção do espetáculo antes da primeira apresentação tinham um temor em relação a receptividade que a mesma teria, considerando-se tratar de uma proposta totalmente diferenciada para o tecer teatral brasileiro que se baseava em um roteiro genuinamente nacional, abordando temas do Brasil real.

O *Show Opinião* gerou um novo olhar sobre o fazer cênico que buscava incorporar a considerada arte nacional, com canções e interpretes brasileiros. Este novo fazer serviu de modelo para outros campos da arte no país, influenciando na literatura, cinema, música e nas artes plásticas. Configura-se a partir do *Show* novas técnicas de elaboração para um fazer cultural mais didático, que facilitasse o entendimento e o diálogo com a plateia.

O espetáculo ficou em cartaz durante sete meses. Após este sucesso de público e crítica, Flávio Rangel apresenta um roteiro para substituir o *Show Opinião*, a ideia inicial era adaptar *Júlio César*, de Shakespeare para a situação na qual o país se encontrava. O monólogo de Marco Antônio estaria embasado na carta-testamento de Getúlio Vargas, apesar da troca de opiniões a respeito das possibilidades de elaboração em torno do tema a proposta não foi consolidada.

Nossa intenção ao mostrar a formação do Grupo Opinião e o Show Opinião, se fez necessária para o entendimento do segundo capítulo, cujo o tema é a peça *Liberdade, liberdade*, como já referido em momentos anteriores. Entendendo a essência contida na formação do *Opinião*, torna-se mais fácil o alinhavo em relação ao nosso objeto.

Ao mostrar o primeiro trabalho realizado pelo *Opinião*, buscamos mostrar um pouco do perfil do grupo, dos ideais compartilhados pelos integrantes, assim como as propostas de elaboração que fizeram parte da trajetória do grupo durante os mais de dezesseis anos de existência. Uma caminhada que deixou trabalhos marcantes além do *Show Opinião*.

CAPÍTULO II

“*LIBERDADE, LIBERDADE*”: MONTAGEM, CENAS E CRIAÇÃO

ARTÍSTICA

2.1. Uma proposta de liberdade

Flávio Rangel⁷⁶, juntamente com Millôr Fernandes⁷⁷ escrevem o roteiro de *Liberdade, liberdade*⁷⁸. O grande intuito proposto ao roteiro era fortalecer o movimento de resistência ao regime ditatorial dominante. Paulo Autran⁷⁹ foi convidado para participar do elenco. A intenção do Grupo Opinião era atrair outros segmentos do teatro para compor a bandeira contra a censura e o regime que ditavam as regras no país.

A montagem da peça *Liberdade, liberdade* pelo Grupo Opinião e o Arena de São Paulo, trazia uma estreita união das características que predominavam em cada um. O Arena como já mostrado no primeiro capítulo pautava-se em aproximar o fazer cênico de um instrumento que servisse de voz para o povo, buscava produzir um teatro mais humanitário, tentando levar o teatro a onde o povo estivesse, fosse nas praças, sindicatos e outros locais que facilitassem a locomoção e a aproximação com a plateia, desmistificando as barreiras que dificultavam a interação entre o público e o espetáculo e com essa ação objetivava levar o povo a reagir a situação imposta não apenas pelo regime militar, mas pelas próprias condições oriundas de políticas que não favoreciam a diminuição das desigualdades sociais.

O *Opinião* elaborava seus trabalhos didaticamente voltados para o entendimento da plateia, utilizava de recursos que chamavam a atenção como a música e instrumentos

⁷⁶ Flávio Nogueira Rangel. (Tabapuã SP 1934- São Paulo SP 1988). Diretor de destaque da dramaturgia nacional.

⁷⁷ Millôr Fernandes. Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 16/08/1923, escritor, desenhista, dramaturgo e humorista. Faleceu em 27/03/2012, no Rio de Janeiro. Importante artista brasileiro, com um humor mordaz, teve várias polêmicas com a Igreja e o governo.

⁷⁸ “A estrutura narrativa guardava semelhanças com Opinião: uma coletânea dramatizada de 50 textos sobre a liberdade, intercalada por músicas que se inspiravam na mesma temática. A seleção incluía cenas de peças, poemas, piadas e citações de autores tão díspares como Jesus Cristo, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Platão, Adolf Hitler, Abraham Lincoln, Cecília Meireles, Castro Alves, Winston Churchill e Luís XVI”: MORAES, Dênis de. op. cit., p.145.

⁷⁹ Paulo Paquet Autran (Rio de Janeiro RJ 1922 – São Paulo SP 2007). Ator consagrado pela crítica e pela plateia, interprete de grandes recursos expressivos. Inicia-se nos anos de 1950 na carreira artística, constrói sólida e diversificada carreira, protagonizando um repertório que inclui os maiores clássicos contemporâneos.

musicais. Considerava-se um representante legítimo das angústias que acompanhavam o povo, segundo a interpretação de Mostaço, como já referido anteriormente.

Estes dois grupos unidos para elaborarem e representarem a peça *Liberdade, liberdade*, já possuíam uma experiência na área do teatro de resistência, mencionado no primeiro capítulo. Esta vivência oriunda de outras elaborações teatrais gerou uma afinidade no processo de desenvolvimento deste novo trabalho, objeto de nosso estudo especificamente.

A criação da peça desde a escrita do texto por Flávio Rangel e Millôr Fernandes acenava que seria um espetáculo que propunha uma reflexão voltada para as questões que envolvem a liberdade em seus amplos conceitos e com intuito de mostrar ao público a situação na qual o país estava inserido em relação ao tema.

Com a elaboração de *Liberdade, liberdade*, o *Opinião* tomava seu lugar de destaque na arte brasileira, trilhando caminhos mais firmes em relação ao posicionamento do grupo no que tange as formas de desempenhar seus trabalhos cênicos.

Os trabalhos posteriores do *Opinião* também agregariam questões pertinentes a sociedade, como foi o caso de *Se Correr o Bicho Pega, se Ficar o Bicho Come*⁸⁰ de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar que estreou em 1966.

A peça *Liberdade, liberdade*, causou uma efervescência mesmo antes de sua estreia, rumores corriam ao vento. Versões que a peça desqualificaria mitos nacionais, como o Duque de Caxias, patrono do exército geravam mais trabalho para Millôr Fernandes que além dos afazeres com a peça, ficava encarregado de desmentir os boatos que fervilhavam a pré-estreia⁸¹.

Para além destas questões, a preocupação com a censura. Neste primeiro momento, não houve muitas dificuldades, apesar da demora na liberação, a exigência foi que a idade mínima seria para maiores de 18 anos⁸².

⁸⁰ “Aqui, tendo por modelo o filme “Tom Jones”, que Tony Richardson havia extraído da obra homônima de H. Fielding. Para sua escritura alinhavam-se razões políticas, artísticas e ideológicas; contra a política de “castas” preconizada pelo golpe, uma nivelção dos diversos setores da população era indistintamente efetuada no espetáculo; contra o quietismo social, uma proposta de festa, porque “existir é manifestar”; contra a desconfiança do governo em relação ao povo, o *Bicho* era um voto de confiança neste *povo*; como podem ser expressas as razões políticas.” MOSTAÇO, Edécio. op. cit., p. 89.

⁸¹ Vianninha apud Moraes, Dênis de. p.146. “A nossa peça não tem esse intuito, nem é um incentivo à subversão. Ela é uma prova indiscutível de que o homem, apesar de tudo, realmente conquistou alguma coisa. O objetivo é mostrar que valeu a pena lutar”.

⁸² “O colonista Ely Halfoun, de Última Hora, ironizaria a demora da liberação da peça: “a Censura estava esbarrando numa grande dificuldade: como cortar textos de Jesus Cristo, Platão, Abraham Lincoln, Winston Churchill e Franklin Roosevelt”? In: Vianninha apud MORAES, Dênis de. op., cit. p. 146.

O Brasil no qual a peça se mostraria era tenso, confuso e conflituoso. O empenho dos idealizadores e dos artistas foi recompensado. Mais um sucesso do Grupo Opinião estava a caminho. O Teatro de Arena, no Rio de Janeiro parecia pequeno para tamanho entusiasmo, o ritmo dos ensaios havia sido acelerado, pois a data escolhida para a estreia seria 21 de abril, dia de Tiradentes, bem apropriado para o momento no qual o país estava.

Oficialmente *Liberdade, liberdade* estreou no dia 21 de Abril de 1965, no Rio de Janeiro, conforme mencionado anteriormente e foi publicada no mesmo ano. Produzida pelo Grupo Opinião e pelo teatro de Arena de São Paulo, como também destacado em outro momento deste texto. O ambiente que predominava no país era de censura e vigilância, essa peculiaridade repercutiu nas apresentações do espetáculo e na maneira que foi recebida pela plateia e pela crítica.

O sucesso da apresentação foi destaque na imprensa nacional e internacional. O jornal New York fez menção a peça, dando o seguinte destaque:

Os espetáculos teatrais que elevam a voz com protestos políticos contra o regime semimilitar do Brasil, estão produzindo, no País, bom entretenimento e uma nova visão dramática.

A estreia, nesta semana, num teatro improvisado, de *Liberdade, Liberdade* (Liberty, Liberty), o mais ambicioso dos espetáculos de protesto, transformou-se imediatamente num sucesso de público.

A atual produção seguiu-se à brilhante carreira de Opinião (Opinion), que iniciou o novo movimento de teatro político. Depois de dois meses no Rio, Opinião está, neste momento, sendo exibido para casas cheias em São Paulo.

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.⁸³

O sucesso do *Show Opinião*, assim como de *Liberdade, liberdade*, causaram muitas dúvidas e até descrédito por parte da crítica especializada antes de suas estreias. O clima era tenso e angustiante, os integrantes do Grupo Opinião não tinham a menor ideia de como os dois roteiros seriam interpretados pela plateia, ensaiavam com entusiasmo e disciplina, mas sem noção dos resultados que iriam conseguir através das apresentações.

⁸³ NEW YORK TIMES (orelha). In: FERNANDES, Millôr e RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. op.cit.

O êxito no *Show* foi também alcançado em *Liberdade, liberdade*. O momento exigia uma atuação por parte da sociedade, e o teatro engajado do *Opinião* se pautou a esta necessidade, dando sua contribuição ao estrelar um roteiro todo voltado para a questão.

O título curto, direto e impactante para o momento, mostraria todo o objetivo contido no roteiro, encenar as questões envolvendo o direito à liberdade. A intencionalidade estava clara, mesmo diante da censura e dos desgostos que acompanhariam a liberação da peça em outros momentos do regime militar que fora fechando o cerco a cultura.

Em meados de 1965, a apresentação de *Liberdade, liberdade* em São Paulo quase não ocorreu devido as ameaças de censura total, as negociações permitiram a apresentação do espetáculo, mas com vários cortes em relação ao roteiro original, incluindo músicas de Chico Buarque. A prática da censura no teatro brasileiro durante o regime militar era recorrente.

Liberdade, liberdade, foi um espetáculo que propunha levar a plateia a pensar o momento vivenciado no país, o pano de fundo era a própria realidade na qual o Brasil estava. A afinidade do texto com os caminhos percorridos pelo teatro brasileiro, expressa uma riqueza não apenas no roteiro, mas na própria apresentação que estava totalmente vinculada ao recorte histórico daquele ano de 1965.

A urgência de um roteiro como o de *Liberdade, liberdade*⁸⁴ era para além de um novo projeto do Grupo Opinião para substituir o *Show Opinião* que já estava no final de sua temporada. A condição política, social e econômica do país não poderia ser deixada de lado no contexto cultural.

O roteiro de *Liberdade, liberdade* foi elaborado tendo como referência o teatro épico, mencionado no primeiro capítulo. Esta escolha não se deu de forma aleatória, tendo em vista segundo seus idealizadores Millôr Fernandes e Flávio Rangel o objetivo de apresentar um espetáculo que levasse a plateia uma combinação de elementos, como música, coro, diálogos e instrumentos musicais, com movimentos e possibilidades de reflexão, características do teatro épico amplamente enaltecido por Bertold Brecht.

⁸⁴ “Num ensaio possivelmente escrito para a apresentação de *Liberdade, liberdade*, Vianinha se encarregaria de associar o texto de Flávio Rangel e Millôr Fernandes a essa diretriz teórica. A seu ver, a atitude artística, para te nítido conteúdo de contemporaneidade, precisava fechar questão em torno da defesa da liberdade como ponto básico, como conquista, como ação. Por isso, julgava que a principal qualidade da peça era ser “excessivamente circunstancial”. MORAES. Dênis de. op., cit. p. 146

O teatro épico, publicado em 1965, foi escrito por Anatol Rosenfeld⁸⁵ que viabilizou a possibilidade de conhecimento à sociedade do grande teatrólogo Bertold Brecht, referenciado no primeiro capítulo, e que exerceu grande influência no tecer teatral brasileiro na década de 1960.

A proposta contida na obra de Rosenfeld traz um detalhamento no que tange as questões envolvendo a maneira como Brecht interpretava o teatro para além de um espetáculo, uma cena ou um entretenimento.

Rosenfeld em sua obra composta por quinze volumes, cinco destes dedicados aos estudos envolvendo o teatro, desenvolve estudos relacionados ao fazer cênico, passando pelas questões que envolvem o drama, a comédia, a farsa, o ator, o roteiro e todas as etapas de elaboração de uma apresentação, percorrendo caminhos que aproximam o entendimento sobre esta arte tão complexa e com tantas possibilidades de criação.

Com destaque para o teatro épico, ele mostra que Brecht ao deslocar o papel do ator para outras percepções que estão além de uma representação, não desvincula o mesmo da arte, ou seja, a plateia o vê, compreende sua mensagem, se aproxima da encenação sem perder o foco e percebe que se trata de um movimento simbólico que interpreta a realidade.

A necessidade de um conhecimento mais abrangente sobre o teatro épico tornara-se emergente uma vez que a busca por Bertold Brecht crescia e para tanto era necessário compreender suas intenções e interpretações em relação ao labor cênico. Está crescente busca pelas obras de Brecht ocorreria no mundo todo.

A escolha de Rosenfeld por Brecht, não se deu de forma aleatória, as interpretações de Brecht em relação à arte cênica, chamavam a atenção. Em sua maneira de escrever e interpretar o teatro, Brecht revigorara o fazer cênico, propondo rompimentos com uma arte rígida que mantinha um desconforto entre plateia e espetáculo, ou seja, mantinha um distanciamento que não permitia que o público interagisse com a arte proposta.

Brecht propunha a construção de uma arte didaticamente compreensiva à mensagem em questão, que o público percebesse na interpretação do artista suas próprias vivências, sentisse-se representado.

⁸⁵ Anatol Rosenfeld (Berlim 1912- São Paulo 1973) Crítico e teórico de teatro germânico-brasileiro.

As características presentes no teatro épico, de Brecht permitem que a forma de atuação, as falas, o cenário e outros elementos utilizados na elaboração artística, aproximem a plateia pela curiosidade e pela busca de entendimento da proposta registrada no roteiro.

Liberdade, liberdade, tem um roteiro com influências teatrais brechtianas. A mesma foi escrita em quase sua totalidade através de versos, com pontuações intencionais para despertar a reflexão sobre os temas abordados, e neste processo de elaboração destacam-se também as rimas, o que enriquece ainda mais o roteiro que contém uma intenção e uma função, despertar a plateia para o questionamento, tentar trazer para aquele momento um olhar mais atencioso para o coletivo.

Este é o fazer teatral considerado épico, com misturas de textos, que permitem o uso de uma linguagem acentuada, presente, com forte emoção no intuito de prender a atenção de quem está assistindo. Todos estes detalhes que ora podem passar despercebidos agregam diferenças sutis nas montagens teatrais.

Estas misturas de gêneros como o drama, a farsa e a comédia, permitem uma maior aproximação com o tempo histórico no qual o espetáculo está sendo apresentado. A plateia consegue identificar o recorte histórico encenado mesmo que não haja uma menção direta.

Durante a elaboração da peça, ocorreu uma pesquisa dos textos que seriam utilizados. Considerando-se o tema tão oportuno para o contexto no qual o país estava. Um dos objetivos presentes na produção de *Liberdade*, era que a mesma dialogasse com a plateia, tentando através da apresentação despertar no público a importância da liberdade em seus mais variados contextos, uma vez que este direito que deveria ser de todos, estava tolhido dos brasileiros durante o regime militar.

Todos os elementos que caracterizam o teatro épico estavam presentes na elaboração de *Liberdade, liberdade*, que possuía uma conotação diferenciada no sentido de trazer à tona um tema pertinente a situação na qual o país se encontrava.

Nesta perspectiva, falar sobre liberdade em um momento que a censura dominava a cultura e vigiava de perto as produções e apresentações era não apenas uma ação diferenciada como também corajosa, afinal um dos objetivos do roteiro era alertar a população para o que ocorria no país naquele momento. O escopo apresentado era o direito a ter liberdade em seus sentidos amplos.

A tessitura que envolve *Liberdade, liberdade* foca-se em movimentos que abordam a liberdade em diferentes contextos históricos, com diferentes agentes sociais

em temporalidades diversificadas. O tema é intencionalmente voltado para a condição imposta a sociedade brasileira que cada vez mais tinha seus direitos tolhidos e vigiados pelo regime militar. *Liberdade* era para além de um roteiro, uma voz, um clamor que buscava descortinar o pensamento de sua plateia para o momento sombrio no qual o país se encontrava.

O conteúdo e atuação dos artistas envolvidos na peça lhes renderam o mérito de fortalecerem o fazer teatral de resistência, mesmo após a apresentação do *Show Opinião* que evidenciava o direito a se ter direito no país. O cerco se fechava, e grupos como o Opinião causavam incomodo ao regime, pois propunham uma ação mais eloquente por parte da plateia nas causas sociais.

Millôr Fernandes e Flávio Rangel ao elaborarem o roteiro de *Liberdade, liberdade*, mostram acontecimentos e personalidades focados na liberdade em seus variados contextos e cenários. Muitos destes indivíduos perderam a vida em prol de suas ideologias, acreditando nas possibilidades de mudança que por meio da ação humana podem ocorrer. Esta busca se dava pela liberdade de pensar e agir, por isso o tema estava tão apropriado ao Brasil de 1965.

A ditadura impunha mecanismos de controle que restringiam o pensamento e a prática não apenas da arte, mas de todos os meios de interação que permeiam a sociedade.

A respeito do cenário que predominava no Brasil de 1965, Oduvaldo Viana Filho escreveu:

As perspectivas do teatro para 1965 não podem ser desligadas da perspectiva geral do Brasil de 1965.

O teatro de um tempo para cá, submetido a uma forte concorrência, quase sem força econômica, procura sobreviver como simples distração. A contradição, que tem origem na estrutura econômica do teatro brasileiro, passa para o plano cultural assim: o teatro – que, basicamente, não tem os elementos para distração que possuem o cinema e a televisão – dá ênfase à distração em detrimento de sua condição essencial de diversão. Distrair não exige compromisso do público; divertir, exige. E teatro, devido à presença física de ator e público, essencialmente, exige compromisso do público. Um público que não se sente empenhado ao ver um espetáculo, que não se sente estimulado, controvertido, surpreso, revoltado – não se divertiu e, principalmente, não foi público – não atuou.⁸⁶

⁸⁶ Vianinha apud PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: Teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 103.

A colocação feita por Vianinha, à época que *Liberdade, liberdade* se apresentava ao país mostrava as tensões que o fazer teatral nacional enfrentava, além das sanções impostas pela ditadura, a concorrência com o cinema e a televisão que mesmo não fazendo ainda parte da rotina da maioria dos brasileiros começavam a buscar seus lugares.

Vianinha aponta as diferenças entre o teatro e os outros meios de produção cultural, a importância do tecer teatral estava para além de uma distração.

Diante de uma condição que nada favorecia a arte cênica no país, a peça *Liberdade, liberdade*, conseguiu chamar a atenção e ter sucesso de público, mesmo lidando com as diversidades várias vezes apontadas neste trabalho.

Segundo a crítica especializada à época⁸⁷ o roteiro escrito por Millôr e Rangel foi em grande parte o responsável pela empatia entre público e espetáculo. Os movimentos executados pelos artistas no palco chamavam a atenção, juntamente com o ritmo dado a encenação e a vibração contida nas falas.

Os textos históricos que abordavam o tema liberdade eram colados ao roteiro proporcionando mais ênfase aos objetivos dos envolvidos na peça. O uso da técnica de colagem possibilita uma reelaboração do roteiro sem que ocorra o deslocamento do tempo histórico, ocorreu o alinhavo do roteiro ao cenário do país naquele ano. Com a ditadura militar governando o país a técnica de colagem permitiu aos artistas teatrais elaborarem roteiros que tentavam lograr os censores. Aproximando a literatura, a música e textos de autorias variadas, dificultando o entendimento dos responsáveis em relação à obra apresentada.

A técnica de colagem foi inserida as técnicas teatrais nacionais por Flávio Rangel que a conheceu durante uma viagem aos Estados Unidos quando assistiu a peça teatral *In White América* (1963), que contava um pouco sobre o processo de escravidão americano e sobre a abolição. Nesta elaboração teatral o roteiro se baseava em poemas, músicas e recortes de textos históricos que eram “inseridos” ao roteiro original, sugerindo a ideia de “colagem”, sem perde a essência do objeto em questão⁸⁸.

Vejamos um exemplo da utilização da técnica de colagem feita por Rangel e Millôr durante a elaboração do roteiro de *Liberdade, liberdade* em 1965:

⁸⁷ “Dito e feito. *Liberdade, liberdade* faria vibrar, por meses seguidos, a plateia que diariamente comparecia ao Teatro de Arena”. MORAES, Dênis de. op., cit. p.147.

⁸⁸ Ver. VIEIRA Costa Hayde e ENEDINO Corsino Wagner. Na cena da História e a História em Cena: O Teatro de Resistência de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. *Revista Línguas & Letras*. Cascavel: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012, v.13, n.13, p.127-148.

Escurecimento
(Depois do black-out, foco de luz unicamente sobre Tereza.)
TEREZA
Cecília Meirelles: Romanceiro da Inconfidência.
(Inversão de luz. Foco em Paulo.)
PAULO
Atrás de portas fechadas,
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 sob na noite imensa.⁸⁹

Os cuidados de Millôr e Rangel no planejamento e escrita do roteiro ficam evidentes como no exemplo acima mostrado. As fontes pesquisadas são citadas durante a apresentação dos artistas. Destaca-se que o poema intencionalmente foi escolhido por retratar a busca da liberdade pelos indivíduos no Brasil em um momento que o país era governado por Portugal. A temporalidade diferenciada não afasta o conceito de liberdade em relação ao tema da peça.

Para além de uma nova técnica de elaboração artística o uso da colagem, auxiliou até mesmo nas questões envolvendo a censura nas primeiras apresentações. Os censores tinham dificuldades em censurar o roteiro devido aos textos alinhavados e aos seus autores. Como censurar as reflexões de Jesus e de outros personagens marcantes da História?

Esta proposta inovadora de Rangel e Millôr na peça *Liberdade, liberdade*, gerou um estranhamento aos olhos de muitos que assistiram a apresentação. Paulo Autran comentou as falas do crítico teatral Yan Michalski em relação a técnica de colagem de textos: “o espetáculo não poderia ser premiado porque *Liberdade, liberdade* era uma coletânea de textos, não teatro”⁹⁰.

Este recorte nos mostra o quanto inovadora e desafiadora era a proposta apresentada na peça, uma vez que a mesma além de enfrentar a censura lidava com as críticas que muitas vezes não eram satisfatórias.

⁸⁹ Na passagem acima um recorte do Romance XXIV ou da Bandeira da Inconfidência, in Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meirelles, publicado por *Livros de Portugal*, em 1953. FERNANDES e RANGEL. op. cit., p.117.

⁹⁰ AUTRAN, Paulo. *Paulo Autran sem comentários*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.119.

O próprio Michalski com o fim da ditadura refez sua opinião sobre o roteiro da peça, “esse texto não é só teatro, mas é teatro de melhor qualidade”⁹¹. O texto de *Liberdade estava* para além de uma coletânea de recortes históricos ou de personagens que marcaram a história.

O cuidado de seus idealizadores estava presente desde a apresentação dos personagens, a citação do local onde o fato encenado ocorrera e quando necessário a divulgação das datas que marcaram o momento relatado. Esta peculiaridade retira da peça qualquer possibilidade de considerá-la uma cópia, já que todas as fontes narradas no roteiro apresentam suas autorias.

Em momentos posteriores com o agravamento das restrições ao pleno uso da liberdade de expressão a peça foi ficando cada vez mais censurada e com cortes.

Torna-se interessante destacar que os autores viam o roteiro de *Liberdade, liberdade* como circunstancial⁹² ou próprio para o momento político no qual o país estava inserido. No entanto, o sucesso que a mesma obteve a colocou acima de uma circunstância, uma urgência, tornando-se um marco para a dramaturgia brasileira, um instrumento contra a ditadura, fazendo a plateia sentir-se representada através do roteiro.

Para o crítico Mostaço⁹³ o sucesso foi mais amplo em virtude da situação política na qual o país estava inserido. Ao representar um assunto importante para a sociedade e que todos corriam o risco de perder por completo como a liberdade, o interesse pelo tema foi ampliado, levando o público a ter curiosidade e afinidade.

Neste período o teatro engajado que pautava questões envolvendo a sociedade era valorizado pela crítica e também pela plateia que sentia-se representada.

Estavam representados na peça os dilemas que a sociedade enfrentava mesmo que nas sombras, o regime militar já estava instaurado no país havia um ano, no entanto o panorama em que a maioria da população aparentava se encontrar era o que não tinha total entendimento do momento presente.

O roteiro de *Liberdade* ia além de uma simples proposta de contestação ao regime militar, não se tratava de apenas reclamar, reivindicar ou denunciar, buscava-se

⁹¹ MICHALSKI, Yan *apud* AUTRAN, 2005, op. cit., p. 119.

⁹² “Com *Liberdade, liberdade* Flávio Rangel, Millôr Fernandes, Paulo Autran e nós do Grupo Opinião não propomos um teatro de momento, um teatro de circunstância. Mas afirmam que muitas vezes a circunstância é tão clara, tão imperiosa, que sobe à realidade com um retrato dos seus fundamentos. Afirmam que nesse instante a realidade mais profunda é a própria circunstância e – nesse momento – não ser profundamente circunstancial é não ser real.” Vianinha *apud* PEIXOTO, Fernando. op. cit, p.108.

⁹³ Ver. MOSTAÇO, Edécio. op. cit.

mostrar ao povo que questões importantes estavam sendo deixadas de lado. O direito à liberdade estava cada dia sendo usurpado e as pessoas não sentiam o cerco se fechando. O país entraria em um regime cada vez mais severo a partir do AI-5⁹⁴ que traria a mão-de-ferro todas as manifestações culturais que ocorressem no país.

Buscava-se com a encenação de *Liberdade*, a possibilidade de proporcionar a plateia uma reflexão, mostrar que ocorreram mudanças sérias na condução social, econômica e principalmente política do país. A vigilância era real e a perda dos direitos civis estava ocorrendo, atingindo todos que desafiassem as leis impostas, falava-se de liberdade no intuito de mantê-la, protegendo um direito, no entanto os fatos evidenciavam novas regras a serem seguidas.

A respeito das questões envolvendo a elaboração textual e artística de “*Liberdade, liberdade*” Gabriela Maria Lisboa Pinheiro escreveu: “o humor e a comicidade são trabalhados com a finalidade de gerar uma reflexão sobre os rumos do homem em uma sociedade marcada pela alienação e o autoritarismo”.⁹⁵

Esta nova maneira de apresentar uma peça teatral tentando despertar na plateia um momento reflexivo corroborou para que a encenação de “*Liberdade, liberdade*” marcasse não apenas os traçados que envolveram o teatro brasileiro na década de 1960 como a própria conjectura política na qual o país estava submetido. A sociedade brasileira precisava não apenas refletir a situação na qual estava submetida, mas reformular sua maneira de pensar e lidar com as condições que lhe estava sendo imposta pela ditadura.

2.2. “A moda da casa”: olhares sobre *Liberdade, liberdade*.

O elenco⁹⁶ que fez parte da estreia da peça *Liberdade, liberdade* foi composto por Paulo Autran, Thereza Rachel, Oduvaldo Vianna Filho e Nara Leão. No côro, Ângela Menezes, Maíza Sant’Anna, Sônia Márcia Perrone e Roberto Quartim Pinto.

Uma parcela dos integrantes da peça já tinha em suas experiências trabalhos voltados para o teatro de resistência ou teatro engajado. Paulo Autran apesar de consagrado pela crítica e por inúmeros trabalhos na área cênica, não havia se

⁹⁴ Para saber mais ver GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁹⁵ PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. “*Liberdade, liberdade e o moderno teatro brasileiro*”. Anais do VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em arte cênica 2010, USP, São Paulo, p.4

⁹⁶ No elenco além dos artistas já mencionados no texto, músicos que tocavam vários instrumentos e o coro que participava da encenação. Ver. FERNANDES, Millôr e RANGEL Flávio. op. cit., p.153.

aproximado do teatro engajado até receber o convite para encenar *Liberdade, liberdade*. Seu posicionamento em relação a estas questões ficou claro numa entrevista que ele concedeu ao livro “Depoimentos IV”, organizado pelo STN (Serviço Nacional de Teatro). A este respeito, Autran afirma que:

No desenvolvimento dos meus vinte e cinco anos de teatro sempre tive consciência do que estava fazendo. Tive três períodos: o inicial período de inconsciência absoluta, de satisfação toda exibicionista, da minha vaidade pessoal exclusivamente. Com o TBC tive uma fase de interesse pela arte teatral, interesse puramente estético: comecei a estudar teatro, a ler muito teatro, a ler sobre teatro, mas me conservei alienado por muito tempo.

Foi com *Liberdade, liberdade* que comecei realmente a tomar consciência da função social e política que o teatro pode ter e nunca mais mudei de ideia a esse respeito. Mudar de ideia a gente muda sempre, mas essa ideia eu mantive.



Entrevista gravada com Paulo Autran para a “Série Depoimentos” em 20 de fevereiro de 1974⁹⁷.

A colocação de Autran em relação a peça *Liberdade*, expressa sua interpretação e importância sobre a mesma, ele explica as impressões que teve durante sua carreira até aquele momento e que *Liberdade, liberdade* segundo seu olhar representou uma mudança de opinião sobre o tecer teatral brasileiro naquele momento.

Um dos componentes responsável pelo sucesso de *Liberdade* foi exatamente esta diversidade de experiências que cada um dos artistas envolvidos trazia para a peça. Quando Autran mostra que este era um novo fazer cênico para sua carreira, ele deixa claro que conhecer as intenções contidas nesta nova proposta teatral precisava ser compartilhada com a sociedade.

Mesmo com a grande maioria do elenco oriundo do CPCs e de outros movimentos artísticos e políticos, este conjunto que se formou para encenar *Liberdade*,

⁹⁷ Disponível em: www.funarte.gov.br/brasil. Acesso em: Julho de 2014.

inseriu ao roteiro suas próprias impressões e vivências não apenas do labor teatral, mas em relação à própria condição imposta ao país naquele ano de 1965.

O fato de terem ou não envolvimento partidário não desvinculou os envolvidos dos reais objetivos da peça de acordo com seus idealizadores. Eles tinham consciência do momento delicado que o país vivia e que os riscos da perda da liberdade, eram eminentes.

Mostaço, entretanto argumenta que apesar de todo sucesso e apoio do público, indo a grande número assistir à peça faltou um aprofundamento no cerne da questão:

Faltou, entretanto, imbricar toda esta explanação à elaboração de um conceito: afinal, o que é liberdade? Impedidos, evidentemente, não apenas pela Censura mas por uma conivente rede de informações e posições ideológicas que apontavam para o pacto da frente, onde ninguém atacava ninguém, isto, é, não se podendo chegar ao cerne da questão das relações de classe, os autores e o espetáculo pulavam aqui e ali, dobravam esquinas, saltavam muros e deixavam o espectador na mão.⁹⁸

Mostrar esta questão colocada pelo crítico Mostaço é permitir ao leitor estreitar sua compreensão em relação ao momento no qual o Brasil se encontrava. Para ele apesar de ser um espetáculo que marca um momento conturbado da história, a lacuna em relação ao conceito de liberdade existiu, vinculada a fatores complexos como ele mesmo cita. Esta interpretação não desqualifica a importância de *Liberdade* para o momento de ditadura na qual o país se encontrava, segundo o próprio Mostaço, reforçando o entendimento sobre as tensões que permeavam a cultura e a política.

Vianinha na época deixou claro para ele quais eram as intenções contidas na apresentação:

Liberdade, liberdade não é uma obra que atinja e investigue a categoria “liberdade”, suas hierarquias, sua concretude histórica. Não. *Liberdade, Liberdade* postula basicamente o que basicamente já se definiu como liberdade. E fecha questão em torno dela. E fixa que os princípios elementares da liberdade não são naturais; são conquistas humanas, a cada momento colocadas em perigo. *Liberdade, Liberdade* é a liberdade básica como conquista, como ação.⁹⁹

As relações tecidas na elaboração de uma peça ou espetáculo teatral não são pacíficas no que tange aos posicionamentos políticos, sociais e culturais de seus envolvidos. Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, várias vezes referenciado nesta

⁹⁸ MOSTAÇO, Edécio. op., cit. p.80.

⁹⁹ PEIXOTO, Fernando. op. cit.,p.108.

pesquisa trazia uma larga experiência na escrita teatral e na arte de apresentar, tornou-se um dos maiores escritores da arte cênica do país, era totalmente engajado nas questões que envolviam a arte e a política, sua trajetória seria marcada por uma luta constante em mostrar que a arte possui funções para além do estético e do entretenimento.

A respeito de *Liberdade, liberdade*, ele descrevia a mesma como estando à cima de uma circunstância, como já escrito em momentos anteriores, e que o Grupo Opinião ao realizar a peça propunha um teatro que absorvesse o tempo presente, que a situação na qual a sociedade se encontrava fosse mostrada, o momento pedia um trabalho que estivesse pautado para além de um recorte temporal e a elaboração de *Liberdade, liberdade* foi além de uma circunstância.

Destaca-se que a peça *Liberdade, liberdade* proporcionou aos envolvidos, segundo interpretações da época, uma obra artística concisa. Para além de um roteiro bem definido e condizente com o presente no qual a sociedade brasileira se encontrava, a oportunidade de falar a sociedade sobre seus próprios conflitos através da arte tornaria uma marca do Grupo Opinião.

O uso do teatro especificamente neste sentido possibilitou um diferencial a cultura naquele momento. “Dentre todos foi o teatro o primeiro setor a se organizar e propiciar uma espécie de “modelo” para a arte de resistência”¹⁰⁰. A censura já estava presente mesmo que ainda de forma branda no início da ditadura em abril de 1964. Considerando-se que os artistas viam neste tecer uma possibilidade de interagir com a sociedade, buscando produzir projetos que agregassem valores a população, comungando com a mesma a possibilidade de mudança no pensar e no agir.

As reflexões feitas por Millôr Fernandes e Flávio Rangel descritas no programa da peça *Liberdade, liberdade* mostram um pouco de suas interpretações em torno do tema, com comentários diferenciados é possível perceber que o assunto em questão representa para ambos motivos de preocupação e que o interesse por parte da sociedade deveria ser maior e que a mesma deveria ter uma participação mais ativa. A este respeito, Millôr Fernandes destacou:

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.

¹⁰⁰ MOSTAÇO, Edécio. op. cit., p.76.

Mas paremos por aqui. Isso poderia se alongar por várias laudas e terminar em tratado que ninguém leria. Tentamos fazer um espetáculo que servisse à hora presente, dominada, no Brasil, por uma mentalidade que, sejam quais sejam as qualidades ou boas intenções, é nitidamente borocochô. E cuja palavra de ordem parece retroagir, retroagir, retroagir. E como não queremos retroagir senão para a frente, mandamos aqui a nossa modesta brasa, numa forma que, para ser válida e atingir seus objetivos espetaculares, tinha que ser teatralmente atraente. Se conseguimos ou não o nosso objetivo deverão dizê-lo as poltronas cheias (ou vazias) do teatro¹⁰¹.

Millôr Fernandes escreve com total clareza sua interpretação de liberdade. O tema para ele está além de uma palavra, representa uma maneira de ver a vida e conduzi-la. Com humor ele continua suas falas, ironizando a falta de liberdade no país e o perigo que a sociedade corre de perder a pouca que lhe resta diante do regime militar. Ele continua insinuando que precisamos ter uma “*liberdade, a moda da casa*”, ou seja, condizente com o cenário do país e que mesmo a peça possui suas limitações em virtude da situação, em tom de desabafo e tristeza ele fala que existem “perigos” muito maiores do que a escrita de um autor, visto como “perigoso”, por parte do governo.

A fala de Flávio Rangel é mais voltada para as questões culturais nas quais o país se encontra, o mesmo dá ênfase a importância do teatro e ao seu potencial diante da sociedade, ele comenta:

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. Quando Millôr e eu resolvemos selecionar uma série de textos sobre o tema, tivemos a presunção de gravar seu som no coração dos nossos ouvintes.

É evidente que existe um motivo principal para este espetáculo no momento em que vive nosso País. *Liberdade, liberdade* pretende reclamar, denunciar, protestar - mas sobretudo alertar¹⁰².

Tanto Millôr, quanto Rangel tinham preocupações reais em relação ao momento no qual o país se encontrava, ao elaborarem o roteiro de *Liberdade*, sabiam da importância que o teatro trazia agregado a sociedade, juntamente com Vianinha compartilhavam da ideia que o teatro traz peculiaridades que o diferencia de outras artes, sem desfazer das mesmas.

Este grupo especificamente envolvido na peça *Liberdade* como já referido, em sua maioria traziam em suas vivências participações em movimentos estudantis, sociais

¹⁰¹ FERNANDES, Millôr. *Liberdade, liberdade*. 1965. s/p

¹⁰² RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Rio de Janeiro. 1965. s/p.

e políticos, não eram apenas artistas inócuos de posicionamentos nas questões que compõem a sociedade.

As metas em torno da peça se encontravam, enquanto grupo compartilhavam de características que os uniam, e por serem pessoas diferentes cada qual tinha sua interpretação do momento vivido. Estes detalhes faziam diferença na apresentação, mesmo que não aparecessem de forma nítida, estava claro que suas peculiaridades enriquecia o movimento existente em *Liberdade*.

A essência política contida na peça era sentida e compartilhada por todos os envolvidos, além do próprio engajamento dos artistas. O público conseguia conectar-se a proposta narrada, cantada e movimentada que era desenvolvida durante a encenação teatral.

Passava-se do campo estético, percorria-se o político e social, buscava-se despertar a reflexão, sentimentos e pensamentos em relação aos caminhos que o país estava percorrendo.

Uma peculiaridade que ocorreu após o último ensaio, gerou na primeira apresentação o acréscimo de uma cena. A ideia foi de Millôr Fernandes para que o público entendesse a situação precária na qual se encontrava as cadeiras do Teatro Opinião, local de estreia de *Liberdade*.

Na primeira cena da peça realizada por Vianinha, ele pede a plateia que se posicione diante das cadeiras do teatro. O pedido feito por ele, só foi compreendido no final do texto. A intenção de Vianinha era mostrar a todos que tomasse uma posição diante dos fatos que ocorriam no país, essa manobra sutil por parte dele ficou nas entrelinhas, ele se aproveitou do problema das cadeiras para dar um recado ao público.

VIANNA

(BEM sério, mas neutro, autoritário)¹⁰³ – E aqui, antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um^{5a}. Neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. Sem que cada um tome uma posição definida, não é possível continuarmos. É fundamental que cada um tome uma posição, seja para a esquerda, seja para a direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada sua posição, **fique nela!**

¹⁰³“As rubricas (didascálias) são indicadoras de um texto teatral; orientam os atores sobre o modo de proceder no palco. São frases ou palavras indicando o ambiente, à época, os costumes, os gestos, os objetos e entonações de voz dos atores; grafadas entre parênteses com letras minúsculas, e geralmente em itálico”. Disponível em: [http:// www.recantodasletras.com.br](http://www.recantodasletras.com.br). Acesso em: Julho de 2014.

Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada.¹⁰⁴

O humor e a sátira estavam presentes em *Liberdade*, desde sua concepção. As dificuldades enfrentadas como a demora na liberação da peça em virtude da censura, as condições precárias do teatro Arena não os fizeram desanimar em relação a dar materialidade a peça. Os integrantes se esforçaram para que ela fosse apresentada o maior número de vezes possível. A encenação ficou em cartaz durante dois anos. Em 08 de maio de 1969, a peça foi interditada no país.

O nosso destaque está na repercussão que a mesma gerou durante o tempo em que foi encenada, e que o sucesso de bilheteria, assim como no *Show Opinião* ampliou a relevância de ambos para a história do teatro brasileiro, proporcionando um marco na trajetória da encenação teatral.

Os envolvidos na elaboração de *Liberdade, liberdade* buscavam além de um espetáculo bem feito e esteticamente bonito, o entendimento do público sobre a proposta contida na mesma. O cerne da peça estava em tentar dialogar com o público sobre os rumos que o país seguia e que muitos não estavam enxergando.

O texto de *Liberdade* pautava uma ação patriótica, um grito de socorro para uma sociedade que estava sendo tragada para um sistema ditatorial que não iria perdurar por pouco tempo. Fazia-se necessário abrir os olhos do maior número possível de pessoas.

As interpretações sobre a peça foram de ordens variadas, para muitos que assistiram a apresentação tratava-se de um espetáculo, para outros de uma peça teatral, estes pequenos detalhes não tiraram o brilho e a importância da apresentação. A intenção clara e objetiva era levar para o público as indagações sobre os rumos que a liberdade estava seguindo no país, sendo a mesma condicionada aos poucos a censura e ao uso de todo tipo de coerção que intimida os indivíduos, e que em 1968 ficou mais violenta e autoritária.

Para Yan Michalski, em sua crítica escrita em 27 de abril de 1965 a peça teatral *Liberdade, liberdade* deixou a desejar em alguns momentos, o que não desqualifica para ele a importância da mesma e não lhe tira seus méritos. Michalski destaca que em relação a escolha dos textos para compor o roteiro alguns poderiam ter sido escolhidos em lugar de outros. Ele enfatiza que, “neste capítulo da seleção, apenas nos parecem

¹⁰⁴ “Trecho introduzido no espetáculo no dia da estreia, a pedido do arquiteto Lúcio Costa, que tendo assistido ao ensaio geral, sugeriu aos autores que fizessem alguma coisa com referência ao lamentável barulho das cadeiras do teatro. Não podendo apelar para a engenharia, os autores apelaram para o humor”. FERNANDES e RANGEL. op. cit., p.13-14.

sujeitos a restrições os poucos textos que se afastam do tema central da liberdade ou que dão a este tema um sentido demasiadamente elástico, como por exemplo, o monólogo de Júlio César que foi escolhido”¹⁰⁵.

O leque de textos contidos no roteiro, como já mencionado se mostra bem diversificado. A utilização de personagens que atuaram em temporalidades diferentes transmite a dinâmica desta construção dando movimento as cenas. Diferentes ações e olhares são pautados nas falas dos artistas ao desenvolverem a obra.

A impressão transmitida pela peça é que o tema liberdade está no agente social, indiferente ao seu tempo, as condições sociais ou a maneira de se pensar. Ao nos referirmos aos diferentes contextos que marcaram a história no que tange ao sentimento de liberdade, as passagens encenadas parecem querer transmitir ao público que o desejo de liberdade está latente a essência humana. Indiferente às questões políticas, sociais ou aos governos vigentes, mas que precisa de constante vigilância para não ser usurpada.

Não se trata de uma imposição, ou de um produto que possa ser adquirido. As passagens mostradas no texto da peça ampliam esta discussão. Em um momento posterior analisaremos algumas destas encenações.

As temporalidades apontadas no roteiro não se mostram específicas, mas torna-se possível situar a fala do artista ao recorte temporal em que a mesma se desenvolve. O dinamismo de *Liberdade* está nesta provocação, mostrar em diferentes momentos da história como os indivíduos reagiram ao risco de perder a liberdade e como reagiram aqueles que a perderam.

A peça é ao mesmo tempo provocadora e acolhedora, buscando acima de tudo como já mencionado alertar e denunciar para a eminência dos riscos que a sociedade corria de perder a liberdade. Paulatinamente o novo regime impunha regras restritivas e punitivas para aqueles que ousassem não seguir as novas leis.

O interesse e a curiosidade sobre a proposta contida no tema da peça levou ao Teatro Arena no Rio de Janeiro uma quantidade expressiva de pessoas para assisti-la¹⁰⁶. No primeiro dia de estreia houve tumulto e superlotação, a venda de ingressos excedentes a quantidade de cadeiras do teatro influenciou na qualidade da apresentação, considerando-se que houve um aumento no barulho, no calor e pessoas sentadas quase no tablado.

¹⁰⁵ MICHALSKI, Yan. Liberdade, liberdade (I). In: *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.40.

¹⁰⁶ MICHALSKI, Yan. Liberdade, liberdade(II). In: *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. P.39-40.

As peculiaridades em relação a apresentação foram reforçadas pelo desempenho dos artistas envolvidos no projeto. Paulo Autran foi o nome de destaque, como já mencionado em outro momento. Ele trazia uma experiência nos alinhavos do teatro que para a crítica especializada se aprimorava a cada novo projeto que ele encenava.

Neste sentido o crítico teatral Michalski¹⁰⁷ lhe confere como sendo impecável em sua atuação em *Liberdade, liberdade* mesmo sem um respaldo técnico eficiente. Tereza Raquel apesar de excelente artista em seu entendimento não foi valorizada por Millôr e Rangel, apesar de apresentar um trabalho bem feito. Oduvaldo Vianna Filho apresentava recursos limitados na atuação destacando-se em algumas cenas. Nara Leão lhe parece “menos feliz” por não ter sido integrada de forma mais adequada ao roteiro. Segundo Dênis de Moraes:

Liberdade, liberdade faria vibrar, por meses seguidos, a plateia que diariamente comparecia ao Teatro de Arena. A crítica, embora sensibilizada pelo texto vigoroso e pela formidável atuação de Autran, apontaria alguns desacertos na concepção cênica de Flávio Rangel e torceria o nariz para o trabalho de Vianinha como ator¹⁰⁸.

Ao nos referirmos aos diversos olhares que a peça despertou, tentamos mostrar que as opiniões aparentemente em sua maioria foram favoráveis, no entanto não homogeneizadas.

Enriquece a pesquisa sobre o nosso objeto mostrar que apesar de altamente elogiada e destacada no período em que ficou em cartaz, *Liberdade, liberdade* gerava posicionamentos diferenciados, interpretações e sentimentos que variaram. A interação da plateia com a peça deixou claro para os envolvidos na elaboração que o movimento mostrado durante a apresentação estava sendo compreendido.

As falas dos artistas eram marcantes e influenciava na ação. A participação do coro e as músicas apresentadas eram intercaladas a determinadas cenas. O cenário no qual a peça foi apresentada era simples, sem ostentação, assim como os figurinos. O foco do roteiro estava todo voltado para os artistas, estes sim deveriam ser o centro das atenções como de fato ocorreu. Paulo Autran opinou a este respeito:

Poder interpretar num mesmo espetáculo, farsa, drama, comédia, tragédia, textos íntimos, épicos, românticos, é tarefa com que sonha qualquer ator, principalmente quando os autores se chamam Shakespeare, Beumarchais, Buchner, Brecht, Castro Alves, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Manuel Bandeira, Sócrates...

¹⁰⁷ Idem, ibidem, p.41-42.

¹⁰⁸ MORAES de Dênis. 1991, op. cit., p.147.

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 isso não acontecer a culpa será principalmente minha, mas pelo menos guardarei dentro de mim a consoladora ideia de que tentei.
Por isso escolhi a *Liberdade*¹⁰⁹.

A reflexão feita por Autran nos permite compreender a importância que os indivíduos envolvidos nesta elaboração agregaram a mesma. Não se tratava de mais uma encenação, *Liberdade* tinha outros valores impregnados em sua base além dos que já fazem parte de uma produção teatral. Representava não apenas um texto com música tentava ser um símbolo de alerta para a sociedade brasileira. Estava depositada em suas linhas uma provocação à plateia, uma proposta que não deixava de alinhar o roteiro com o tempo presente.

Esta característica tão marcante deixou na peça um diferencial em relação a outras produções que ocorreram na mesma época. O leque de personagens que os artistas apresentavam proporcionou um movimento inovador para o teatro brasileiro. Era uma nova maneira de se adequar o estético ao teatro, além de agregar um sentido político ao roteiro. O sucesso desta montagem influenciou outros grupos que passaram a utilizar das técnicas apresentadas por Millôr e Rangel, principalmente durante o regime militar.

A repercussão de *Liberdade, liberdade* não se deu apenas no eixo Rio-São Paulo, a mesma passou a ter várias apresentações pelo país, apesar do cerco da ditadura ir se fechando. O interesse pelo roteiro se deu por diferentes grupos teatrais pelo país, sendo a mesma encenada também no exterior¹¹⁰.

O empenho na escrita e na direção de *Liberdade, liberdade* realizados por Millôr Fernandes e Flávio Rangel estava para além de uma obra circunstancial como já destacado em outros momentos desta escrita. As interpretações dos artistas juntamente com as músicas apresentadas apoiadas pelo coro emolduram as intenções dos idealizadores do projeto em tentar descortinar os elementos que fomentavam as questões que envolvem os conceitos de liberdade nas relações humanas dentro de

¹⁰⁹ FERNANDES e RANGEL. *Liberdade, liberdade*. 1965, s/p.

¹¹⁰ “Talvez a mais significativa (duas aliás) tenha sido realizada pelo mais importante grupo de teatro do Uruguai, El Galpón (hoje exilado no México): Libertad Libertad estreou em 13 de junho de 68 na *Sala Mercedes* em Montevideu; uma segunda versão, Libertad...71 estreou em 30 de janeiro de 71 na *Sala 18 de Julio*. Ambas dirigidas por César Campodonico. Desta última resta também um disco gravado.” PEIXOTO, Fernando, op., cit., p.109.

diferentes temporalidades, destacando o cenário brasileiro sob o comando do regime militar.

Millôr e Rangel na construção do roteiro de *Liberdade* mostram suas capacidades criativas ao inserirem no roteiro recortes temporais que marcaram a história e alinhavaram estes recortes ao tempo vivenciado pela sociedade brasileira no ano de 1965 durante o golpe militar.

A colagem como já descrita anteriormente de textos que foca o tema se descortina de maneira perfeita à peça e a condução dada pelos artistas, parecem harmoniosamente se equilibrar de acordo com o desenvolvimento do espetáculo.

O regime de exceção no qual o país aos poucos era soterrado não facilitava ao fazer teatral. O uso de qualquer abordagem temática ou criação era muitas vezes delimitada ou com cortes, ocasionando muitas vezes em uma perda da lógica sobre o roteiro, o que gerava descontentamento e desânimo em muitos artistas.

A compreensão sobre a relevância e importância de uma obra como a peça *Liberdade, liberdade*, perpassa pelo entendimento do momento no qual o país se encontrava. O golpe militar de 1964 iniciou um processo não apenas de vigília em torno da cultura produzida como do próprio cerceamento da liberdade intelectual que a envolvia, ou seja, uma simples reunião para elaborar um roteiro permitia aos censores tirar satisfações, desfazer a reunião e dar voz de prisão caso eles entendessem que assim deveriam agir.

Os detentores do poder logo perceberam que a arte pode produzir obras que vão além de um entretenimento, a mesma possui capacidades de diálogos que permite aquele que a interprete ampliar seus conhecimentos, suas indagações, reformular maneiras de pensar e principalmente pode fomentar o desejo de mudança na maneira de interpretar a própria vivência e a sociedade ao seu redor.

No caso do teatro engajado, como fora classificado a atuação de grupos como o Opinião, Arena e o Oficina¹¹¹ que não fora citado nesta pesquisa, está influência na sociedade ocorreu segundo críticos teatrais como Yan Michalski.

O teatro brasileiro sofreu um golpe duro quando o regime militar se tornou mais coercitivo, muitos artistas deixaram de escrever por não quererem ver suas obras

¹¹¹ O grupo Oficina “nascido nas salas e corredores da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, encontrou apoio do Centro Acadêmico XI de Agosto, que viabilizou economicamente as primeiras produções daquele movimento conhecido como a Oficina, a deixar claras as intenções de saneamento, limpeza, e basicamente, conserto, invenção, laboratório que animavam o novo grupo”. MOSTAÇO. Edécio. op., cit. p.50.

censuradas e por medo da violência na qual poderiam ser submetidos. Vários grupos teatrais deixaram de produzir e com isso se desfizeram.

Todas as obras cênicas produzidas no país durante a ditadura deveriam passar pelo crivo dos censores. O teatro como já frisado, foi um dos inovadores no campo da arte a desenvolver trabalhos que lidassem com o tema de forma implícita ou tentando abertamente abordar a sociedade, correndo todos os riscos e por isso foi severamente perseguido.

2.3. Abre a porta e a janela e deixe a liberdade entrar.

A junção do roteiro, com a técnica e a apresentação dos artistas deu o tom diferenciado a peça. Um roteiro por melhor que seja elaborado, exige artistas integrados e comprometidos com sua proposta. Ao escrevermos sobre o tema teatro, sabemos que são muitas as possibilidades moldadas a este fazer e neste emaranhado essencialmente o ator e o público regem a cena.

Ao colocar para os atores que os mesmos representem mais de um personagem Millôr e Rangel se deslocam do teatro convencional, rígido e com marcações formais. Esta nova perspectiva altera o movimento e o olhar do público em relação a apresentação, as cenas produzidas na peça são variadas, exigindo dos envolvidos uma dinâmica e uma maior aproximação com a plateia. Mesmo com este diferencial que desloca o artista para representar vários personagens, o público consegue acompanhar, compreender e localizar o personagem em sua temporalidade.

Assistindo à apresentação de *Liberdade*, o público assistia a encenação de personagens e acontecimentos que marcaram a história. Didaticamente o texto encenado possibilitava uma informação relacionada a um recorte da história em uma determinada temporalidade ao seu ouvinte, sem desvincular o foco do roteiro que abordava e alertava sobre a perda da liberdade no país, fato que ocorria lentamente nos primeiros mandos do regime militar.

O teatro possibilita a plateia reflexão e este exercício foi amplamente proporcionado pelos idealizadores de *Liberdade*, considerando-se o grau de comprometimento dos envolvidos nesta obra. A busca por mudanças sociais, políticas e culturais fomentavam suas vivências.

A simplicidade contida em todas as etapas de elaboração da peça comunga com a espontaneidade dos artistas durante as apresentações, o ritmo dado a cada cena era

pautado de acordo com o personagem em questão, ora com falas fortes e marcantes, em outros momentos destacando-se o humor, o olhar e a posição no palco.

Cada um destes detalhes fora pensado para que a peça deixasse uma marca na plateia e que a mesma refletisse sobre o tema abordado dentro do contexto nacional.

As músicas utilizadas na peça eram cantadas por Nara Leão e pelo coro que enriquecia o trabalho. O fato de intercalar várias músicas a peça fomentou a polêmica se *Liberdade, liberdade* era uma peça teatral ou show musical, como já mencionado.

Um dos trechos musicais apresentados por Nara faz parte da canção Zumbi, cuja a letra e música são de Denoir de Oliveira. Vejamos o trecho:

NARA

Não morre quem lutou
Não morre um ideal
Arranca a folha, vem a flor,
Enquanto ele viveu
Justiça distribuiu
E a Liberdade
Era fácil de alcançar...

CÔRO

Não morre quem lutou
Não morre um ideal
Arranca a folha, vem a flor,
Arranca a flor, vem o pinhão¹¹²

Os focos de luzes mudam de posição. O interessante em se observar neste trecho e a intencionalidade de se mostrar que a liberdade por mais que seja tirada do indivíduo, busca sempre uma maneira de se manifestar, querendo renascer, atuar e resistir. Assim como se fizesse parte da natureza, ela se ajeita aos intempéries buscando caminhos alternativos.

A essência não é cortada, extirpada por mais violentos que sejam os meios para que ela não mais exista, e neste sentido a liberdade está sempre se moldando, se adaptando as circunstâncias que lhe são impostas, aqueles que se empenham pela liberdade não morrem, pois sua história fica marcada e de uma maneira ou outra estão sempre vivos através de seus atos que são contados, reinventados e inspiram outros.

As músicas presentes na peça reforçam o tema proposto, os gêneros são variados passando pelo samba, por hinos, temas de peças teatrais e outros gêneros musicais.

¹¹² Este recorte apresenta a canção Zumbi, letra e música de Denoir de Oliveira. In: FERNANDES e RANGEL. op. cit., p.55.

“Etelvina! Acertei no milhar, Ganhei cinco mil contos, Vou deixar de trabalhar”¹¹³. “Seu português de o fora. Foi-se embora e levou meu capital; Esqueceu quem tanto amou outrora, Foi no Adamastor pra Portugal”¹¹⁴. As músicas internacionais também estão presentes no roteiro no caso específico da canção de Hymne a l’amour¹¹⁵, de Edith Piaf e Margueriete Moneau, a canção foi apresentada durante a peça através de uma gravação com a voz de Edith Piaf. O hino nacional francês “A La Marseillaise”, foi cantada¹¹⁶ no palco por Vianinha, Tereza Rachel e Paulo Autran. As músicas apresentadas na peça contam histórias relacionadas a indivíduos como Zumbi e outros que lutaram, morreram e tornaram-se mitos, tendo seus lugares de destaque na memória de uma sociedade e da própria história. Estão relacionadas a acontecimentos que marcaram a sociedade, destacando fatos e personagens que atuaram na busca por mudanças não apenas para si, mas que pensavam também no coletivo.

O roteiro apresenta antes das canções a fala de um dos artistas que fazia referência ao tema que seria cantado, didaticamente o roteiro trazia uma introdução dos assuntos relacionados a liberdade, situando a plateia. Vejamos:

TEREZA

Está é uma **freedom song** – canção de liberdade – cantada em todo território americano, entre as grandes manifestações pela igualdade de negros e brancos.

(Luz geral na cena. Vianna vai ao centro.)¹¹⁷

A respeito da referência acima *freedom song*, significa tradução. No momento em que Tereza Rachel declama as palavras acima, ela explica que em seguida Vianinha iria declamar a Declaração de Independência Americana a partir do texto que eles elaboraram e traduziram dos *American State Papers*¹¹⁸.

¹¹³ Trecho de “Acertei no Milhar”, samba de Moreira da Silva. In: FERNANDES e RANGEL. op. cit., p.15.

¹¹⁴ Trecho de “Com que roupa?” de Noel Rosa. FERNANDES e RANGEL. op. cit., p.17.

¹¹⁵ FERNANDES e RANGEL, op. cit., p.23.

¹¹⁶ Idem, ibidem, p.39.

¹¹⁷ Idem, ibidem, p.47.

¹¹⁸ Para saber mais. www.readex.com/content/american-state-papers-1789-1838. Acesso em: Julho de 2014.

No caso da canção Zumbi, os artistas introduziram o tema mostrando um recorte histórico ocorrido nos Estados Unidos em relação a escravidão.

Em cena para além de uma apresentação, uma aula de história que relatava os acontecimentos americanos com os ocorridos no Brasil durante a escravatura, que perdurou até 13 de maio de 1888, com a promulgação da Lei Áurea, assinada pela princesa Isabel. Estes alinhavos resgataram os fatos pautados em determinados momentos da história e que fortemente influenciaram na maneira da sociedade se ver e ver ao outro.

Vejamos o trecho que aparece antes da canção Zumbi, interpretada por Nara Leão e o Coro:

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 orelha de negros que destruiu.¹¹⁹

PAULO

“Todo escravo que matar seu senhor, seja em que circunstância fôr, mata em legítima defesa”.¹²⁰

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.¹²¹

A dinâmica contida na peça permitia a sua plateia além de assistir um espetáculo, inserir-se ao momento histórico que estava sendo apresentado. O cuidado em situar o personagem, tempo e local ocorre durante toda a apresentação. Não estava em cena apenas uma montagem artística, a ideia era ir além de uma apresentação segundo Millôr e Rangel.

Buscava-se mostrar a plateia que a liberdade já havia sido retirada de muitos indivíduos nos embates que movimentam a história e que estes acontecimentos poderiam acontecer no país como de fato ocorreu a partir do AI-5 imposto em 1968.

¹¹⁹ Transcrito de Nobiliárquica Paulistana, numa antologia organizada por Edilson Carneiro, que publica o documento na íntegra. In: FERNANDES e RANGEL. op. cit., p.54-55.

¹²⁰ Essa passagem está no livro *O Negro na Literatura Brasileira*, de Raymond S. Sayers,. In: FERNANDES e RANGEL. op. cit., p. 54-55.

¹²¹ Idem, ibidem, p.54-55.

A peça *Liberdade, liberdade* cunhou na história do país uma peculiaridade em relação ao tecer teatral engajado, ao dispor em seu roteiro textos que permitiam a plateia uma reflexão sobre o momento encenado na apresentação e o momento vivido no país. A mesma ampliava sua atuação para além de uma montagem teatral, tendo sido elaborada com elementos de uma intertextualidade¹²², ou seja, nota-se o diálogo entre diferentes textos que comungam ideias, pensamentos e ações em torno do tema liberdade como já mencionado. O conceito de intertextualidade foi cunhado por Júlia Kristeva¹²³ em 1969, por meio de seu trabalho de pesquisa relacionado às questões envolvendo a literatura ela elaborou o termo mencionado esclarecendo que a palavra literária não está pronta e acabada no sentido de não receber outras interpretações. O entrelaçar de textos variados quando ocorre desenvolve uma problematização que requer uma leitura atenta para a compreensão da individualidade que cada um traz e principalmente requer um cuidado com a nova proposta que se formou. Neste aspecto a intertextualidade possibilita ao leitor identificar as apropriações, as modificações nos textos e as influências contidas ou não nesta nova (re)elaboração.

Em relação a estas peculiaridades que estão pautadas no roteiro e na apresentação da peça *Liberdade, liberdade* Vianinha escreveu:

A montagem de textos, das músicas etc, na nossa opinião, vai mais longe, é mais rica do que o resíduo conceitual do espetáculo que jamais pretendeu ser rico – sempre pretendeu ser claro e básico: a defesa da liberdade, quando se formula no país a teoria de que a liberdade, ao contrário de ser condição para o progresso material e espiritual, a liberdade é o seu entrave. A uma teoria tão pobre e tão obscurantista era preciso responder básica e claramente. A montagem e o entre choque de textos, porém, realizam uma sensibilidade nova – na base dessa montagem rápida, contrapontada, está uma dinâmica de comportamento mais rápida, uma liberdade maior em relação ao estabelecido, uma urgência de precisão, uma objetiva e clara intervenção livre no material cultural de que dispomos, sem mudar seu sentido, mas sem se submeter às suas aparências¹²⁴.

Esta colocação feita por Vianinha evidência as intenções inseridas na peça, apresentar uma obra que encenasse o momento vivido. Não havia outro contraponto, o foco era o debate em torno da censura que atuava no país e impunha restrições

¹²² Ver. MADDALUNO, Fernanda Bastos Moraes. *A intertextualidade no teatro e outros ensaios*. Niterói: EDUFF, 1991.

¹²³ Ver. KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

¹²⁴ Vianinha apud PEIXOTO, Fernando. op., cit. p.108.

paulatinamente ao direito de livre expressão e da liberdade em suas amplas interpretações.

A percepção de Millôr e Rangel em relação a gravidade dos acontecimentos que regiam o Brasil em meados de 1965 permitiu que eles focassem na elaboração de um roteiro básico no sentido de suprir a urgência de alertar a população para os traçados que estavam ocorrendo na política brasileira.

Tanto para Millôr quanto para Rangel um texto escrito especificamente para a circunstância na qual a sociedade brasileira se encontrava deveria ser feito e eles o fizeram. Utilizaram-se de várias fontes para elaborarem esta possibilidade reflexiva a plateia. Com a técnica de colagem já explicada em outro momento amplia-se o leque da maneira de se ver uma obra, outras releituras são permitidas.

Com textos que marcaram a história da humanidade em diferentes contextos provocam a participação do público nestas lacunas aparentemente inseridas na apresentação. Pequenas pausas entre uma fala e outra, entre a entrada do coro ou de uma música gravada, frações pequenas de intervalos que permitem uma elaboração crítica, um pensamento ou mesmo um alinhavo do que era encenado com o que ocorria na realidade nacional.

Considerando-se a situação política no Brasil a partir do golpe de 1964 que afetou significativamente a cultura especificamente o teatro, a peça *Liberdade, liberdade* conseguiu méritos importantes, com destaque para um fazer cênico engajado nas questões sociais que estavam pertinentes a sociedade.

Ressalta-se que *Liberdade, liberdade* estava inserida em um contexto delicado, uma vez que as regras de conduta impostas a sociedade passaram a ser outras, delimitando as movimentações artísticas. O propósito de *Liberdade*, segundo seus idealizadores e enfatizado várias vezes nesta pesquisa era manifestar uma indignação, não tratava-se de apenas um simbolismo, a intenção era clara reivindicar o direito à liberdade.

Neste contexto de atuação de vários grupos teatrais da década de 1960, com características de um labor teatral mais participativo nas questões sociais e políticas do país, Adalberto Paranhos define com propriedade a relação teatro e política:

Como água do mesmo pote, política e teatro estão, historicamente, misturados.

Mais do que elementos que se relacionam, ao trafegarem por vias de mão dupla, eles, a rigor, são indissociáveis e, em última análise, fundem-se num corpo só.

O teatro, seja autodenominado político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. O mundo da política é habitado por todos nós, queiramos ou não, quando mais não seja porque toda e qualquer relação social implica, inescapavelmente, relações de poder tenham estas o sentido de dominação ou não¹²⁵.

A peça *Liberdade, liberdade* em sua tessitura ilustra muito bem a colocação feita por Paranhos. O posicionamento político de Millôr e Rangel estavam presentes na elaboração do roteiro, na técnica e na abordagem que a mesma iria apresentar a plateia.

Diante de um cenário tão pouco amistoso *Liberdade, liberdade*, atuou além de suas propostas, fora interpretada por muitos que a assistiram como um instrumento de resistência à ditadura militar. Um estandarte que representava as aflições de uma sociedade, destacada como um fenômeno teatral que agregava harmonia entre o texto e os artistas, segundo alguns críticos da época¹²⁶.

O sucesso da peça, não se deu apenas em função do comprometimento dos envolvidos com o projeto. A base de seu roteiro agregou elementos fundamentais para o cenário peculiar no qual o país se encontrava, dentre eles a reflexão em torno da censura que assombrava a sociedade. Um teatro bem elaborado precisa de um texto condizente com sua proposta, neste aspecto Millôr e Rangel conseguiram harmonizar e alinhar muito claramente seus objetivos com suas escritas. Surgindo assim um roteiro que lidava com a condição na qual o país se mostrava, incomodando o regime militar.

Não nos cabe afirmar que *Liberdade, liberdade* teve a unanimidade em aceitação por parte da plateia e da crítica especializada. Nossa proposta como mostrada em outros momentos é tentar estreitar o entendimento em relação aos ideais que os envolvidos com a peça buscaram agregar a mesma diante da ditadura militar na qual o país estava submetido.

Não há como negar que *Liberdade, liberdade*, ficou marcada como um ícone para a história teatral brasileira, rompendo com a utilização de técnicas rígidas e inserido novas possibilidades para a área cênica. O entusiasmo que a mesma mostrava em cada apresentação aumentou o ânimo de artistas que já trilhavam um fazer teatral engajado, que viam na arte um caminho para uma revolução social.

¹²⁵ PARANHOS, Adalberto. História, Política e Teatro em três atos. In: PARANHOS Kátia (org.). *História, teatro e política*. São Paulo, Boitempo, 2012, p.35-38.

¹²⁶ Para saber mais ver. MOSTAÇO, Edécio.p.80.

Arriscamos contradizer Millôr e Rangel que afirmavam que *Liberdade, liberdade* era uma obra “circunstancial”, ou seja, feita sob medida para o momento e a realidade do Brasil diante da ditadura militar. O sucesso que a mesma obteve de público, crítica nacional e internacional a coloca acima de uma peculiaridade. Sua essência marca um momento importante da história do país. A mesma foi interpretada como um instrumento de contestação ao regime militar, representando a voz de uma sociedade que aos poucos era tolhida em sua ampla liberdade.

2.4. Em cena: *Liberdade, liberdade*

Para os que tiveram o prazer de assistir aos trabalhos desenvolvidos pelo Grupo Opinião e por outros grupos de igual talento nas décadas de 1960 e 1970, memórias que marcaram uma época. Para aqueles que não compartilharam destas possibilidades apresentamos a partir deste momento trechos que fizeram parte da peça *Liberdade, liberdade*.

1ª PARTE

(Ainda com as luzes da plateia acesas, ouvem-se os primeiros acordes do Hino da Proclamação da República.¹²⁷ Apaga-se a luz da plateia. 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...

CÔRO

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

(Acende-se um refletor sobre Paulo Autran. Ele diz.)

PAULO

Sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro. Quem é capaz de dedicar toda a sua vida à humanidade e à paixão existentes nestes metros de tablado, esse é um homem de teatro¹²⁸. Nós achamos que é preciso cantar (**Acordes da Marcha da Quarta-feira de Cinzas**) – Agora, mais que nunca, é preciso cantar. Por isso,
“Operário do canto, me apresento¹²⁹

¹²⁷ Passagem do Hino da Proclamação da República, de Leopoldo Miguez e Osório Duque Estrada. FERNANDES e RANGEL. op. cit., p.1.

¹²⁸ Este recorte refere-se a textos de Louis Juvet e de Jean Louis Barrault, do livro *Je. Suis Homme de Théâtre*. Idem. *ibidem*, p.1.

¹²⁹ Versos de Geir Campos, do poema *Da Profissão do Poeta*. Idem, *ibidem*, p.2.

sem marca ou cicatriz, limpas as mãos,
minha alma limpa, a face descoberta,
aberto o peito, e – expresso documento –
a palavra conforme o pensamento.
Fui chamado a cantar e para tanto
há um mar de som no búzio de meu canto.
Trabalho à noite e sem revezamentos.
Se há mais quem cante, cantaremos juntos;
Sem se tornar com isso menos pura,
A voz sobe uma oitava na mistura.
Não canto onde não seja a boca livre,
Onde não haja ouvidos limpos e almas
Afeitas a escutar sem preconceito.
Para enganar o tempo – ou distrair
Criaturas já de si tão mal atentas,
não canto...
Canto apenas quando dança, nos olhos dos que me ouvem, a
esperança.

CÔRO

E no entanto é preciso cantar,
Mais que nunca é preciso cantar,
é preciso cantar e alegrar a cidade...

(Inversão do foco de luz, que de Paulo vai para Nara)

NARA

A tristeza que a gente tem,
Qualquer dia vai se acabar,
Todos vão sorrir,
Voltou a esperança
É o povo que dança
Contente da vida,
Feliz a cantar.

CÔRO

Porque são tantas coisas azuis
Há tão grandes promessas de luz,
Tanto amor para amar de que a gente nem sabe...

(Inverte-se novamente o foco de luz de Nara para Paulo)

PAULO

Canto apenas quando dança,
Nos olhos dos que me ouvem, a esperança.¹³⁰

A canção “Acordes da Marcha da Quarta-feira de Cinzas” foi composta em 1963, e em sua composição nota-se um saudosismo e uma melancolia ao tratar de tempos anteriores, onde aparentemente o povo era mais feliz, destacando-se que não havia ocorrido a imposição do regime militar no país, fato que se consolidaria em 31 de março de 1964.

¹³⁰ Idem, ibidem, p.3.

Esta canção que inicia a peça *Liberdade, liberdade* mostra suavemente a mudança de atitude e ação da sociedade brasileira já no período de sua escrita segundo os olhares de Vinícius de Moraes¹³¹ e Carlos Lyra¹³².

A primeira estrofe da canção que não aparece na peça faz menção ao carnaval, e a canções que já não eram cantadas como antigamente, “acabou nosso carnaval/ ninguém ouve cantar canções/ ninguém passa mais brincando feliz/ e nos corações/saudades e cinzas foi o que restou...”

Paulo Autran declama as estrofes posteriores com vigor na voz. A música é interpretada como um poema, enaltecendo a esperança de dias melhores. Em seguida Nara dá continuidade a interpretação.

Neste primeiro momento os artistas ao declamarem a canção “Acordes da Marcha da Quarta-feira de Cinzas”, pontuam a importância de não se desistir, de continuar acreditando que as mudanças vão ocorrer, que o canto traz alegria, motivação, e que a dança representa movimento. E este movimento é sinal de atitude.

Toda a encenação teatral estava centralizada na abordagem de temas e situações que de forma direta ou indireta aproximavam-se dos conflitos sociais que ocorreram na história.

Não se pautava se o personagem citado na peça havia alcançado glórias, façanhas ou derrotas em suas atitudes, o alinhavo da trama era mostrar diferentes agentes sociais que interferiram ou tentaram modificar a sociedade na qual fizeram parte.

Não ocorre também a classificação da ação, ou seja, se a mesma foi interpretada como um bem para a humanidade ou um mal.

Em um dos momentos da apresentação é possível perceber o quanto o roteiro de *Liberdade, liberdade* se molda a temporalidades diferenciadas, assim seu texto se aproxima de condições sociais que ainda perduram em muitas regiões do Brasil e do mundo.

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

VIANNA

Quase ao fim da escravatura, 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

¹³¹ Vinicius de Moraes (1913-1980). Poeta e compositor e diplomata. Destaca-se entre suas obras, “*Garota de Ipanema*”, escrita com a parceria de Antônio Carlos Jobim.

¹³² Carlos Eduardo Lyra Barbosa. Nascido em 1939 no Rio de Janeiro. Compositor, cantor e violonista.

A subnutrição constante trazia
TEREZA
diminuição da estatura
VIANNA
deformações esqueléticas
TEREZA
dentição podre
VIANNA
insuficiência tiroidiana
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-
escravatura.
VIANNA
E a subnutrição constante traz
TEREZA
diminuição de estatura
VIANNA
deformações esqueléticas
TEREZA
Dentição podre
VIANNA
insuficiência tiroidiana
TEREZA
Velhice prematura
VIANNA
Preguiça, anemia e tuberculose¹³³

Várias localidades do país ainda encontram-se com índices altos de miséria e falta de condições mínimas de saúde para suas populações.

Os dados citados na peça não estão fora da realidade brasileira, infelizmente não são poucas as populações que enfrentam todos os tipos de abandono por parte do Estado.

O roteiro de *Liberdade* está para além de uma simples apresentação. Trazia para a sociedade questões que geravam desconforto e que precisavam ser mostradas.

Sendo um roteiro da década de 1960 nos parece tão atualizado com as tensões que ainda se abatem sobre a humanidade. Mostrando as diferenças sociais, as mazelas e as lutas do cotidiano.

ESQUIRECIMENTO

(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

¹³³ Segundo dados de Clark Wissler, in *Mind and Culture*, citado por Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*. FERNANDES e RANGEL. op. cit, p. 56-58.

falará com um foco de luz sobre si. As frases devem ser ditas com veemência.)

VIANNA

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

TEREZA

Mme. Roland, guilhotinada pela Revolução Francesa:

Liberdade, liberdade quantos crimes se cometem em teu nome!

PAULO

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

VIANNA

Benito Mussolini: Acabamos de enterrar o cadáver pútrido da liberdade

TEREZA

Danton: Audácia, mais audácia, sempre audácia.

PAULO

Barry Goldwater: A questão do Vietnã pode ser resolvida com uma bomba atômica!

VIANNA

Napoleão Bonaparte: A França precisa mais de mim do que eu da França!

TEREZA

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

PAULO

Aristóteles: As tiranias são os mais frágeis governos!

VIANNA

Moisés: Olho por olho, dente por dente!

TEREZA

Luís XVI: O Estado sou eu!

PAULO

Federico Garcia Lorca: Verde que te quero verde!

VIANNA

Adolf Hitler: Instalaremos Tribunais Nazistas e cabeças rolarão!

TEREZA

Anne Frank, menina judia assassinada pelos nazistas:

Apesar de tudo eu ainda creio na bondade humana.

PAULO

John Fitzgerald Kennedy: Não perguntais o que o país pode fazer por vós, mas sim o que podeis fazer pelo país!

VIANNA:

Bernard Shaw: Há quem morra chorando pelo pobre: eu morrerei denunciando a pobreza!

TEREZA

Iúri Gagarin: A Terra é azul!

PAULO

Tiradentes: Cumpri minha palavra: Morro pela liberdade!

VIANNA

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

TEREZA

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

PAULO

Winston Churchill: Se Hitler invadissem o Inferno, eu apoiaria o demônio!¹³⁴

Neste outro momento da apresentação, cada artista fala o nome de um personagem que se destaca na história, tendo o mesmo se sobressaído em um recorte específico na sociedade na qual esteve presente.

A encenação marcante era acompanhada pelo rufar de tambores, as frases impactantes estão propositalmente voltadas para uma determinada temporalidade que deixou uma forte impressão na humanidade.

Intencionalmente por meio do desenvolvimento da peça é possível se observar a relevância dada aos personagens históricos apresentados e que corroboram para instigar ao público o interesse pela fala citada e pelo personagem em questão.

Muitos dos nomes apresentados durante a apresentação eram de conhecimento do público pelo destaque que recebem da historiografia ou mesmo pelas próprias interpretações da sociedade em relação aos seus feitos e suas vivências.

Tiradentes citado por Vianinha é um exemplo claro das diversas interpretações que povoam o imaginário da sociedade brasileira em relação aos agentes sociais que marcaram a história nacional. Considerado o líder da Inconfidência Mineira, foi enforcado em 21 de Abril de 1792.

O nome de Barry Goldwater citado por Paulo Autran já não era tão próximo aos olhares de todos que assistiram a peça, e justamente neste intuito de agregar novos conhecimentos e personagens históricos ao entendimento do público *Liberdade, liberdade* obteve mais uma peculiaridade ao seu currículo, instruíu.

Goldwater foi um político atuante nos Estados Unidos considerado um dos defensores do “ressurgimento” do movimento político conservador no país na década de 1960. A citação de Vianinha ao nome dele e da frase “A questão do Vietnã pode ser resolvida com uma bomba atômica”¹³⁵, permite interpretar um pouco a maneira de pensar de Goldwater que assumidamente propunha soluções radicais para os conflitos que os americanos enfrentavam. Ele era considerado o “senhor conservador”.

Observando-se com atenção cada frase ou música apresentada na peça é possível aproximá-las da intenção de falar sobre a liberdade em momentos diferenciados. Ao

¹³⁴ FERNANDES e RANGEL. op. cit, p. 4-7.

¹³⁵ Idem, p.4.

público a liberdade de interpretar o personagem citado pelos artistas de acordo com suas próprias conclusões em relação ao recorte histórico no qual o mesmo está inserido.

Não estava em questão classificar os personagens históricos citados na peça como mocinhos, vilões, protagonistas ou antagonistas. A ideia que se buscava era mostrar alguns dos acontecimentos e personagens que marcaram a história, que fizeram ou tentaram fazer uma ação para modificar o cenário no qual se encontravam.

Escurecimento

(Luz geral. Paulo sozinho na arena.)

PAULO

Mas afinal, o que é a liberdade?¹³⁶

Apesar de tudo o que já 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 New York. Está 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 na cabeça da liberdade ninguém sabe o que sejam. Parecem previsão de defesa antiaérea. Coroa de louros certamente não é. Antigamente era costume coroar-se heróis e deuses com coroas de louros. Mas quando a liberdade foi doada aos Estados Unidos, nós os brasileiros já tínhamos desmoralizado o louro, usando-o para dar gosto no feijão.

A confecção da monumental efígie custou à França trezentos mil dólares. Quando a liberdade chegou aos Estados Unidos, foi-lhe feito um pedestal que, sendo americano, custou muito mais do que o principal: quatrocentos e cinquenta mil dólares. Assim, a liberdade põe em cheque a afirmativa de alguns amigos nossos, que dizem de boca cheia e frase importada, que o “Preço da Liberdade é a Eterna Vigilância”. Não é. Como acabamos de demonstra, 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.)**¹³⁷

¹³⁶ Trecho de um artigo maior, com o mesmo título: Afinal, o que é a liberdade?, de Millôr Fernandes, publicado na revista Pi-Paf, de 22 de junho de 1964. A revista, como é de domínio público, foi apreendida pelas autoridades, representadas pelo Excelentíssimo Senhor General Paulo Torres, governador (não eleito) do Estado do Rio. Idem, ibidem, p.41.

¹³⁷ FERNANDES e RANGEL. op. cit., p.41-43.

Neste recorte da encenação faz-se notório o uso da ironia e da sátira, componentes que marcaram *Liberdade, liberdade*. Paulo Autran entra no palco com um olhar sério, questionando o que é a liberdade. Ele explica que a mesma foi materializada em forma de estátua e dada de presente aos americanos pelos franceses que já estavam acostumados ao convívio da liberdade.

A todo instante é possível observar que ocorre por parte de Millôr e Rangel a colocação da ironia no desenvolvimento de *Liberdade*. Este componente quando bem dosado em uma apresentação artística gera um olhar diferenciado por parte da plateia. No caso específico da peça *Liberdade*, a ironia gera leveza ao pronunciamento dos artistas que apresentam em muitos momentos assuntos sérios relacionados às mazelas humanas.

O texto apresentado de Millôr Fernandes neste momento além de agregar informações pertinentes em relação à estátua da liberdade, sutilmente mostra que a liberdade tem seu preço, e que ela precisa estar sob constante vigilância.

A revista *Pif-Paf*, citada como referência na peça, foi criada em 1964, no mesmo ano em que o golpe militar ocorreu. Entre seus colaboradores destacavam-se nomes como Stanislaw Ponte Preta, Jaguar e Ziraldo, a escrita da revista baseava-se em histórias bem humoradas que pregavam a liberdade. Sua existência durou apenas oito números, a ditadura logo extirpou suas publicações¹³⁸.



Revista Pif-paf, 22 de junho de 1964.

George Bernard Show é citado por Paulo Autran neste recorte da apresentação. De origem irlandesa, foi jornalista, crítico literário e autor de obras teatrais. Em 1925 recebeu o Prêmio Nobel de Literatura, pelo valor agregado a sua obra que era voltada

¹³⁸ Para ver outras ilustrações que fizeram parte da revista Pif-paf. Acessar: <http://www.brejaodoumbigo.blogspot.com/2005/05>

para temas que envolviam a sociedade, utilizava-se de uma escrita bem humorada e com sátiras pertinentes ao tema que estivesse desenvolvendo.

Não é por acaso que aparece no texto de Millôr sobre a liberdade, quando fora convidado para visitar a estátua da liberdade se recusou por achar que a ironia contida na ação era demais até para ele que visualizava os fatos com humor.

2ª Parte

No segundo momento da encenação de *Liberdade, liberdade* os artistas representam recortes históricos que envolveram guerras civis como a Espanhola ocorrida entre 1936 e 1939¹³⁹, a Segunda Guerra Mundial¹⁴⁰ e descrevem com humor as questões envolvendo a economia nacional¹⁴¹. Finalizando a apresentação com frases e palavras de personagens que são destaque na historiografia.

Vejamos:

VOZ GRAVADA

Os Estados Unidos da América do Norte enviaram para a Segunda Guerra Mundial 10.110.103 soldados. Dêsses, uma cifra que se acredita ultrapassar de um milhão, conseguiu escapar ao combate usando os mais variados estratagemas. Aproximadamente quarenta mil desertaram.

Dêsses desertores, dois mil seiscientos e oitenta e quatro foram levados à Corte Marcial; quarenta e nove foram condenados à pena de morte; Eddie Slovik foi o único executado.

(Volta a luz anterior, enquanto se ouve um rufar de tambores crescendo de intensidade.)

Um pelotão de não menos de oito e não mais de doze soldados, comandados por um sargento, colocar-se-á num lugar previamente marcado, formado em fila simples ou dupla, encarando o prisioneiro amarrado a um poste, numa distância não maior de vinte passos. Os membros do pelotão portarão rifles regulares, os quais serão carregados secretamente pelo oficial incumbido de executar a sentença. Um dos rifles será carregado com pólvora seca e não deverá ser identificado. O oficial postar-se-á ao lado do grupo de tiro e comandará: 1º - Pelotão! – 2º Pelotão – Preparar! 3º Apontar! 4º.

VIANNA

Vamos, camaradas, me dêem uma última oportunidade! Me soltem, e me fuzilem enquanto eu corro pela neve! O governo está precisando de um exemplo; vão me matar porque roubei um pedaço de pão quando tinha doze anos! Camaradas, me ajudem! Me deixem correr pela neve.

PAULO

Fogo!!!

TEREZA

¹³⁹ FERNANDES e RANGEL. op. cit, p.87-103.

¹⁴⁰ Idem, ibidem, p.137.

¹⁴¹ Idem, ibidem, p.114-116.

O pracinha Slovki tinha 24 anos.
(Apagam-se as luzes, de jato, e o rufar de tambor cresce, com um final no prato.)
(Luz geral na cena.)
TEREZA
Nara, você sabia que a liberdade de um povo se mede pela sua capacidade de rir?¹⁴²

NARA
(**Para a plateia**) – Portanto, vocês agora devem rir bastante, que é para parecerem bem livres.

TEREZA
(**Depois de Pausa.**) – É, a situação não está boa não. Cada vez sobra mais mês no fim do dinheiro.

PAULO
Acho que eu vou me mudar para os Estados Unidos.

VIANNA
Estado Unidos? Por quê?

PAULO
Vou viver na matriz.

NARA
Tereza, por falar em Estados Unidos, você sabia que lá é crime a mulher revistar os bolsos do marido?

TEREZA
Aqui é apenas perda de tempo.

VIANNA
Olha, eu resolvi o meu problema muito simplesmente. Ouvi tanto os técnicos falarem sobre a influência do custo da forragem no aumento do preço da care, que agora eu resolvi não comer mais carne; como a forragem diretamente.

PAULO
Vocês já repararam com em cada nota de mil a expressão do Cabral está mais preocupada?

TEREZA
Isso não é nada. Dizem que na nova emissão da nota de cinco mil Tiradentes já vem com a corda no pescoço...
(Entra em cena Oscar Neves, que estivera ouvindo a conversa.)

OSCAR
Eu não sei por que vocês reclamam tanto. Eu acho que o país está muito melhor.

TODOS
(Perplexos.) – Melhor como?!

OSCAR
Muito melhor do que no ano que vem!
Escurecimento¹⁴³

Esta cena em todo seu desenvolvimento apresenta a sátira, o humor e a ironia. No primeiro momento uma voz gravada relata dados da Segunda Guerra Mundial,

¹⁴² As frases de humor desta cena são de Millôr Fernandes, quase todas utilizadas anteriormente no telejornal da TV-Excelsior. Idem, ibidem, p.114.

¹⁴³ FERNANDES e RANGEL. op. cit., p.115-116.

especificamente envolvendo soldados americanos. No roteiro não aparece o nome de quem teria feito a gravação.

Os Estados Unidos entraram no conflito após terem sua base militar em Pearl Harbor atacada pelos japoneses em 1941. Nesta Guerra as cidades de Hiroshima e Nagasaki foram destruídas e milhares de pessoas perderam a vida, resultado das bombas atômicas lançadas pelos americanos.

O soldado citado na peça, Eddie Slovik juntamente com um amigo ficou desaparecido de seu pelotão durante seis semanas, sendo reconduzido pela polícia militar canadense. Devido a sua insistência em não querer lutar no batalhão de frente, sua corte marcial em 11 de novembro de 1944 o sentenciou a morte.

Sua execução ocorreu em 31 de janeiro de 1945, ele não compreendia por que deveria servir de exemplo para os outros. O fato de deixar claro que não queria estar na guerra decretou sua sentença. O risco de outras insubordinações era alto e o exemplo deveria ser bem compreendido.

Após este ato mais rígido e com informações novas sobre a Segunda Guerra Mundial para muitos da plateia o humor se torna mais presente, pequenas frases ditas com tons de anedotas são compartilhadas pelos artistas com o público.

As questões envolvendo o custo de vida no país, a desvalorização da moeda nacional que na época era o cruzeiro, são mostradas de forma ironizada. Neste ano de 1965 cria-se no país o Banco Central em substituição à Superintendência da Moeda e do Crédito.

(Inversão do foco de luz, agora exclusivamente sobre Paulo Autran.)

PAULO

A última palavra é a palavra do poeta; a última palavra é a que fica.

A última palavra de Hamlet:

“O resto é silêncio.”

A última palavra de Júlio César:

“Até, tu, Brutus?”

A última palavra de Jesus Cristo:

*“Meu pai, meu pai,
por que me abandonaste?”*

A última palavra de Goethe:

“Mais luz!”

A última palavra de Booth, assassino de Lincoln:

“Inútil, Inútil...”

E a última palavra de Prometeu:

“Resisto!”

Escurecimento

(E juntamente com aquilo que a extrema presunção dos autores espera seja uma entusiasmada, delirante, ensurdecadora ovação, o côro canta os versos de **Liberdade, liberdade**)¹⁴⁴

FIM DA SEGUNDA PARTE

Assim como começou a peça *Liberdade, Liberdade* atentou-se para a liberdade em vários recortes temporais, com seus personagens marcantes. A mesma buscou inserir a sociedade brasileira em um momento conturbado e delicado de sua história um alerta para os caminhos que o país poderia percorrer como assim o fez.

A ditadura militar assolou não apenas as leis que regiam o país, mas minou uma fecunda possibilidade para o tecer teatral brasileiro que estava em construção.

Neste momento que destacamos a segunda e última parte da peça, os artistas declamam frases curtas e impactantes. A primeira frase sobre Hamlet foi dita por ele na peça, “*A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*”, escrita entre 1599 e 1601, por William Shaskespeare.

Na segunda explanação temos a frase de Júlio César, quando ele foi pego em uma emboscada dentro do senado e viu seu filho entre os traidores.

A frase de Jesus Cristo foi dita quando estava crucificado, após ser condenado por Pôncios Pilatos.

A de Goethe, quando o mesmo já com a saúde bem debilitada, pede ao empregado que se aproxime: “*Abra a janela do quarto, para que entre mais luz*”.

E terminado a encenação a frase de Prometeu, um dos deuses que deu aos homens o fogo, acreditando que os mesmos tinham qualidades boas.

Prometeu segundo a mitologia grega, significa “premeditação”. Ele teria presenteado os homens com o fogo e por esta ação sofreu severas punições e continuou resistindo a ter encontrar sua liberdade. A palavra “resisto” a ele conferida na peça, dita no final do espetáculo traz um significado maior para o momento. Resistir era a palavra de ordem para aqueles que acreditavam em outros traçados para o país. Era preciso resistir, encontrar fendas que permitissem a demonstração da insatisfação que tomava conta da sociedade, mesmo que admitir descontentamento em um momento tão delicado fosse perigoso.

¹⁴⁴ FERNANDES e RANGEL. op. cit, p.155-156.

Por meio de uma leitura atenta do roteiro de “*Liberdade, liberdade*” torna-se possível identificar as etapas de elaboração, a sequência dada a determinados temas e a intencionalidade dos autores em relação a encenação, assunto já mencionado nesta escrita.

Contudo ao reforçar este ponto específico da obra, deixamos evidente que a peça foi elaborada com o intuito de ser um protesto contra a ditadura militar, o jogo de intenções que respaldava a encenação era uma provocação clara a censura.

A conjuntura histórica era um momento oportuno para a atuação do teatro engajado, e os artistas envolvidos nos grupos Arena e Opinião sensibilizados e atuantes nas questões culturais do país elaboraram e encenaram “*Liberdade, liberdade*” com objetivos que iam além de uma encenação artística.

A palavra liberdade aparece várias vezes não apenas nas frases entoadas com firmeza como nas canções. Esta escolha dos autores em focar na palavra liberdade não se deu de forma aleatória. As referências dadas a frases como a dita por Voltaire: “Não concordo com uma só palavra do que dizeis, mas defenderei até à morte vosso direito de dizê-las”¹⁴⁵ instigava o público para as possíveis direções do espetáculo no sentido de dar ênfase ao tema, evidenciando que a liberdade deve fazer parte da sociedade e principalmente do indivíduo que compõem a mesma. A liberdade no que tange aos direitos do cidadão em seus amplos sentidos e aspectos.

A materialização do texto de “*Liberdade, liberdade*”, trouxe ao público um tema no qual a sociedade brasileira parecia não estar inserida, não estava discutindo e muito menos considerando que sua perda estava ocorrendo.

Deparando-se com o texto a observação atenta das fotos que foram tiradas durante a encenação da peça possibilita ao leitor interpretar individualmente o momento perpetuado, a emoção do artista, o semblante e a postura, criando assim seu próprio cenário em relação a encenação de “*Liberdade, liberdade*”.

O álbum de fotos que está editado no livro aparece em dois momentos distintos: ao término da primeira parte, após a página 59 e ao término da segunda parte depois da página 156.

A fotografia recurso para registrar um recorte histórico possibilita a visualização de um momento único e especificamente em relação a obra “*Liberdade, liberdade*” aguçando a curiosidade em relação a encenação e aos os artistas envolvidos,

¹⁴⁵ Idem, ibidem, p.4.

considerando-se que os recursos tecnológicos para o registro de encenação artística à época eram restritos.

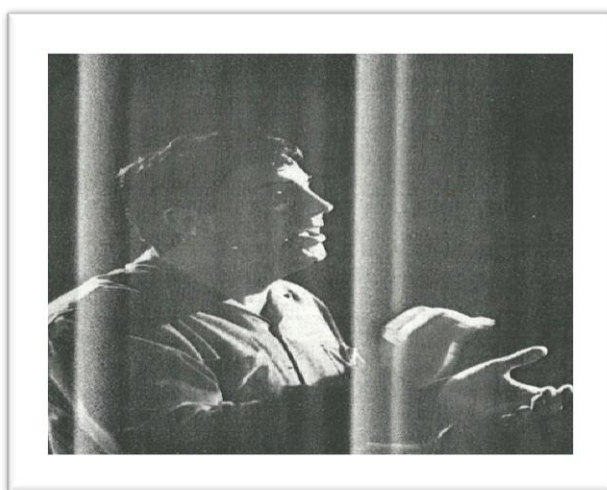
A respeito da importância da fotografia enquanto fonte histórica, Kossoy Boris escreveu:

A fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele. A imagem fotográfica, pode e deve ser utilizada como fonte histórica. Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só enfoque da realidade passada: *um aspecto determinado*.¹⁴⁶

Neste contexto ao ver os registros fotográficos relacionados ao texto da peça *Liberdade, liberdade* o leitor terá uma quantidade maior de informações sobre a encenação teatral, podendo com isso aumentar suas interpretações em relação a apresentação e sobre as questões que permeavam a sociedade brasileira no ano de 1965. Estes importantes registros fotográficos representam não apenas uma fonte documental em relação a apresentação, perpetuam recortes importantes da história teatral brasileira.

As fotografias que compõem a primeira edição da obra totalizam vinte e oito, sendo que dezesseis retratam a primeira parte da encenação e doze correspondem a segunda parte. As mesmas estão em preto e branco, evidenciando o figurino simples que compunha a encenação assim como o palco.

Estes importantes registros fotográficos, além de eternizarem um momento importante da peça “*Liberdade, liberdade*”, mostram a atuação de artistas que marcaram não apenas a teatralidade nacional como a própria história do país. Propondo a elaboração de um teatro atuante em condições adversas impostas pela ditadura militar.



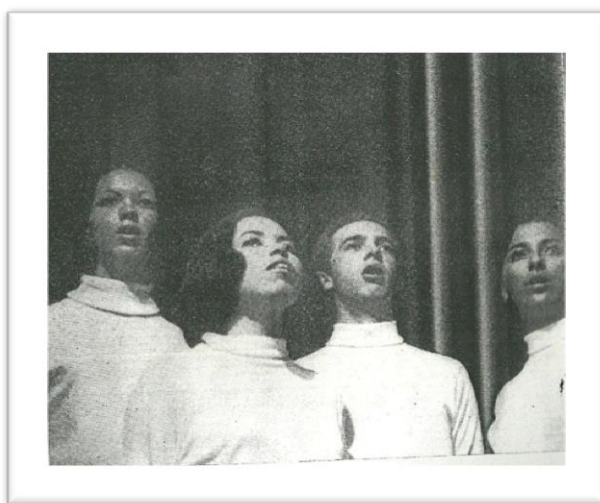
FERNANDES e RANGEL. *Liberdade, liberdade*. 1965, p.60.

¹⁴⁶ KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 107.

Na foto acima a cena registrada foi de Oscar Castro Alves, músico que participou da encenação de *Liberdade*. Neste registro o movimento do músico foi destacado. Ao dispor de um cenário sem ornamentações e sem figurinos luxuosos, Millôr e Rangel optaram em dar destaque do início ao fim da encenação ao roteiro e aos artistas, buscando deixar o público com a atenção toda voltada para os movimentos executados no palco.

A ausência de maquiagens fortes ou adornos decorativos representavam o tom e a sobriedade do momento no qual a sociedade brasileira se encontrava, não havia um motivo para comemorar e a austeridade representada no cenário e nos figurinos se dilui nas passagens mais cômicas da encenação.

Na foto abaixo os artistas que fizeram parte do coro, auxiliando no repertório musical quando necessário. Angela Menezes, Sônia Márcia Perrone, Maíza Sant'Anna e Roberto Quartim Pinto. As vestes foram iguais e brancas, expressando a seriedade do coro na encenação.

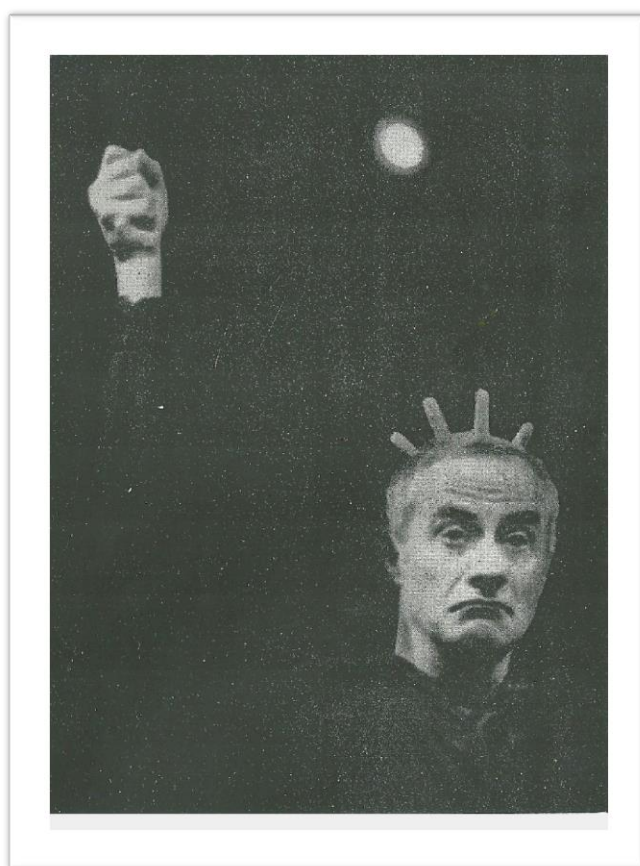


FERNANDES e RANGEL. *Liberdade, liberdade*. 1965. p.61.

Adentrando nas peculiaridades já mencionadas e que tornaram a peça “*Liberdade, liberdade*” um ícone para a dramaturgia nacional como o comprometimento dos artistas com a proposta de Millôr e Rangel, e o roteiro inovador em sua elaboração diante da conjectura política na qual o país se encontrava é possível tentar compreender a paixão que o teatro despertava em todos os artistas envolvidos na apresentação.

A preocupação em elaborar um texto que facilitasse o entendimento por parte da plateia esteve presente na obra “*Liberdade, liberdade*”, os detalhes inseridos como atentar o público para o perigo iminente da perda de liberdade fizeram da encenação um modelo para o teatro de resistência como já mencionado em outros momentos deste trabalho.

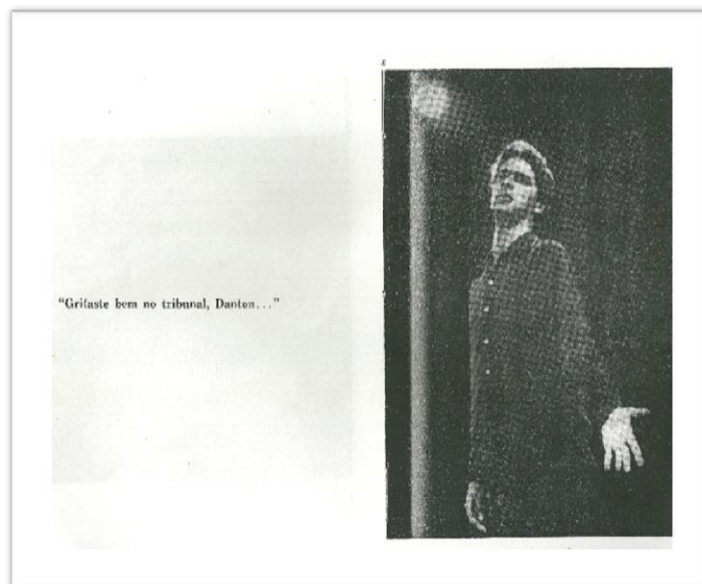
As pesquisas para a escolha dos elementos textuais que estariam presentes no roteiro intencionalmente aliaram o fazer cênico ao fazer político mesmo que este último parecesse para muitos oculto na encenação, a coerência do roteiro com as técnicas utilizadas e o elenco que estava presente em toda apresentação fizeram o diferencial.



FERNANDES e RANGEL. *Liberdade, liberdade*. 1965. p.67.

Neste registro Paulo Autran imita a posição da estátua da liberdade. Ao nos determos aos detalhes, observaremos que a coroa da estátua é representada pela mão de um dos artistas que fizeram parte da encenação, muito bem elaborada a cena com uma sátira ao símbolo americano.

O semblante de Autran dando um ar de contrariedade e desgosto a estátua pontua o humor presente em praticamente toda encenação.



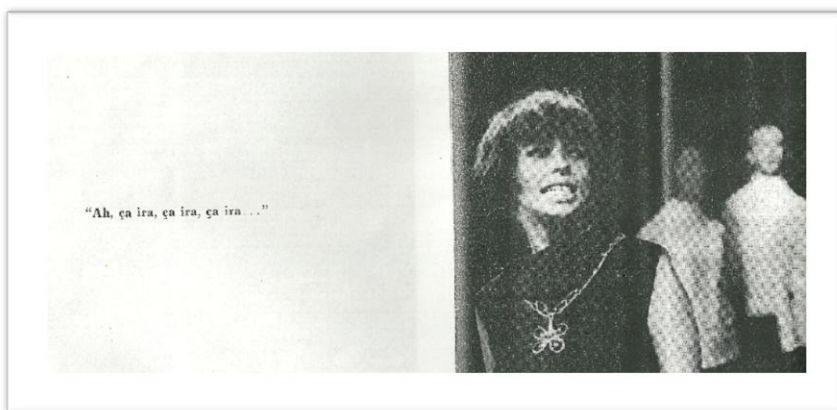
FERNANDES e RANGEL. *Liberdade, liberdade*. 1965, p.66.

Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, dramaturgo de importância internacional para a arte cênica como já mencionado em outro momento. Nesta foto que registra sua atuação na peça “*Liberdade, liberdade*”, o mesmo encenava seu personagem com veemência e muita emoção. No registro acima a frase declamada: “Gritaste bem no tribunal, Danton...”¹⁴⁷ Como narrado em outro momento, a crítica especializada da época em que a peça foi encenada não foi totalmente favorável a atuação do artista em relação a peça “*Liberdade, liberdade*”.

Os desempenhos de Viana Filho, em *Liberdade, liberdade* se dividem em duas linhas básicas: a da força gritada e a da sinceridade descontraída, está mais eficiente do que aquela, mas pelo menos – a do poeta Brodsky e a do soldado Slovki – o autor encontra o acerto certo, graças à sua comunicativa e juvenil espontaneidade.¹⁴⁸

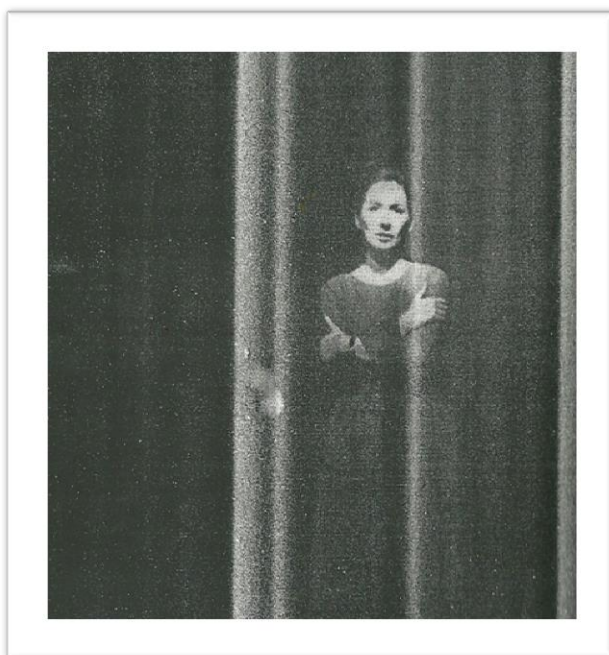
¹⁴⁷FERNANDES e RANGEL. 1965, op. cit., p.35.

¹⁴⁸MICHALSKI, Yan. op.cit, p.42.



FERNANDES e RANGEL. *Liberdade, liberdade*. 1965, p.65.

Nara Leão artista que sobressaiu na década de 1960, atuou no *Show Opinião* e também destacou-se na atuação em “*Liberdade, liberdade*”, consagrada pela qualidade do repertório musical que escolhia para interpretar, com uma voz afinada e diferenciada abrilhantou todos os espetáculos que participou. Na imagem acima, a foto registra sua participação em “*Liberdade, liberdade*” cantando “Ah, ça ira, ça ira, ça ira...”

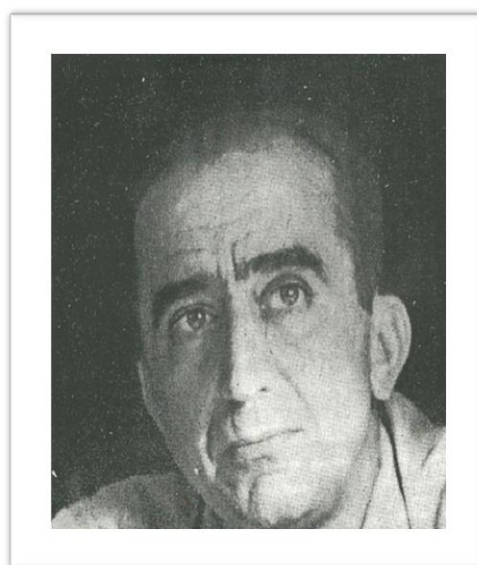
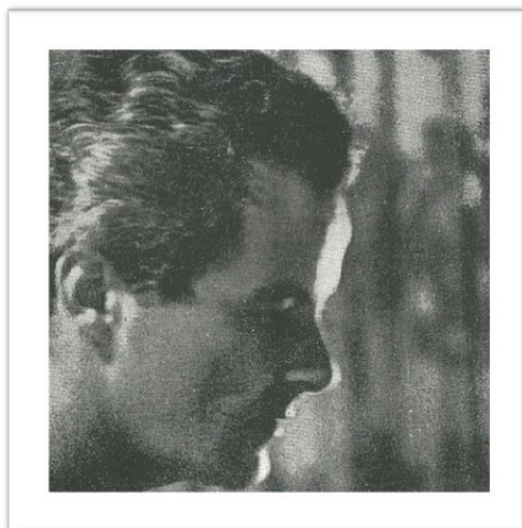


FERNANDES e RANGEL. *Liberdade, liberdade*. 1965, p.166.

Nesta imagem Tereza Rachel expressa um sentimento de desolação, os braços entrelaçados, o olhar firme, a postura perpassa a ideia de tristeza. “Anne Frank foi

assassinada...”¹⁴⁹ era a frase declamada por Tereza no momento do registro fotográfico representado acima.

Flávio Rangel abaixo na foto a esquerda e Millôr Fernandes na foto do lado direito. Os dois artistas elaboraram o roteiro de “*Liberdade, liberdade*”. atuantes na cultura nacional principalmente na década de 1960.



A peça teatral “*Liberdade, liberdade*”, representou de forma clara um “espetáculo que servisse a hora presente, dominada, no Brasil, por uma mentalidade

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p.140.

que, sejam quais sejam as suas qualidades ou boas intenções, é nitidamente borocochô”¹⁵⁰.

As interpretações em relação a encenação artística assim como as críticas foram de ordem variadas como já mencionado em outros momentos. O foco no qual a elaboração da obra se edifica está relacionado ao regime militar que dominou o país e que a mesma influenciou no aumento de obras artísticas que se manifestavam contra a ditadura.

A essência exaltada no roteiro era política no sentido de retratar os caminhos que estavam sendo impostos a sociedade, esta imposição foi gradativa e por isso mais perigosa e letal principalmente para o teatro nacional que foi violentamente extorquido de sua capacidade criativa e produtiva.

A peça fazia uma campanha contra a ditadura e tentava atentar o maior número de pessoas para esta questão.

Enquanto pode atuou, se mostrou mesmo com cortes, e com a vigília constante. Perpetuo uma bandeira em prol do direito à liberdade, digna representante do teatro nacional. “este fim de linha para todos estes brilhantes porta-vozes da resistência teatral, responsáveis por realizações marcantes dos últimos anos, é facilmente explicável pelo endurecimento das pressões que pesavam sobre eles.”¹⁵¹

Este relato de Michalski, deixa claro a situação que levou ao fim os grupos teatrais destacados neste trabalho, além de outros que não foram citados e que também atuaram dentro de suas possibilidades. O Opinião enquanto pode resistiu bravamente e a encenação de “*Liberdade, liberdade*”, deixou evidente que o que eles queriam era serem livres e participarem de uma sociedade liberta.

¹⁵⁰ FERNANDES e RANGEL. *Liberdade, liberdade*. 1965. s/p

¹⁵¹ MICHALSKI, Yan. apud Dênis Moraes de. op. cit, p223.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante nosso processo de pesquisa muitas foram as indagações em torno do tema, a escolha das fontes à serem pesquisadas gerava uma angústia positiva diante da quantidade de trabalhos em torno do objeto de pesquisa. A historiografia traz muitas peculiaridades em torno da peça *Liberdade, Liberdade*, e a respeito do teatro enquanto instrumento social de grande valor que se destaca na cultura indiferente da temporalidade recortada.

A encenação de *Liberdade, liberdade* ocorreu em um momento diferenciado na história do país, a censura imposta dificultava as produções e apresentações culturais, cerceava o direito de manifestação, impunha através da violência o silêncio sempre que julgava necessário. Mesmo diante de uma realidade com poucas possibilidades de mudança naqueles anos de regime militar o teatro nacional buscou manter-se atuante.

A este respeito Maria Silvia Betti escreveu:

Nos difíceis anos que se seguem a 1968 um dos expedientes mais recorrentes de figuração dramaturgica associada à ideia de resistir se deu por meio de personagens ou relações emblemáticas, capazes de subsumir em si os traços essenciais do contexto político de autoritarismo e de cerceamento das liberdades de expressão. Sob a égide da censura e com a imprensa e os meios de comunicação sob total controle do regime militar, havia uma tendência a encarar como politicamente empenhado e crítico todo e qualquer trabalho que se dedicasse a apresentar situações representativas da atmosfera de sufocamento e de falta de perspectivas reinante¹⁵².

A conjectura política que predominava no Brasil em 1965 após o golpe militar despertou em grupos teatrais como o Arena, Oficina, Opinião dentre outros o interesse em tentar mostrar para a sociedade brasileira que os caminhos percorridos pela política que dominava o país estava impondo restrições a um direito básico do indivíduo a liberdade.

Ao dividirmos nossa pesquisa em dois momentos distintos procuramos mostrar o surgimento do Grupo Opinião, sua formação e o Show Opinião que enalteceu a arte teatral brasileira em um momento conturbado da história nacional. No segundo capítulo trabalhamos nosso objeto de pesquisa que foi a peça *Liberdade, liberdade*, tentamos

¹⁵² A politização do Teatro: Do Arena ao CPC. In: FARIA Roberto; GUINSBURG Jacob. *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2013. p.204.

destacar a importância desta obra de arte, cujo foco era alertar a sociedade brasileira para os caminhos que lhe estava sendo imposto pelo regime militar.

Nesta proposta de conhecimento e diálogo com a História e o Teatro novos saberes nos foram proporcionados, ampliando o interesse pelo tema e suas possíveis abordagens, o teatro enquanto instrumento social atua possibilitando ao seu expectador uma reflexão em maior ou menor grau da proposta contida em seu roteiro. Esta fascinante ação não está desvinculada da história e das relações de poder que fomentam a sociedade.

Nas palavras de Foucault são as relações de poder que regem a sociedade. Neste sentido ele escreveu:

No fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso¹⁵³

As relações de poder que regiam o ano de 1964 se mostravam desequilibradas em relação aos direitos dos indivíduos, o regime militar impôs sua lei e não aceitava questionamentos em relação a suas atitudes, não existia um diálogo que pautasse as questões políticas, sociais, econômicas e culturais do país. As regras deveriam ser seguidas por todos sem questionamentos ou movimentos de resistências como ocorrera em vários segmentos culturais como o teatro.

Um tema tão complexo e rico em termos de acontecimentos e narrativas não se esgota, se refaz a cada pergunta e se mostra em um novo prisma, aguardando novos olhares e interpretações.

Ao dialogarmos com autores que trabalham o tema teatro e suas diversas manifestações, conhecemos cenários, personagens e os embates sociais nos quais os mesmos estavam inseridos. Permitimo-nos uma aproximação respeitosa com agentes que desenvolveram suas próprias interpretações sobre a sociedade, a história e seu tempo.

Conhecer o alinhavo que o teatro e a história criaram em 1960 tornou-se uma experiência única não apenas no ponto de vista da pesquisa, mas do conhecimento em torno da arte brasileira, especificamente o teatro com seus indivíduos atuantes e a frente

¹⁵³ FOUCAULT, Michel. Soberania e Disciplina. In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 179.

de seus tempos, com suas delicadezas, inteligências, sutilezas e ironias no fazer dos roteiros, nas montagens e nas técnicas utilizadas.

O processo de elaboração deste trabalho não se deu de forma simples, muitas foram as perguntas e escolhas que nos acompanharam. Neste sentido cada indivíduo possui sua própria maneira de ler uma temporalidade e de dialogar com os acontecimentos. O teatro classificado de engajado muito agregou aos nossos olhares, proporcionando o contanto com o trabalho de artistas que conscientes de suas responsabilidades para o processo de transformação do país desenvolveram obras de arte nos sentidos mais variados.

O Brasil de 1950 tinha um cenário composto de otimismo e esperança, a sociedade estava mais sintonizada com os projetos e as promessas da política, dos intelectuais e de grupos organizados como a UNE. A impressão transmitida ao coletivo era que os caminhos traçados estavam seguros, sem chance de surpresas durante a travessia. No entanto o dia 31 de março de 1964 pulverizou os sonhos, os projetos e as ações que estavam presentes até então. Começa a partir deste dia a reelaboração do cenário político, social e econômico do país, com mudanças radicais sentidas por todos.

As elaborações culturais tão efervescentes nas décadas de 1950 e meados de 1960 também sentiram as mudanças impostas pelo golpe militar. Os projetos que estavam sendo criados nos diversos campos que envolvem a arte foram ceifados, tolhidos e censurados, as divergências ideológicas também se mostraram e todos estes elementos juntos enfraqueceram os caminhos que principalmente o teatro buscava percorrer, mesmo diante de um quadro de difícil atuação a arte engajada buscou suas possibilidades e atuou.

A década de 1960 estava em sintonia com sonhos, rompimentos e utopias que agitavam o mundo e o Brasil recebeu estas influências. Buscando criar seus próprios rumos, a arte brasileira aproveitando-se destas novas possibilidades criativas e inovadoras começa a trilhar novas perspectivas.

Novos enredos foram construídos para o teatro que buscou assimilar as tendências, tendo o cuidado de estar inserido na realidade do país, buscando por meio da arte de raiz a aproximação com o povo e colocando o mesmo em foco.

Os projetos culturais estavam inseridos no momento político, tanto na década de 1960 quanto nas temporalidades posteriores, os novos saberes no fazer teatral permitiram a elaboração de shows e peças que abordavam assuntos mais próximos da realidade, sem que ocorresse a perda do estético, com estudo e pesquisa os grupos

teatrais que se propuseram a elaborar uma nova arte envolvendo o teatro brasileiro conseguiram agregar uma noção mais clara a suas abordagens.

Conhecendo um pouco dos trajetos que foram desenvolvidos na arte brasileira na década de 1960 com destaque para a arte cênica, acompanhamos também as mudanças nos campos sociais, econômicos e políticos. A busca pelo progresso e a chamada modernidade influenciou as vivências e consequentemente a arte que buscava estar próxima das mudanças que fervilhavam no mundo.

Com os novos olhares para o tecer teatral engajado, o público também se revigora, pessoas que antes tinham um estranhamento em relação a esta arte começam a frequentar as salas de apresentações, vendo nestes trabalhos uma aproximação com sua realidade e com sua condição, as propostas mais diferenciadas em relação aos roteiros passam a ser mais interessantes para a sociedade.

Pesquisar e escrever sobre a arte cênica no Brasil proporciona uma aproximação com todos os elementos que compõem a sociedade. As estruturas do cotidiano dos indivíduos estão presentes na cultura e todo este complexo conjunto de ações feitas e desfeitas se mostram e intensificam as relações humanas.

As leituras das fontes escolhidas nos permitiram compreender estas intrincadas relações, evidenciando fatos e ações que marcaram temporalidades. Ao dialogarmos com os trabalhos que abordam o tema desta pesquisa conhecemos a influência da arte nas ações dos indivíduos e estas se mostram atuantes nas vivências cotidianas.

A presente experiência de escrita agrega além do conhecimento, um entendimento maior sobre o papel da cultura na sociedade. Ao fazer arte o indivíduo manifesta um conjunto de impressões que marcam o seu tempo e busca representar a sociedade na qual está inserido, a receptividade em maior ou menor grau depende da proposta apresentada pela obra e estas relações nutrem a todos.

O teatro é uma arte única a cada apresentação, um espetáculo teatral se renova e se mostra inédito a cada plateia, neste constante processo de busca e desprendimento a arte cênica está para além de um roteiro, de uma técnica ou de um personagem, permitindo reflexão, e gerando uma experiência única para cada indivíduo (espectador). Neste caminho de conhecimento, nos aproximamos de tensões que marcaram temporalidades e ações dos indivíduos, conhecemos ideologias de grupos que se empenharam em mostrar os descontentamentos da sociedade.

Durante a pesquisa nos aproximamos de olhares diferenciados, atuações de artistas como Paulo Autran que marcaram a cultura brasileira não apenas pelo talento

único, mas principalmente pelo conhecimento e pela clareza que tinha em relação à importância da arte para a sociedade dentro de um cenário que perpassa a cultura. O fazer teatral de artistas como Autran deram outro tom ao Brasil no que tange a cultura, influenciando estruturas sociais e políticas que atuavam no país.

A produção cênica desenvolvida no Brasil desde 1940 almejava uma maturidade e independência para a cultura nacional, o caminho em busca destes novos parâmetros não foram de fácil acesso e não houve um êxito total nesta busca. O relevante destaque para esta jornada está na luta empenhada, pelo caminhar, desbravar e tentar descortinar o país de preconceitos que estavam arraigados ao fazer artístico. A mobilização em torno de novas possibilidades culturais ocorreu e este mérito está representado e eternizado na história do país.

Neste breve trabalho de pesquisa conhecemos um pouco das buscas percorridas pela arte cênica no país anteriores ao golpe militar de 1964 e pós-golpe, acompanhamos um pouco as ideologias, os interesses e os embates de pessoas que se agarraram a um objetivo, acreditaram e fizeram desta busca um desejo a ser alcançado, cada indivíduo ou grupo que se empenhou em tentar modificar os cenários que estavam inseridos socialmente deixaram suas memórias e ações resguardadas pela história.

Criar arte e fazê-la no Brasil não é uma tarefa simples, seja no campo cênico ou em outros campos que envolvem a cultura. As resistências são atuantes e as disputas que muitas vezes parecem não existir estão presentes neste cenário. O jogo de interesses sejam eles de ordem política, social, econômica ou ideológico se misturam e travam disputas árduas, neste ir e vir o teatro especificamente se molda e sobrevive, atua, provoca e evoca, mantendo sua essência tão aclamada em temporalidades anteriores.

Dialogamos dentro de nossas possibilidades com a historiografia no sentido de aproximarmos da cultura que envolveu o país na década de 1960, dando ênfase para a arte cênica, conhecemos um pouco do vasto campo de pesquisa que moldura esta arte tão cheia de cor e movimento.

O teatro enquanto instrumento de atuação em prol da sociedade busca sua eficiência e seu campo de atuação, indiferente da temporalidade, da ideologia ou do momento político que prevalece, sua essência oriunda de recortes históricos anteriores se manifesta, utilizando dos recursos que possui e agregando-os aos elementos de seu tempo, estando com isso sempre inovando.

Esta breve escrita não finda as possibilidades que o tema apresenta, tratando-se do teatro há muito a se escrever e a dialogar com as fontes. A arte cênica brasileira está

sempre em um processo de renovação e aproximação com o público, seja na arte de rua, ou nas grandes salas de apresentações. Esta arte feita e desfeita pelo homem se mostra e busca ser compreendida e interpretada, respeitando os olhares de sua plateia.

O fazer teatral está para além de uma montagem, de um roteiro ou de um aglomerado de pessoas assistindo a um enredo, ele constrói possibilidades de diálogos, aproximações e reflexões, ficando aberto ao confronto com os que estão presentes e interpretando as intenções contidas nos movimentos dos artistas, nas falas e no silêncio.

FONTES

✓ Peça teatral

FERNANDES, Millôr e RANGEL Flávio. *Liberdade, Liberdade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

✓ Sobre o *Show Opinião e Liberdade, liberdade* :

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

CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola*: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

COSTA, Armando *et al.* Opinião: texto completo do “Show”. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

KUHNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. *Opinião*: para ter Opinião. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

MICHALSKI, Yan. Liberdade, liberdade (I) e Liberdade, liberdade (II). In: *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MILLÔR, Fernandes. Afinal, o que é a liberdade? *Revista Pif-Paf*. Rio de Janeiro: 1964.

MORAES, Dênis de. Vianinha. *Cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

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

PEIXOTO, Fernando. *Vianinha*: Teatro, televisão, política. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. “*Liberdade, liberdade e o moderno teatro brasileiro*”. Anais do VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em arte cênica. USP- São Paulo, 2010.

VIEIRA, Costa Haydê e ENEDINO, Corsino Wagner. Na cena da História e a História em Cena: o teatro de Resistência de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. *Revista Línguas & Letras*. Cascavel: Programa de pós-graduação em Letras, 2012.

✓ **Sites:**

<http://www.mpbnet.com.br>

<http://www.funarte.gov.br/brasil>

<http://www.recantodasletras.com.br>

<http://www.readex.com/content/american-state-papers.1789-1838>.

<http://www.brejaodoumbigo.blogspot.com/2005/05>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRETO, Túlio Velho (orgs.). *1964: o golpe passado a limpo*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2007.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2001.
- CABRAL, Sérgio. *Nara Leão – uma biografia*. Rio de Janeiro: Nacional, 2008.
- CHARTIER, Roger. *Do Palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.
- FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacob. *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2013.
- FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOLANDA, Heloísa de. Cultura e cotidiano. In: ARAÚJO, RITA DE CÁSSIA e BARRETO, Túlio Velho (orgs.). *1964: o golpe passado a limpo*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2007.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.
- 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.
- PARANHOS, Kátia. *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- PASCHOAL, Márcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 2000.

RIDENTI, Marcelo. Eu não mudo de opinião. In: *Em busca do povo brasileiro*. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos de 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. *ArtCultura*. Uberlândia: Adufu, v.9, n.14, jan - jun. 2007.

_____. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp. 2010.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.