

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

***LIBERDADE, LIBERDADE* EM TEMPOS DE REPRESSÃO:
DO TEXTO DE MILLÔR FERNANDES E FLÁVIO RANGEL
AOS PALCOS GAÚCHOS**

VLADIMIR FERNANDO SCHNEE KRUEGER

PORTO ALEGRE
2014

VLADIMIR FERNANDO SCHNEE KRUEGER

***LIBERDADE, LIBERDADE* EM TEMPOS DE REPRESSÃO:
DO TEXTO DE MILLÔR FERNANDES E FLÁVIO RANGEL
AOS PALCOS GAÚCHOS**

Dissertação apresentada à Banca de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

PORTO ALEGRE

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Krueger, Vladimir Fernando Schnee
Liberdade, liberdade em tempos de repressão: do
texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel aos palcos
gaúchos / Vladimir Fernando Schnee Krueger. -- 2014.
185 f.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2014.

1. Teatro de Protesto. 2. Golpe de 64. 3.
Ditadura Civil-Militar. 4. Teatro Gaúcho. 5. Anistia
Política. I. Massa, Clóvis Dias, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao verme – este operário das ruínas – que o sangue podre das carnificinas come, [...] e anda a espreitar meus olhos para roê-los. (AUGUSTO DOS ANJOS).

Sem a presença da ideia da finitude e das transformações que se inauguram após o último suspiro, nada disso seria realizado. O fim justifica a obra.

*Um galo sozinho não tece a manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro: de outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzam
os fios de sol de seus gritos de galo
para que amanhã, desde uma tela tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

(JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

RESUMO

Este estudo aborda a obra *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e de Millôr Fernandes, no que diz respeito aos aspectos da dramaturgia e do espetáculo - anos de 1965, no Rio de Janeiro e em São Paulo, e de 1979, em Porto Alegre. A pesquisa qualitativa de análise da obra tem enfoque histórico e é construída pelo recorte de vários textos que versam sobre liberdade em diferentes épocas. O corpus é examinado com base em estudos linguísticos de Affonso Romano de Sant'Anna, e o texto redigido é contextualizado no período ditatorial brasileiro. O estudo histórico e as considerações sobre o teatro são orientados pelas pesquisas de José Júlio Chiavenato, Boris Fausto, Maria Helena Moreira Alves, Caio Navarro de Toledo, Fernando Peixoto e Susana Kilpp. Em função do caráter de protesto, ao longo da dissertação são apresentados os grupos Opinião do Rio de Janeiro; Teatro de Arena de São Paulo; e Teatro de Arena de Porto Alegre. A primeira montagem de *Liberdade, liberdade* é analisada via críticas de Yan Michalski e de depoimentos de pessoas que estiveram na plateia. Esta pesquisa também comporta explicações teóricas acerca do trabalho de Carlos Carvalho, comentado por uma das atrizes que fez parte do elenco e por uma pessoa que esteve na plateia; apresenta as considerações de Claudio Heemann, crítico teatral que escrevia para o jornal Zero Hora; reflete acerca da validade do espetáculo para um processo de resistência, a partir de Brustein (1967); e discute a validade da segunda montagem da peça, em 1979, período de Anistia. Para que a reflexão proposta seja profícua, é importante entender como *Liberdade, liberdade*, em 1965, foi uma resposta da classe artística ao golpe militar.

Palavras-chave: Teatro. Ditadura. Protesto. Resistência. História.

ABSTRACT

This study approaches the work *Liberdade, liberdade*, by Flávio Rangel and Millôr Fernandes, concerning aspects of dramaturgy and spectacle – 1965, in Rio de Janeiro and São Paulo; and 1979, in Porto Alegre. The qualitative research that analyses the work has historical focus and it is constructed by clipping several texts which verse about freedom at different times. The corpus is examined based on linguistic studies of Affonso Romano de Sant'Anna, and the written text is contextualized in the Brazilian dictatorship period. The historical study and the considerations about the theater are guided by the research of José Júlio Chiavenato, Boris Fausto, Maria Helena Moreira Alves, Caio Navarro de Toledo, Fernando Peixoto and Susana Kilpp. Due to the character of protest, throughout the dissertation the following groups are presented: *Opinião*, from Rio de Janeiro; Teatro de Arena, from São Paulo; and Teatro de Arena, from Porto Alegre. The first season of *Liberdade, liberdade* is analyzed by criticism from Yan Michalski and testimonials from people who were in the audience. This research also includes theoretical explanations about the work of Carlos Carvalho, commented by one of the actresses who was part of the cast and by a person who was in the audience; presents considerations of Claudio Heemann, theater critic who used to write for the newspaper Zero Hora; reflects on the validity of the spectacle for a process of resistance, from Brustein (1967); and discusses the validity of the second season of the play, in 1979, Amnesty period. In order to make the reflection proposed fruitful, it is important to understand how *Liberdade, liberdade*, in 1965, was a response of the artistic class to the coup.

Keywords: Theater. Dictatorship. Protest. Resistance. History.

SUMÁRIO

1 A ESTRADA DE MIL LÉGUAS	7
2 LIBERDADE, LIBERDADE	11
2.1 A LIBERDADE DO AUTOR	11
2.2 APRESENTAÇÃO DE SUPERFÍCIE.....	12
2.3 O TODO	15
3 HISTÓRIA E TEATRO	24
3.1 O TEATRO DE ARENA E O BRASIL EM DEBATE	24
3.2 GOVERNO JOÃO GOULART E O CONTEXTO EM CENA	29
4 UM PAÍS SILENCIADO	35
4.1 <i>LIBERDADE, LIBERDADE</i> : OPINIÃO DE UMA VOZ DE PROTESTO.....	48
4.2 O ESPETÁCULO E AS IMPRESSÕES DE UM PÚBLICO SEQUIOSO	67
4.3 O ANO DE 1968 E ALGUMAS CENAS DA CENSURA	87
4.4 O ATO INSTITUCIONAL Nº 5: TEMPOS AINDA MAIS DIFÍCEIS.....	95
5 O TEATRO GAÚCHO: DA REPRESSÃO À LIBERDADE, LIBERDADE	99
5.1 UM PROTESTO GAÚCHO: TEATRO DE ARENA DE PORTO ALEGRE.....	99
5.2 ENTRE A PALAVRA E O SILÊNCIO	103
5.2.1 No meio do teatro, <i>tinha</i> uma censura	110
5.2.2 O teatro gaúcho e a forma de lidar com a censura.....	117
5.3 O TEATRO PROPOSTO PELO GOVERNO	131
5.4 NOVOS TEMPOS SE ANUNCIAM.....	137
5.4.1 O ano de 1979 e a retomada da <i>liberdade</i>	139
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
6.1 A QUEBRA DE CERTEZAS	161
6.2 AO ANDAR SE FEZ O CAMINHO QUE PROSSEGUE.....	162
6.3 A NECESSIDADE DE <i>LIBERDADE</i> : ONTEM, HOJE E SEMPRE.....	165
REFERÊNCIAS	167
ANEXO 1 - CENAS	172
ANEXO 2 - CENSURA	179
ANEXO 3 - JORNAIS	184

1 A ESTRADA DE MIL LÉGUAS

Esta pesquisa é uma retomada, uma ampliação do que foi trabalhado no derradeiro momento da graduação, no Trabalho de Conclusão de Curso, na UNISINOS, no curso de Letras/Português. Naquela ocasião, foi realizada a contextualização histórica do período ditatorial brasileiro e, além disso, *Liberdade, liberdade* foi analisada de acordo com aspectos teóricos propostos pelos estudos de Mikhail Bakhtin. Atualmente, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, volta ao cenário deste pesquisador, sendo entremeada por análises históricas e pelo estudo da situação da arte no momento em que houve o silenciamento pela repressão.

Este trabalho está estruturado em quatro partes, além deste capítulo introdutório e do capítulo de *Considerações finais*. No primeiro item do desenvolvimento, intitulado *Liberdade, Liberdade*, há a identificação da origem do interesse pelo assunto, algo localizado na infância do pesquisador. Nesse instante, algumas lembranças são trazidas à tona em relação à ditadura militar, mesmo que sejam, em sua maioria, considerações a partir de um imaginário pueril. Além disso, a pesquisa apresenta, em linhas gerais, a obra em relação à estrutura, ao recurso utilizado pelos autores para a construção do texto. No segundo item, *História e Teatro*, faz-se a contextualização histórica, destacando-se alguns pontos relativos ao governo João Goulart, período adjacente ao golpe civil-militar no Brasil. Nesse contexto, o teatro dos anos 60 é abordado e, em especial, o Teatro de Arena de São Paulo tem alguns aspectos explorados.

O terceiro capítulo do desenvolvimento, *Um país silenciado*, localiza-se no quarto item desta monografia. Nesse espaço alguns aspectos do golpe são abordados, bem como sua repercussão na classe teatral e a ideia que os artistas faziam do que estava acontecendo na época. *Liberdade, liberdade*, como resposta teatral à instalação do regime autoritário, é analisada; e, nesse momento, algumas impressões do público são apresentadas, seja por parte dos entrevistados que estiveram na plateia, ou pelas críticas de Yan Michalsky. O sucesso do espetáculo é entendido por haver, com o texto, a possibilidade de falar sobre a realidade do pós-golpe, de abordar o assunto de forma aberta, justamente em um momento em que se pronunciar não era o mais simples. A valorização da palavra e a necessidade de usar a metáfora ficam claras, a partir de alguns relatos que mencionam a dificuldade de expressão. No terceiro capítulo do desenvolvimento, ainda, o *Show Opinião*, resposta musical ao golpe, é trazido em algumas particularidades, já que *Liberdade, liberdade* é uma parceria entre o

Grupo Opinião e o Teatro de Arena de São Paulo. A obra de Millôr e Rangel tem suas aproximações – convergências e divergências - com o teatro de protesto dentro desse mesmo capítulo, cujo objetivo maior é o de contextualizar a obra dentro do recorte histórico dos anos 60. Para isso, inclusive, há a inserção da análise de uma submissão de *Liberdade, liberdade* à censura (novembro de 1965), para posterior apresentação no *Teatro Maria Della Costa*, em São Paulo. Durante o desenvolvimento desse capítulo, alguns trechos do texto são contextualizados para que seja possível promover diálogos entre texto e momento histórico. O Ato Institucional nº 5 é o último instante do capítulo. Com ele, há uma aproximação com alguns agentes do teatro, para que se perceba o quão difícil se tornou a situação no país a partir daquele decreto. No período em que a tortura estava institucionalizada, há a ilustração por parte de Jairo de Andrade, o fundador do Teatro de Arena de Porto Alegre, do peso de um Estado autoritário diretamente no indivíduo.

O capítulo quarto do desenvolvimento, item cinco, intitulado *O teatro gaúcho: da repressão à Liberdade, Liberdade*, focaliza o teatro gaúcho durante a década de setenta. O Teatro de Arena de Porto Alegre, a sua representatividade no cenário gaúcho em termos de resistência à ditadura militar, a forma como dialogava com o Teatro de Arena de São Paulo e com o Grupo Opinião do Rio de Janeiro são peculiaridades presentes. Com as considerações de alguns profissionais da cena à época, e o modo como eles lidavam com a censura, o capítulo ilustra a situação desse *teatro fora do eixo*, que não foi perseguido como o do centro do país, mas que teve que ser criativo para não sucumbir definitivamente. A década de 70 é marcada também pelas subvenções governamentais ao teatro, uma forma de silenciar quase que completamente os grupos, sem que fosse necessário usar violência. Por fim, é abordado o período de Anistia, no qual está inserida a montagem gaúcha de *Liberdade, liberdade*, cuja direção foi de Carlos Carvalho, versão sobre a qual são realizadas algumas observações de uma das atrizes e de um espectador. Além disso, é apresentada uma crítica, publicada no Jornal Zero Hora, alguns dias após a estreia. No PPGAC/UFRGS, a pesquisa analisa a repercussão do golpe civil-militar em meio à classe teatral, por intermédio de entrevistas concedidas por agentes da História, que dialogaram com estudiosos do período. O ponto de partida é o golpe civil-militar, de 1964, o foco é o teatro, voz que se insurgiu contra a *Redentora*¹. À medida que o período histórico estiver sendo abordado, *Liberdade, liberdade* e os agentes do teatro gaúcho entrevistados “contracenam” com ele. É importante, contudo,

¹ Redentora, ou Revolução Redentora, é o termo usado pelos militares para se referirem ao Golpe de 64. O movimento é conhecido também por Contrarrevolução, por ser supostamente uma reação ao golpe comunista iminente.

antes de partir para a abordagem da obra, e de todas as particularidades históricas que a cercam, além de investigar seus propósitos, a eficácia destes, e a repercussão do trabalho de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, que se entenda o texto, a partir do qual tudo começa. O que é *liberdade, liberdade*? Um texto dramático? Uma colagem? Uma seleção de textos? Coletânea? Qual o processo realizado pelos autores na construção? A pesquisa, para que haja a compreensão desse processo, recorre a considerações de Affonso Romano de Sant'Anna sobre apropriação.

Liberdade, liberdade tem uma peculiaridade importante: não há, no texto, por parte dos autores, a preocupação com a linearidade. O trabalho não tem início, meio e fim. Os excertos dialogam sem essa lógica, e há o estabelecimento de convergências entre diversos fragmentos, muitas vezes distantes uns dos outros em termos de localização no texto. Ao leitor e ao espectador, cabe realizar as aproximações possíveis, a partir das quais o entendimento da obra é realizado. Dessa forma, por exemplo, a cena do julgamento de Sócrates, que está na primeira parte, pode ser intertextualizada com a cena do interrogatório ao qual foi submetido o poeta Joseph Brodsky, localizado na segunda parte da obra.

Cumpridas as etapas de entendimento do processo de criação textual, e da promoção de diálogos entre diferentes cenas, a pesquisa analisa o teatro brasileiro dentro do recorte histórico pertinente. O conceito de teatro de protesto é abordado e, com isso, há as aproximações de *Liberdade, liberdade* com este gênero, o que traz, necessariamente, apresentação dos grupos Opinião do Rio de Janeiro; *Arena* de São Paulo; e *Arena* de Porto Alegre. *Liberdade, liberdade*, objeto da pesquisa, vai “de arrasto” *do princípio ao fim*. Toda a construção linguística, dialógica, teatral e histórica serve para que seja possível analisar o espetáculo em termos de seu objetivo maior: o de protestar; de ser uma resposta ao Estado autoritário que se instalou no Brasil em 31 de março de 1964, com o golpe civil-militar.

O problema a ser discutido tem na montagem gaúcha, de 1979, dirigida por Carlos Carvalho, a questão de entender se essa versão apresentou-se de forma semelhante ao que propunha a montagem original, de 1965; ou seja, se o caráter de protesto ainda se fazia presente, em função do período de Anistia Política que o país vivenciava. Faria sentido protestar no momento em que o período militar encaminhava-se para o fim? Além disso, a pesquisa questiona a opção do Teatro de Arena de São Paulo de ser um grupo voltado para os intelectuais, em um espaço restrito, sem o contato direto com a esmagadora maioria da população que vivia as mazelas impostas pelo regime. A apresentação para um público restrito, intelectualizado, traria alguma contribuição para o processo de resistência à ditadura? Dessa forma, seria *Liberdade, liberdade* uma resposta aos ditadores? Para que essas

indagações sejam respondidas, a pesquisa, além de outras vozes, apresenta as considerações de Schwarz (1978), que mostra um pouco das ideias de José Celso Martinez Corrêa, diretor do *Grupo Oficina*, a respeito do que seria protestar. Além disso, a contribuição da atriz Araci Esteves é essencial, já que ela atuou na montagem gaúcha, na *Sala Álvaro Moreyra*, em 1979, conhece a montagem original e elucida questões importantes sobre o problema de pesquisa. Além de Araci Esteves, João Ubiratan Vieira, diretor que assistiu às duas montagens – em 1969 e em 1979 –; Luiz Paulo Vasconcellos, ator, diretor e professor que atuou e vivenciou o teatro gaúcho durante a repressão; e Jairo de Andrade, fundador do Teatro de Arena de Porto Alegre, considerado pelos seus pares o principal nome da resistência do teatro gaúcho, durante a ditadura, traçarão paralelos fundamentais.

Dos possíveis diálogos entre agentes e estudiosos, a pesquisa revisita um período em que as artes cênicas foram muito perseguidas pela censura. Com todas as dificuldades e proibições, o teatro, com sua força, não sucumbiu. Soube reinventar-se, adaptou-se às circunstâncias e deixou marcado seu espaço ao protestar. “porque ele é ao vivo! E ele é um acontecimento social. Há pessoas que se unem numa sala, que se reúnem que saem de diversos pontos de uma cidade. De repente, começam a chegar aquelas pessoas” (RANGEL *In* PRESTES, 2009). Assim, a pesquisa tem, em seu curso, um objeto de muita força, dinâmico a ponto de se transformar quando necessário: o teatro, com a palavra e o gesto. O poder, a força transformadora da arte. O ponto em que reside o seu perigo, capaz de ser visto como ameaça pelo Estado autoritário, durante o regime de exceção no Brasil.

2 LIBERDADE, LIBERDADE

2.1 A LIBERDADE DO AUTOR

O autor, um dia, foi criança, o que é, antes de mais nada, uma obviedade. Ele costumava assistir aos programas eleitorais sempre com um olhar atento e uma curiosidade pueril. Em tempos de eleição, o menino postava-se frente à televisão na expectativa de ver seus “candidatos” preferidos; os representantes da ARENA. Leitor, por favor, não pense que estás diante do relato de um reacionário infantil. Não, definitivamente. O que levava aquele infante a ser partidário da Aliança Renovadora Nacional era a sonoridade da palavra, *ai palavras, ai palavras, que estranha potência a vossa!* Certamente, face à dualidade das propostas, entre os antagonismos que se justapunham, a sigla MDB daria mais trabalho ao imaginário linguístico daquele que estava na fase primeira de sua existência. *Ai, que saudades eu tenho da aurora da minha vida, de minha infância querida, que os anos não trazem mais!*

O candidato ao cargo público, fosse ele da ARENA ou do MDB, era apresentado por imagens estáticas e, ao fundo, a voz profissional de um locutor fazia-lhe as descrições necessárias. À criança, restava apenas ficar na torcida, aos adultos cabia desfazer os nós do embate e encaminhar o que melhor seria. Terminada a propaganda, a tela da televisão trazia um aviso da censura: “este programa é liberado para maiores de quatorze anos”. Nesse momento, o mirim olhava para seus pais, não sabia ao certo se poderia continuar na sala, afinal, a ele eram contemplados os primeiros quatro, ou cinco anos de percurso. Os pais nada falavam, a criança por ali permanecia. Um dia, porém, o pequeno ganhou de seu pai um livro, cujo autor era Millôr Fernandes. O ano, 1979; a obra, *Fábulas fabulosas*. O conteúdo talvez não estivesse de acordo com o seu entendimento. As fábulas tinham um teor mais denso para quem ainda habitava o plano de João e Maria. No entanto, a obra foi lida, anos mais tarde relida e internalizada. Aquele nome ficou na lembrança: Millôr Fernandes. Passou o tempo. Hoje, aquele menino já gastou uma série de folhas do calendário, e sabe que os momentos em que ficava maravilhado pelos candidatos da ARENA fizeram parte de uma época difícil. *Na parede da memória*, a lembrança de seus pais, calados diante da programação, *é o quadro que dói mais*. Mesmo assim, ao contrário de muitos, ele era um “homem” livre. Sua liberdade estava na sua inocência.

2.2 APRESENTAÇÃO DE SUPERFÍCIE

Primeiramente, é importante deixar claro que *Liberdade, liberdade* é uma tomada de posição. O texto representa uma resposta contundentemente contrária ao golpe de 1964. No dia da estreia, o arquiteto Lúcio Costa foi assistir ao ensaio geral, e sugeriu que algo fosse feito em relação ao ranger das cadeiras. Os autores, sem ter o que fazer para resolver o problema, à situação atribuíram valor conotativo:

(Bem sério, mas neutro, autoritário) – E aqui, antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um. Neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. Sem que cada um tome uma posição definida, não é possível continuarmos. É fundamental que cada um tome 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! Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 31).

A cadeira, com seu ranger constante, foi diretamente utilizada para a referência política; a tomada de posição a favor, contra ou indiferente ao Regime. O texto lida com o autoritarismo de várias maneiras. Algumas delas, talvez as mais audaciosas, se dão pelos vieses do humor, da ironia, do deboche e do sarcasmo, passagens em que, muitas vezes, o poder instalado é simplesmente ridicularizado, como no trecho do samba *Positivismo*, de Noel Rosa:

NARA
A verdade, meu amor, mora num poço...
É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz;
E também faleceu por ter pescoço
O infeliz autor da guilhotina de Paris
(FERNANDES, RANGEL, 2006, p.45).

A referência ao Presidente ocorre após Nara Leão cantar *Positivismo*. Paulo Autran diz que “[...] em épocas difíceis é assim mesmo; só não corre perigo quem não tem pescoço.” (FERNANDES, RANGEL, 1997, p.45) O Presidente Castelo Branco, por características físicas, era conhecido pela alcunha de “sem pescoço”.

Liberdade, liberdade reúne vários gêneros; canções, monólogos, poemas, discursos, textos dramáticos, entre outros, que, reunidos, formam um conjunto muito bem organizado, com identidade própria. Os autores estabeleceram como fio-condutor a busca do homem pela liberdade ao longo dos tempos. A partir disso, excertos de diferentes contextos foram reunidos; a maioria dos fragmentos não tinha relação alguma com o cenário político brasileiro após o golpe de 64 e, no entanto, oriundos de locais variados, juntos, conseguiram servir àquele momento. Flávio Rangel considera que a obra é uma seleção de textos; “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” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 15).

Mesmo que o próprio autor considere *Liberdade, liberdade* como uma seleção de textos, a obra é muito mais do que uma coletânea; ela é, de fato, uma obra de arte com caráter próprio. Os textos que a compõem são deslocados de outras realidades, mas reunidos formam um novo conjunto, com autores que lhes dão outra roupagem. Millôr Fernandes e Flávio Rangel são os autores de *Liberdade, liberdade*, mas não escreveram a maioria dos textos que a formam. Eles são os articuladores, a eles coube a tarefa de reunir os fragmentos, apropriando-se deles, reagrupando-os e, dessa forma, fazendo a constituição de outro texto. Segundo Sant’Anna (2008), na apropriação o autor não escreve, apenas articula.

Millôr e Rangel, então, são autores articuladores que se apropriaram de textos escritos por outros e os utilizaram para a concepção de outra obra. O termo apropriação ainda é pouco abordado. “Apropriação é um termo de entrada recente na crítica literária. [...] A técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. [...] Identifica-se com a colagem: a reunião de materiais diversos para a confecção de um objeto artístico”. (SANT’ANNA, 2008, p. 43).

O trabalho realizado por Millôr e Rangel, que este último considera uma seleção de textos, é a base para realizar o que Sant’Anna (2008) mostra como colagem. Após a seleção realizada pelos autores, *Liberdade, liberdade* é montada por intermédio de colagem – excerto a excerto, fragmento a fragmento, justapostos em torno de determinado fio condutor. A técnica da apropriação vem do Dadaísmo², tem o seu uso retomado, conforme supracitado teórico, por volta dos anos sessenta – justamente o período da concepção de *Liberdade, liberdade*.

² O *Dadá* (Dada) ou *Dadaísmo* foi um movimento artístico da chamada “vanguarda artística moderna”. Teve início em Zurique, no ano de 1916.

Aqui os artistas manipulavam objetos da sociedade industrial para construírem suas obras. [...] Daniel Spoerri, em seu ‘Quadro Armadilha’ (1966), pega diversos objetos cotidianos e cola sob uma superfície: roda de bicicleta, guarda-chuva, calças, camisas, sapatos, urinol de doentes e até mesmo um quadro e uma escultura. Tudo colado numa superfície (SANT’ANNA, 2008, p. 44).

O exemplo trazido do “Quadro Armadilha”, de Spoerri, pode ser comparável ao trabalho realizado por Flávio Rangel e Millôr Fernandes; Churchill, Brecht, Vinícius de Moraes, Castro Alves, entre muitos outros, “colados” na superfície de *Liberdade, liberdade*. A técnica da apropriação utiliza-se do deslocamento, com o qual o “objeto é colocado numa situação diferente, fora de seu uso” (SANT’ANNA, 2008, p. 45). Os artistas que trabalham nesse tipo de produção, ao invés de representarem, eles *re-apresentam* os objetos em sua *estranhidade*. Em *Liberdade, liberdade*, muitos são os momentos em que há *re-apresentação*,

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!
(FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 24).

Abraão Lincoln e Benito Mussolini, dois textos de diferentes contextos: um dito por um presidente americano; outro, pronunciado por um ditador italiano. Os dois, porém, re-apresentados no cenário ditatorial brasileiro encontram aspectos dialogizantes e, apropriados por Millôr e Rangel, passam a fazer parte de outro contexto.

Para Sant’Anna (2008), ainda é possível classificar a apropriação de duas maneiras: em primeiro e em segundo grau. Uma apropriação em segundo grau seria, por exemplo, o que Andy Warhol fez quando retratou 200 latas de sopa “Campbell”, ou seja, o objeto é representado. Já a representação em primeiro grau seria a “entrada em cena” do próprio objeto, assim como realizado por Daniel Spoerri, no “Quadro Armadilha”. Constata-se, então, que *Liberdade, liberdade* é uma apropriação de primeiro grau, pois os objetos – textos não são representados, mas sim re-apresentados, constam no texto assim como foram elaborados. A apropriação não se situa no conjunto das similaridades, e sim no das diferenças, “é uma variante da paródia e tem uma força crítica. É uma interferência no circuito” (SANT’ANNA, 2008, p. 48). Segundo o teórico, o autor que se vale da apropriação, não tem a intenção de re-

produzir, mas quer produzir algo diferente, algo novo. *Liberdade, liberdade*, estruturado em 1965, tem em sua constituição, por exemplo, textos de Aristóteles, de Tiradentes e de Jesus Cristo, figuras ancestrais. A obra de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel, entretanto, é nova.

2.3 O TODO

O dicionário apresenta o significado de liberdade como a “faculdade de cada um de decidir ou agir segundo a própria determinação, estado ou condição do homem livre.” (FERREIRA, 2004, p. 457). *Liberdade, liberdade*, foi uma proposta nova para o Brasil da década de 60. Os fragmentos trazidos por Millôr Fernandes e Flávio Rangel servem para a reflexão sobre uma condição completamente insatisfatória. Os fragmentos reclamam, teimam em não silenciar frente ao que ocorria no Brasil - violência, repressão e Censura, elementos comuns no país durante o regime civil-militar implantado em março de 1964. O calendário marcava “31-03-64”, véspera do dia da mentira ou, dia dos bobos, como alguns o conhecem, quando acontece, no Brasil, o Golpe de 64, que instalou uma forma autoritária de governo, 1964 a 1985³.

Liberdade, liberdade é um recorte de vários textos que abordaram a busca pela liberdade ao longo da História; reúne grandes nomes da dramaturgia brasileira. A ideia de escrever o texto foi de Flávio Rangel, que convidou Millôr Fernandes para que, juntos, organizassem o texto e montassem o espetáculo. “Aceitei, de Flávio Rangel, o convite para escrever com ele o presente espetáculo, por dois motivos: 1º) Porque sou um escritor profissional. 2º) Porque acho esse negócio de liberdade muito bacana” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 13).

Aceito o convite, então, concebido pelo trabalho de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel, o espetáculo foi produzido em parceria entre o Grupo Opinião do Rio de Janeiro, e o Teatro de Arena de São Paulo. Os papéis foram representados por Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Rachel, atores que se revezavam na interpretação de várias personagens. A maioria dos papéis que consta na obra é, na verdade, vulto da História, e não figura fictícia. Tal característica traz mais força à montagem, que teve, em sua concepção

³ No dia 15 de janeiro de 1985, houve eleições indiretas para presidente, após o período de ditadura civil-militar. Por intermédio do colégio eleitoral, Tancredo de Almeida Neves foi eleito, contudo, não assumiu o cargo. Hospitalizado devido a um quadro de diverticulite, faleceu no dia 21 de abril de 1985. José Sarney, vice na chapa, assumiu a presidência em seu lugar.

original, a direção de Flávio Rangel. Oduvaldo Vianna Filho, quase ao final da obra, diz que para que fosse elaborado o texto, Millôr e Rangel “leram setenta e cinco livros, além dos três ou quatro que já tinham lido antes, gastaram nove resmas de papel e picotaram a paciência de dezessete eruditos e da Editora Civilização Brasileira” (FERNANDES; RANGEL, 2006, p.122).

Pelo que diz Vianna, a obra de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel poderia ser definida como uma compilação de textos, uma “antologia ocidental de textos libertários, de VI A.C. a XX D.C.” (SCHWARZ, 1978 p. 80). Na verdade, *Liberdade, liberdade* é muito mais do que uma compilação, ou do que uma antologia de textos. O texto, multifacetado, ganha contorno e torna-se um objeto estético com personalidade própria, uma obra integral, com unidade. Os diversos textos utilizados na apropriação deixam o contexto original, já não fazem mais parte daquele lugar para o qual foram concebidos. Os autores conseguiram esse deslocamento. Os excertos foram *amarrados* à condição em que se encontrava o Brasil a partir do golpe de Estado de 1964. Assim, um texto de Anne Frank, dos tempos do Nazismo, foi assinalado no Brasil do autoritarismo militar: “não somos os únicos que sofrem; ora um povo, ora outro...” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 111). Ou, ainda, um hino pode servir a outro cenário, como é o caso do Hino do Expedicionário Brasileiro: “Por mais terras que eu percorra/Não permita Deus que eu morra/Sem que eu volte para lá/Sem que eu leve por divisa/Esse ‘v’ que simboliza/A vitória que virá!” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p.116). De um lado, a jovem Anne Frank⁴, em tom resignado, entendendo o sofrimento como algo normal entre os povos; de outro, a letra do Hino, sugerindo a vitória, o que, naquele contexto do espetáculo, seria o término do regime de exceção e o retorno à democracia.

Liberdade, liberdade tem dois autores – Millôr Fernandes e Flávio Rangel - e várias fontes⁵, entre as quais o próprio Millôr Fernandes, que além de dividir a autoria do trabalho com Flávio Rangel, é autor de alguns textos utilizados na obra. Cita-se também Bertolt Brecht, poeta e dramaturgo alemão, que retratou em seus textos os horrores da Alemanha

4 Annelies Marie Frank, conhecida como Anne Frank, foi uma adolescente alemã judia. Faleceu aos quinze anos, em um campo de concentração. Ficou conhecida devido à publicação póstuma de seu diário, no qual relatou as experiências do período em que sua família se escondeu da perseguição aos judeus.

5 Nos momentos finais do texto de *Liberdade, liberdade*, Oduvaldo Vianna Filho elenca os autores com os quais o trabalho foi organizado. São eles: Jean Louis Barrault, Geir Campos, Jesus Cristo, Billy Blanco, Robert Thompson Baden Powell de Aquino, Platão, Moreira da Silva, Aristóteles, Manuel Bandeira, William Shakespeare, Ascenço Ferreira, Jean Vilar, Osório Duque Estrada, Império Serrano, Medeiros e Albuquerque, Leopoldo Miguez, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Carlos Lyra, Capitão Roget de Lisle, Vinícius de Moraes, Büchner, Beaumarchais, Mme. Guillotin, Bertolt Brecht, Lux Jornal, Abraão Lincoln, Thomas Jefferson, Nat “King” Cole, Castro Alves, Millôr Fernandes, Paulo Mendes Campos, Edison Carneiro, General Francisco Franco, falangistas, anarquistas, Hernán Cortez, Unamuno, Lorca, Carlos Drummond de Andrade, Denoír de Oliveira, Cecília Meirelles, Winston Churchill, Adolf Hitler, Anne Frank, Iuri Gagarin, Paul Éluard, Louis Aragon, Leo Perré, Luís XIV, XV e XVI e Geraldo Vandré.

Nazista e Adolf Hitler, símbolo do Regime Alemão. Mesmo com forças antagônicas dentro de um mesmo texto, com a presença de ditadores e libertários, há intertextualidade⁶ entre os diferentes fragmentos.

Pelo caráter de ser formado por textos de diferentes gêneros, de várias épocas, *Liberdade, liberdade* apresenta forte presença da não-linearidade. A obra, por intermédio de momentos tensos, ironias, melancolias, superações, antagonismos, esperanças, alusões, reflexões, exemplos de força e de coragem, vitórias e derrotas, humor, críticas, subversões, exemplo de preconceitos, patriotismo, deboche, convicções, vida e morte, tem na resistência a sua principal vocação. A linearidade do texto é outra, o leitor desperta a cada instante e deve fazer conexões, inferências com outros momentos, lidos anteriormente e, assim, montar a sequência do espetáculo, até então completamente fragmentada.

Os fragmentos assemelham-se quanto à temática, que faz uma revisão de vozes históricas que lutaram pela liberdade, que reclamaram os direitos básicos do ser humano. Millôr e Rangel recorrem à apropriação a partir desse fio condutor, mas não têm a preocupação de montar uma estrutura de início, meio e fim. Por diversas vezes, há quebras com as quais o texto, por exemplo, sai da comédia e entra no drama, sem aviso prévio. Embora seja possível entender que se estabeleçam contradições em função dessa realidade, a unidade temática é bem formatada e, ao final, o leitor consegue ter claro aquilo que é a motivação do espetáculo: o protesto contra o regime civil-militar implantado no Brasil em 1964. Dessa forma, é possível entender que o que fizeram Millôr Fernandes e Flávio Rangel é mais que mera compilação. É uma obra com identidade própria, com o propósito de ser uma resposta ao sistema de governo pós-64.

O texto é dividido em duas partes: a primeira tem treze cenas, a segunda conta com dez. Os atores não assumem personagens fixos, há revezamento entre eles. Além disso, na obra consta o nome de cada ator antes do texto que ele irá dizer. Assim, fica claro, sobretudo para o leitor, que aquele que está em cena é o ator dizendo textos proferidos por outras pessoas ao longo da História, ou textos construídos para determinados personagens em outros espetáculos. Ou seja, os autores não querem apenas que o ator interprete personagens, mas que possa também dizer textos de vultos da História. Parece, então, que os autores quiseram fazer com que o ator, muito mais do que incorporar personalidades ou personagens, o fizessem sem que houvesse a desconstrução de si mesmos enquanto sujeito. A obra, da

⁶ Pode-se compreender intertextualidade como o diálogo entre textos. É a estruturação de um texto com base em outro. O termo “intertextualidade” foi criado por Julia Kristeva, em 1966. Gerard Genette desenvolveu o “interdiscurso”, que é a constituição de um discurso em relação a outro já existente.

maneira como é estruturada, com o nome do ator que diz o texto escrito antes da fala do personagem, faz com que o integrante do elenco, ao entrar em cena, deixe claro para o público que está representando alguém, mas está, antes disso, sendo o cidadão em cena, que promove uma reflexão sobre o momento do país. É como se Paulo Autran, por exemplo, dissesse para a plateia: “boa noite, senhores, meu nome é Paulo Autran e eu irei representar Sócrates, que também, assim como nós, lutou pela liberdade”.

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!

(FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 24)

Fica clara a proposta dos autores de manter a identidade do ator separada do personagem e das personalidades. Oduvaldo Vianna Filho, Tereza Rachel e Paulo Autran, inclusive, em suas falas, têm o nome das personalidades a quem aquele texto pertence, no caso, respectivamente, Voltaire⁷, Mme. Roland⁸ e Abraão Lincoln⁹. A organização dos textos, entretanto, não segue a lógica de fazer com que o ator informe sempre o nome do autor da frase. Pode-se dizer que esse recorte apresentado caracteriza-se como exceção. De forma absolutamente majoritária, os textos são apresentados, na escrita, com o nome do ator e, em seguida, o que ele deve dizer ao público.

7 François Marie Arouet, conhecido como Voltaire (Paris, 21 de novembro de 1694- 30 de maio de 1778): filósofo iluminista francês.

8 Manon Roland, ou Jeanne Marie, ou manon Phlipon, conhecida como Madame Roland: Viscondessa Roland de la Platière, por casamento. Nascida no dia 17 de março de 1754 em Paris, e morta na mesma cidade, na guilhotina. Figura importante na Revolução Francesa.

9 Abraham Lincoln (Hodgenville, 12 de fevereiro de 1809 - Washington, em 15 de abril de 1865): ex-presidente dos Estados Unidos.

TEREZA

Edith Piaf. Quando morreu, o mundo lamentou em manchetes: ‘Calou-se a cotovia da França’. A voz de Piaf, neste espetáculo é porque ela eternizou uma canção revolucionária: *Le Ça Ira*¹⁰.

(FERNANDES, RANGEL, 2006, p.39)

Liberdade, liberdade apresenta cenas de algumas peças, momentos em que há contracenações entre os atores, mas mesmo nesses instantes há o nome do ator no texto, e não o do personagem.

PAULO

Ora, segundo vós, eu corrompo os jovens porque lhes ensino a desprezar os deuses do Estado e crer em novas divindades espirituais.

VIANNA

Pus toda a ênfase nessa acusação.

PAULO

E no entanto afirmais que sou um ateu completo e um instrutor de ateísmo?

(FERNANDES, RANGEL, 2006, p.29).

Em cena, Paulo Autran e Oduvaldo Vianna Filho - o primeiro interpretava Sócrates, o segundo, Meletos, seu acusador. Havia, naquele momento, a dualidade de entendimentos entre o texto e o leitor em relação ao espetáculo e o espectador. O leitor de *Liberdade, liberdade*, pelas marcas que os autores colocam, sabia que era Paulo Autran que estava dizendo o texto de Sócrates, e que era Oduvaldo Vianna Filho o encarregado de dar voz a Meletos. O espectador, mesmo não tendo o livro em mãos, entendia que não estava diante de atores representando Sócrates e Meletos, mas sim de atores dizendo textos de tais referentes.

A figura do ator era afirmada. Paulo Autran e Oduvaldo Vianna Filho diziam textos de personalidades, assim como todos os outros atores, em todos os demais momentos da obra. Essa particularidade do trabalho conferia um distanciamento ao ator, com o objetivo de levar o público à reflexão sobre a situação do País. Com esse expediente, o ator mostrava que ele também estava inserido naquele contexto ditatorial, que sofria, como todas as pessoas da plateia, as agruras do momento. Vários períodos históricos são apresentados, mas o elenco em cena não ia até eles, não voltava ao passado, não foi realizada clara ambientação. Ficava evidente que o ano era 1965, transcorridos 386 dias entre o Golpe e a estreia do espetáculo.

¹⁰ *Le Ça Ira*, canção revolucionária eternizada por Edith Piaf, cantora francesa, conhecida como “a cotovia da França”.

Havia no Brasil a tensão instalada. *Liberdade, liberdade* queria mostrar como era no passado e como estava o presente, para que, a partir daí, o público refletisse acerca de sua própria condição dentro do cenário instalado. Além da cena do julgamento de Sócrates, há mais nove cenas em que ocorrem pequenas esquetes.

Outra característica do texto é que, em determinados momentos, há previsão de que um ator diga um texto para a plateia e o que foi dito seja seguido de comentário ou de explicação por outro ator em cena:

PAULO
 Estirar os braços
 Ao sol nalgum lugar
 E até que morra o dia
 Dançar, pular, cantar!
 Depois sob uma árvore
 Quando já entardeceu,
 Enquanto a noite vem
 negra como eu-
 [...]

VIANNA
 O poema é de Langston Hughes. A voz é de Nat “King” Cole. Dois artistas que colocaram sua arte a serviço do grande movimento dos negros americanos – a Campanha pelos Direitos Civis (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 55).

A passagem do poema *Navio negreiro*, de Castro Alves, evidencia outras características de *Liberdade, liberdade*: a ausência de contracenações entre atores e a recorrência a monólogos (ator direcionado ao público). Agora, já não se está diante de um trecho de um texto dramático; não há dois atores em contracenação, mas sim o ator e o público.

PAULO
 E existe um povo que a bandeira empresta
 Pra cobrir tanta infâmia e cobardia
 E deixa-a transformar-se nessa festa
 Qual manto impuro de bacante fria!
 (FERNANDES, RANGEL 2006, p.65).

Dessa forma, o trabalho de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel justapõe monólogos, breves esquetes e músicas¹¹, elementos que reunidos formam o corpo do trabalho. Desse modo, pela variação de recursos cênicos, o espetáculo traz ao palco o tema -repressão- e constrói um modelo sobre o qual há reflexão sobre o assunto, por intermédio de discursos e/ou ideias de vultos da História, pela utilização de poemas engajados, de cunho social, com a apresentação de excertos dramáticos, trazidos de outros contextos repressivos, com músicas e hinos que exaltam a liberdade. Enfim, o trabalho busca a dinamicidade para absorver o público, e tal proposta parece oportuna, pois, no palco, representado está o próprio espectador, privado de muitos direitos a partir do golpe civil-militar de 1964.

A música teve papel fundamental no espetáculo. Por intermédio dela o jovem foi atraído. Intencionou-se que as canções não estivessem separadas do texto, que formassem o próprio corpo do trabalho, em momentos positivos ou em situações mais tensas. A importância da música no contexto pode ser percebida, inclusive, em uma cena que ilustra uma derrota da liberdade, na ocasião das atrocidades cometidas na Espanha pelo General Franco. O povo espanhol é chamado a cantar, por intermédio de versos do poeta Pablo Neruda, que mostram esperança:

CORO
 Pueblo de España
 Vuelve a cantar
 Pueblo que canta
 No morirá
 (FERNANDES, RANGEL, 2006, p.81).

Pablo Neruda diz, por intermédio de seus versos, o que Nara Leão fizera anteriormente: “pueblo que canta no morirá”, ela cantou. E com o canto entoou a esperança, para que seu povo não “morresse”. Quando a *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas e Té o sol raiar* apresentam, respectivamente, “a tristeza que a gente tem qualquer dia vai se acabar” e “quando um dia esse tempo voltar, eu não quero pensar o que vai ser”, estão se aproximando com o que Neruda apresenta com “Pueblo que canta no morirá”. São três momentos

¹¹ Entre as canções que compõem o trabalho, estão: Hino da Proclamação da República, de Osório Duque Estrada; Marcha da Quarta-Feira de Cinzas, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes; Aruanda, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré; Acertei no milhar, de Geraldo Pereira e Wilson Batista; Eu não tenho onde morar, de Dorival Caymmi; Com que roupa, de Noel Rosa; Estatuto da gafeira, de Billy Blanco; Té o sol raiar, de Baden Powell e Vinícius de Moraes; Leilão, de J. Camargo e H. Tavares; Zumbi, de D. de Oliveira; Jota dos três irmãos, Rumba larumba, Marinera; e músicas do folclore espanhol: Cara al sol, hino falangista espanhol e Tiradentes “Joaquim José da Silva Xavier”, composição de E. Silva, Penteadó e Mano Délcio da Viola.

separados, distantes pelo número de páginas, entretanto muito próximos em seus propósitos: propagar a resistência por intermédio da música e da poesia, mesmo que a tristeza seja evidente.

Liberdade, liberdade, em síntese, de acordo com seu propósito e suas características, pode ser apresentada de acordo com o que considerou Paulo Autran no momento em que, nas páginas que antecedem propriamente a montagem de Millôr e Rangel, faz o que acredita ser a sua liberdade.

Tenho quinze anos de teatro
 Só há pouco atingi uma posição profissional que me permite
 Escolher os textos que vou representar.
 Poder interpretar num mesmo espetáculo farsa, drama
 comédia, tragédia, textos íntimos, épicos, românticos, é tarefa com que sonha
 qualquer ator [...]. A responsabilidade é pesada, o trabalho é árduo; mas o prazer, a
 satisfação de viver palavras tão oportunamente concatenadas, ou tão certas, ou tão
 belas, compensa tudo.
 Se o público compreendê-las, assimilá-las e amá-las, teremos lucrados nós, eles, e o
 País também. Se isso não acontecer a culpa será principalmente minha, mas pelo
 menos guardarei dentro de mim a consoladora idéia de que tentei.
 Por isso escolhi a *Liberdade*. (FERNANDES; RANGEL, 2006, p.17).

Autran, de certa forma, faz uma síntese do que é a obra de Flávio Rangel e Millôr Fernandes ao dizer: “poder interpretar num mesmo espetáculo farsa, drama, comédia, tragédia, textos íntimos, épicos, românticos, é tarefa com que sonha qualquer ator [...]” (RANGEL, FERNANDES, 2006, p. 17). Então, em termos de enquadramento da obra em algum gênero específico, é possível entender que *Liberdade, liberdade* pertence ao drama, especificamente denominado teatro de recortes.

O leitor é apresentado a um texto não linear; não há como elaborar, por exemplo, uma sinopse da obra, com a qual seja identificado o início, o conflito, o momento de maior tensão. A não-linearidade exige outra forma de leitura, a de diálogos entre cenas, em que a compreensão é feita pelo tema norteador, que é o protesto pela falta de liberdade, e, a partir daí, por uma série de inferências.

O fato de os atores não assumirem personagens fortalece o caráter reflexivo da obra. Torna clara e manifesta a intenção dos autores em promover um diálogo com o público, no sentido de fazer saber que o que está acontecendo é uma análise de 1965, pouco mais de um ano do Golpe Civil-Militar de 1964, e que, para isso, no palco estão atores no exercício de sua condição de cidadãos, mostrando ao público a realidade: o presente diante de um quadro autoritário; passados diferentes, outros locais em situações semelhantes. Há o fortalecimento

da figura do ator, agente promotor da reflexão com o público, palco e plateia subordinados ao mesmo Estado.

3 HISTÓRIA E TEATRO

3.1 O TEATRO DE ARENA E O BRASIL EM DEBATE

Os anos 60 foram de extrema agitação: antes, durante e depois do governo João Goulart. *Liberdade, liberdade*, espetáculo montado em 1965, já não pertence ao período do referido presidente que, um ano antes, fora deposto. De qualquer forma, a relação entre o governo João Goulart e o espetáculo é uma espécie da causa e consequência, já que, para que o trabalho de Millôr Fernandes e Flávio Rangel fosse concebido, foi necessária a instalação do regime de exceção. Vetos, proibições, resistências, engajamentos, renúncia, posses, cassações, prisões, torturas e revoltas foram elementos que fizeram parte de um país em drástica transformação. Para Toledo (1984), o governo João Goulart aconteceu no “entreato golpista”. Desde a concepção até o fim, teve a iminência de ser impedido ou interrompido por ação dos militares: “nasceu, conviveu e morreu sob o signo do golpe de Estado (IDEM, 1997, p. 7)”. Desse modo, *Liberdade, liberdade* está ligado com o governo João Goulart, tem raízes no “entreato golpista” e, inclusive, nos acontecimentos anteriores ao governo, já que o golpe poderia ter acontecido até mesmo em período anterior.

No cenário conturbado dos anos 60, cujo ambiente era o retrato do descontentamento de parte da população, o povo estava nas ruas protestando, os militares de postos menores – subalternos – engrossavam o coro dos insatisfeitos e se rebelavam. A esquerda tinha certeza de que a revolução poderia acontecer a qualquer momento (LEVI, 1997). Alguns detalhes relativos à década de cinquenta são importantes para que se entenda o contexto em que foi montado *Liberdade, liberdade*, como, por exemplo, a fundação do Teatro de Arena, de São Paulo, e suas características. O teatro, naquele período, de modo geral valorizava muito os diretores estrangeiros. O TBC¹² (Teatro Brasileiro de Comédia) acolhe Flávio Rangel como o primeiro encenador brasileiro. A prática de procurar apenas diretores estrangeiros foi deixada de lado. Após alguns fracassos, os diretores vindos de outros países passaram a ser combatidos, eram tempos em que o Brasil começava a valorizar-se, a preferir o que era daqui, o “produto nacional”.

¹² Companhia paulistana fundada em 1948 pelo empresário Franco Zampari. A companhia importa diretores e técnicos da Itália para formar um conjunto de alto nível e de repertório sofisticado, solidificando a experiência moderna no teatro brasileiro.

Naqueles tempos, criticar, mostrar o quê estava errado, era ser, de fato, patriota, era querer, por intermédio dos problemas apontados, direcionar o país para um futuro melhor. “É uma fase nacionalista vivida por todo o país, todavia sem o ufanismo ocorrido durante o Estado Novo” (LEVI, 1997, p. 37). Há, no país, a noção de que para demonstrar amor pelo Brasil era necessário apontar explicitamente as injustiças, e não esconder, mascarar ou tentar mostrar um país irreal.

Em 1953, em São Paulo, é fundado o Teatro de Arena, por José Renato¹³ (quando ele saiu da Escola de Arte Dramática). Segundo Fausto (1986), o que se objetivava, naquele momento, era apenas proporcionar oportunidades para que iniciantes pudessem desenvolver suas carreiras. A formatação do Teatro de Arena era diferente das habituais salas de espetáculo, pois nela os atores ficavam no centro, e o público disposto ao redor. Para o autor, “se teatrinhos adaptados, como o TBC, haviam dado um passo à frente no sentido de barateamento da produção, o chamado *arena stage* ia muitíssimo além, dispensando cenários elaborados e, mais do que isso, reduzindo radicalmente o espaço teatral” (FAUSTO, 1986, p. 555).

Em 1962, segundo Paes (1992), surgiu a Frente de Mobilização Popular (FMP), cujo líder era Leonel Brizola, com palavras de ordem anti-imperialistas e antilatifundiárias. A Frente tentava unificar as mobilizações de esquerda. Entre as entidades que aderiram à proposta, estava o PCB (Partido Comunista Brasileiro), que teve papel importante nessa mobilização. “Aclimatou-se na fala cotidiana, que se desprovincianizava, o vocabulário e também o raciocínio político da esquerda” (SCHWARZ, 1978; *apud* PAES, 1992, p. 38-39). A mobilização nacionalista envolveu o setor cultural, no qual a produção foi marcada pelas propostas de esquerda, sobretudo do PCB. “A cultura então encarada como um instrumento de transformação social andou junto com a política, não só nesse momento, mas durante toda a década” (PAES, 1992, p. 39).

De acordo com Ridenti (1993), para o PCB, antes do golpe, a libertação popular era entendida como a superação do imperialismo norte-americano, bem como do arcaísmo explorador das oligarquias do campo. A revolução seria pelo processo eleitoral, em uma espécie de libertação nacional e, posteriormente, socialista, no momento em que as forças

¹³ Entre as canções que compõem o trabalho, estão: Hino da Proclamação da República, de Osório Duque Estrada; Marcha da Quarta-Feira de Cinzas, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes; Aruanda, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré; Acertei no milhar, de Geraldo Pereira e Wilson Batista; Eu não tenho onde morar, de Dorival Caymmi; Com que roupa, de Noel Rosa; Estatuto da gafeira, de Billy Blanco; Té o sol raiar, de Baden Powell e Vinícius de Moraes; Leilão, de J. Camargo e H. Tavares; Zumbi, de D. de Oliveira; Jota dos três irmãos, Rumba larumba, Marinera; e músicas do folclore espanhol: Cara al sol, hino falangista espanhol e Tiradentes “Joaquim José da Silva Xavier”, composição de E. Silva, Penteadó e Mano Délcio da Viola.

produtivas capitalistas estivessem desenvolvidas. Assim era a ideia de revolução difundida pelo PCB.

A derrota das esquerdas sem resistência em 1964 colocou em questão as posições dominantes no PCB. Mas a ideia de revolução, nas suas várias vertentes, continuou a povoar a imaginação de alguns setores sociais, principalmente os intelectualizados, que em 1964 sofreram repressão e intervenção desintegradora comparativamente bem menores que os movimentos organizados de trabalhadores manuais urbanos e rurais (RIDENTI, 1993, p. 79).

Embora inovador, não foi o formato de arena que fez com que o grupo de São Paulo, em um espaço com 167 cadeiras, alcançasse o reconhecimento. Para Fausto (1986), o que deu prestígio ao Arena foi o ingresso de três jovens ao teatro: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho. Estes dois últimos eram filiados ao PCB, e tinham a intenção de utilizar o teatro universitário para que se colocasse em debate a realidade brasileira. De acordo com Levi (1997), a estratégia dos militantes do PCB era ingressar no Arena e, com isso, fazer com que preponderasse lá dentro o pensamento marxista. Com o ingresso desses novos elementos, o Teatro de Arena, que na sua concepção seria um incentivador para novos atores, ganha orientação de esquerda, e seus integrantes percebem que lhes falta uma dramaturgia que tenha respostas à necessidade de colocar o Brasil em discussão.

O Arena passa a ter um olhar crítico com relação ao país, sem nenhuma contemplação. A dramaturgia nacional é perseguida como um norte a ser alcançado, não mais a europeia ou a norte-americana. Guarnieri e Vianna, ambos filhos de esquerdistas ligados a movimentos estudantis desde a adolescência, queriam direcionar, segundo Fausto (1986), o teatro para a realidade política nacional, que estava com temperatura alta, naqueles fins de 50, início de 60, no Brasil. Ao unir as personalidades dos dois militantes, com a preocupação de Boal em relação à veracidade psicológica, que agregara como consequência do método Stanislavski¹⁴, e da interação entre esses elementos – artísticos e/ou sociais –, resulta de forma definitiva a fisionomia do Teatro de Arena.

¹⁴ Método Stanislavski: consiste em uma série de procedimentos de interpretação desenvolvidos na arte dramática pelo teatrólogo, diretor e ator russo Constantin Stanislavski, no final do século XIX e começo do XX. É uma das principais sistematizações para o desenvolvimento da interpretação do ator, sendo muito utilizado no cinema. Encontra-se nos livros *Minha vida na arte*, *A preparação do ator*, *O trabalho do ator sobre si mesmo*, *A construção da personagem*, *A criação de um papel*, *O trabalho do ator sobre seu papel*.

O Teatro de Arena, em relação ao TBC diferenciava-se em função de que não privilegiava o estético, que não era desprezado, mas não o dissociando do contexto social em que o teatro deve se integrar. É possível entender que o engajamento seja a palavra que melhor define a essência do Arena, que emerge de um cenário histórico, de uma realidade específica e, como fruto desta, a retrata.

Desta postura inicial, deste engajamento – palavra lançada pouco antes por Sartre – é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los (FAUSTO, 1986, p. 556).

Diante da presença de militantes do Partido Comunista dentro do Teatro de Arena, com a orientação de esquerda que problematiza e aponta questões pertinentes à situação econômico-política do Brasil, é pertinente o questionamento acerca da real intenção do grupo: levar às pessoas a criação artística ou utilizar o espaço como veículo de divulgação ideológica? Guarnieri fala ao CPC da UNE¹⁵ sobre as relações do Teatro de Arena com o PCB:

Tudo isso é um fato histórico [...] não vejo por que omitir esses fatos. Sem esse respaldo (do Partido Comunista) não era possível fazer coisa alguma. Como também é verdade que depois de um certo tempo nós mandamos o Partido calar a boca, porque nós éramos donos do processo ali. Isso foi lá por 1960. Íamos pegar a orientação de um cara que chega e está com a cabeça em outro lugar? Não adiantava querer botar princípios ali, do movimento sindical, dos metalúrgicos. Era essa coisa de preservar muito o que a gente estava fazendo, porque tínhamos descoberto que aquilo não era apenas um meio para chegar a alguma coisa. Tinha também a questão da expressão, a questão da arte [...] (LEVI, 1997, p. 35).

O depoimento de Guarnieri é relevante e esclarecedor. Em tempos de tantos interesses que permanecem obscuros é plausível que, diante de relações entre um partido político e um grupo de teatro, possa haver a ingerência daquele em relação a este. Percebe-se, pelo que disse Guarnieri, que o Partido teve que ser advertido, ou lembrado, de que aquele espaço deveria ser respeitado como um local de produção de arte, de manifestação política e de posicionamento, sobretudo porque havia um processo de criação a ser desenvolvido. Segundo

¹⁵ O Centro Popular de Cultura (CPC) foi uma organização associada à União Nacional de Estudantes- UNE, criada em 1961, na cidade do Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais de esquerda, com o objetivo de criar e divulgar uma arte popular revolucionária.

Napolitano (1998), em 1964, o PCB, como grupo de esquerda organizado, tinha supremacia nos sindicatos, além de constituir as principais lideranças operárias.

O Teatro de Arena leva o Brasil à cena. O sucesso nessa fase é maior do que o das encenações dramaturgo-estrangeiras. Estão, no palco, a favela, o morro; o operário; as diferenças sociais; as lutas por melhores salários; a denúncia social (entre outros). *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, estreia em 1958, com direção de José Renato. O texto deixa a mensagem de que os explorados devem se unir contra seus opressores, contra aqueles que os exploram. Em 1959, com os mesmos propósitos de Guarnieri, estreia *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, com a direção de Augusto Boal.

Com a peculiaridade de mostrar um Brasil sem máscaras, o *Arena* retratava em cena imensa parcela da população que não tinha acesso aos privilégios que o capitalismo proporcionava para alguns. “Na busca de uma plateia de massa, o *Arena* tinha conseguido ser o grupo preferido da classe média” (LEVI, 1997, p. 35). Ao estudar as adjacências do golpe civil-militar de 64, é possível entender que o *Arena* não tinha o objetivo de atingir a classe média, já que esta tinha seus privilégios preservados e esteve ao lado daqueles que tomaram o poder. Enganam-se, porém, aqueles que, entusiasmados com o discurso esquerdizante do grupo, imaginam que o público a ser conquistado é o trabalhador, o despossuído, o injustiçado pelo panorama excludente em que se encontra o Brasil nos anos 50/60.

O Teatro de Arena estava distanciado das concepções europeias de teatro popular, que tinha como uma de suas metas aumentar o público, até chegar ao ponto de atingir todas as classes sociais, afinal, o povo também tinha o direito de ir ao teatro. A lógica do *Arena*, que nunca conseguiu se libertar de seu pequeno espaço, “daquelas escassas 167 cadeiras que impediam qualquer campanha efetiva de barateamento de ingresso” (FAUSTO, 1986, p.558) era outra. Ao se observar, de início, a consideração da impossibilidade de oferecer ingressos de menor valor, constata-se que havia, de certo modo, uma elitização do espaço.

O possível, no que diz respeito à tentativa de promover o encontro do homem do povo com o teatro, foi as eventuais tentativas que fez o grupo para chegar às fábricas, aos camponeses do Nordeste e aos sindicatos.

Se os teatros populares europeus tinham por mira congregar a todos, sem distinção de classe, no mesmo ritual dramático, o *Arena* seguia outro caminho, achando, como Brecht disse a Giorgio Strehler, que ‘o bom teatro deve dividir, não unir’. Ou seja, a militância revolucionária marxista, com a sua tradição de luta, vinha em primeiro lugar, o teatro apenas em segundo, ao contrário do que sucedia na Europa (FAUSTO, 1986, p. 558).

Percebe-se que o Arena não tinha a vocação para ser popular. Os textos, os espetáculos eram elaborados para seus pares, palco e plateia em harmonia, sem que um agrida o outro, o que caracteriza a divisão a que se referiu Brecht. O grupo paulista não era popular por inspirar-se no povo, nem por dirigir-se a ele, mas por retratá-lo com genuína simpatia e, além disso, por representar – real ou supostamente – os verdadeiros interesses daquele que retratava. Assim, é possível afirmar que o teatro que o Arena produzia não era para o proletário, mas sobre ele, de modo que, a partir dos espetáculos, fosse ampliado o debate sobre a situação vigente no país. O que conseguiu, segundo Fausto (1986), em caráter permanente, foi trocar parcialmente o público burguês pelo estudantil, que era mais aberto às reivindicações de seu tempo e mais simpático à linha política do grupo.

De qualquer forma, para Levi (1997), com *Eles não usam black-tie* o Arena terá como característica a defesa do explorado e a crítica ao capitalismo. Com o golpe civil-militar ocorrido no Brasil em 1964, o grupo agrega em seu contexto, em sua prática, a luta e o protesto contra a ditadura.

3.2 GOVERNO JOÃO GOULART E O CONTEXTO EM CENA

Para Chiavenato (1994), o governo Jango ajuda a esclarecer o golpe, o que, conseqüentemente, é relevante para que se compreendam as razões que levaram Millôr Fernandes e Flávio Rangel a montar *Liberdade, Liberdade* em um período quase que imediato a 1964. Com as artes cênicas voltadas para a realidade nacional, o trabalho de Millôr Fernandes e Flávio Rangel é consequência natural de uma produção literária dramática e, por consequência, de montagens que retratassem, no palco, o que estava acontecendo no Brasil. Segundo Chiavenato (1994), quando Jango chegou ao poder, o Brasil tinha oitenta milhões de habitantes e cerca de quinze milhões de eleitores, o que indica que mais de oitenta por cento da população não votava. A televisão estava ainda no início. A imprensa era regionalizada, o que fazia com que a população vivesse em alto grau de desinformação em relação ao que acontecia no país. Com um quadro geral dessa natureza, manobrar as massas deveria ser tarefa fácil.

João Goulart mantinha estreitos laços de amizade com Getúlio Vargas, seu vizinho de estância em São Borja, no Rio Grande do Sul. Nos primeiros anos da rápida trajetória política de Jango, tal relação de amizade o transformou em figura suspeita àqueles que eram

antigetulistas. Sua nomeação por Vargas, em 1953, como Ministro do Trabalho, fez com que os setores de direita e os liberais conservadores questionassem: “o chefe do peronismo brasileiro, o demagogo sindicalista, o corrupto negociante”. Além disso, especulava-se que João Goulart, na Pasta do Trabalho, iria ser peça importante para que Getúlio desse outro golpe de Estado, segundo Toledo (1984).

Segundo supracitado autor (idem), durante sua passagem como ministro, João Goulart sofreu acusações de insuflar greves e de incentivar a luta de classes. Seus críticos afirmavam que a intenção de Goulart era implantar, no Brasil, a República sindicalista aos moldes do justicialismo peronista. Um influente periódico da época denunciava em suas páginas que Jango passara a ser, ao invés de Ministro do Trabalho, um verdadeiro “ministro dos trabalhadores”, ao que ele respondeu:

Essa confiança do proletariado na secretaria de Estado que dirijo deveria constituir-se num motivo de tranquilidade (para os patrões), e nunca de alarme, Pretender-se-ia, talvez, que o operariado brasileiro, já tão desencantado, não acreditasse nos poderes constitucionais (ID. IBIDEM, p. 14).

Ao se analisar a condição financeira de Goulart, herdeiro de imensa fortuna e grande latifundiário, com seu discurso voltado ao proletariado, é possível que se construa dele a imagem de algo paradoxal. O trecho de sua entrevista, entretanto, permite que, pelas entrelinhas, especule-se que a motivação inicial, ao menos, era conter a revolta da população pobre.

Jango permaneceu pouco mais de oito meses no Ministério do Trabalho do segundo governo Vargas. Enquanto Goulart era a favor de um aumento de 100% para os trabalhadores que ganhavam salário mínimo, Getúlio Vargas tomava ciência do “Memorial dos Coronéis”. Esse documento, assinado por 81 oficiais do Exército, advertia o Exército e a Nação dos perigos do “comunismo solerte sempre à espreita, do clima de negociata, desfalques e malversação de verbas, da crise de autoridade, que solapava a coesão de classe militar (TOLEDO, 1984, p.15)”. A publicação do memorial pela imprensa teve como consequência a imediata demissão do Ministro da Pasta do Trabalho. Como vice-presidente da República durante o mandato de Juscelino Kubitschek, João Goulart permaneceu sob forte marcação da direita.

Essa rápida explanação ajuda a entender o porquê da resistência, da tentativa de impedir a posse de João Goulart após a renúncia de Jânio Quadros, em 1961. O que poderia

imaginar a classe dominante em relação a João Goulart como Presidente da República, se ele, como Ministro e como Vice-Presidente já manifestara sua afinidade com a classe trabalhadora. Quais medidas ele tomaria como principal mandatário do país?

Graças a Brizola e seus apoiadores – inclusive o teatro -, no dia 7 de setembro de 1961, João Belchior Marques Goulart recebeu, no Congresso Nacional, a faixa presidencial, que veio sem os poderes totais de um presidente. Segundo Toledo (1984), os dois grandes partidos conservadores articularam a “solução de compromisso”, emenda constitucional que implantou o regime parlamentarista no Brasil. De acordo com o autor, se o golpe militar saiu derrotado com a Legalidade¹⁶, um golpe político obteve êxito. O país passa então, a ser governado pelo presidente da República e por um Conselho de Ministros.

O teatro, que já direcionava seu olhar para o que acontecia no país, nos anos imediatamente anteriores e posteriores a 1964, segundo Fausto (1986), dava ênfase à dramaturgia política, mais do que à social. No contexto político em que Jango assumiu a presidência, o Brasil estava dividido, uns o apoiavam, outros buscavam maneiras de derrubá-lo. Ninguém queria ficar à margem dos acontecimentos. “A ideia de que a arte é sempre engajada, por ação ou omissão, por dizer sim todas as vezes em que deixa de dizer não ao *status quo*, fornecia o diapasão pelo qual cada um afinava o seu instrumento” (FAUSTO, 1986, p. 569).

O fato de o teatro estar envolvido com as questões da política brasileira nos anos adjacentes ao golpe civil-militar de 64, a questão de a arte ser sempre engajada, pela ação ou pela omissão, deveria ser exemplo para todas as áreas, todas as profissões. Especificamente no contexto do governo Jango, em princípios da década de 60, a participação, a conscientização do indivíduo deveria ser contundente, pois o Estado estava iminentemente ameaçado de sofrer um golpe. Assim, não só o ator, o diretor, os autores de teatro deveriam estar engajados, mas sim toda a população envolvida na consolidação de um governo que lhes possibilitasse a garantia de seus direitos. A atriz Araci Esteves¹⁷ teceu comentário que se aproxima da necessidade de uma tomada de posição lúcida por parte da população:

Se eu sou um cidadão nessa comunidade, eu tenho que agir como tal, eu não posso ficar alheia ao que está se passando, nem na minha família, nem na minha

¹⁶ Campanha da Legalidade foi uma revolta liderada por Leonel Brizola (governador do Rio Grande do Sul e cunhado de João Goulart), com a qual foi defendida a manutenção da ordem jurídica - que previa a posse de João Goulart após a renúncia de Jânio Quadros, de quem era vice-presidente.

¹⁷ ESTEVES, Araci. Questões sobre o teatro gaúcho, a montagem de Liberdade, liberdade e a Ditadura Militar. Entrevistador: Vladimir Fernando Schnee Krueger. Entrevista realizada no dia 16 abr. 2013.

comunidade, nem no meu Estado; no Município, no mundo. O ator deve se posicionar: não como ator, você tem que se posicionar como sujeito. Como o meu sujeito faz teatro, vou me posicionar no teatro. Independentemente da profissão, todos devem se posicionar. Isso é interessante analisar. Muitas vezes, um intelectual tem uma posição frouxa, uma pessoa que tem formação e informação tem uma posição frouxa diante dos fatos; e você vê, muitas vezes, um gari, que não tem cultura nenhuma, absolutamente nada, analfabeto, e tem uma posição firme, decidida, clara, é lúcido. Isso é uma coisa que eu acho muito importante. O ator deve ser lúcido. O ator tem que estar sempre informado, ter ‘antenas ligadas’ para tudo que é coisa” (ESTEVEVES, 2013).

A essência das considerações da atriz é que cabe ao sujeito uma tomada de posição. Dessa forma, pelo que ela acredita é possível aproximar as ações de Guarnieri, Boal, Vianna, Flávio Rangel, Paulo Autran, entre tantos outros artistas e intelectuais que se posicionaram no contexto histórico dos anos 60/70 no sentido de que, por intermédio do teatro, os seus sujeitos, envolvidos com essa profissão, usaram-na como exercício de cidadania e de posicionamento pessoal. Assim, para Araci Esteves, um gari ou um político poderiam estar em um mesmo plano em termos de posicionamento, já que ambos possuem determinado sujeito, que pode ser “frouxo”, e ser engajado pela omissão, ou pró-ativo, e engajar-se pela ação. A situação brasileira neste recorte dos anos 60 solicitava essa postura. A diferença, entretanto, que há entre o profissional da limpeza urbana e o detentor de cargo público, é que este último tem seu posicionamento *flutuante*, de acordo com o que lhe convém, ao passo que o primeiro terá apenas o seu posicionamento, que acabará não sendo ouvido.

Conforme Fausto (1986), em cena, no teatro, antes e depois de 64, patrões, coronéis do interior, donos de fábricas pouco apareciam, eram substituídos pelos seus agentes, os delegados de polícia truculentos, que reprimiam o que fosse ameaçar a ordem social. Dos grandes centros urbanos, o palco representava o operário pobre, ignorante, mas que já começa a perceber que, pela união os fracos podem derrotar os fortes. “A greve e a união em torno do sindicato significavam para ele menos uma oportunidade de luta por reivindicações precisas, salariais ou de outra natureza, do que o estopim deflagrador de um processo de esclarecimento político que se começou a chamar de conscientização” (FAUSTO, 1986, p.570).

O personagem, ao começar o processo de reconhecimento de sua força, está desenvolvendo o que a atriz Araci Esteves considera como tomada de posição enquanto sujeito. É pela conscientização do papel que tem como cidadão que o indivíduo terá condições de pleitear melhores condições de vida. Um exemplo de líder e personagem bem acabado encontra-se em *A semente*, de Gianfrancesco Guarnieri:

Herói que pela clarividência e pelo esforço de vontade instala-se no plano superior da História, onde tudo é presente, enxergando o que os outros têm dificuldade de discernir, liberto das contingências e das peias do individualismo, declara-se pronto, pelo exemplo, a sacrificar a sua felicidade e se preciso for a sua vida para que a humanidade dê um passo à frente (FAUSTO, 1986, p. 570).

Para Fausto (1986), os arquétipos eram representados, não as pessoas. A organização e o funcionamento da sociedade, não as individualidades. Isso que era o material, o objeto de uma dramaturgia não realista.

João Goulart teve o direito de assumir a Presidência da República pela força das manifestações populares, pelo povo nas ruas, capitaneado a partir do Palácio Piratini, pelo governador Leonel Brizola. Seria impossível manter o teatro neste estado de tensão, de empenho e de engajamento político sem que alguém, em determinado momento percebesse que o palco, com suas limitações de espaço, constituísse em uma arma pouco eficaz para a revolução. Dessa forma, em determinado tempo, houve a necessidade de o teatro ganhar as ruas também, sair daquele “útero, gostoso, escuro, que tem aquela luz que está mostrando coisas, imagens, as ideias que vão sendo transmitidas para o público” (VIEIRA, 2013). Ao abandonar o que o diretor João Ubiratan Vieira considera como “útero gostoso”, o teatro está pronto para dialogar diretamente com o povo, que é quem mais sofre com as injustiças sociais. “Largar os camarins, sair para as ruas, participar mais de perto da luta, dirigir-se ao povo não tendo obrigatoriamente a bilheteria como intermediário, é uma tentação constante quando se quer, com Marx, não descrever, mas transformar o mundo” (FAUSTO, 1986, p. 571). Algumas iniciativas foram feitas no sentido de levar o teatro às ruas, ao contato imediato com o trabalhador. A mais contundente, a mais extremada, que melhor desempenhou esse papel foi o núcleo de teatro do Centro Popular de Cultura, fundado no Rio de Janeiro, no final de 1961, ano da Campanha da Legalidade, e da posse, no regime parlamentarista, de João Goulart. A proposta do grupo era fazer um teatro rápido, dinâmico, ágil, improvisado por várias pessoas, com o objetivo de servir à causa revolucionária. A ideia era comparecer em poucas horas no local de um comício, ou de subir aos morros cariocas para que fosse possível debater com os operários, de forma dramática, as suas dúvidas. O que se pretendia era a aliança entre o teatro e o povo, bem diferente da proposta do Arena, de quem o núcleo era “filho rebelde, por não ter escrúpulos em submeter totalmente a arte à política, em teoria como na prática” (FAUSTO, 1986, p.571).

O núcleo de teatro do CPC do Rio de Janeiro é antagônico ao Teatro de Arena de São Paulo. Enquanto o primeiro promovia uma ação contundente diretamente em contato com o

povo, fora do conforto do “útero gostoso”, o segundo utilizava a situação social para exercitar a descrição a uma pequena parcela de intelectuais e de acadêmicos, muitos dos quais marxistas, distanciados da realidade crua que a situação do país impunha. Ao se confrontar as práticas do Teatro de Arena de São Paulo, e do CPC, do Rio de Janeiro, em relação à situação política do Brasil nos anos 60, fica a pergunta: qual postura pode ter contribuído mais para auxiliar o processo de conscientização da sociedade? “Tantas histórias. Tantas questões” (BRECHT, 2004, p. 166).

Nota-se, ao partir para algo próximo à comparação entre o Arena e o CPC, no que diz respeito à forma como lidavam com a questão política, que o primeiro queria atingir o público que, de certa forma, estava distanciado das vicissitudes impostas pelos desajustes sociais; o segundo, entretanto, tinha o objetivo de ir ao encontro daqueles que enfrentavam, de forma mais contundente, as mazelas sociais, ou seja, a camada pobre da população. Tal diferença de estilos pode encontrar formas dialogizantes com o que Schwarz (1978) considera em relação ao Arena e ao Oficina: a simpatia daquele e a brutalização deste. À medida que o Teatro de Arena era proposto aos seus pares, deveria haver uma relação harmoniosa, uma chamada para a reflexão acerca da realidade. Já o teatro levado ao povo, como fazia o CPC, deveria provocar o choque, uma convocação ao protesto e à indignação.

4 UM PAÍS SILENCIADO

Segundo Chiavenato (1994), a situação política, em 1964, era de extrema agitação. No dia 13 de março daquele ano, Jango realizou um comício de extraordinário sucesso no Rio de Janeiro, ao lado de sua mulher, Maria Thereza Goulart, e dos governadores Leonel Brizola e Miguel Arraes. Nessa oportunidade, em pleno palanque, Jango assinou os projetos da Reforma Agrária e da nacionalização das refinarias de petróleo, que ainda eram estrangeiras. Para Esteves (2013), o momento era “estranho”. A categoria teatral, a classe artística, de modo geral, percebia que algo estava para acontecer. O termo *estranho* pode associar-se à esperança e ao medo, pois a classe artística, há muito tempo engajada na vida política do país, desde a Campanha da Legalidade, provavelmente percebia que a permanência de João Goulart no poder não era sólida, que a qualquer momento um fato novo poderia acontecer.

Era um momento muito estranho, porque ao mesmo tempo em que havia uma euforia por achar que as coisas iriam mudar, que estavam mudando, iriam radicalmente mudar, que iria se fazer uma nova ordem, havia um pressentimento de que as coisas estavam complicadas. Isso por várias informações que chegavam, por várias atitudes, inclusive de pessoas do governo, que era um caos político. Então, isso causava apreensão, mas também havia essa euforia de achar que naquele momento as coisas iriam ser diferentes. Talvez por certa ingenuidade da classe artística, que achava que as coisas mudariam, como se diz “a esperança é a última que morre”, não é? Mas também tinha realmente uma apreensão porque ninguém era tão bobo. (ESTEVES, 2013).

Pelas considerações da atriz, percebe-se, primeiramente, que o Rio Grande do Sul, ponto a partir do qual se organizou a *Campanha da Legalidade*, em 1961, em função da distância geográfica e da limitação das informações, não acompanhava em *tempo real* o que acontecia no centro do poder do Brasil, pelo menos do ponto de vista da atriz. É possível que pessoas de outras profissões, com outras realidades e outros contatos, tinham maior compreensão do que estava acontecendo. Em relação específica à classe artística, a impressão é a de que, nos momentos imediatamente anteriores ao golpe, os artistas, motivados pela crença ingênua nas coisas e nas pessoas, agiam como Anne Frank, que mesmo obrigada a permanecer escondida com a família por dois anos, em um sótão, escreveu em seu diário: “apesar de tudo, ainda acredito na bondade humana” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p.111). Daí surge um questionamento cabível: até que ponto os profissionais da cena, de fato, tinham consciência da luta que deveriam empreender?

Chiavenato (1994) acredita que o comício do dia 13 de março de 1964 provocou reações imediatas, já que a assinatura de projetos como os da reforma agrária e da nacionalização das refinarias de petróleo certamente mexeriam em uma série de interesses. Quanto dinheiro estava em jogo? Quantas pessoas teriam prejuízo? Percebe-se que João Goulart tentou mexer em particularidades muito perigosas, afinal, como considera Cecília Meirelles, em um dos versos de *O romanceiro da Inconfidência*, “mandam sempre os que são grandes”. Ao jornalista Antônio Callado, João Goulart disse: “o máximo que me pode acontecer é ser deposto. Não renunciarei nem me suicidarei”. João Goulart, ao afirmar que não iria renunciar, e nem mesmo cometer suicídio, faz alusão a Jânio Quadros e a Getúlio Vargas. De fato, não foi preciso nem uma coisa, nem outra.

No dia 31 de março de 1964, o governo Goulart é derrubado e, segundo Toledo (1997), com decisiva participação das forças armadas, que implantaram no Brasil, de forma autoritária, outra ordem político-institucional, com crescentes características militarizadas: era o golpe civil-militar de 1964. Para que se entenda a rápida vitória da direita no Golpe de 64, é necessário perceber que a esquerda, nos “tempos de populismo”, entre outros motivos, avaliou de forma incorreta a correlação de forças existentes, promoveu seu isolamento político em relação às grandes massas, estabeleceu uma radicalização apenas no nível da retórica, estabeleceu subordinação política ao reformismo populista. Para Gorender (1981, *apud* TOLEDO, 1984, p. 110), “na pior das hipóteses, a derrota era *provável*.” Em qualquer caso, não era *inevitável*. Sobretudo, não era inevitável que fosse tão rápida, arrasadora e desmoralizante.

Ao se analisar os fatos ocorridos em 1964, de forma aproximativa e, acima de tudo, pela distância de tempo, tem-se a impressão de que o golpe foi uma surpresa, sobretudo se aquilo que fora pronunciado no comício do dia 13 de março de 1964 fosse considerado como algo plausível, e não apenas como produto de retórica. Para a classe artística, a tomada de poder pelos militares também foi algo inesperado. Para Esteves (2013), a surpresa inicial foi grande, o que corrobora a ideia de que não se esperava,

O que acontece no primeiro momento é um choque, você ter uma direção no sentido de que foi imposta. A gente não queria acreditar naquilo. Depois desse primeiro momento aconteceu uma coisa interessante; os autores, os diretores, os atores, todos começaram a se posicionar e começaram a produzir um teatro muito criativo. Há quem diga que o período de teatro mais criativo foi o do período da Ditadura. Acho que realmente surgiram trabalhos muito bons, mas não acho que é preciso ter uma ditadura para ser bom. Foi uma necessidade [...] (ESTEVES, 2013).

A atriz menciona uma realidade importante acerca da repercussão imediata do golpe civil-militar em relação àqueles que trabalhavam com teatro. Inicialmente, o choque, a surpresa, um não acreditar que aquilo estivesse acontecendo no país e, em seguida, a tomada de posição por intermédio de produções teatrais críticas e criativas. O teatro agiu como arte engajada, como meio de chamar à reflexão. O que pode ser objeto de dúvida é a real consciência da classe acerca do período em que viviam. Será que, se os artistas soubessem fazer a leitura daquelas circunstâncias, o golpe civil-militar teria sido uma surpresa?

Jairo de Andrade, um dos fundadores do Teatro de Arena de Porto Alegre, diferentemente de Araci Esteves, não menciona surpresa, choque ou susto, mas afirma que não acreditava que a ação civil-militar fosse durar muito tempo,

O Golpe de 31-3-64, nós achávamos que duraria umas duas ou três semanas, que era uma aventura dos milicos, que logo nós iríamos reverter porque o Brizola está aí, provavelmente ele esteja organizando uma resistência no Brasil, e os partidos de esquerda também. A gente ficou esperando isso e não aconteceu nunca (ANDRADE, 2013).

A *Campanha da Legalidade* estava viva, pelo que demonstra Jairo de Andrade, o que pode evidenciar o descompasso dos artistas com a situação. A espera por Leonel Brizola poderia ser o testemunho do quão fora de sintonia com o contexto estava a classe artística. O dia 31 de março de 1964 estava muito próximo da data em que se realizara o comício no Rio de Janeiro, dezoito dias antes. Leonel Brizola¹⁸ era a esperança de que algo seria feito. Com o que apresenta Jairo de Andrade, muitos achavam que a ação dos *milicos* não se sustentaria, e que os partidos de esquerda resistiriam. Vislumbra-se como é o poder da palavra, da manipulação de massas e, especialmente em relação ao período dos anos 60, do teor retórico dos discursos da esquerda, como considerou Toledo (1984), uma radicalização apenas no nível da retórica, e não em algo mais pragmático, em ação concreta.

É importante registrar que a ideia de curta duração do golpe não era exclusividade, por exemplo, dos artistas. Velasco e Martins (1983 *apud* DAMASCENO, 1994) consideram que apesar das evidências contrárias, a oposição ao golpe continuou a desempenhar seu papel como se a intervenção militar fosse por um breve período, exatamente como acreditava Jairo de Andrade, que na época já era de esquerda. Assim, é possível entender que ele estava tão enganado quanto os seus pares ideológicos. Andrade, além de depoente em relação às

¹⁸ Leonel de Moura Brizola (1922-2004): político brasileiro, nascido em Carazinho (RS). Por duas vezes, foi candidato a presidente do Brasil.

idiossincrasias do período, é personagem engajada da época, assim como Araci Esteves. A pontual diferença entre ambos, no que diz respeito à repercussão do golpe, é que a atriz, mesmo envolta na suposta ingenuidade do artista, tinha consigo um sentimento de que algo não estava bem. Jairo ia além: acreditava que o ex-governador gaúcho poderia desenvolver outra *Campanha da Legalidade*. Nada foi feito. A esquerda, de fato, não estava preparada para enfrentar o golpe. Segundo Prado (1987), provavelmente, o próprio governo militar não relutaria em aceitar que a situação da democracia, naquele período, atravessava um momento especialmente difícil no Brasil. Para o crítico, a defesa dos militares, nesse sentido, consistiria em não negar tal realidade, mas interpretar as suas ações restritivas como medidas de urgência, com caráter especificamente provisório. “A dieta a que está sendo submetida a nossa democracia não teria então outro objetivo senão o de restituí-la à sua primitiva pureza” (PRADO, 1987, p. 112). A intenção do governo era, de fato, devolver o poder aos civis, no entanto, houve mudança nos planos.

Em relação à cultura, tudo o que pode ter acontecido fica bem claro na frase do Coronel Darci Lázaro (1964)¹⁹: “se essa história de cultura vai nos atrapalhar a endireitar o Brasil, vamos acabar com a cultura durante trinta anos²⁰”. Inicia-se assim o embate entre o regime opressor e a classe artística, que se posicionou contra o sistema instalado no Brasil. A palavra foi extremamente valorizada, pois diante da impossibilidade de dizer abertamente a metáfora, o dizer *subterrâneo*, o escamoteamento da palavra, foi expediente de grande valia na luta contra a Censura e na tentativa de resistir. Sobretudo, resistir, verbo cujo significado indica “lutar contra [...] ou responder a; defender-se [...] 2. Não ser alterado, danificado ou destruído [...] 3. Não seguir, não ser dominado [...]; não aceitar 4. Não se deixar convencer, não aceitar, não concordar [...]” (FERREIRA, 2004, p. 639).

Nos tempos da ditadura, falar não era algo simples, no que se refere a manifestar-se sobre o regime. É necessário entender que diante da força que tinha o Estado, não seria frutífero um embate de forma contundente, pois a resposta seria por intermédio da violência.

A classe teatral resiste. Ao que se sabe, especialmente através da palavra. Esta, que também servia à manipulação de massas, é utilizada pelos atores, pelas atrizes e pelos diretores de forma diferenciada, valorizada, carregada de outros sentidos, para que, de forma indireta, pudesse produzir efeito de resistência, de não aceitação ao que se impunha. O diretor

19 Coronel Darcy Lázaro, integrante da Força Expedicionária Brasileira e comandante do 10º Contingente do Batalhão de Suez. Faleceu no ano de 1998, em Brasília, aos 83 anos, vítima de um atropelamento. Frase mais usada nos discursos da tropa de Suez: “[...] tudo aquilo que deve ser feito, deve ser bem feito”.

20 (*apud* CHIAVENATO, 1994, p. 102).

João Ubiratan Vieira comenta: “[...] nós passávamos a sussurrar, algumas coisas nós falávamos muito baixinho, muito baixinho” (VIEIRA, 2013).

Como se vê, o silêncio imposto pelos ditadores apenas mudou a forma como as pessoas manifestavam seus pontos de vista. Não se expunha, muitas vezes, as ideias de forma aberta, era necessário traçar algumas alternativas, como a de falar com um tom de voz muito mais baixo do que o habitual e, além disso, certamente, prestar atenção ao redor e, conseqüentemente, saber com quem empreender o diálogo. O teatro sofreu alterações significativas no seu texto, pois já não podia expressar o que bem entendesse. Era tempo de saber tirar das palavras o melhor rendimento, sem perder o valor de protesto. Era necessário dizer em voz alta por outros caminhos, de outras formas. “Porque o teatro que se fazia durante o tempo da Ditadura era um teatro de metáforas, de símbolos, que escamoteava a palavra. Então, se usavam subterfúgios para poder dizer aquilo que se queria falar” (ESTEVES, 2013).

O diretor João Ubiratan Vieira e a atriz Araci Esteves são contemporâneos do teatro gaúcho; os dois conviveram com a impossibilidade de expressão. Enquanto o primeiro mostra como deveria ser um diálogo contra o regime, a segunda ilustra como era o teatro na ditadura. Contudo, ambos identificam na palavra uma forma de protesto, ora sussurrada, ora dita de forma conotativa. De um jeito ou de outro, era necessário disfarçar a palavra, saber tirar dela o maior proveito, de modo que o dito não caracterizasse subversão ao governo, o que poderia ter severas conseqüências. O que de profícuo, entretanto, produziram os mencionados sussurros e as metáforas? É possível que, nem um, nem outro tiveram longo alcance. O certo é que, diante daquela realidade, foi o possível que algumas pessoas conseguiram fazer.

Para Chiavenato (1994), a violência já nasceu com o próprio golpe. Nos primeiros meses, algumas casas eram alvo de visitas por parte de militares que procuravam pessoas ou documentos que pudessem subverter o governo. Conforme o autor, o regime imprimia material gráfico e o distribuía às pessoas, que eram orientadas, caso recebessem convite para conversas estranhas ou suspeitas, a aceitá-lo, cultivando relações amistosas com o autor do convite. Em seguida, deveriam entrar em contato com o quartel mais próximo, sem que sua identidade fosse revelada. O SNI²¹ (Sistema Nacional de Informações), órgão de delação, era motivo de pânico entre as pessoas. Um estado-policial que interrogava suspeitos conduzia pessoas à tortura, ao desemprego, ao desaparecimento e à morte.

21 O Serviço Nacional de Informações (SNI) foi criado pela lei nº 4.341, em 13 de junho de 1964, com o objetivo de supervisionar e coordenar as atividades de informações e de contra-informações no Brasil e no exterior. Em função de sua criação, foram absorvidos o Serviço Federal de Informações, o Contra-Informações (SFICI-1958) e a Junta Coordenadora de Informações (JCI-1959).

Liberdade, liberdade, em determinada cena, mostra que um serviço de informações, além de não ser algo novo, não era exclusividade brasileira. Millôr e Rangel recorrem a Bertolt Brecht²² para ilustrar o cenário ditatorial construído pelo líder nazista, Adolf Hitler. *O Delator*²³, que é uma das cenas da peça do dramaturgo alemão, recria um pouco da vida na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. Os autores adaptaram e reduziram a cena para a montagem do espetáculo. O texto prevê, no palco, Vianna, Tereza e Autran; marido e mulher contracenam. O assunto é o filho Klaus, que participa da Juventude Hitlerista.

O menino saiu. Os pais, preocupados com o que a criança possa ter escutado, ficam tentando se eximir de culpas, de possíveis assuntos proibidos, os quais poderiam ser delatados pelo filho no grupo a que pertence. Percebe-se a total inexistência do direito de expressar o pensamento, no contexto. A liberdade é completamente vigiada. O Estado opressor se mostra onipresente e sempre vigilante, por intermédio dos seus informantes, uma espécie de “inimigos internos” capazes de agir a qualquer momento. Os pais, inseridos em um ambiente de constante desconfiança, não conseguem nem mesmo confiar no filho, realidade próxima ao que era vivenciado pelas pessoas no Brasil, vigiadas pelo SNI, órgão de delação que serviu ao regime ditatorial brasileiro em tempos de ditadura.

VIANNA

Adolf Hitler: na sua irresistível ascensão, o Partido Nazista empolgou toda a Alemanha. Em 1933, Adolf Hitler tomou o poder. Os que não se submetiam à Nova Ordem eram presos, torturados ou tinham que se exilar. (FERNANDES, RANGEL, 2006, p.95)

[...]

TEREZA

Onde está Klaus? Klaus! Onde é que se meteu esse menino?

PAULO

Por que você está tão nervosa? Só porque o menino saiu?

TEREZA

Eu não estou nervosa. Você é que está nervoso. Anda tão descontrolado...

PAULO

Estou o que sempre fui, mas o que tem isso a ver com a saída do menino?

TEREZA

Você sabe como são as crianças. Ficam ouvindo tudo.

[...]

22 Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956): dramaturgo, poeta e encenador alemão. Sua obra influenciou o teatro contemporâneo.

23 *O Delator* é parte da peça *Terror e miséria no Terceiro Reich*, de Bertolt Brecht. O trabalho foi construído a partir de recortes de jornal, de notícias recebidas da resistência. Panorama da sociedade alemã dominada pelos nazistas.

Onde é que você se meteu?! Responda, Klaus! (Uma pausa. Ela muda nitidamente de tom e depois pergunta de novo com a voz melíflua) – Onde você andou até agora, meu filhinho?

[...]

Ele disse... que foi comprar chocolate.

[...]

PAULO

Será verdade?

(FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 101)

Seja no Brasil pós-64, seja na dramaturgia de Brecht, as condições postas possibilitam o entendimento dos motivos que levavam os artistas a valorizarem a palavra, a disfarçá-la, a reduzirem o tom de voz ao sussurro. Os suspeitos estavam em qualquer lugar: pessoas conversando, reuniões de amigos, de estudantes; onde estivessem dois ou mais, nitidamente havia possibilidade de suspeição, o que os levaria a interrogatórios, pois poderiam estar reunidos em nome da subversão. O diretor João Ubiratan Vieira recorda um fato dessa natureza:

Muitas vezes, acontecia de os jovens irem para fora das cidades, se reuniam, iam para o campo, para a praia, ficavam curtindo. Às vezes, alguns eram presos e levados com os olhos vendados para lugares os quais não se sabia onde eram. Os ‘caras’ levavam as pessoas e perguntavam coisas, iam para salas, tentavam contradizer uns aos outros ‘não, mas o fulano que está contigo disse isso’, tal coisa acontecia muito, para ver se achavam alguma coisa. Botavam *Bombril* no saco dos rapazes e ligavam fios elétricos para dar choques, pequenos choques, nada perto do que foi o trabalho especializado de tortura que fizeram em muitas outras pessoas (VIEIRA, 2013).

O jovem traz em seu âmago a ideia de revolucionar o mundo, de não concordar com o *status quo*. O estado-policial é exemplificado por Vieira (2013). Um grupo de jovens reunido poderia ser um indicativo de subversão – mesmo que não o fosse – e, dessa forma, para manter o clima de terror, os militares imprimiam a força para promover a intimidação. Ideias poderiam estar sendo espalhadas, desenvolvidas, e isso deveria ser extirpado. A rigidez por parte dos agentes do governo, em relação, por exemplo, a uma reunião fraternal de jovens na praia, ou no campo, tem raízes muito complexas naquilo que se entende por “Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento” (ALVES, 2005, p. 39).

Margaret Crahan, em sua tese *National Security Ideology and Human Rights*²⁴, identificou as origens da ideologia de segurança nacional na América Latina, no século 19, no Brasil, e no princípio do século 20, na Argentina e no Chile. Para Alves (2005), a forma específica assumida pela Doutrina de Segurança Nacional dava ênfase à “segurança interna”, diante da ameaça de “ação indireta” do comunismo. O recorte histórico dos anos 60, se analisado pelo prisma da “Segurança Nacional”, pode deixar claras as motivações para o Golpe. Os latino-americanos estavam preocupados com o crescimento dos movimentos sociais e, além disso, davam ênfase à ameaça da subversão interna e da guerra revolucionária.

O diretor de teatro João Ubiratan Vieira relata uma passagem por ele vivida em terras argentinas, que pode exemplificar como a preocupação dos latino-americanos em relação à “Segurança Nacional” era exercida, na prática;

[...] Em Buenos Aires, a repressão era muito forte, como aqui. Eu fui preso várias vezes, cheguei a ser preso três vezes no mesmo dia, pois tinha barba comprida, cabelo até os ombros, e aquilo ali era uma marca de guerrilheiro. Eu estava em determinado lugar, em uma esquina, por exemplo, para atravessar a rua, parava um carro, os policiais vinham, pegavam a gente. ‘Eu sou brasileiro, estou aqui para estudar, sou estudante de Arte Dramática’, daí eles me soltavam. Isso acontecia diariamente, eu ficava muito por lá. Então, isso é o clima de repressão, para que as pessoas possam entender. Um dia eu estava em determinada calçada esperando um ônibus, eu queria um ônibus específico, eu não sabia exatamente quais outras linhas passavam perto do hotel em que eu estava hospedado, perto da Casa Rosada. Então, eu estava esperando aquele ônibus que eu sabia que passava; que eu tinha certeza. O porteiro de um edifício saiu e disse ‘vai-te embora, sai daqui, porque tu estás aqui há mais de dez minutos, daqui a pouco chega a polícia, vai fechar todo o quarteirão e todos nós iremos nos incomodar’. Isso dá um *flash*, que dá a ideia do que era a situação (VIERA, 2013).

Além de um grupo de pessoas reunidas, uma pessoa isolada, em uma situação cotidiana comum, poderia denotar uma ameaça à “segurança nacional”. No caso específico do diretor João Ubiratan Vieira, barba e cabelos compridos significavam identificação com elementos subversivos. Anote-se, no entanto, o detalhe da aparência, pois há, na informação do diretor, essa marca bem evidente. Outra pessoa, que estivesse na mesma parada, poderia não sofrer qualquer repreensão. O indivíduo que optasse por utilizar determinados traços deveria estar ciente do que poderia acontecer. Caso a aparência denotasse uma forma de protesto, significava denunciar-se. A Doutrina de Segurança Nacional, conforme Alves

24 Tese defendida no X Congresso Internacional de Filosofia, promovido pela Sociedade Interamericana de Filosofia e a American Philosophical Association, Florida State University, Tallahassee. De 18 a 23 de outubro de 1981.

(2005), começa como uma teoria de guerra, que reúne vários conceitos: guerra total, limitada e localizada, subversiva ou revolucionária, indireta ou psicológica.

Vieira (2013) mostra a ação dos governos – especificamente brasileiro e argentino – em relação a uma guerra silenciosa, o que, por aproximação em relação às ideias de Alves (2005), seria a guerra subversiva ou indireta. Para melhor elucidar o conceito de guerra, recorre-se à definição do General Golbery do Couto e Silva;

Hoje ampliou-se o conceito de guerra [...] todas as atividades em uma resultante única visando à vitória e somente à vitória, confundindo soldados e civis, homens, mulheres e crianças nos mesmos sacrifícios e em perigos idênticos e obrigando à abdicção de liberdades seculares e direitos custosamente adquiridos, em mãos dos Estado, senhor todo-poderoso da guerra; [...] De guerra estritamente militar passou ela, assim, a guerra total, tanto econômica e financeira e política e psicológica e científica como guerra de exércitos, esquadras e aviações; de guerra total a *guerra global*; e de guerra global a guerra indivisível [...] não se sabe já distinguir onde finda a paz e onde começa a guerra [...] (SILVA, 1981 *apud* ALVES, 2005, p.43).

Os jovens reunidos na praia ou no campo, ou o diretor teatral – estudante à época -, à espera de um ônibus na Argentina, censurado por causa do cabelo e da barba, estão em plena guerra. Isso, para Silva (1981 *apud* ALVES, 2005) seria uma guerra psicológica. Presentes na guerra, oprimidos e opressores. Naquela situação, não existiam ingênuos, portanto o jovem com determinada aparência *subversiva* sabia muito bem o que estava fazendo, contra quem estava lutando e, além disso, as sanções que poderia sofrer por parte de um inimigo muito mais poderoso.

A Escola Superior de Guerra, em seu Manual Básico, apresenta o conceito de Guerra Revolucionária, que seria um conflito interno, incentivado pelo exterior, com inspiração em determinada ideologia, com o objetivo de conquistar o poder pelo controle progressivo da nação. De acordo com o Manual, a guerra revolucionária comunista é promovida por países que põem em prática os princípios da utilização de armas psicológicas, que exploram as vulnerabilidades das sociedades democráticas. O desenvolvimento da estratégia é de forma repetida e clandestina, a guerra revolucionária comunista, de acordo com o Manual da ESG objetiva o envolvimento da população do país-alvo em ação lenta e progressiva, até a conquista das mentes. Dessa forma, são atraídos os descontentes. O governo tinha a necessidade de identificar aqueles que estavam contra o sistema, o Serviço Nacional de Informações era um mecanismo voltado para esse fim. Dessa maneira, durante o período militar, segundo Andrade (2013) conhecia-se o inimigo, ele era facilmente identificado; o

governo e o regime opressor, que, por sua vez, empreendia a busca pelas mentes conquistadas pela subversão. Já para Vieira (2013), a identificação do elemento repressivo não era tão simples assim, pois ele poderia estar em vários lugares, de forma invisível;

No DAD nós fazíamos os ‘papos’ com os professores, sempre falávamos e, de repente parávamos, alguém ia até à porta, abria para ver se tinha alguém do outro lado ouvindo, o que era algo terrível. [...] nós sabíamos que alguns colegas eram detetives da Polícia Federal, que eram alunos por conveniência, colocados dentro do Curso para fazerem as coisas. Havia vários assim, tinha um rapaz, que até hoje eu encontro, eu sempre tive muito medo de falar com ele na rua, fora da aula, porque as pessoas desconfiavam de que ele fosse um informante da Polícia Federal, então nós apenas cumprimentávamos. Depois de muito tempo nós ficamos sabendo que não era nada daquilo, mas havia alguns que realmente eram. Um deles, na época, nós tínhamos vinte e poucos anos, esse cara era mais velho, tinha uns trinta e cinco, sempre expressão corporal e repetia sempre, nunca passava; como ele nunca passava, nós desconfiávamos que era um informante. Uma amiga minha, a polícia foi para a casa dela e passou a noite toda lá dentro, revirando as coisas todas. De manhã, ao final de tudo, às dez horas da manhã, deram um ultimato a ela; ‘bom, então tu tens que cooperar com a gente, fazer alguns relatos’ (VIEIRA, 2013).

O governo militar, de fato, era o grande inimigo daqueles que se opunham ao regime. No entanto, os ditadores tinham vários colaboradores e, assim, mesmo reconhecendo o inimigo, era difícil identificar os seus “tentáculos”, os informantes do sistema. Assim, Andrade (2013) e Vieira (2013), identificam o mesmo adversário: a ditadura e seus agentes que delatavam aqueles que iam contra o regime. A diferença é que o diretor João Ubiratan Vieira demonstra exatamente a dificuldade em identificar os agentes, que poderiam estar muito próximos e despercebidos. Jairo de Andrade, o fundador do Teatro de Arena de Porto Alegre, não menciona os delatores, mas certamente ambos sofreram as mesmas mazelas em seus fazeres teatrais: o inimigo oculto, sempre à espreita para a denúncia. Falar o que se pensava, expondo opiniões, era muito perigoso, mas promover arte contestatória era muito mais difícil, já que na plateia poderia estar alguém a mando do governo. Em uma passagem bem humorada, *Liberdade, liberdade* ilustra o que poderia acontecer nessa situação: “será devidamente censurado, e se balançar o corpo, vai pra mão do delegado” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 35). Imagina-se o “balançar o corpo” como algo natural, que não seria motivo para alguém ir “pra mão do delegado”. Por motivos fúteis, possivelmente, muitas pessoas – especialmente da classe artística – tiveram que prestar esclarecimentos. Millôr e Rangel, com finas ironia e graça, em diversos momentos do texto conseguem captar a realidade nacional imposta pelo golpe.

Para Michalsky (1965 *In* PEIXOTO, 2004, p. 40) “o espetáculo não é outra coisa – pelo menos durante uns 80% de sua duração – do que uma aula de história dramatizada e administrada através de textos de altíssima qualidade.” Tal característica é importante para que seja possível entender a História como a repetição de fatos, muitos dos quais extremamente nocivos.

Millôr Fernandes e Flávio Rangel ilustram o peso do autoritarismo, do cerceamento de direitos. A obra apresenta opostos: mostra o desejo de dias melhores e aponta a origem de muitos males. Como se quadros simultâneos fossem abertos, quase que justapostos, o leitor percebe as injustiças, vê esperanças, tristezas, autoritarismos. Diante disso, *Liberdade, liberdade* faz o público refletir sobre o presente por meio de alusões históricas, através, por exemplo, de sequências de frases ditas de forma alternada pelos atores, cada uma oriunda de determinado contexto, mas todas, de uma forma ou de outra, dialogando com o sentido de liberdade.

VIANNA

*Benito Mussolini*²⁵: Acabamos de enterrar o cadáver pútrido da liberdade!

[...]

PAULO

*Barry Goldwater*²⁶: A questão do Vietnã pode ser resolvida com uma bomba atômica!

[...]

TEREZA

*Iuri Gagarin*²⁷: A Terra é azul!

(FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 24-25)

Benito Mussolini, líder do fascismo italiano, símbolo de violência e morte; Barry Goldwater, para quem as questões adversas são resolvidas de forma “simples”, e que denota, na obra, mais violência, mais morte, mais guerra; Iuri Gagarin, que vê a Terra do alto, e torna pequenos os medíocres jogos de poder estabelecidos pelos países. Décadas de trinta, quarenta e sessenta presentes por intermédio de três personalidades diferentes; repressão e liberdade justapostas. As alusões históricas servem para identificar que a dicotomia opressão e liberdade

25 Benito Amilcare Andrea Mussolini (1883-1945): político italiano que liderou o Partido Nacional Fascista, considerado uma peça importante na criação do Fascismo.

26 Barry Goldwater Morris (1909-1998): senador pelo estado do Arizona, nos EUA. Filiado ao Partido Republicano; Major-General da Força Aérea de Reserva dos EUA; conhecido como “Sr. Conservador”, a quem é creditado o ressurgimento do movimento político conservador nos EUA, nos anos sessenta.

27 Yuri Alekseevitch Gagarin (1934-1968): cosmonauta soviético. Primeiro homem a viajar pelo espaço, em 12 de abril de 1961, a bordo da espaçonave Vostok 1.

sempre esteve presente na História. Em momentos de autoritarismo, todos podem ser suspeitos de subversão.

Segundo Alves (2005), toda a população, diante de uma Guerra Revolucionária, torna-se suspeita, pois é constituída de “inimigos internos”, os quais devem ser controlados, perseguidos e eliminados. Assim, de acordo com a autora, torna-se indispensável à defesa do país o planejamento da segurança nacional, com um eficiente sistema de coleta de informações acerca dos setores políticos e da sociedade civil. Parece claro, então, que a essência do SNI (Serviço Nacional de Informações) é rastrear os subversivos.

As forças do comunismo internacional planejavam campanhas de forma cuidadosa para agir secretamente e atrair as mentes descontentes, o que debilitaria a ação do governo. Era, segundo Alves (2005), a estratégia de ação indireta, que, para Chiavenato (1994), mostra que o inimigo do sistema não estava apenas fora das extensões territoriais brasileiras, mas infiltrado no seio da população. Cria-se, então, o “inimigo interno”, caracterizado na figura de qualquer pessoa que fosse contrária ao governo e que deveria ser delatada, para que sofresse as punições cabíveis. Parece evidente que em um governo autoritário os descontentes são uma ameaça, pois podem, por intermédio de suas ações, conquistar muitas outras pessoas. Para a ditadura, isso não seria nada positivo.

É importante salientar que, respeitadas as diferenças de força, população insatisfeita e governo opressor apresentam semelhanças. Se, por um lado, Vieira (2013), mostra que não conseguia identificar os informantes do governo, Alves (2005) e Chiavenato (1994) abrem a possibilidade de que se conclua que o governo também não identificava de forma fácil em que local estavam os opositores. Em ambos os lados, a certa *onipresença* do inimigo fatalmente faz com que se perceba que foi construído um clima nada positivo neste país, durante a ditadura civil-militar.

Para Alves (2005), a teoria do “inimigo interno” fez com que o governo desenvolvesse dois tipos de estruturas defensivas. Primeiro, foi criado um aparato repressivo, com controle armado, capaz de impor vontade e de coagir a população; depois, a criação de uma rede de informações para que fossem detectados os inimigos, entre os quais, inclusive, poderiam estar infiltrados os agentes da ação comunista. Estima-se que cerca de 50 mil pessoas foram presas em todo o país nos meses subsequentes ao golpe civil-militar. As detenções temporárias eram acompanhadas de espancamento ou de determinadas formas de violência, durante algumas horas.

Millôr Fernandes, em certo momento, elaborou uma paráfrase bíblica, que diz: “o delator ganha seu sustento com o suor do dedo.” Chiavenato (1994) apresenta um neologismo

criado na época: “dedodurar”; um dos “verbos” mais conjugados durante a ditadura. Prendiam não só os culpados, mas também aqueles que não podiam provar que eram inocentes. Como se vê, as pessoas poderiam ter problemas em relação às autoridades, mesmo sem saber o porquê. Com um número grande de “subversivos” sendo presos em todo o país, certamente houve dificuldade para recolher tanta gente:

Improvisaram-se locais de detenção. O Estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro, e embarcações da Marinha [...] foram transformados em gigantescas prisões. [...] No final de 1964 a extensão e a violência da repressão na ‘Operação Limpeza’ tornaram-se objeto de preocupação internacional (ALVES, 2005, p. 73).

O período que o golpe civil-militar de 1964 inaugura no país é de castração de direitos e de opiniões. As vozes foram silenciadas pela força. Resistir foi preciso, mesmo diante de um aparato repressivo muito bem articulado. Para Esteves (2013), foi necessário ter muita persistência para atuar no teatro naquela época,

Lidávamos dolorosamente. Você tinha que ter uma persistência e uma força de vontade fora do comum, porque é muito duro você ensaiar durante três, quatro meses, fazer toda uma montagem e no dia de abrir a porta, abrir o pano chega a censura e diz assim: ‘Está proibido, não pode’. E, aí, você tem que partir para outra. O primeiro momento é assim: ‘vou amarrar minhas chuteiras, não quero mais’, mas depois você vê que não, que tem que persistir, porque senão aquilo vai aumentar, vai ficar cada vez maior para cima de você (ESTEVES, 2013).

Assim como muitas pessoas foram presas sem motivos plausíveis, é possível que muitas peças de teatro tenham sido censuradas sem que, de fato, estivessem se opondo ao regime. Alves (2005) traz alguns exemplos de pessoas condenadas por motivos injustificáveis, como uma dona de casa, Maristela Duarte Mendes, que negou qualquer atividade política, mas “sua visita à Rússia, suas ligações com elementos altamente comunistas, seu procedimento e os boatos propalados em Anápolis são provas irredutíveis que a qualificam como comunista” (p.70). Realidades como essa, frente às quais o indivíduo se vê fragilizado por um Estado incoerente, provocam o que Esteves (2013) considera como motivos para persistir, pois, se aceito o quadro de modo passivo, a situação aumentaria cada vez mais. Em virtude disso, o teatro, como partícipe de uma sociedade reprimida, teve uma responsabilidade a mais: resistir e protestar; mesmo frente às implicações advindas dessa tomada de posição.

4.1 *LIBERDADE, LIBERDADE*: OPINIÃO DE UMA VOZ DE PROTESTO

Liberdade, liberdade é o resultado da criação ideológica de seus autores. O trabalho é fruto de suas convicções, diante do contexto histórico brasileiro em tempos do golpe civil-militar, no qual estão inseridos, assim como a sociedade da qual fazem parte. Para Michalsky (1965 *In* PEIXOTO, 2004), o espetáculo não parece sectário na sua essência, mesmo que não possa ser definido como imparcial. Como toda obra humana, segundo o crítico, *Liberdade, liberdade* reflete os pontos de vista, as convicções e as preferências de seus autores, mas não deixa de refletir, paralelamente, um visível esforço para buscar a imparcialidade, além da atitude crítica exercida em todas as direções. Flávio Rangel e Millôr Fernandes, assim como todos aqueles que estiveram envolvidos na concepção do texto e do espetáculo, consideraram que aquele deveria ser o seu papel, marcar presença adversa face a tudo o que estava acontecendo no país. “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 alertar” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 15).

[...] o teatro é uma necessidade, é como um músico; tem necessidade de fazer música, porque se ele não for tocar em uma banda, em uma orquestra sinfônica, ele vai bater latinha no quintal, então isso é uma necessidade, é a sua forma de expressão junto ao social, é assim que você vai se expressar. [...] é realmente você não se anular como pessoa, como cidadão. Se eu sou um cidadão nessa comunidade, eu tenho que agir como tal, eu não posso ficar alheia ao que está se passando, nem na minha família, nem na minha comunidade, nem no meu Estado, no Município, no mundo. O ator deve se posicionar, não como ator, você tem que se posicionar como sujeito. Como o meu sujeito faz teatro, vou me posicionar no teatro. Independentemente da profissão, todos devem se posicionar (ESTEVEVES, 2013).

A classe artística, diante das imposições dos militares, na década de sessenta, resolve se posicionar tendo o teatro como instrumento, especificamente no recorte a que este estudo se propõe. Levadas em conta as considerações de Araci Esteves, Millôr e Rangel, antes de tomarem partido como dramaturgos, na concepção da obra, manifestam-se sumariamente como cidadãos, assim como tantos outros anônimos, de profissões diferentes tomaram partidos contrários àquilo que estava acontecendo no Brasil. *Liberdade, liberdade* traz vozes anteriores, vozes seculares que, em momentos pregressos, não se anularam como sujeitos, pessoas que não ficaram alheias ao que estava acontecendo em seus contextos. Diante da consideração de Araci Esteves, de que a pessoa deve se posicionar como sujeito, é possível

averiguar, no interior de *Liberdade, liberdade* vários sujeitos, em variadas profissões, cada um a seu modo, deixando registrado a sua indignação, o seu protesto, a sua esperança. São poetas, chefes de Estado, filósofos, políticos, astronautas, músicos, enfim, pessoas plurais que entoaram brados singulares em diferentes épocas.

Millôr Fernandes e Flávio Rangel, conscientes do papel de cidadãos que têm, usam a palavra como meio de reclamar outra realidade, motivados pela falta de liberdade no Brasil autoritário dos generais. O período em que foi concebida a obra é imediatamente contrário àquilo que ela prega: a liberdade, o respeito aos direitos do homem. Algumas cenas são organizadas em torno de paradoxos, e servem para identificar o trabalho de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel no cenário histórico dos tempos do golpe de 64. Falar de liberdade durante a repressão é tão ambivalente quanto Brutus, o “fiel escudeiro” de Júlio César o ter apunhalado, como a acusação de ateísmo recair sobre Sócrates, ao mesmo tempo em que ele acreditava em diversos deuses ou, até mesmo, como Monsieur Guillotin ter sido decapitado com a utilização da máquina cujo uso fora indicado por ele.

Com a seleção de textos que avalizam a busca histórica da liberdade pelo homem, os autores constroem um texto plurivocal e dialogizante. São excertos de diferentes gêneros, fragmentos de poesias, de peças teatrais, músicas, dramas, discursos e preces, entre outros, reorganizados, justapostos e formadores de uma obra com identidade própria. Na trajetória de construção de sentido, encontram-se as vozes de Jesus Cristo, Platão, Aristóteles, Shakespeare, Vinícius de Moraes, Noel Rosa, Churchill, Adolf Hitler e Anne Frank, apenas para citar alguns entre tantos outros que permeiam a “teia tênue” que se foi tecendo.

O que *Liberdade, liberdade* quer é apenas um país melhor, uma pátria em que o cidadão possa ser respeitado em seus direitos, em suas vontades. Um local em que ele possa trabalhar e evoluir. Tal condição imprime no texto um caráter patriótico. A posição do trabalho em momento algum é contrária a do Estado, mas às pessoas que estão em seu comando. Por isso, o texto é significativo, sua construção do assemelha-se ao que Abraão Lincoln considerou em seu discurso:

Há oitenta e sete anos atrás nossos pais fundaram neste continente uma Nação nova, baseada na liberdade e dedicada ao princípio de que todos os homens nascem iguais. Agora estamos empenhados numa grande Guerra Civil para verificar se uma tal Nação – ou qualquer outra assim concebida – poderá perdurar. Estamos reunidos num grande campo de batalha desta guerra. Viemos para consagrar um recanto do mesmo como o último lugar de repouso para aqueles que deram a vida a fim de que essa Nação pudesse sobreviver. O mundo não notará nem se lembrará por muito tempo do que dizemos aqui; mas jamais poderá se esquecer dos que eles aqui fizeram. Quanto a nós, os vivos, cabe dedicarmo-nos à obra inacabada que os que

aqui lutaram já levaram tão longe. Decidamos aqui que esses mortos não morreram em vão; que esta Nação, sob a proteção de Deus, renascerá para a liberdade, e que o governo do Povo, pelo Povo e para o Povo não desaparecerá da face da Terra (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 59-60).

O texto é um dos mais famosos discursos do mundo. Millôr e Rangel, por motivos dramáticos, cortaram algumas de suas frases. *Liberdade, liberdade* serve aos mesmos princípios daqueles que fundaram os EUA: uma pátria livre. Assim como os vivos aos quais se refere Abraão Lincoln, que teriam que se dedicar à obra inacabada da construção da liberdade em território americano, Millôr Fernandes e Flávio Rangel também contribuem para semelhante tarefa: reconstruir no Brasil a liberdade que já não existia.

Nos últimos momentos do texto, há diálogos com o pronunciamento de Lincoln. Paulo Autran diz: “fui chamado a cantar e para tanto há um mar de som no búzio de meu canto. Hoje fui chamado a cantar a liberdade – e se há mais quem cante, cantaremos juntos” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 119). Ao que Oduvaldo Vianna Filho completa:

Como detalhe pessoal e final, os autores e todos os participantes do espetáculo declaram que raras vezes trabalharam com tanta alegria. Se com as vozes que levantaram do silêncio da História conseguiram gravar o som da liberdade num só dos corações presentes, estão pagos e gratos (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 122).

Os textos ditos por Paulo Autran e por Oduvaldo Vianna dialogam com a ideia de Abraão Lincoln no sentido de construir a liberdade. Autran chama quem mais cante a liberdade para que cantem juntos, e Vianna dá importância à gravação do som da liberdade em pelo menos um só coração dos presentes. Lincoln quer construir uma nação livre, Autran conclama para a união; Vianna alicerça a liberdade no indivíduo. Não importa a dimensão – um país inteiro, uma breve coletividade, um cidadão – o que os três manifestam é o desejo de uma liberdade sólida, que permita às pessoas um mundo melhor. Têm-se, então, ideias aproximadas: para Paulo, “a liberdade é viva; a liberdade vence; a liberdade vale. Onde houver um raio de esperança haverá uma hipótese de luta²⁸”; para Lincoln, “esta Nação, sob a proteção de Deus, renascerá para a liberdade [...]”²⁹; e, por fim, para Vianna, “se com as vozes que levantaram do silêncio da História conseguiram gravar o som da liberdade num só dos

28 FERNANDES, RANGEL, 2006, p.119.

29 IDEM, 2006, *loc. cit.*

corações presentes, estão pagos e gratos³⁰”. São três sonhos, três desejos, três esperanças. Assim como o presidente americano Abraão Lincoln, que em seu discurso menciona a construção da liberdade, Millôr e Rangel, ao final, registram a sua intenção de trabalho de base, de reconstrução da liberdade a partir das “vozes que levantaram do silêncio da História”.

Liberdade, liberdade teve sua estreia no dia 21 de abril de 1965, exatamente no dia em que se “comemora” o enforcamento e o esquartejamento de José Joaquim da Silva Xavier, Tiradentes, o mártir. O espetáculo é uma produção de parceria entre o Grupo Opinião do Rio de Janeiro, e o Teatro de Arena de São Paulo. Contudo, a montagem de Millôr Fernandes e Flávio Rangel não foi a primeira resposta do teatro em relação ao golpe. Para Schwarz (1978), esse papel coube ao musical *Opinião*, no Rio de Janeiro, com direção de Augusto Boal, do Teatro de Arena de São Paulo, grupo que, segundo o teórico, mais metódica e prontamente se reformulou.

Em 11 de dezembro de 1964 estreia o Show Opinião, dirigido por Augusto Boal. O elenco era formado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethania), João do Vale e Zé Ketí. O texto era formado por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. O show-manifesto tornou-se uma referência na chamada “canção de protesto”, que dominaria o cenário musical nos próximos anos (MENDES, s/d, p. 19).

No surgimento do Show Opinião, além de Augusto Boal, do Teatro de Arena de São Paulo, o que já indica uma parceria, estão Nara Leão e Oduvaldo Vianna Filho, que estiveram juntos a Paulo Autran, Millôr Fernandes, Flávio Rangel e Tereza Rachel na concepção de *Liberdade, liberdade*. Essa evidência permite inferir que a parceria entre Arena e Opinião não iniciou exatamente em 1965, pois as pessoas já estavam se articulando, há mais tempo, para discutir e firmar posição frente à realidade instalada no Brasil pelo golpe de 64.

De acordo com Damasceno (1994), uma das principais inovações na cena teatral de 1964 a 1968 foi a introdução do show dramático musical. Segundo o autor, depois do golpe, muitos membros do Centro Popular de Cultura formaram o Grupo Opinião para continuar com o trabalho de teatro político. O Opinião foi o resultado de um processo migratório. Conforme Levi (1997), no Rio de Janeiro, no início dos anos sessenta, Oduvaldo Vianna Filho, Nelson Xavier, Flávio Migliaccio, entre outros, criam o CPC com a intenção de seguir a linha “mais política, menos arte” para que, dessa forma, continuassem as diretrizes dadas pelo PCB. O CPC atuou em todas as áreas de expressão artística, sobretudo no teatro, na

30 ID. IBIDEM, p. 122.

música e no cinema. No teatro eram realizadas peças curtas, com mínima produção, para que fosse possível apresentar-se em escolas, ruas, praças, favelas, com a possibilidade de fuga rápida, caso a polícia chegasse. “Buscava-se explicar os conceitos básicos do comunismo e, a partir dessa visão, fazer uma releitura das notícias e dos acontecimentos políticos” (LEVI, 1997, p. 35). Ferreira Gullar (*In Ridenti, 2000*), considera que o erro do CPC foi afirmar que era secundária a qualidade literária. Para o escritor, que era um dos principais dirigentes da entidade, a ideia que se tinha era a de que, para atingir as massas, não era possível realizar uma literatura, um teatro, uma poesia sofisticados. “Nós nem fizemos boa literatura durante o CPC, nem bom teatro, nem atingimos as massas. Então, nós sacrificamos os valores estéticos em nome de uma tarefa política que não se realizou porque era uma coisa inviável” (GULLAR, *In RIDENTI, 2000*, p. 103).

Em 1964, ao invés da sonhada revolução, o golpe civil-militar e a proibição das esquerdas, assim como dos CPCs, que estavam espalhados pelo país (o mais destacado era o do Rio de Janeiro). Os artistas não demoraram a organizar protestos. De acordo com Ridenti (2000), os principais representantes do CPC, ligados ao PCB, simplesmente por questão de sobrevivência, organizaram o *Show Opinião*. O grupo Opinião, fruto dessa migração do CPC, conseguiu transformar em teatro um local que fora projetado para ser uma boate, em um imóvel inacabado, no Rio de Janeiro. A ideia era restabelecer a luta pelos ideais do CPC, em parceria com o Teatro de Arena de São Paulo. O Teatro Opinião logo transformaria-se em centro de resistência, por conta do sucesso de seus dois primeiros trabalhos.

Conseguiram mandar trazer de São Paulo velhas cadeiras de madeira, doadas por um cinema. Sem possibilidade de obter verbas governamentais, o grupo teria “que viver de bilheteria mesmo. Então, tinha que ser uma empresa. Aí surgiu a grande discussão e chegou-se à conclusão de que nós tínhamos que ser oito pessoas: eu, Vianninha, Ferreira Gullar, João das Neves, Armando Costa, Paulo Pontes, Pichin Plá e Tereza Aragão”, todos membros do PCB, segundo Denoy de Oliveira. Entre o fim de 1964 e início de 1965, estava tudo pronto para a estreia do *Show Opinião*. Contudo, nas palavras de Denoy, havia “um problema sério, porque nós não podíamos aparecer. Éramos procurados. Então, surgiu a ideia de funcionar com o nome do Teatro de Arena, de São Paulo, que era uma empresa”. Assim, Augusto Boal, do Arena, foi convidado para dirigir o musical Opinião [...] (RIDENTI, 2000, p. 117).

Com a distância do tempo, é possível afirmar que o Grupo Opinião, antes de surgir de uma vontade, foi fruto de uma necessidade. Após o golpe militar algo deveria ser feito, no sentido de não aceitar passivamente a instalação e a manutenção do governo autoritário. No Rio de Janeiro, Augusto Boal - diretor do Teatro de Arena de São Paulo - [...] montava o *Show*

Opinião. O grupo, conforme Damasceno (1994), foi uma ideia de dar continuidade ao trabalho clandestino do CPC. Como a União dos estudantes havia sido considerada ilegal, o CPC não teve mais acesso aos espaços teatrais conquistados entre 1964 e 1968. De acordo com Ferreira Gullar (1964 *In* DAMASCENO, 1994), para continuar aquele trabalho era necessário um teatro, um grupo, que os espetáculos fossem pagos, e que fosse mantido tanto quanto possível o espírito da atividade interrompida dentro das novas condições.

Especificamente como resposta ao golpe civil-militar de 1964, o Grupo Opinião elaborou um show formado por relatos pessoais de três cantores populares – Zé Keti, João do Vale e Nara Leão,

[...] que representavam três orientações de classe na música popular brasileira: o *samba*, do marginal suburbano, o imigrante nordestino para os centros econômicos (formas populares nordestinas tais como o *desafio* e a *incelença*) e a classe média urbana (especialmente a *bossa nova*) (DAMASCENO, 1994, p. 147).

Segundo Schwarz (1978), dos três cantores que compunham o Show Opinião, dois eram de origem humilde e uma era estudante de Copacabana. Os relatos pessoais eram as histórias de vida dos cantores, entremeadas com canções oportunas. Assim, a música funcionava, de forma autêntica, como uma experiência social, “como a *opinião* que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira” (SCHWARZ, 1978, p. 80). Havia uma identificação ideológica entre a música popular brasileira, a democracia e o povo, com sua forma autêntica de ser, contra a ditadura militar.

O show parecia emergir do âmago do povo. Para Damasceno (1994), a ideia de montar o trabalho surgiu de discussões empreendidas no *Zi Camargo*, um bar-restaurant que era, na época, o ponto de encontro, no Rio de Janeiro, de intelectuais que tinham interesse em cultura popular. Conforme Oduvaldo Vianna Filho (1972 *In* PEIXOTO, 1983), a "equipe Opinião" era formada por pessoas que acompanharam, cometeram erros e exercitaram a evolução de várias manifestações artísticas. O Grupo Opinião fez a adaptação de suas possibilidades de expressão para aquilo que era tradicional à cultura do país, de modo que fosse atingida a sensibilidade da sociedade. A direção das atividades apontava para a observação e para o registro dos acontecimentos que a realidade da época propunha. Os membros do Opinião consideravam que ser artista era sinônimo de contemporaneidade, o que, conseqüentemente, resultava ser formador sempre de um outro presente, de algo novo. O fazer teatral do Grupo Opinião estava ligado à prática, e os partícipes não estavam desvinculados daquilo que

mostravam. Havia o enfrentamento das variadas problemáticas que estavam implicadas na manutenção do teatro, havia a batalha pela sequência de uma cultura democrática, a organização de diversas lutas populares brasileiras.

Damasceno (1994, p. 175) apresenta trechos de um artigo de Oduvaldo Vianna Filho, de 1965, no qual ele explica o que considera ser contemporâneo:

Para nós, ser artista significa ser contemporâneo. Ser contemporâneo significa um ato de cultura que – tornando existente o potencial sensível da consciência social, dando-lhe objetividade, formando o chamado espírito social objetivo – abre caminho para o enfrentamento prático da existência, para a superação dos problemas que entravam a realização universal do ser humano. Ser contemporâneo significa formar sempre um novo presente (VIANNA FILHO, 1965 *In* DAMASCENO, 1994, p.175).

Entende-se que ser contemporâneo, em 1964 e em 1965, significava estar implicado com as repercussões das ações do Estado autoritário, era procurar agir de forma a resistir a uma situação em que os direitos estavam sendo tolhidos. Em outras palavras, ser contemporâneo era estar atento às problemáticas pertinentes, específicas daquele recorte histórico. *Show Opinião e Liberdade, liberdade* foram avaliados como obras circunstanciais. É possível acreditar que seja justamente no fator circunstancial que reside o diferencial dos dois trabalhos, pois se o Brasil estava inserido em um cenário de dificuldades políticas sérias, a abordagem dessa realidade nos palcos seria de grande valia, pois mostrava as artes se manifestando contra o que estava acontecendo.

A manifestação teatral, que é reflexo da prática, volta-se a ela e não exerce função contemplativa, ou seja, não é algo ensimesmado, "é ação humana de libertação, é engajamento o mais completo até a mais definitiva liberdade possível" (PEIXOTO, 1983, p. 107). A arte produzida pelo *Opinião*, como se percebe, é uma manifestação engajada, apartada, por exemplo, de algo que se esgota em si, uma arte pela arte, como era a "profissão de fé" dos poetas parnasianos no século XIX. A interação com o meio, além de promover a reflexão da realidade para o palco, implica ter a plateia se manifestando, com a possibilidade de "pensar junto" (ESTEVEZ, 2013). Em artigo, Oduvaldo Vianna Filho considera a participação do público no teatro como essencial,

A condição básica do teatro é essa – o público atua. Para que o teatro possa atuar, possa divertir – possa reunir um mundo de sensações novas, originais, recém-reveladas – a condição política básica é a existência da democracia; a liberdade de

expressão e de manifestação do pensamento (VIANNA FILHO 1965 In DAMASCENO, 1994, p.174).

Levada em conta a ideia de que seja necessário um estado democrático, no qual haja a liberdade de expressão e de manifestação do pensamento, para o desenvolvimento do teatro, evidencia-se que o momento em que foram concebidos o *Show Opinião e Liberdade, liberdade* não era o mais adequado, o mais favorável para a classe artística. O quadro histórico era avesso a contestações, e o país estava mergulhado em um regime de exceção. Conforme Mendes (s/d), em 1965 ainda havia um pouco de liberdade de expressão, já que o AI-2 não estava em vigor. Por isso, segundo o autor, artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Elis Regina e Rita Lee, entre outros, criaram músicas com forte conteúdo político. O trabalho de Millôr Fernandes e Flávio Rangel surgiu nesse intervalo. *Liberdade, liberdade* foi a segunda montagem do Grupo Opinião e, para Schwarz (1978), foi um trabalho menos inventivo, embora repetisse o mesmo esquema de resistência à ditadura e obteve também um grande sucesso. *Liberdade, liberdade* era um espetáculo capaz de protestar contra a ditadura de forma clara, pouco mais de um ano após o golpe.

Os EUA tiveram uma contundente participação na instalação do Regime e na sua manutenção, realidade abordada pelo documentário *O dia que durou 21 anos*, de Camilo Tavares. Dessa forma, seria natural e compreensível que se encontrasse, em jornais norte-americanos, comentários sobre *Liberdade, liberdade*. O periódico *The New York Times*, no dia 25 de abril de 1965, em momento imediatamente posterior à estreia publica uma matéria sobre o espetáculo:

ESPETÁCULO MISTURA PROTESTO, HUMOR E MÚSICA

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

A atual produção seguiu-se à brilhante carreira do *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 (NEW YORK TIMES, 1965 In FERNANDES; RANGEL, 2006, p. 9).

Pelo teor do texto do jornal *The New York Times*, adjacente à estreia do espetáculo, percebe-se que, embora o contexto histórico não fosse o mais propício a grandes manifestações contrárias ao Regime, *Liberdade, liberdade* conseguiu mobilizar um grande número de pessoas. O periódico classifica o trabalho de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel como sendo de protesto, assim como Michalski (1985), que o considera pioneiro neste gênero, no Brasil. Segundo o crítico, *Liberdade, liberdade* foi um marco no teatro de protesto um país cujo governo esteve sob o domínio dos militares.

Em plena época de repressão, a repetição do termo liberdade já sintetiza aquilo que o espetáculo tem por norte: reclamar a autonomia das vozes silenciadas pela força dos generais. O teatro de protesto tem suas raízes no Romantismo do século XIX. O drama no mundo ocidental vai da crença à incerteza e desta para a descrença. Com o que se pode apreender com Brustein (1967), esse tipo de manifestação artística começa com um sentimento de desintegração espiritual. Shakespeare desenvolveu lenta visão negativa da vida, que é a premissa do teatro de protesto, carregado de visões temerosas e de profecias angustiantes. O autor ainda considera que o lema da Revolução Francesa, "liberdade, igualdade e fraternidade", transformou-se em algo vazio de sentido, e hipócrita, na medida em que a escravatura do salário funciona como substituta da escravidão anterior. A justiça se mostra corrompida por privilégio, cobiça, inveja e competição injusta; as pessoas estão umas contra as outras; há exploração do homem pelo homem, utilização da mão de obra infantil; e as cidades estão repletas de desigualdades sociais; há sujeira espalhada pelas ruas: tudo isso é elemento de cena para um teatro rebelde.

Aceita-se o princípio de que *Liberdade, liberdade* é um trabalho de protesto e que, com isso, tenha o sentimento de desintegração espiritual e, ainda, assim como Shakespeare, desenvolva visão negativa da vida, tenha como ponto de partida, profecias negativas. Contudo, por intermédio de considerações de Flávio Rangel e de Millôr Fernandes, constata-se que um trabalho teatral pode protestar sem apresentar as características elencadas por Brustein. Dois verbos poderiam ser identificados como motivadores para a concepção da obra: o primeiro seria avançar; “tentamos fazer um espetáculo que servisse à hora presente [...] e cuja palavra de ordem parece ser retroagir, retroagir, retroagir. E como não queremos retroagir senão para a frente, mandamos aqui nossa modesta brasa, [...]” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p.14); o segundo seria, explicitamente, alertar: “*Liberdade, liberdade* pretende reclamar, denunciar, protestar – mas sobretudo alertar” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 15).

Millôr e Rangel, não demonstram pessimismo em seus pareceres. Pelo contrário, deixam claro que seus protestos são pelo alerta, pela denúncia e pela reclamação, a fim de contribuírem para que o país avance e não fique estagnado, que não retroaja em função do regime autoritário instalado. A obra apresenta muitas passagens difíceis como, por exemplo, um trecho que mostra a questão racial nos EUA:

VIANNA

A declaração de Independência Americana, redigida basicamente por Thomas Jefferson, rompia com a Inglaterra porque:
[...]

PAULO

O Rei da Grã-Bretanha tenta impor-nos sua tirania,
-fazendo os juízes dependentes de sua vontade;
-mantendo exércitos entre nós em tempo de paz;
-impedindo o julgamento por júri;
-tornando os militares superiores aos civis.

VIANNA

Na discussão final desta Declaração, foi cortado um item que condenava a escravatura. A questão racial americana nascia com o país”.
(FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 57-58).

Uma cena em que é abordada a questão do preconceito racial americano poderia, evidentemente, ser o testemunho de uma visão negativa dos autores, o que aproximaria *Liberdade, liberdade* das características apontadas por Brustein (1967). Millôr e Rangel, ao longo da obra, mesclam momentos tristes com alegria, música e ironia. Ao final, a mensagem é otimista, como se fosse feito um balanço do trabalho e uma possível “moral da história” fosse decifrada: “A liberdade é viva; a liberdade vence; a liberdade vale. Onde houver um raio de esperança haverá uma hipótese de luta” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p.119). Assim, os próprios autores confirmam a ideia de que não há visão degradante da vida, que pode até ser apresentada, muitas vezes, de maneira áspera, mas o que fica, sobretudo, é a certeza de que dias melhores serão conquistados. “E se a insensatez humana continua a nos ameaçar com a Terra arrasada, a Ciência, pela primeira vez na História, pode nos dar a Terra Prometida” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 119).

Flávio Rangel, assim como toda a equipe de *Liberdade, liberdade*, achava que a peça não entraria em cartaz, em função de seu teor político em pleno período imediatamente posterior à instalação do regime totalitário: “todos nós achamos que a peça nem iria estrear, que a censura iria proibir e tal. Então correu pela cidade do Rio onde a peça estreou, no dia 21

de abril, dia de Tiradentes, em 65 de que a peça só ia ter o ensaio geral e tal, então uma porção de pessoas foram ver³¹” (PRESTES, 2009).

Ao considerar que “correu” pela cidade que *Liberdade, liberdade* teria apenas um ensaio geral, e que seria proibida, fica evidente que, pouco mais de um ano depois do golpe, parte da população, talvez ainda inconformada com a ação civil-militar, queria ouvir sobre o assunto. Tinha desejo de entender o que estava acontecendo. Vieira (2013) corrobora essa percepção ao considerar que “no teatro tínhamos as respostas das coisas que queríamos saber, que queríamos discutir e não podíamos”.

Liberdade, liberdade é firme em seu propósito de reclamar, mas sempre manifesta a crença de que, por mais dura que seja a realidade, por mais catastrófica que seja a situação, haverá um dia em que a mudança ocorrerá. Flávio Rangel, que foi preso cinco vezes durante a ditadura, mostra sua visão, não como dramaturgo, ou como diretor, mas como cidadão:

A sensação que eu tive nas prisões é a enorme perda de tempo que se tinha no Brasil. Eu percebi que se você está preso e você tem razão, quer dizer, você tá preso por quê? Porque você tá querendo liberdade, você tá querendo democracia, você tá querendo justiça social. Isso te dá uma grande serenidade, sem a menor demagogia, dá mesmo. Sei lá, essa turma tá errada, eles estão aí, com a faca e o queijo e a metralhadora na mão, mas eles estão errados, e, com o tempo se eles forem patriotas também, vão aprender que estão errados (RANGEL *In* PRESTES, 2009).

Rangel, ao considerar que se os opressores fossem patriotas também perceberiam que estavam errados, manifesta otimismo, pois faz com que se perceba que o bem comum que deveria ser buscado não era por intermédio dos recursos que estavam sendo colocados em prática pelos governantes, durante a ditadura.

Para Brustein (1967), o teatro de protesto não quer instruir a classe média, mas passa a ser o temor dela. O teórico mostra que Tchecov³² ataca o burguês porque este é inculto e intrépido. Ibsen³³ classifica esse mesmo burguês como medíocre; Strindberg³⁴ o vê como um

³¹ Flávio Rangel. Entrevista. Recurso audiovisual. Fonte: PRESTES, Paola. O teatro na palma da mão. [DVD]. Brasil: Biscoito Fino; 2009. Extensão: DVD.

³² Anton Pavlovitch Tchecov (1860-1904): médico, dramaturgo e escritor russo. É considerado um dos maiores contistas de todos os tempos, e seus contos têm sido aclamados por escritores e críticos.

³³ Henrik Johan Ibsen (1828-1906): dramaturgo norueguês. É considerado um dos criadores do teatro realista moderno. Também foi poeta e diretor teatral, sendo considerado o “pai do drama em prosa” e um dos fundadores do modernismo no teatro. Entre seus maiores trabalhos, destaca-se *Um Inimigo do Povo*.

³⁴ Johan August Strindberg (1849-1912): dramaturgo, romancista, ensaísta e contista sueco.

covarde; Shaw³⁵ enxerga o burguês complacente. E, para Brecht, ele é hipócrita e ganancioso. O Teatro de Arena, parceiro do Grupo Opinião na montagem de *Liberdade, liberdade*, por seu caráter de fazer espetáculos para um público restrito, não é inimigo da classe média.

Em verdade, o conjunto paulista não era popular nem por inspirar-se no povo, não se interessando em pedir-lhe emprestado técnicas e motivos artísticos, nem por dirigir-se especialmente a ele, e sim por retratá-lo com genuína simpatia, e, mais ainda, por representar, real ou supostamente, os seus verdadeiros interesses. Teatro de intelectuais de esquerda agiu sempre de cima para baixo, através de propaganda doutrinária (FAUSTO, 1986, p.558).

Constata-se que o requisito de ser o temor da classe média, que é uma das características do teatro de protesto, conforme Brustein (1967), de fato, não é aplicável ao Teatro de Arena e, por consequência, à obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Para Schwarz (1978), mesmo com o caráter quase cívico do *Show Opinião* e de *Liberdade, liberdade*, havia certo mal-estar estético e político em função do total acordo produzido entre palco e plateia.

Para Brustein (1967), o teatro de protesto deve fazer com que o primeiro ato da revolta do dramaturgo seja uma possibilidade de alcançar uma nova graça, para que seja possível o auxílio na construção de uma nova realidade. Todas essas ideias do autor fazem com que se perceba que a intenção desse tipo de teatro não é fazer o público sorrir alegremente, não propõe entretenimento, mas, sim, busca convidar à indignação e à reflexão. Para Schwarz (1978), é importante lembrar que no período em que foram montados o *Show Opinião* e *Liberdade, liberdade*, a esquerda vinha de uma derrota, realidade que tornava esse conagraçamento entre palco e plateia, de certa forma, indevido. “Se o povo é corajoso e inteligente, por que saiu batido? E se foi batido, por que tanta congratulação?” (SCHWARZ, 1978, p. 81). A falta de resposta política a esses questionamentos transformou-se em limite estético do Teatro de Arena. O Opinião era, para o teórico, redundante nesse ponto e novo em outros aspectos.

Este segredo de Polichinelo, mantido precariamente entre palco e plateia, é que a liberdade atravessa um momento precariamente difícil no Brasil. Nem se invoca

³⁵ George Bernard Shaw (1856-1950): dramaturgo, romancista, contista, ensaísta e jornalista irlandês. É co-fundador da *London School of Economics* e foi também o autor de comédias satíricas de espírito irreverente e inconformista.

dramaticamente *Liberdade, liberdade* a não ser quando se sente de algum modo ameaçado de perdê-la (PRADO, 1987, p. 112).

Essa parceria entre atores e público era em função de que *Liberdade, liberdade*, mais do que um texto, ou de um espetáculo, era a possibilidade de reflexão e, dessa maneira, todos os presentes no teatro formavam um só *corpo*, que buscava respostas àquilo que estava acontecendo no Brasil.

Para Michalsky (1985), o teatro engajado não permite uma visão alienada da História; ele é agente de uma elucidação coletiva, uma válvula de escape para que seja oportunizada uma frente de resistência ao modelo opressor, seja ele uma ditadura ou um modelo que promova um processo de exclusão ou qualquer injustiça de outra forma que a realidade social disponibiliza. O teatro de resistência, para o autor, é um teatro debochado, que assusta o público tradicional. Conforme Schwarz (1978), o público do *Opinião* era formado, em grande parte, por estudantes, talvez, segundo o autor, em função da música. Tal consideração do teórico vai ao encontro de considerações de Vieira (2013), para quem muito da beleza de *Liberdade, liberdade* estava na ótima qualidade das músicas que a compunham. A partir disso, graças ao contato com os grêmios estudantis, essa nova composição da plateia passou a ser comum, o que, segundo Schwarz (1978), aumentou o fundo comum de cultura entre palco e espectadores.

Havia uma revolta contra o sistema, um senso de justiça, uma sede de liberdade entre a população que encontrava vazão nos palcos brasileiros. O surgimento de uma arte que não se esgotava em si mesma, que ia além do palco, que buscava a conscientização do público sobre a realidade. O que não acontecia, entretanto – e que para Michalsky (1985) seria um dos pontos do teatro de resistência – era o deboche que assustava o público tradicional. Com a plateia renovada, especialmente formada por estudantes, o que parecia acontecer, tanto em relação ao *Opinião* e a *Liberdade, liberdade*, era definitivamente um acordo entre palco e plateia. “Se em meio à suja tirada de um vilão repontavam as frases do último discurso presidencial, o teatro vinha abaixo de prazer” (SCHWARZ, 1978, p. 81). Tal cumplicidade tinha um lado fácil e tautológico, o que criou o espaço teatral que no Brasil não era conhecido, pronto para um argumento ativo, sem literatice. A intenção dos autores de *Liberdade, liberdade*, ainda antes do protesto contra o regime ditatorial brasileiro, era realizar um chamamento para que, juntos, palco e plateia construíssem a resistência. Dessa forma, com esse acordo, não seria o momento do espetáculo atacar o espectador, dar-lhe um susto, ser o seu temor, pelo contrário: o caminho empreendido por Flávio Rangel e Millôr Fernandes

foi o da união contra o inimigo comum, o governo despótico, que já dera um susto à população, que já era inimigo de muitos. Mesmo que a opção de conciliação entre palco e plateia, promovida por *Liberdade, liberdade*, tenha sido a mais fácil, é possível entender que aquele era o momento de procurar facilitar as ações, pois a liberdade fora tirada de todos.

Brustein (1967) considera "drama social" o ato de colocar a sociedade contemporânea no palco e ilustrar a realidade comum em que o corriqueiro passou a ser o aceitar, e não mais o querer. A sobrevivência transformou-se em uma lição diária. Nietzsche³⁶ passa a ser a influência filosófica mais fecundante do teatro de protesto ao declarar a morte de Deus, o que resulta no óbito de todos os valores tradicionais e, por consequência, na instalação de uma forma de pensamento e de manifestação niilistas. É possível entender que a descrença em Deus, conseqüentemente, resulta em uma descrença em todas as coisas que dele são derivadas. Para o autor, os principais dramaturgos sociais são anarquistas, já que manifestam um desalento com relação a qualquer forma de organização, chegando, até mesmo, a não acreditarem mais no ser humano de modo geral.

Esse niilismo, essa descrença em todas as coisas, parece ser de fundamental importância para a manifestação do dramaturgo. No entanto, essa decepção, essa total falta de crença nos sistemas e nas pessoas, é o testemunho de que o dramaturgo ainda acredita na possibilidade da inversão dessa ordem, e a sua obra é avalista de sua própria contradição, dessa crença no processo de mudança. *Liberdade, liberdade* não parece querer demonstrar descrença a ponto de caracterizar-se niilista. Os recortes vão da tristeza à alegria, do pessimismo à esperança. Quase ao final da peça, o desejo de mudança, o otimismo e a esperança presentes no espetáculo ficam evidentes:

Gostaria que meu boa-noite tocasse vossos corações numa síntese de fé e coragem igual ao boa-noite de Winston Churchill, em 1940, atravessando o Canal da Mancha numa silenciosa e fria madrugada: 'E agora, boa noite. Durmam a fim de recobrar forças para o amanhã; pois o amanhã virá. E brilhará claro e limpo sobre os bravos, os honestos, os de coração sereno, brilhará sobre todos os que sofrem por esta causa e, mais gloriosamente, sobre a campa dos heróis. Assim será a nossa alvorada. Boa noite (FERNANDES, RANGEL, 1997, p. 120).

Brustein (1967) coloca dois pontos distintos da dramaturgia sob sua análise: o primeiro é o dramaturgo burguês, cujo sucesso era medido pela sua capacidade de levar o

³⁶ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900): filólogo, filósofo, crítico cultural, poeta e compositor alemão do século XIX. Escreveu vários textos críticos sobre religião, moral, cultura contemporânea, filosofia e ciência; exibindo uma predileção por metáfora, ironia e aforismo.

público às lágrimas, propriedade que os seus trabalhos, segundo Coleridge, de acordo com Brustein (1967), tinham em comum com a cebola, ou seja, meramente pela produção de lágrimas – certificado de que o objetivo foi alcançado.

Liberdade, liberdade, embora se utilize do humor e da ironia em inúmeros momentos, consegue emocionar o público em diversos instantes, pela forma como são ditos os textos que, com intenções de fala, aliadas às músicas, produzem efeitos de apelo emotivo muito forte como, por exemplo, no trecho de Navio Negreiro, de Castro Alves: “meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta/Que impudente na gávea tripudia?/ Silêncio, Musa... chora, e chora tanto/Que o pavilhão se lave no teu pranto! (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 65) ou, ainda, no último instante, “E a última palavra de Prometeu” “Resisto!” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 123). Outro aspecto é o dramaturgo social, com tom repreensivo, ácido na condenação da hipocrisia burguesa, e preocupado com a degradação da democracia. Millôr Fernandes e Flávio Rangel, com *Liberdade, liberdade* preocuparam-se com a democracia no país. Para isso, a *acidez* do espetáculo foi diretamente dirigida aos ditadores; a burguesia não foi atacada e, por esse ângulo, os autores não se enquadrariam no perfil de dramaturgos sociais, pois o seu público é parceiro, e não alvo de enxovalhos. Há sim a já comentada conciliação entre palco e plateia, promovida, segundo Schwarz (1978), principalmente pela presença do movimento estudantil que crescia entre o público do espetáculo.

No teatro de protesto, não há a figura do herói sobre-humano, com poderes ilimitados. O drama social é protagonizado por homens comuns, mulheres e crianças vítimas de violência, de exploração, cujo ato de heroísmo talvez seja a sobrevivência, o resgate ou a manutenção da dignidade. Da mesma maneira, o herói do teatro de resistência está nas casas de pessoas reais, na vizinhança. São as pessoas comuns, contextualizadas em um sistema pseudodemocrático, que concentra a renda nas mãos de poucos e distribui mazelas a muitos. A revolta existencial, para Brustein (1967), é um grito angustiado do ser humano em estado de opressão. No palco, estará à mostra a degradação do homem, a sua revolta existencial, o descontentamento, a impotência, o desespero, a pessoa como sub-homem, a escravidão, o inconformismo.

O teatro de protesto traz, no seu âmago, muito da revolta daquele que é seu idealizador: o dramaturgo. A lógica do Arena contrapõe-se às considerações de Brustein (1967). O grupo, segundo Schwarz (1978), registra os seus melhores momentos justamente quando demonstrou sua limitação ideológica, e no tempo em que nutriu simpatia incondicional pelo seu público jovem. O senso de justiça, a impaciência do público, elementos que têm valor político, resultaram indevidamente em interesse revolucionário puro

e simples. Com isso, é inevitável um questionamento acerca do público majoritário de *Liberdade, liberdade*, em 1965: até que ponto os espectadores, com a sede impetuosa de mudança, teriam condições de fazê-lo de fato? Ou a rebeldia apenas se esgotaria em si mesma? Nessa específica particularidade, parece que o espetáculo apresentou uma falha ao associar-se a um público que pouco poderia fazer para um processo de mudança.

Entre Brustein (1967), Michalsky (1985) e a prática do Arena, durante a ditadura, especialmente, há divergências consideráveis. Como o grupo nutria simpatia por seu público, *Liberdade, liberdade* também foi simpática com a plateia. A questão que fica diz respeito à eficácia: o que seria mais frutífero? Trazer o público para perto do espetáculo, valendo-se do que Schwarz (1978) considera como congratulação, debochar e assustar o público, como faz o teatro de protesto, de acordo com Michalsky (Idem), ou instigar o público de modo a lhe causar indignação e, por consequência, fazer com que ele reflita, como aponta Brustein (1967)? Desses caminhos, o mais isolado é o do acordo entre palco e plateia, que apresenta o primeiro teórico, e é justamente a opção de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Entre as possibilidades de deboche em relação ao espectador, como menciona o segundo autor e a provocação ao público como quer o terceiro teórico há a convergência no sentido de que o público sairia incomodado do teatro e provocado a buscar uma alternativa de mudança. No entanto, o que objetivou *Liberdade, liberdade* foi um encontro de pares para refletir sobre determinada situação – a supressão de direitos - sem traumas, sem provocações. Sabidamente, os autores, conscientes do restrito alcance do teatro, e diante do enorme problema que combatiam – a ditadura militar – entenderam que o melhor a fazer seria elucidar um grupo de pessoas, as quais poderiam funcionar como agentes multiplicadores de conscientização política. Partir para a agressão ao público, naquele momento, além de não resolver o problema, afastaria o último aliado possível.

O Teatro de Arena, segundo Schwarz (1978), herdou da fase Goulart a formalidade, o gosto pela luta de classes, pela revolução, mas com certa limitação populista, ou seja, analisar a situação, descrever o povo, problematizar entre seus pares, sem ter um contato direto com o trabalhador explorado, com o miserável. Em termos de teatro de protesto mais agressivo, sem qualquer preocupação com congraçamento entre palco e plateia, desenvolveu-se o Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. O Oficina edificou-se com a experiência interior da desagregação burguesa, em 1964. De forma contrária ao Arena, o Oficina ligava-se ao público pela brutalização, e não pela simpatia, “e seu recurso principal é o choque profanador, e não o didatismo. A oposição no interior do teatro engajado não podia ser mais completa”(SCHWARZ, 1978, p.85). Se fosse necessário eleger o traço essencial do “teatro de

protesto”, possivelmente a consideração de Brustein (1967), que mostra que tal gênero não quer instruir a classe média, mas passa a ser o temor dela, seria ir ao âmago da questão. O Teatro Oficina aproxima-se dessa conceituação, pois quer promover um teatro mais agressivo, que ofenda o público, que o faça entender que também é culpado de determinada situação. Para o Oficina, não há a possibilidade de acordo entre palco e plateia. Ambos estão em lados opostos. Mesmo assim, separados durante o espetáculo, em que atores agridem a plateia, José Celso entende que, ao mesmo tempo, estão todos na mesma situação. A diferença, então, entre a estética do Arena e a do Opinião, para a do Oficina, é o modo de abordagem. Tanto os dois primeiros grupos quanto o terceiro entendem o palco e a plateia como um mesmo grupo, e a intenção é promover um estado de conscientização capaz de reivindicar mudanças, com acordo ou com agressão.

Se em 64 a pequena burguesia alinhou-se com a direita ou não resistiu, enquanto a grande se aliava ao imperialismo, todo consentimento entre palco e plateia é um erro ideológico e estético. [...] É uma relação de luta, uma luta entre os atores e o público. [...] A peça o agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Quer dizer que ela qualifica o espectador de cretino, reprimido e reacionário. E nós mesmos também entramos neste banho. [...] Trata-se de pô-lo em seu lugar, de reduzi-lo a zero. O público representa uma ala mais ou menos privilegiada deste país, a ala que beneficia, ainda que mediocrementemente, de toda a falta de história e de toda a estagnação deste gigante adormecido que é o Brasil. O teatro tem necessidade hoje de desmistificar, de colocar este público em seu estado original, frente a frente com a sua grande miséria, a miséria do pequeno privilégio obtido em troca de tantas concessões, tantos oportunismos, tantas castrações, tantos recalques, em troca de toda a miséria de um povo. O que importa é deixar este público em estado de nudez total, sem defesa, e incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos estabelecidos [...]. A eficácia política que se pode esperar do teatro no que diz respeito a este setor (pequena burguesia) só pode estar na capacidade de ajudar as pessoas a compreender a necessidade da iniciativa individual, a iniciativa que levará a jogar a sua própria pedra contra o absurdo brasileiro. Em relação a este público, que não vai se manifestar enquanto classe, a eficácia política de uma peça mede-se menos pela justeza de um critério sociológico dado que pelo seu nível de agressividade. Entre nós, nada se faz com liberdade, e a culpa não é só da censura (CORRÊA, 1968 *apud* SCHWARZ 1978, p.85).

Quando o diretor do grupo *Oficina* considera que “a peça o agride (ao público) intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente”, está manifestando a sua crença no que deveria ser o teatro de modo geral, e não analisa um espetáculo específico, embora seja possível aproximar tal comentário com as práticas do Arena e do Opinião na aproximação com a plateia. José Celso Martinez Corrêa queria o impacto, com o qual deixaria o público fragilizado, marcado por uma experiência em que o tom de agressividade, ao invés

de apelar para a simpatia, colocaria o espectador como inimigo, ao mesmo tempo em que estaria na mesma condição dos atores, todos, ao final, pertencentes à mesma sociedade hipócrita, miserável e oportunista. Percebe-se, no texto de José Celso, e na prática de teatro político do Oficina, grande dissonância com o que fazem o Opinião e o Arena e, em especial, com o teor de *Liberdade, liberdade*. Enquanto Millôr Fernandes e Flávio Rangel fazem a aproximação com o público, o Oficina o agride para que ele busque um novo caminho. É importante ressaltar um ponto específico naquilo que considera José Celso em relação à liberdade, reclamação principal da obra de Millôr e Rangel: para o diretor do Oficina, “entre nós, nada se faz com liberdade, e a culpa não é só da censura” (CORRÊA, 1968 *apud* SCHWARZ, 1978, p.85). Ao considerar que nada é feito com liberdade, e que a culpa não é apenas da censura, Zé Celso parece repudiar o teatro da comunhão entre palco e plateia, em que a reflexão proposta parece não ser eficaz, pois não incomoda o espectador, que não sai de sua comodidade de classe média para mudar o rumo das coisas. O que o diretor sugere é que o espectador deve sair do espetáculo abalado. *Liberdade, liberdade* mostra ao público que a busca pela liberdade acompanha o homem ao longo de sua história, não abala, não agride, analisa um processo histórico e uma conjuntura específica a partir do golpe de 64. A obra, pelo ponto de vista de José Celso, pelo consentimento entre os atores e os espectadores, seria, portanto, um erro ideológico e estético, já que, em 1964, a pequena burguesia aliou-se com a direita, ao passo que a grande burguesia se uniu ao imperialismo. O público de teatro, que na visão de José Celso, era mais ou menos privilegiado, não poderia estar aliado com o teatro. Este deveria confrontar a plateia com a sua própria miséria. Qualquer acordo entre ambos, portanto, acarretaria em um equívoco em relação à função emancipatória do teatro.

Para Brustein (1967), o rebelde existencial manifesta a sua vergonha de ser humano, com relação ao seu próprio corpo, a carne é associada à lama, ao esterco, às cinzas e a matérias fecais que denotam o caráter humano e a sua decadência, um público *reduzido a zero*, pelas ideias do diretor do Oficina. O público de *Liberdade, liberdade* não foi reduzido a zero, nem foi associado a elementos que o rebaixassem. É evidente que todos já estavam rebaixados. Palco e plateia não comungavam das ideias do governo, não estavam entre a parcela da população que apoiava o golpe e, por isso, sua condição de sem voz já era o atestado de seu maior rebaixamento. Os autores, ao buscarem o caminho da conciliação entre espetáculo e público, certamente pensaram nessa lógica – todos estavam no mesmo lado, a agressão de uma parte em relação à outra seria autoflagelo.

No teatro de protesto, diante da inexistência de um herói constituído como personagem no palco, exalta-se o anônimo, que pode ser o trabalhador, com seus baixos

salários, os oprimidos, todos aqueles que lutam cotidianamente pela sobrevivência. Um recurso muito utilizado em espetáculos de protesto é a ironia, que consiste em dizer o contrário do que está se pensando com uma intenção depreciativa, que intenciona zombar de outra pessoa, ou de uma situação. Se Millôr Fernandes e Flávio Rangel promovem a aproximação entre palco e plateia, e tal característica afasta *Liberdade, liberdade* do que seria categoricamente um teatro de protesto, de acordo com a visão apresentada por Brustein (1967) e Michalsky (1985), é pela ironia que a obra converge ao gênero. Os autores, em inúmeros momentos recorrem à figura de linguagem para depreciar o regime civil-militar instalado no Brasil,

VIANNA

É. Mas eu queria dizer uma coisa, a você e a todos – e quem avisa amigo é, se o governo continuar permitindo que certos parlamentares falem em eleições; se o governo continuar deixando que certos jornais façam restrições à sua política financeira; se continuar deixando que alguns políticos mantenham suas candidaturas; se continuar permitindo que algumas pessoas pensem pela própria cabeça; se continuar deixando que os juízes do Supremo Tribunal Federal concedam *habeas-corpus* a três por dois; e se continuar permitindo espetáculos como este, com tudo que a gente já disse e ainda vai dizer – nós vamos acabar caindo numa democracia! (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 60-61).

Nesta passagem, Oduvaldo Vianna Filho elenca uma série de acontecimentos que não condizem com um sistema autoritário. O trecho, retirado de *Advertência*, de Millôr Fernandes, publicado na última página da revista *Pif-Paf*, “brinca” com a situação e faz uso da ironia ao afirmar que, se tudo aquilo continuar acontecendo, o Brasil iria “cair” em um estado democrático, o que, sabidamente, não iria acontecer.

Mesmo que não agrida o público, que tenha com ele um acordo, que haja, entre ambos, um conagraçamento, para Michalsky (1985), *Liberdade, liberdade* viria a ser conhecido como um exemplo de teatro de resistência. Segundo o autor, o espetáculo tinha a coragem e sensibilidade para registrar o espírito de inconformismo que vinha tomando conta do país, com as medidas arbitrárias do governo militar. Para Esteves (2013), o trabalho de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel não é algo isolado, ele pode ser mais que protesto, à medida que não faz apenas isso,

Eu acho que se você for considerar, por exemplo, militância, alguma coisa que você faz tendo um objetivo, acredito que o texto é isso aí, é uma militância, quem escreveu esse texto é um militante no sentido em que ele está a serviço de uma

proposta, de uma ideia. É resistência no momento em que ele tenta resistir ao status quo e protestar contra ele. Não é uma coisa estanque, isso ou aquilo, acho que engloba essas coisas todas porque, por exemplo, você pode considerar que ele é muito engraçado, então é um teatro de humor. Não, ele é tudo; ele usa o humor, ele usa a dramaticidade, ele usa a música. O teatro se vale de todas as artes, das artes plásticas, de tudo (ESTEVEVES, 2013).

Liberdade, liberdade, especificamente em relação ao contexto ditatorial no qual foi concebido, foi um trabalho de protesto. Embora não tenha agredido o público, fez militância, pois lutou por uma causa, significou resistência, à medida que teve a coragem de atuar em um panorama histórico nada favorável às manifestações. Nem protesto, nem militância, nem resistência como características isoladas: Millôr e Rangel congregam todos esses fatores em um mesmo texto.

4.2 O ESPETÁCULO E AS IMPRESSÕES DE UM PÚBLICO SEQUIOSO

É importante ressaltar o caráter cooperativo da concepção de *Liberdade, liberdade*. A obra tem dois autores, o corpo do texto é formado por inúmeros fragmentos que compõem “uma antologia ocidental de textos libertários, de VI A.C. a XX A.D.³⁷” (SCHWARZ, 1978, p.80) e a montagem – reafirma-se – é do Grupo Opinião do Rio de Janeiro e do Teatro de Arena de São Paulo. No Rio, fundado com as pessoas do grupo de São Paulo, o espaço, conforme Levi (1997), torna-se um centro de resistência à ditadura, em função do sucesso de seus primeiros espetáculos: *Show Opinião* e *Liberdade, liberdade*. Este último viaja pelo país, e faz renascer o sentimento de cidadania do povo, “remobilizando estudantes e despertando as esquerdas escondidas” (p. 41). Segundo o autor, passado um mês da estreia de *Liberdade, liberdade*, o Teatro de Arena apresenta *Arena contra Zumbi*. Era, de fato, a resistência ao golpe que estava nos palcos.

Conforme Fausto (1986), imediatamente após 1964, a comunidade envolvida com teatro conheceu um período de inesperada euforia, pois imaginava que poderia desempenhar uma função importante, como centralizadora das atividades de oposição ao regime.

³⁷ Anno Domini, termo em latim. Significa "ano do Senhor". Também apresentado na forma abreviada A.D., é uma expressão utilizada para marcar os anos seguintes ao ano 1 do calendário mais comumente utilizado no Ocidente, designado como "Era Cristã" ou, ainda, como "Era Comum" (esta última designação é a preferida por quem tenta evitar referências religiosas).

[...] calada a imprensa liberal e de esquerda, atemorizados os partidos, abolidos os comícios e a propaganda política, as salas de espetáculo eram dos poucos lugares onde ainda era lícito a uma centena de pessoas se encontrarem e manifestarem a sua opinião, guardadas certas precauções (IDEM, 1986, p. 580).

A necessidade de falar de modo indireto criava uma sensação de cumplicidade, de um perigo que desafiava aos poderes constituídos. Bastava uma referência dos atores à liberdade “- essa famosa liberdade formal democrática a que não se dava valor enquanto ela existia” (FAUSTO, 1986, p. 581) - para que fosse despertada no público uma onda de entusiasmo em relação à pátria. Dessa forma, entende-se facilmente o grande sucesso de *Liberdade, liberdade*, que já no título duplicava o vocábulo liberdade e provocava no público, além da vontade de ouvir falar sobre o que estava acontecendo, um sentimento de amor pelo país.

A justaposição de recortes textuais, por meio de alusões históricas, constrói, em vários momentos, ideias sobre a conjuntura daquele período pós-golpe, por intermédio de dizeres indiretos. “A ideia mais explosiva do *show* de Flávio Rangel e Millôr Fernandes permanece sempre emboscada nas entrelinhas. Não chega a ser expressa – e nem a censura provavelmente o permitiria” (PRADO, 1987, p. 112). O trabalho é uma espécie de ode ao Brasil, como pode ser percebido logo no início. Stephanou (2001) considera que *Liberdade, liberdade*, ao elogiar, indiretamente a liberdade, condenava o regime autoritário. Pelo fato de os textos serem, em sua maioria, retirados de clássicos da Grécia antiga ou de políticos norte-americanos, estes últimos cultuados pelos militares, a censura encontrou dificuldades em proibir o espetáculo. De acordo com o autor, a peça, igualmente de forma indireta, também aborda a perseguição política à classe teatral.

Em *Liberdade, liberdade*, vemos uma mistura de inconformismo cênico, música e propósito social. Os atores dizem textos de *Platão* a *Churchill* sobre o tema da liberdade [...]. O objetivo principal do espetáculo foi defender e explicar a liberdade de política em um país ameaçado de perder completamente a sua. Seus autores o atingiram (FRANCIS, in STEPHANOU, 2001, p.122).

Stephanou (2001) ressalta a análise positiva realizada por Paulo Francis, por considerá-lo “entediado”. Provavelmente, ganhar elogios ou considerações exitosas de Francis era tarefa difícil. O crítico, talvez, era um daqueles profissionais a quem impressionar era raro, como se ele, de forma habitual, ficasse chateado com o que assistia, ou seja, que classificasse os espetáculos, em grande parte, como entediantes. A primeira cena da obra

prevê a execução dos iniciais acordes do Hino da Proclamação da República, ainda mesmo com as luzes da plateia acesas. Após a introdução do Hino, Nara Leão canta dois versos: “Seja o nosso País triunfante,/Livre terra de livres irmãos”. Em seguida, o Coro canta o trecho mais conhecido do Hino; “Liberdade, liberdade,/Abre as asas sobre nós,/Das lutas, na tempestade,/Dá que ouçamos tua voz [...]” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p.21).

Em seguida, a obra marca Paulo Autran com uma apresentação baseada em textos de Louis Jouvet³⁸ e de Jean Louis Barrault³⁹, do livro *Je Suis Homme de Théâtre*: “Sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro [...]” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 22). Imediatamente após o texto, é executado um trecho da *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas*, de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra: “e no entanto é preciso cantar, mais que nunca é preciso cantar, é preciso cantar, é preciso cantar e alegrar a cidade[...] (IDEM, 2006, p. 230). Depois, cumpridos os poucos acordes da referida canção de Vinícius e Lyra, há alguns versos do poema *Da profissão do poeta*, de Geir Campos: “Operário do canto me apresento [...] fui chamado a cantar [...] Não canto onde não seja a boca livre [...] Canto apenas quando dança, nos olhos dos que me ouvem, a esperança” (ID. IBIDEM, p. 22).

Para Michalsky (1965), não há nada melhor do que a expressão “Operário do canto me apresento”, para definir a arte que ele exhibe em *Liberdade, liberdade*.

Paulo Autran trabalha com a serena autoridade de um operário especializado e experimentado, que sabe exatamente qual é a ferramenta que deve ser escolhida para cada fase do serviço, e que sabe perfeitamente como se servir de cada uma dessas ferramentas. Mas, evidentemente, não há nada de mecanizado no trabalho desse admirável *operário*: por trás desse trabalho sentimos, a todo instante, um forte sopro de grandeza e nobreza (IDEM, 1965, p. 41-42).

Quando é concluído o poema, revezam-se, de acordo com o texto, o Coro e Nara Leão com a *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas*. A primeira cena termina com Paulo Autran dizendo os dois últimos versos do poema de Geir Campos, “Canto apenas quando dança, nos olhos dos que me ouvem, a esperança” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 23).

Esse primeiro momento de *Liberdade, liberdade* cumpre uma função importante para o texto e para o espetáculo. Na primeira cena, a liberdade é apresentada como um objetivo a ser alcançado. Em um país imerso no totalitarismo, onde a falta de liberdade é a realidade concreta, os autores a desenvolvem como fio condutor e, primeiramente, apresentam-na sob o

³⁸ Jules Eugène Louis Jouvet (1887-1951): ator e diretor de teatro, nascido em Crozon, França.

³⁹ Jean Louis Barrault (1910-1994): ator, diretor e mímico francês.

ponto de vista oficial, ou seja, como parte idiossincrática do Hino da Proclamação da República, algo que deve fazer parte daquele regime que suplantou a Monarquia no Brasil.

Autran, quando diz que é *homem de teatro*, mostra para o leitor/espectador que o texto/o espetáculo versará sobre a liberdade e a falta dela no Brasil. Em seguida, o tom da primeira cena ganha contornos mais reflexivos, melancólicos, no momento do poema *Da profissão do Poeta*, imediatamente anterior à *Quarta Feira de Cinzas*. O leitor perceberá que o eu lírico do poema chama as pessoas para a união, para o protesto, menciona a esperança, que é um contraponto à *tristeza que a gente tem*, nos versos de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra.

Na primeira cena, a liberdade permeia os excertos, sejam eles texto ou canção, no sentido de mostrar que ela é prevista para o país, mas que durante aquele período de exceção esteve fora do contexto brasileiro, o que gerava tristeza. Este sentimento provocava a necessidade de união, para que, com esperança, o quadro fosse alterado. Assim, é possível entender que *Liberdade, liberdade* inicialmente propõe ao leitor uma breve possibilidade de realizar a contextualização, ou seja, nas páginas iniciais está esboçado o tema da obra, embora a República Brasileira tenha como ponto principal a liberdade, as pessoas que aqui residiam durante o Regime Civil-Militar não desfrutavam de tal condição. A partir dessa ideia, o trabalho segue, de início, a reflexão sobre os direitos, a esperança e a melancolia.

O espetáculo esteve nas mãos de Paulo Autran, que “em duas horas de espetáculo, [...] esboça umas dez ou quinze composições diferentes, sempre adequadas e inteligentes, sempre livres de quaisquer recursos de gosto fácil” (MICHALSKY, 1965, p. 42). Na avaliação da estreia de *Liberdade, liberdade*, o autor considerou que a cada novo trabalho daquele ator a tendência era escrever que ele havia atingido o apogeu na carreira. Com tais considerações, é possível entender que Paulo Autran, que em 1965 tinha quinze anos de carreira, melhorava sua atuação a cada novo trabalho, e que uma série de outros apogeus seriam atingidos.

Para Michalsky (1965), em *Liberdade, liberdade*, a performance do ator foi extraordinária, digna de um ator completo, “desse ator que parece ter dominado todos os problemas técnicos e todos os meios de expressão do seu *métier* e colocado o virtuosismo resultante desse domínio a serviço de um estilo interpretativo sempre singelo, sempre inteligente” (In PEIXOTO, 2004). De acordo com Prado (1987), Paulo Autran teve atuação muito inspirada, estando, em cena, seguro e amadurecido, resultado de um trabalho de quinze anos de fidelidade aos palcos.

De toda a sua geração, [...] ele foi o único que nunca desejou ser outra coisa além de ator de teatro. Nem encenador, nem empresário, nem mesmo protagonista de telenovela. [...] *Liberdade, liberdade* permite-lhe dedilhar *toute la lyre* – do poético ao irreverente, do trágico ao burlesco (PRADO, 1987, p. 114).

Paulo Autran parece contrariar aquele ditado que diz “toda unanimidade é burra”. Em todas as apreciações acerca do trabalho do ator, protagonista da montagem de Millôr e Rangel, são tecidos juízos de valor que convergem à exaltação do seu virtuosismo. Tereza Rachel foi o segundo nome da noite da estreia de *Liberdade, liberdade*. No entanto, sem apresentar o mesmo brilho de Paulo Autran e sem ter recebido as mesmas oportunidades para brilhar:

[...] mas com um trabalho sempre lúcido, inteligente e sincero. Mais do que a sua já bem conhecida força dramática, que ela põe, com particular categoria, a serviço dos textos de Eluard, de Brecht e de Buchner, impressionaram-nos, desta vez, a elegância e a leveza da sua presença, que se manifestam, por exemplo, na cena de Beaumarchais e que nos parecem representar um novo progresso na carreira dessa excelente atriz (ID. IBIDEM *In* PEIXOTO, p. 42).

A apreciação positiva em relação à atuação de Tereza Rachel, em 1965, coincide com as avaliações de Vieira (2013), que ao assisti-la em Porto Alegre, com *Liberdade, liberdade*, em 1969, considerou-na uma atriz de forte expressão, e de Prado (1987), para quem a profissional esteve bem em cena, de forma especial na peça de Brecht – no excerto de *O delator*, no qual contracena com Paulo Autran. É possível entender que o protagonismo de *Liberdade, liberdade* apenas não foi de Tereza Rachel em função da presença, no elenco, de Paulo Autran, um ator fora de série, um virtuoso dos palcos. Millôr e Rangel, diante de uma situação delicada, que foi protestar contra a ditadura no seu início, utilizam dois elementos de força em seu elenco: Paulo Autran e Tereza Rachel; certamente, eram nomes de muito respeito nacional, e exercer o autoritarismo contra eles teria péssima repercussão. Logicamente, o governo recém-instalado não poderia cometer tais abusos de forma tão explícita.

Oduvaldo Vianna Filho, pela análise de Michalsky (1965), era um ator que apresentava recursos limitados, que acertava no momento em que conseguia um papel adequado às suas possibilidades. Em *Liberdade, liberdade*, o desempenho de Vianna esteve dividido em duas partes: “a da força gritada e da sinceridade descontraída, esta mais eficiente

do que aquela, mas mesmo assim sem um eficiente colorido teatral⁴⁰”. Mesmo assim, conforme o crítico, em duas cenas o ator encontra o ponto certo de atuação. Na do poeta Brodsky e na do soldado Slovik, em função de sua comunicativa e juvenil espontaneidade.

PAULO

Quem reconheceu o senhor como poeta e lhe deu um lugar entre eles?

VIANNA

Ninguém. E quem me deu um lugar entre a raça humana?

PAULO

O senhor aprendeu isso?

VIANNA

O quê?

PAULO

A ser poeta.

VIANNA

Não pensei que isso pudesse ser ensinado.

PAULO

Então como...?

VIANNA

Eu pensei que... Por vontade de Deus...

(FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 83-84).

Oduvaldo Vianna Filho, na cena em que representa o poeta Brodsky, consegue desempenhar satisfatoriamente o papel. Brodsky está sendo interrogado e, ao final do julgamento, Tereza Rachel informa que a sentença é a condenação a trabalhos forçados em uma fazenda, como carregador de estreme. Mesmo diante de todas essas adversidades, a personagem demonstra estar serena, responde às questões, argumenta de uma maneira que Michalsky (1965 *In* PEIXOTO, 2004) considera “sinceridade descontraída”. O texto em *Liberdade, liberdade*, e as anotações sobre a atuação de Vianna parecem coincidir.

Já o soldado Slovik, outro personagem que Oduvaldo Vianna Filho representou de forma competente, apresenta o que o crítico classifica como “juvenil espontaneidade.” Assim, como Brodsky, Slovik age de forma muito tranquila durante seu interrogatório:

PAULO

⁴⁰ MICHALSKY, 1965 *In*. PEIXOTO, 2004, p. 42.

Você teve oportunidade de voltar ao campo de batalha?

VIANNA

O Coronel ameaçou-me com a Corte Marcial caso eu não voltasse imediatamente. Mas todo mundo sabe que a 28ª Divisão é o próprio inferno. Respondi que se me mandassem de volta eu fugia de novo. Eu não queria lutar.

(FERNANDES, RANGEL, 1997, p. 87-88).

Brodsky e Slovik eram personagens jovens, ambos tinham vinte e quatro anos e apresentavam o que o diretor João Ubiratan Vieira considera como a característica da juventude: a vontade de achar que as coisas podem ser mudadas, que é necessário “botar a boca no trombone” (VIEIRA, 2013). Sobre a observação do diretor, cabe um questionamento acerca da eficácia de tal prática, afinal, entre a vontade de mudança, e a possibilidade que tinha a juventude de fazê-la, a distância era enorme. Em termos específicos de atuação, Vianna, provavelmente, achou o acento correto porque, na época, ele também era jovem, deveria ter as mesmas inquietudes assinaladas pelo diretor teatral e, assim, se realmente foi um ator de poucos recursos, não teve que dispender muita força para interpretá-los, mesmo contracenando com Paulo Autran. É possível, então, que o poeta Brodsky e o pracinha Slovik funcionaram para Vianna, e que eram, na visão de Michalsky (1965 *In* PEIXOTO, 2004) os papéis adequados às suas possibilidades. Oduvaldo Vianna Filho teria se destacado com as duas interpretações porque “representou a si mesmo”, uma vez que era jovem, e a juventude da época apresentava determinadas idiossincrasias, especialmente em relação ao contexto ditatorial. Um ponto a ser levantado, entre outros tantos possíveis, seria em relação, por exemplo, de assisti-lo com a interpretação de Sócrates, que coube a Paulo Autran. Contrário a Michalsky (1965), Prado (1987) faz uma análise mais positiva sobre Oduvaldo Vianna Filho. Para o crítico, o ator esteve bem, assim como Tereza Rachel. A maneira como o *show* foi organizado deixava-os em segundo plano, se comparados a Paulo Autran, avaliação muito simplista, pois a diferença entre Autran e Vianna, ao que parece, em termos de recursos e condições cênicas, era grande, e não seria a organização de um espetáculo a responsável por definir o protagonismo de um ou de outro. Paulo Autran, por várias razões, foi um *fora de série*, enquanto Vianna pode ter sido, no máximo, um bom ator.

Nara Leão esteve menos feliz do que no *Show Opinião*. Diferentemente da análise feita à atuação de Oduvaldo Vianna Filho, ator limitado, conforme Michalsky (1965), a culpa coube, em grande parte, à direção que não soube integrar a cantora no espetáculo,

[...] deixando-a como uma espécie de corpo estranho dentro do conjunto. O charme e a musicalidade de Nara não deixam de estar presentes, mas a sua voz frágil e as marcações estáticas que lhe foram reservadas fazem com que a sua participação resulte bastante apagada (ID. IBIDEM *In* PEIXOTO, 2004, p. 42).

O certo “deslocamento” de Nara Leão foi um dos pontos falhos da direção de Flávio Rangel. Prado (1987) não analisa a atuação da cantora, especificamente. O crítico age de modo mais amplo, e considera que “não é perfeita a integração entre texto e música, sendo frequentemente forçada ou fortuita a relação estabelecida entre ambos” (PRADO, 1987, p. 113). As observações dos dois críticos, embora analisem ângulos diferentes – um a cantora e a direção, outro a dissonância entre texto e música – apontam que houve problemas em relação à concepção do espetáculo pelas mãos de Rangel, no sentido de promover maior sintonia entre texto e músicas, o que possibilitaria à Nara Leão melhor rendimento. O trabalho de Rangel pode ser analisado de forma distinta: de um lado, o dramaturgo; de outro, o diretor. Em relação à escrita, a parceria foi muito exitosa. O texto passou a ser um clássico do teatro brasileiro, com o que Rangel não concorda: “eu acho que *Liberdade, liberdade* não é um clássico, embora muita gente esteja elogiando o Millôr e a mim por isso” (PRESTES, 2009). Em relação ao espetáculo, o sucesso foi enorme, embora o olhar de Yan Michalsky tenha conseguido, em sua análise, tecer comentários que apontaram defecções no trabalho de cena. As observações de Michalsky (1965), em relação ao espetáculo, são mais contundentes do que foram em relação ao texto.

A direção de Flávio Rangel não parece ter contribuído muito para o êxito do espetáculo: as marcações são pobres, repetidas e *quadradas*, a parte musical, como já dissemos, não foi convenientemente integrada no conjunto, e as possibilidades de dramatização, de dinamização do espetáculo, não foram devidamente exploradas. Lembramo-nos de um momento – o desembarque dos aliados na França – em que a movimentação, a música e o texto de repente se entrosam e levantam a densidade do espetáculo; mas trata-se, apenas, de um momento isolado. Por outro lado, há alguns erros de detalhes incompreensíveis, como, por exemplo, a desnecessária manta usada por Paulo Autran na cena de Júlio César, que destoa completamente da empostação inteiramente estilizada, anti-realista, da encenação (IDEM 1965 *In* PEIXOTO, 2004, p. 42-43).

Mesmo assim, com todos os problemas que apontou em relação ao espetáculo, Michalsky (ID. IBIDEM) entende que *Liberdade, liberdade* não foi um trabalho que, em função de sua própria natureza, dependesse da direção. Para o crítico, a qualidade dos textos selecionados, as atuações de Paulo Autran e de Tereza Rachel, fatores que, aliados à validade

do tema e à sinceridade da realização, fizeram de *Liberdade, liberdade* um show sempre interessante e profundamente comovente.

A distância que o tempo imprime é importante para que algumas coisas sejam entendidas sem o envolvimento emocional do instante em que acontecem. Com *Liberdade, liberdade* isso também ocorre. O texto, que teve montagens subsequentes a 1965, causou, inclusive em Flávio Rangel, forte impacto vinte anos após a montagem original, em uma ocasião em que houve a leitura dramática da peça, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. O evento, ocorrido em 1985, coincide com o último ano do regime militar. Naquele momento, o panorama histórico era completamente diverso do cenário de estreia da obra de Millôr e Rangel. O país seria, a partir de 1986, governado por um presidente civil após vinte e um anos. A importância de *Liberdade, liberdade* mostra-se no fato de que, em 1965 foi montada para protestar, já em 1985, foi lida dramaticamente para celebrar os novos tempos, o fim daquele regime de exceção havia demorado, mas finalmente aquilo que o espetáculo reivindicava iria acontecer; a retomada da democracia, ainda que por eleições indiretas.

[...] durante a leitura aqui, na terça-feira passada, no Teatro Maria Della Costa⁴¹, o vulto que ficou na minha lembrança e na minha memória era o do meu amigo Rubens Paiva, eu fiquei vendo o Rubens, estava nesse ensaio e eu então pensei em todos aqueles que ficaram no caminho. Eu fiquei muito emocionado por isso. Eu falei... Bom, eu hoje aqui, 20 anos depois, estão fazendo a peça, que está sendo muito elogiada, está sendo considerada um clássico, um símbolo de resistência. E eu vi o preço enorme, o preço estúpido que se teve que pagar por isso, a castração do movimento criador brasileiro, do ponto de vista artístico e do próprio movimento brasileiro do ponto de vista político, quer dizer, o que foram esses 20 anos de tragédia verdadeira para o desenvolvimento do Brasil como nação, para o desenvolvimento dos seus filhos, dos brasileiros como seres humanos, todos aqueles que ficaram no caminho e a lista infundável que seria dos que foram sacrificados (RANGEL *In PRESTES*, 2009).

Liberdade, liberdade não serviu apenas ao momento de instalação do regime militar, como uma resposta, como uma forma de protestar. O espetáculo foi tão significativo naquele período que, em 1985, enquanto o Brasil reinaugurava o processo democrático, houve a leitura dramática do texto no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, com Flávio Rangel na plateia. Vinte anos depois, estiveram juntos novamente o *criador* e a *criatura*. Como público, fazendo a recepção do espetáculo, Rangel emociona-se e revisita do ensaio geral até os companheiros *que ficaram no caminho*. Distanciado da concepção do texto e da montagem do

⁴¹ O Teatro Maria Della Costa fica em São Paulo; em outubro de 1954, foi fundado pela atriz Maria Della Costa e pelo empresário Sandro Polônio, com a participação da atriz Itália Fausta. O espetáculo de estreia foi "O Canto da Cotovia", de Jean Anouhil, sob a direção de Gianni Ratto.

espetáculo, o diretor passa a ser público e tem condições de refletir de outra maneira acerca do trabalho que empreendeu com Millôr Fernandes, Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Nara Leão e Tereza Rachel.

Paulo Autran, em depoimento no vídeo “O teatro na palma da mão”, considera que *Liberdade, liberdade* fez com que ele percebesse a função social do teatro, “eu costumo dizer que eu já fiz teatro em três níveis de consciência: um totalmente inconsciente, um outro, apenas com a consciência da importância do teatro como arte, e, posteriormente, a função maior do teatro, que é a sua função social” (AUTRAN *In* PRESTES, 2009⁴²). O ator relembra como foi a ideia de montar um texto que falasse de liberdade em plena época de repressão:

Ele (Flávio Rangel) escreveu um show pra fazer numa boate de São Paulo. E o miolinho desse show eram ideias políticas. Tinha um discurso de Lincoln, tinham umas coisas políticas a respeito de liberdade, e esse núcleo fez tanto sucesso naquela ocasião que o golpe já estava em pleno vigor e o público estava ansioso pra ouvir falar de política num tom de liberdade. E isso o inspirou pra escrever *Liberdade, liberdade*. Chamou o Millôr, que o ajudou muito, escreveram um texto muito bonito e foi um sucesso estrondoso, estrondoso...e depois foi proibido em todo território nacional (AUTRAN *In* PRESTES, 2009).

Rangel e Autran, ao analisarem *Liberdade, liberdade* com considerável espaço de tempo, o fazem com uma visão ampliada, pois já não estavam mais envolvidos no processo criativo, o que permite, de certa forma, exercer função semelhante à do público que esteve na plateia.

De acordo Michalsky (1985), em 1964, o teatro não teve grandes mudanças. O presidente Castelo Branco parecia apoiar as atividades culturais, mas, em seguida, a realidade mudou e, em 1965, mais precisamente em julho, ocorreu a proibição de um espetáculo prestes a estrear: *O berço do herói*⁴³, de Dias Gomes. *Liberdade, liberdade*, que estreara antes – em 21 de abril de 1965, no Rio de Janeiro, na temporada paulista só conseguiu estrear mutilado, tendo sofrido vinte e cinco cortes.

⁴² AUTRAN, Paulo. Entrevista. Recurso audiovisual. Fonte: PRESTES, Paola. O teatro na palma da mão. [DVD]. Brasil: Biscoito Fino; 2009. Extensão: DVD.

⁴³ *Berço do Herói*: peça teatral de Dias Gomes. A primeira montagem aconteceu em 1965. A obra é uma crítica à forma como se constroem mitos heroicos baseados em fatos reais. De forma implícita, crítica o regime militar que iniciava no Brasil.

Segundo Damasceno (1994), em relação ao teatro, a implementação diversificada da censura foi um dos fatores que mais claramente marcaram o relacionamento entre as esferas política e cultural durante a ditadura.

As leis de censura invocadas contra o teatro depois de 1964 provinham do decreto nº 20 493, de janeiro de 1946, formulado durante o Estado Novo mas publicado um pouco mais tarde. Em resumo, este decreto cria o Serviço de Censura, subordinado ao Ministério da Justiça, com poder de censura, no todo ou em parte, sobre obras ofensivas ao decoro público ou religioso, que incitem a atividades criminosas ou à subversão do governo brasileiro, ou aquelas que possam constituir ameaça às relações com outros povos. Essas leis eram raramente invocadas até 1964. De 1964 até por volta de 1976, estima-se que cerca de quatrocentas a quinhentas peças foram censuradas [...] (DAMASCENO, 1994, p. 143).

Liberdade, liberdade não procurou ofender ao decoro público ou religioso, nem mesmo incitou atividades criminosas. Construída para protestar exclusivamente contra o sistema de governo implantado no Brasil após o golpe de 64, a obra teve que ser abreviada em algumas passagens. Para Kilpp (1996), antes de 1967, a relação entre os profissionais do teatro e os órgãos de censura não era muito pacífica, em função de que havia uma forte ingerência sobre o ato criativo. “Pedia-se uma revisão dos critérios, pedia-se uma posição da censura, pedia-se a adoção de fórmulas que assegurassem o que o Estado queria sem resultar necessariamente em restrição à atividade teatral ou em prejuízos aos teatreiros” (KILPP, 1996, p.28). É importante observar que antes mesmo do AI-5, a relação do teatro com a censura já não era muito simples. Imagina-se, portanto, que se *Liberdade, liberdade* tivesse sua primeira montagem após a promulgação do Ato, seria impossível sua apresentação.

Para o teatro, havia dois tipos, ou etapas, de censura: a censura específica do texto e a censura da encenação. De acordo com Damasceno (1994), para que fosse possível encenar uma peça, o texto deveria estar liberado. “De 1964 a 1968, os textos eram censurados pelos departamentos estaduais [...]” (p. 143). A censura realizada pelos departamentos estaduais favorecia o contato direto com os censores, já que a maior parte dos trabalhadores de teatro não tinha tempo ou dinheiro para “enfrentar batalhas com Brasília” (DAMASCENO, 1994, p. 144).

Liberdade, liberdade foi apresentada também no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, em novembro de 1965. Em anexo, o encaminhamento à censura, pelo empresário Pedro Giaquinto Filho, datado de 11 de outubro de 1965, pedia “mui respeitosamente” a análise para a liberação do espetáculo. O documento foi encaminhado ao “Senhor Diretor da

Divisão de Diversões Públicas da Secretaria da Segurança Pública. O “espetáculo musicado”, dividido em dois atos, foi liberado com alguns detalhes a serem observados. De acordo com a justificativa do censor Carlos Caldas Graies, o fato de o espetáculo ser formado por recortes de textos de autores consagrados significava que deveria ser liberado, “pelo seu evidente valor educacional e cultural” (CENSURA). Uma consideração importante do censor referiu-se, obviamente, ao conteúdo político da obra,

Entretanto, considerando o ângulo político, eis que a matéria é eminentemente de conteúdo político-social, e consubstancia críticas contundentes à orientação político-administrativa do atual Govêrno do Brasil – veja-se a forma da composição e o critério que norteou a escolha do texto – parece-nos, ainda que pessoalmente sejamos favoráveis a qualquer manifestação de crítica, desde que resguardado o decôro e o respeito às autoridades constituídas, só deva a peça ser levada à representação com os cortes recomendados, que a prudência aconselha, dado o momento de tensão emocional que o paíz atravessa (CENSURA).

A resposta do censor Carlos Caldas Graeis, datada de 25 de outubro de 1965, em São Paulo, quinze dias após o encaminhamento do texto à censura, por parte do empresário Pedro Giaquinto Filho, confirma o que Damasceno (1994) considerou a respeito de encaminhar trabalhos aos departamentos estaduais. A resposta foi rápida, a proximidade do grupo com os censores facilitava os trâmites legais para que os espetáculos fossem montados. Além disso, percebe-se, pelo texto de Graeis, a questão da ingerência do governo, mencionada por Kilpp (1996) em relação aos trabalhos que eram analisados pelos censores e sofriam cortes, ou simplesmente eram proibidos. O encaminhamento, à censura, da solicitação de análise de *Liberdade, liberdade*, para que esta fosse liberada para apresentação no Teatro Maria Della Costa, de fato, como anteriormente considerado por Kilpp (1996), não trouxe prejuízo ao Grupo Opinião naquela ocasião. Não houve restrição à atividade teatral, nem tampouco prejuízo aos profissionais de teatro. O censor, como último item de sua resposta, considerou que “se não aceitos pelos responsáveis pelo espetáculo os cortes recomendados, será de melhor alvitre sustar temporariamente a sua liberação” (CENSURA). Tais cortes representam, segundo Prado (1987), as dificuldades com a censura, enfrentadas pelo trabalho de Millôr e Rangel.

O censor Carlos Caldas Graeis declarou-se favorável à manifestação do posicionamento proposto pelo espetáculo, desde que fossem respeitadas as autoridades constituídas. Não se tem nesta pesquisa, de forma anexa, a cópia do texto de *Liberdade, liberdade* com as solicitações de cortes de Graeis. Contudo, com base especialmente na

exigência de respeito às autoridades, é possível depreender que um dos trechos cortados foi a alusão ao Presidente Humberto Castelo Branco, ainda mais porque o jornal *The New York Times*, em matéria publicada no dia 25 de abril de 1965, fizera a “tradução” da cena:

As autoridades, incluindo os militares, recebem suas farpadas humorísticas. Numa cena, reconstruindo a invenção da guilhotina, comenta-se que a máquina só funciona eficientemente em pessoa com pescoço. O presidente Castelo Branco é notoriamente deficiente disso (THE NEW YORK TIMES, 1965 In FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 11).

Prado (1987) faz um questionamento em relação à *Liberdade, liberdade*, que pode ser pertinente também à alusão ao presidente da época: “Afinal, o que é que a Censura poderia esperar? Um humorista que escrevesse a favor e não contra o governo?” (PRADO, 1987, p. 114).

Para Esteves (2013), “o que acontece, por exemplo, e é uma coisa muito interessante de a gente pensar sobre, é que em 1965/66 o público estava acostumado a ouvir críticas, o teatro era bastante crítico na época, o público estava realmente acostumado a ver isso [...]”. Mesmo que a censura tenha iniciado seu trabalho de forma mais ativa em 1965, as ações não repercutiram no público de forma imediata. A capacidade avaliativa de um povo não é extirpada de uma hora para outra. Dessa forma, uma cena em que a autoridade maior do país seria exposta ao ridículo, com a perspicácia do público, seria fatalmente proibida. A atriz considera o teatro da época como sendo crítico e, além disso, a plateia acostumada a isso. Então, constata-se que o público de teatro não era o mesmo que apoiou a ditadura, pois se fosse, não teria avaliações negativas sobre o próprio regime que avalizara. Assim, é necessário refletir sobre a capacidade reflexiva da plateia, pois se esta possuía tal característica bem desenvolvida, poderia perdê-la?

Liberdade, liberdade, conforme já observado, não exercia sobre o público um tom agressivo. O que o espetáculo propunha, pelo acordo com a plateia, era a reflexão sobre o momento vivido pelos brasileiros no contexto ditatorial no qual estava inserido o país. Segundo o professor Luiz Paulo Vasconcellos, a obra, de grande sucesso, extrapolava as paredes do teatro. O público, mesmo sem sofrer as agressões, às quais se reportava o diretor do Grupo Oficina, José Celso Martinez Corrêa, era “tocado” pelo trabalho. Constata-se que o caráter de protesto era marca autêntica da obra, e acontecia de forma amena, sem alterações

de ânimo, todos os presentes no teatro, fossem eles os profissionais ou o público, eram pessoas que estavam privadas de muitos direitos.

Assisti ao espetáculo de 65 no Rio, foi uma repercussão fantástica, tinha um público, e tinha um debate no bar depois do espetáculo. Sem dúvida alguma foi um marco na história da dramaturgia brasileira e no teatro brasileiro. Era um trabalho muito corajoso; é nos momentos de crise política, nos momentos de transformação que a arte toma corpo e ganha sentido. Se nós pensarmos que a Grécia, com suas obras maravilhosas nos legou o que há de melhor no mundo até hoje, como é o caso da democracia, da Filosofia, todas essas coisas que a Grécia nos deixou, mas lá havia escravatura, um conceito diferente de escravatura, mas havia escravidão (VASCONCELLOS, 2013).

Luiz Paulo Vasconcellos registra o debate após o espetáculo. *Liberdade, liberdade*, então, tinha a capacidade de provocar o público. Mas a que parcela dos espectadores o recado de Millôr e Rangel seria mais contundente? Segundo Prado (1987, p. 114), “*Liberdade, liberdade* não é, em suma, aquilo que poderia ter sido e desejaríamos que fosse. Mas, como diversão, como espetáculo para consumo imediato, não para ser ruminado e levado para casa [...]”. Divergem, portanto, as opiniões de Luiz Paulo Vasconcellos, jovem espectador, e de Décio de Almeida Prado, crítico, o que possibilita confirmar a forte aceitação do espetáculo entre os jovens da época.

Assim como a Grécia antiga, que em meio à escravidão deixou o legado da democracia para a humanidade, *Liberdade, liberdade*, em pleno contexto ditatorial, deixou impressa em seu público o gosto pela liberdade. Esta não foi alcançada imediatamente, pelo contrário, apenas vinte e um anos após o golpe a população brasileira pode novamente sentir o gosto de poder manifestar-se sem que lhe fossem aplicadas punições. A leitura dramática do texto de Millôr e Rangel, realizada em 1985, a qual se referiu Flávio Rangel no documentário *O teatro na palma da mão*, as lembranças dos que participaram do espetáculo, as recordações do público muitos anos depois de assistirem à peça, dão mostras de que *Liberdade, liberdade* não foi circunstancial, pois se assim fosse, não seria lembrada no momento de retomada do processo democrático.

A peça esteve, em concepção e em montagem original, contextualmente fora de sintonia com o regime vigente, o que representou a coragem a que Vasconcellos (2013) fez alusão. O fato de haver um “debate no bar depois do espetáculo” – mesmo que apenas entre os jovens - mostra que a obra de Millôr e Rangel funcionava como um agente multiplicador das ideias de liberdade, contra a imposição civil-militar, e que, como considera Esteves

(2013), o público interagiu com o espetáculo, acompanhava com muita lucidez o que se passava no palco. Enfim, exercia, na informalidade da mesa de um bar, seu posicionamento político, fazia valer sua opinião, em um exercício de cidadania possível para aquele momento.

A repercussão do espetáculo, seja em quaisquer lugares em que pessoas estivessem reunidas – no bar, na universidade, no trabalho, em casa – se dava porque o texto “expõe situações que fazem com que o sujeito pense. Desperta o senso crítico no sujeito; isso é realmente a proposta do teatro, do teatro todo, e não só do teatro, mas das artes (ESTEVES, 2013)”. O público da época, conforme Vieira (2013), principalmente os jovens, era muito questionador, queria sempre discutir ideias, “botar a boca no trombone”, achar que as coisas não estavam certas. O espetáculo era objeto de debates, de provocações. O seu alcance, ao que tudo indica, estava restrito ao público jovem, parcela da população que queria mudanças. O problema, talvez, é que o maior número da sociedade estava apenas tratando de cuidar de sua vida, sem protestar contra o governo.

Liberdade, liberdade, do texto ao espetáculo, inserido nas circunstâncias políticas do regime militar, e aliado ao público – mesmo que jovem apenas - que participava ativamente, cumpria mais do que aquilo que Vianna, quase ao final, afirmava ser o desejo e o papel dos participantes: “se com as vozes que levantaram do silêncio da História conseguiram gravar o som da Liberdade num só dos corações presentes, estão pagos e gratos” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p.122). O trabalho colaborava para a formação do sujeito “que vai lá, que ouve, que vê. Acho que a proposta toda, e o objetivo de tudo é realmente que o sujeito que vai lá se transforme num sujeito melhor, através de suas ideias, através de sua cabeça (ESTEVES, 2013).

Pelas considerações de Araci Esteves, percebe-se que o trabalho de Millôr Fernandes e Flávio Rangel não tinha o objetivo – nem condições – de alterar o quadro político do país. O que o espetáculo ajudou a fazer foi a transformação do sujeito que esteve na plateia, por intermédio da conscientização política. Para Vieira (2013), “as ideias que eram transmitidas para o público; pensar nisso é uma coisa fantástica, pensar que isso ocorria naquela época, é uma coisa fantástica.” Diferente seria apresentar *Liberdade, liberdade* em um contexto democrático, pois as liberdades reclamadas ou aludidas seriam outras. O que se percebe, a partir de Vieira (2013), é que a conscientização do público era muito forte, a partir das reflexões propostas pelo espetáculo, em função da repressão, situação que tornava a plateia muito mais atenta ao que estava sendo dito no palco. João Ubiratan Vieira, Luiz Paulo Vasconcellos e Araci Esteves tecem comentários positivos em relação ao espetáculo. Mesmo que o público jovem seja citado, nenhum dos entrevistados avalia essa restrição etária do

público, esse particular quesito que pode significar muito em termos de alcance, sem depreciar a obra. As pessoas, ao que parece, em grande número, queriam ouvir, queriam pensar sobre o que estava acontecendo no Brasil, o que, de certa forma, acabou sendo um problema na estreia, em função da estrutura do espaço, das acomodações do teatro.

Desejamos aos responsáveis pelo Grupo Opinião-Arena de São Paulo, que tenham sempre, durante a temporada de *Liberdade, Liberdade*, na fila da sua bilheteria, o mesmo enorme público que ali ocorreu na quarta-feira passada, por ocasião do lançamento do espetáculo; mas, da mesma forma, desejamos que eles saibam fechar a bilheteria no momento em que a lotação normal do teatro tiver sido atingida e que não permitam nunca mais que a sessão se realize nas mesmas condições como ocorreu na quarta-feira, condições estas que consideramos inadmissíveis. Não se trata, apenas, de uma questão de respeito ao público, que precisa dispor de certas condições mínimas de conforto para poder produzir a indispensável atitude de receptividade: trata-se, antes de mais nada, de uma questão de respeito ao próprio espetáculo e ao trabalho dos intérpretes, que não podem fornecer o rendimento de que seriam normalmente capazes quando têm de representar numa temperatura de sauna, num ar viciado, e preocupados em não pisarem nos espectadores que ocupam as saídas da arena e que quase chegam a invadir o próprio tablado. Entendemos que, em virtude da incrível superlotação, o espetáculo da quarta-feira apresentou uma queda de pelo menos 30% no dinamismo, no ritmo, na fluência e na clareza das intenções, em comparação ao ensaio geral a que havíamos assistido três dias antes (MICHALSKY, 1965 *In* PEIXOTO, 2004, p. 39-40).

A estreia de *Liberdade, liberdade* “num teatro improvisado,” como intitula o jornal *New York Times*, de 25 de abril de 1965, demonstra o sentimento que tomava conta do país, de indignação em relação ao regime de governo instalado. O caráter de improvisação do teatro, assinalado pelo periódico norte-americano, é ilustrado pela avaliação de Yan Michalsky, que considerou inaceitável a superlotação do espaço. A lotação demasiada poderia denotar a ansiedade que tinha parte da população em poder ouvir determinadas coisas que estavam proibidas. Embora Michalsky (1965) tenha sido categórico em relação ao desconforto do espaço, o público parece que não levava isso em conta. O crítico tem razão em registrar a falta de condições para a apresentação do espetáculo, afinal, para atores e plateia, um ar carregado, abafado, com pouco espaço para o elenco desenvolver seu trabalho, em nada contribuiu para o êxito do espetáculo. É necessário, entretanto, compreender a ânsia do público, a vontade de ouvir alguma coisa sobre a situação de castração de direitos em que viviam, fatores que, provavelmente, faziam com que o público deixasse para segundo plano questões de conforto. O que se intencionava não era fruir de um programa cultural comum, mas sim construir um entendimento da situação, buscar ideias que pudessem ajudar a superar as agruras do regime. O periódico norte-americano considera que “havia uma atmosfera íntima, de sala de estar,

entre os espectadores de camisa esporte e vestidos de algodão, e os atores, todos vestidos com roupas modernas e informais” (New York Times, 25 de abril de 1965 *In* FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 10). Algo estava sendo construído em parceria, ideias estavam sendo compartilhadas, *luzes* eram acesas.

Erico Verissimo, gaúcho de Cruz Alta, nascido em 1905, em *Solo de Clarineta*⁴⁴, seu livro de memórias, considera que ‘o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão [...]. se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos nosso posto’ (VERÍSSIMO, 1994, p.45).

Millôr Fernandes e Flávio Rangel, ao conceberem *Liberdade, liberdade* registraram a realidade na qual estavam contextualizados e marcaram uma posição de repúdio. A caracterização de “sala íntima” para o cenário em que era apresentada *Liberdade, liberdade* propiciava a reflexão, o “pensar junto” a partir do qual pessoas estavam, em conjunto, tomando consciência maior de seu papel na sociedade frente aos opressores instalados no poder.

Assim como o escritor, o dramaturgo, o ator, o diretor, enfim, todos os envolvidos com o teatro “acendem”, cada um à sua maneira, suas lâmpadas, com as quais contribuem para que o sujeito reflita sobre sua condição e que, por meio dessa análise contextual, se constitua em um sujeito melhor, mais livre.

O teatro é um acendedor de lâmpadas, assim como a literatura. Toda forma de arte acende lâmpadas. Toda forma de arte é um agente transformador, então você não se modifica por causa do teatro que foi ver; você se modifica por causa das ideias que você traz do teatro. Você se transforma como sujeito, como agente social, como pessoa. Não sai do teatro da mesma forma como entrou. O teatro não faz a revolução, ele transforma o sujeito para que ele faça a revolução. O teatro transforma o sujeito em um agente, toda forma de arte faz pensar. Muitas vezes uma pessoa nunca ouviu falar em determinada coisa e vai ao teatro e pensa ‘bah, eu nunca ouvi falar nisso’. Está aí a lâmpada. A coisa de pensar ‘eu vivi sempre assim, mas não precisa ser assim’ (ESTEVEVES, 2013).

⁴⁴ *Solo de Clarineta*: livro de memórias em dois volumes, escrito pelo autor brasileiro Érico Veríssimo. Traz reflexões do escritor sobre sua obra e é o testemunho de um período da história brasileira e mundial. Revela a trajetória da família Verissimo, desde a infância do autor, passando pela decadência econômica de sua família e pela luta de sua mãe para manter os filhos com o trabalho de costureira, até a sua consagração como um dos escritores mais importantes da literatura brasileira..

Veríssimo (1994) considera que o escritor, ao acender sua lâmpada, está conscientizando o leitor acerca da realidade, ampliando sua visão de mundo. Esteves (2013) considera que o teatro, assim como toda forma de arte, funciona como um instrumento com o qual o espectador irá acender sua própria luz. O escritor e a atriz apenas deslocam a luminosidade. Enquanto o primeiro afirma que o literato é o agente, a segunda, sem descartar o teatro como o promotor da mudança, vê no espectador a possibilidade de um processo de “dar-se conta” sobre as coisas. Ambos estão associados no que diz respeito à possibilidade de transformação que têm as manifestações artísticas. Michalsky (1978 *In* PEIXOTO, 2004, p. 290) faz menção ao que ele considera chavão; “nunca houve revolução pelo teatro”, o que pode ser aproximado da ideia da *luz acesa* por *Liberdade, liberdade*. Sem desconsiderar em momento algum a qualidade e o impacto da obra, é importante lembrar que a parcela daqueles que buscavam a *luz* era pequena.

Millôr e Rangel funcionaram, dentro do possível, como “retransmissores de luz”, pois o que conceberam, por ser a união de fontes diversas, evidencia que houve um respeitável trabalho de pesquisa. Segundo o crítico, seria possível lamentar a ausência de muitos outros textos. Mesmo assim, os autores não teriam condições de ler tudo o que trata sobre o assunto, e que as omissões textuais foram pequenas, diante da grande qualidade do material que, reunido, compôs *Liberdade, liberdade*. Para o autor, todo o material lido e selecionado passou por um eficiente e inteligente trabalho de condensação, o que faz com que se constate que não houve uma justaposição de textos, mas a aproximação muito bem realizada de fragmentos textuais, de forma que os excertos tomaram forma e constituíram novo corpo, com identidade própria. A única ressalva que Michalsky (1965 *In* PEIXOTO, 2004) faz em relação à seleção dos textos refere-se a alguns fragmentos que, segundo sua opinião, se afastam do tema central da liberdade, ou que dão a ele um sentido muito elástico, como, por exemplo, o monólogo de *Júlio César*, tragédia de William Shakespeare:

[...]
 PAULO
 Prestai-me atenção!
 Eu vim para enterrar César, não para elogiá-lo.
 O mal que os homens fazem vive depois deles.
 O bem é quase sempre enterrado com seus ossos.
 Seja assim com César.
 [...]
 O nobre Brutus vos disse que César era ambicioso;
 Se isto é verdade, era um defeito grave.
 E gravemente César o pagou.
 Aqui – com permissão de Brutus e do resto-,

Pois Brutus é um homem honrado,
 Como eles todos são, todos homens honrados,
 Eu venho falar no funeral de César.
 Ele foi meu amigo, fiel e justo;
 Mas Brutus diz que era ambicioso
 - e Brutus é um homem honrado.
 Trouxe para Roma uma multidão de cativos,
 cujos resgates encheram nosso tesouro.
 Isto em César parecia ambicioso?
 Sempre que os pobres choravam, César se lastimava;
 a ambição deveria ser de matéria mais dura.
 Mas Brutus diz que era ambicioso,
 - e Brutus é um homem honrado.
 Eu não falo para desaprovar do que Brutus falou;
 Estou aqui para falar do que sei.
 Todos vós o amastes, e não sem motivo;
 Que motivo vos impede agora de chorar por ele?
 Ó justiça! Fostes morar com os animais selvagens
 Pois os homens perderam o raciocínio!
 Ainda ontem a palavra de César podia enfrentar o mundo;
 Mas agora aí jaz
 [...]

Todos vós conheceis este manto; eu me lembro da primeira vez que César o usou.
 [...]

Por aqui passou o punhal do bem amado Brutus
 E ao retirar seu aço maldito
 Notai que o sangue de César o seguiu
 Como correndo à porta, a fim de convencer-se de que era Brutus mesmo quem batia
 de modo tão cruel.
 Pois Brutus, como o sabeis, era o anjo de César.
 Julgai, ó Deuses, como César o amava.
 Este foi o golpe mais cruel de todos,
 Pois quando o nobre César viu-o apunhalando,
 a ingratidão, mais forte que a mão dos traidores,
 o derrotou completamente; aí seu poderoso coração partiu-se
 [...]

Pois este era um César!
 Como ele, que outro haverá?
 (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 37-38).

Na cena II, do terceiro ato da tragédia *Júlio César*, de Shakespeare, o discurso de Marco Antônio, reduzido e adaptado por Millôr Fernandes e Flávio Rangel, tem, como preâmbulo, as frases dos conspiradores que assassinaram Júlio César, entre elas “[...] Proclamai-o pelas ruas: César está morto! (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 36). Se, por um lado, para Michalsky (1965 *In* PEIXOTO, 2004), o sentido de liberdade está muito elástico na cena; para Vieira (2013), o discurso de Marco Antônio na pira de Júlio César é um texto muito bonito, que tem a ambivalência da verdade. “Brutus é um homem honrado”/ por aqui passou o punhal de Brutus” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 38). As opiniões do crítico e do diretor teatral diferenciam-se apenas na utilização ou não do fragmento, não se discute a qualidade do discurso. Enquanto o primeiro ressalta o caráter “elástico” do texto, o

segundo, sem fazer qualquer comentário em relação a este quesito, sublinha a beleza das palavras, o sentido dúbio, os diferentes pontos de vista a partir dos quais é possível buscar a verdade. Segundo Prado (1987), o discurso de Marco Antônio, do Júlio César, de Shakespeare é um dos erros de perspectiva do espetáculo. O espetáculo apresenta a cena “sem esclarecer que a sua posição é cesarista na substância e propositadamente demagógica na forma” (PRADO, 1987, p. 114).

Segundo Michalsky (IDEM), o caráter didático do espetáculo merecia atenção. O crítico considerou *Liberdade, liberdade* uma verdadeira aula de História dramatizada e administrada por intermédio de textos de alta qualidade e, além disso, àqueles que consideravam o espetáculo essencialmente político, ele questionava sobre o que esperavam de um espetáculo cujo título era *Liberdade, liberdade*:

O próprio tema coloca fatalmente o conflito num terreno político, mas, ao mesmo tempo, cria a possibilidade de transcender a política para atingir o humano, e pareceu-nos que os autores aproveitaram corretamente essa possibilidade, dando uma clara ênfase à continuidade da luta pela liberdade no tempo e no espaço, caracterizando, assim, a liberdade como uma alta inspiração do gênero humano, colocada acima dos regimes, das ideologias e das teorias políticas. Por outro lado, o alto nível literário dos textos selecionados absolve os autores, *a priori*, da acusação de uma atividade artística primariamente engajada, cujos partidários estão sempre prontos a abrir mão dos requisitos artísticos em troca de uma maior eficiência política. (MICHALSKY 1965 *In* PEIXOTO, 2004, p. 40-41).

Prado (1987) acredita na boa fé e na intenção democrática de *Liberdade, liberdade*, entretanto, como teatro, desilude, caso a intenção fosse atribuir-lhe maiores ambições. “Seria fácil enumerar os seus defeitos, dizendo o que ele não é. Não é, por exemplo, uma reflexão reveladora ou original, [...] sobre um dos temas centrais de nossa época” (PRADO, 1987, p. 113).

Vieira (2013) não assistiu à peça em 1965, ano de sua estreia. Segundo o diretor, o espetáculo foi para Porto Alegre em 1969, em pleno AI-5⁴⁵, e foi um espetáculo impressionante. Quando foi apresentado na capital gaúcha, já não contava com Nara Leão cantando, ela fora substituída por Luiza Maranhão. No lugar de Vianna, estava Jairo Arco e Flexa, que era muito bom ator, na visão deste espectador:

⁴⁵ O Ato Institucional Nº 5, ou AI-5, foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao Golpe Civil-Militar de 1964, no Brasil. O Ato foi o instrumento que deu ao regime poderes absolutos e fortaleceu a chamada linha dura do regime.

Eu confesso que como eu não vi a outra versão para mim não houve problema nenhum. O trabalho era muito lindo; temos que considerar o peso da época, tu poderes dizer coisas, a importância que tinha na época tu poderes te manifestar, poderes falar, a importância que tinha o peso da palavra, falar sobre toda aquela estrutura que foi montada e que de repente começou a cair em todo o País sobre os intelectuais, sobre os artistas, sobre a comunicação [...] (VIEIRA, 2013).

Sublinha-se a importância de poder se manifestar em plena época ditatorial. A palavra deveria ser muito valorizada e, justamente por isso, *Liberdade, liberdade* foi importante naquele momento. Assim, de acordo com as considerações apresentadas pelo diretor, percebe-se que o trabalho de Millôr e Rangel realmente transcende o político e alcança o ser humano, com sua necessidade de manifestação diante de situações difíceis, que o angustiam. Mesmo assim, tem-se a visão de uma pessoa que era jovem à época, e suas impressões manifestadas levam em conta o impacto de um espetáculo sobre alguém *que queria mudar o mundo*. Até que ponto seria parecido o relato de alguém que assistiu ao espetáculo sem as mesmas pretensões?

O que menos deveria importar naquele momento para um público interessado em refletir sobre a situação era o local onde o espetáculo seria apresentado. O homem, que em sua história tantas vezes esteve distanciado da liberdade, estava, no Brasil dos anos sessenta, mais uma vez tendo-a como um sonho. Nas salas de espetáculos, sejam elas improvisadas ou não, estavam homens e mulheres reunidos em torno de um mesmo ideal: a retomada da autonomia que lhes foi tirada. Entre considerações positivas do público jovem, e outras nem tanto, de críticos, Millôr Fernandes e Flávio Rangel, com *Liberdade, liberdade*, deixaram registrado o seu posicionamento ante a situação.

4.3 O ANO DE 1968 E ALGUMAS CENAS DA CENSURA

Antes de abordar alguns aspectos da censura ao teatro, é importante apresentar, em breves linhas, o ano de 1968, período em que o regime recrudescer a tensão. Conforme Ribeiro (in Ponge, 1998), 1968 foi o símbolo de um processo histórico singular, e o fim de um ciclo. O período foi revolucionário, nele eclodiu uma crise mundial ocasionada no pós-Segunda Guerra Mundial. A década de 60 foi marcada, desde o seu início, por contradições que se acumulavam. O ano teria sido a recusa daquele mundo instituído em 1945.

O mundo do pós-guerra possibilitou o desenvolvimento das comunicações internacionais e dos intercâmbios, ao mesmo tempo que sincronizou as contradições. A combinação dos diferentes níveis de desenvolvimento unificou os problemas e as respostas que progressivamente foram surgindo: inconformismo, contestação, reivindicação de vida integral e desalienada individual e socialmente, de nível planetário (RIBEIRO In PONGE, 1998, p. 20).

O ano de 1968, pelo que se percebe, estava em movimento. As estruturas construídas até ali, cristalizadas, entrariam em rota de colisão com um desejo de mudança. Para Gastal (*In* PONGE, 1998), dois acontecimentos foram importantes para que se isolasse o ano de 1968 do restante da década: o primeiro, em Paris, durante o mês de maio, quando estudantes estavam prestes a tomar o poder – o que foi mais ilusão do que realidade. O segundo fato marcante foi o Ato Institucional nº 5, no Brasil.

Segundo Ponge (1998), houve, em 1968, uma efervescência de comícios, passeatas e greves, mas não por acaso, ou por coincidências, e sim pelo movimento internacional heterogêneo, com especificidades nos diferentes países, tudo resultado do pós-Segunda Guerra. Para Carvalho (*in* Ponge, 1998), a arte do final da década de 60 evidenciava a noção de processo, com a qual fazer e consumir estavam indissolúveis. Não aceitariam algo que distanciasse vida e arte. “Uma trouxa ensanguentada é encontrada na rua. Serão restos de outro desaparecido ou uma obra-de-arte. Medo, polícia, confusão. De longe, sem ser percebido, o artista observa o resultado de sua intervenção urbana” (CARVALHO *In* PONGE, 1998, p. 177).

O chamado *ano que não acabou*, segundo Lopez (*in* Ponge, 1998), foi marcado por protestos em vários locais do mundo. A direção dos movimentos foi estudantil. Os jovens constituíam a vanguarda, e se opunham às restrições e proibições da sociedade. Aquele ímpeto juvenil, capaz de querer mudar o mundo, utilizava os lemas *é proibido proibir* e *sejamos realistas, peçamos o impossível*. As liberdades sexual e política, o combate à proibição do LSD e à exploração imperialista, além da exigência da paz mundial e o fim das ditaduras latino-americanas eram bandeiras de luta da juventude. “Ao cabo, as agitações de 1968 deixariam de herança a guerrilha urbana de um lado e, de outro, os hippies e sua felicidade marginal” (LOPEZ *In* PONGE, 1998, p. 160).

No Brasil, cada vez mais a ditadura fechava espaços. Os estudantes, não só por 1968, mas pelo seu envolvimento contestatório que iniciara bem antes, eram visados. A partir do momento que os protestos transformaram-se em problema policial, a cultura, segundo Lopez (*In* PONGE, 1998), engajou-se no arsenal oposicionista, o que também não era novo, pois tal realidade já acontecia, por exemplo, no início dos anos 60, pela estratégia da UNE, por

intermédio dos CPCs – Centro Populares de Cultura. “Já em 1967, o Tropicalismo – Gil, Caetano, iniciara sua transgressão colorida, e Chico, Edu Lobo e outros tinham começado, em grau crescente, a fazer da MPB urbana o canal para exprimir a contestação” (LOPEZ *In* PONGE, 1998, p. 161). A música funcionou, como elemento catalizador, mais que qualquer arte. Entre Chico Buarque e Caetano Veloso, em termos de protesto, há que se fazer uma diferenciação. O primeiro era o representante de uma música engajada, politizada de forma direta, herdeira daquilo que era praticado pelo CPC, enquanto que o segundo adotava a transgressão mais comportamental, sem ligação direta com a questão social. A conscientização política, quando se escuta Chico, para Lopez (*In* PONGE, 1998), entrava como um punhal, já o protesto de Caetano tinha um carácter menos direcionado.

Em 28 de setembro, no terceiro Festival Internacional da Canção, da Globo, em São Paulo, acompanhado pelos Mutantes, Caetano Veloso apresentou a música *É proibido Proibir*, vestido com roupas de plástico colorido, com colares exóticos no pescoço, enquanto um jovem norte-americano, ainda mais psicodélico, saltava e berrava no palco, como parte da coreografia. Da competição participava *Pra Não Dizer Que Não Falei de Flores*, de Geraldo Vandré, que se tornaria uma espécie de hino da resistência (MAESTRI *In* PONGE, 1998, p. 88).

Conforme Lopez (*In* PONGE, 1998), em 1968 o teatro, a música e o cinema andaram de mãos dadas a fim de que a cultura fosse um eficiente instrumento de luta política. No teatro, especificamente, destacam-se Dias Gomes, que já tinha uma trajetória de luta e, ainda, Plínio Marcos, que abordou em suas obras a marginalidade urbana, como em *Navalha na Carne*, ou explicitou o desemprego, em *Quando as Máquinas Param*.

Kilpp (*In* Ponge, 1998), considera que em 1968 o teatro, as artes e a cultura receberam uma injeção de vitalidade. O teatro, para a autora, era comercial e em festa; clássico e conservador; aos pedaços e agônico. “Porque 1968 é isso: síntese, ascensão e queda, o auge das contradições e o máximo de pluralidades singulares visíveis” (KILPP *In* PONGE, 1998, p. 168). As plateias, naquele ano, estavam divididas entre os ditos politizados e os ditos alienados. No teatro, as duas tendências politizadas foram a dos engajados e a dos tropicalistas. A primeira mais alinhada com os agrupamentos de políticas de esquerda; a segunda identificada com o movimento de contracultura, que buscava o paraíso aqui e agora.

A velha *calça azul e desbotada* (marca registrada do movimento hippie [...]) foi transformada em moda pela poderosa indústria têxtil. *Paz e Amor* [...] foi mote para inúmeras imagens de cinema, discos e televisão, isto é, imagens da poderosa

indústria cultural norte-americana que se expandia pelo Ocidente. Não foi diferente com a arte engajada, mais explicitamente combatida. Assim, *liberdade* tornou-se uma calça velha e desbotada, e espalhou-se pelo mundo nos comerciais que a U.S. Top fez veicular na mídia por um bom tempo (KILPP *In* PONGE, 1998, p. 174).

Segundo a reportagem do jornal *New York Times*, de 25 de abril de 1965, no Brasil, em 1964/65 – período da construção do texto de *Liberdade, liberdade* e das primeiras apresentações – muitos estudantes, professores e intelectuais foram presos por se envolverem em atividades subversivas. Além disso, segundo o periódico, inúmeros esquerdistas foram expurgados das universidades e livros foram apreendidos. “Neste momento é dever do artista protestar, disse Flávio Rangel, diretor de *Liberdade, liberdade*” (NEW YORK TIMES, 1965, *In* FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 10). “[...] foi numa época em que o grande terror ainda não havia começado. Havia já um desrespeito forte aos direitos humanos. A peça era um veemente grito de protesto contra isso, mas ainda não tínhamos chegado ao AI-5, quer dizer, a coisa ainda iria piorar” (RANGEL *In* PRESTES, 2009).

De fato, como considerou Flávio Rangel, a “coisa” piorou ao final dos anos 60. Vieira (2013) recorda um pouco do cenário da época. Segundo o diretor, ele e um amigo estavam na Rua da Praia, diante da Galeria Malcon⁴⁶, nas proximidades da qual ocorria o “Chá das Cruzadas”, evento organizado para angariar verbas direcionadas a ações sociais. No local, sempre estavam presentes figuras políticas e militares. Do lado de fora, ficava a Polícia do Exército, que fazia um corredor desde a porta de entrada. A “plebe rude” ficava observando as pessoas que chegavam. Entre o público curioso, estavam João Ubiratan Vieira e um amigo, do curso de Arquitetura. Nessa ocasião, o primeiro, que estava um pouco à frente, ia contando ao segundo o que estava acontecendo. Eles eram jovens, havia música, ou seja, um ambiente satisfatório. Em determinado momento, um fato aconteceu, que serve muito bem para corroborar a informação de Flávio Rangel, de que os tempos seriam ainda mais difíceis:

Aí um militar, um soldado que estava à minha frente, que fazia a guarda no corredor, virou para trás e perguntou: ‘Ah, tu estás achando graça, é?’ Eu fiquei olhando, foi a minha primeira porrada que eu levei desse tipo de coisa. Diz ele assim ‘Continua assim, que tu vai ir para um lugar em que tu irás apanhar tanto, tanto, que tu nunca mais vai pensar fazer coisa nenhuma, dizer coisa nenhuma, tu nunca mais irás rir na tua vida’. Era um soldado, um moço, acredito que era da mesma idade que eu. Esse era o clima que tínhamos na época, a violência, a força era muita (VIEIRA, 2013).

⁴⁶ Galeria de lojas e serviços no centro de Porto Alegre. Localiza-se na Rua dos Andradas, conhecida também como Rua da Praia.

Nesse contexto *Liberdade, liberdade* veio para Porto Alegre, com um clima de tensão muito maior do que em 1965. O ano de 1968, que seria marcado pelo recrudescimento da censura, pelo AI-5, é apresentado por Fausto (2002) em dois planos: o cultural e o político. No primeiro, ocorre, entre outros fatos, o Festival de *Woodstock*⁴⁷ que, segundo o autor, agitou o mundo e repercutiu no Brasil em uma revolução cultural que pode ser resumida em uma ideia trabalhada por Caetano Veloso, de acordo com a qual estava “proibido proibir⁴⁸”; já no segundo, passados os primeiros momentos do golpe, volta a mobilização, a retomada das lutas de classe, o movimento operário. Segundo Damasceno (1994) os grandes protestos que marcaram o país, entre 1965 e 1968, iniciaram pelos estudantes, sindicalistas radicais e intelectuais liberal-radicalistas. A situação avançou e alcançou a classe média, que anteriormente havia aderido ao golpe. Conforme Kilpp (1996), em 1967, com vários embates, a censura foi centralizada em Brasília.

Segundo a autora, antes da centralização, um espetáculo em Porto Alegre, por exemplo, que estava sujeito à censura local, poderia ser liberado na capital gaúcha e proibido em outro local. Com o funcionamento da censura centralizada em Brasília, tal realidade não mais ocorria. O trabalho proibido na capital federal não seria liberado nos Estados: “mas um texto liberado em Brasília podia ser *proibido* nos Estados, se o espetáculo – que era necessariamente submetido também a uma avaliação local – não estivesse de acordo com o que as autoridades locais entendiam” (KILPP, 1996, p. 29).

Em janeiro de 1968, houve a “Semana do Protesto contra a Censura” (DAMASCENO, 1994, p. 145), evento que ocorreu no Rio de Janeiro, patrocinado pela Associação Brasileira de Imprensa, que resultou na assinatura de um manifesto, por mil intelectuais. Segundo Mendes (s/d), neste mesmo ano, grupos teatrais entraram em confronto com a polícia e, no dia 11 de fevereiro, foi iniciada uma greve de três dias, por parte dos teatros paulistas e cariocas, para protestar contra a censura. Os mais importantes atores daquele período, entre os quais Cacilda Becker, Ruth Escobar e Walmor Chagas, fizeram parte de vigílias nas escadarias dos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo. De acordo com Damasceno (1994), diante desses protestos da comunidade artística, além do crescente protesto da população, de modo geral:

⁴⁷ *Woodstock*: festival de música realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969, na fazenda de 600 acres de Max Yasgur, na cidade rural de Califórnia, nos EUA. O festival exemplificou a era *hippie* e a contracultura do final dos anos 1960 e começo de 70. Trinta e dois dos mais conhecidos músicos da época apresentaram-se, durante um chuvoso fim de semana, defronte a meio milhão de espectadores. Apesar de tentativas posteriores de emular o festival, o evento original provou ser único e lendário; ficou reconhecido como um dos maiores momentos na história da música popular.

⁴⁸ Música de Caetano Veloso em protesto contra a ditadura.

[...] um comitê foi formado, no Ministério da Justiça no Rio, para rever as leis que dessem ao teatro condições suficientes para funcionar de forma economicamente viável. Vários representantes da comunidade teatral foram incluídos nesse comitê. Em setembro de 1968 o ministro da Justiça, Gama e Silva, enviou as indicações desse comitê ao presidente Costa e Silva. A recomendação foi, na realidade, entretanto, rejeitada, por um adendo que manteve a censura interditória, revertendo a recomendação de censura classificatória [...] (IDEM, 1994, p. 145).

Além das mobilizações da classe teatral, muitas outras foram realizadas em 1968, o que tensionava cada vez mais a situação no país. Segundo Alves (2005), a consolidação e o amadurecimento do modelo econômico e a política repressiva dos governos posteriores a 64 promoveram uma aliança informal de diversos setores de oposição. Assim, é possível entender que a classe artística, especialmente a teatral, estava unida com o movimento estudantil, com os sindicatos e, inclusive, com a Frente Ampla. Segundo a autora, a última colocou em um mesmo campo político, em oposição ao regime, Magalhães Pinto e Carlos Lacerda, que apoiaram o golpe, e Juscelino Kubitschek, “que tivera seu mandato político cassado e seus direitos políticos suspensos por dez anos [...]” (p. 155) e, inclusive, o presidente deposto, João Goulart. Reunidos na capital uruguaia, os quatro líderes assinaram o “Pacto de Montevideú”, documento que definiu o programa da Frente Ampla, com o qual, entre outras coisas, era solicitada a redemocratização do país. “A Frente Ampla era especialmente ameaçadora para o Estado de Segurança Nacional por atrair representantes conservadores das classes médias e altas que haviam apoiado o golpe militar” (p. 156).

Em abril de 1968, o governo baixou um decreto e proibiu a Frente Ampla. Estavam proibidas reuniões, comícios e passeatas da Frente, e quem violasse tais medidas seria detido. Assim, o Estado pretendia eliminar por decreto um movimento social. O Estado encontrava-se “engolfado em profundo conflito interno” (ALVES, 2005, p. 157), e já havia, no interior da coalizão, grupos que preparavam um segundo golpe, o “golpe dentro do golpe”.

Em 1968, foi redigida a Lei de número 5536, que tinha a intenção de estabelecer os critérios para a liberação de espetáculos com duas alternativas: “a censura classificatória – que dizia para qual público o espetáculo poderia ser apresentado, principalmente quanto à faixa etária -, e a censura com cortes ou proibitiva” (KILPP, 1996, p. 29). A Lei, de 21 de novembro de 1968, ou seja, pouco antes de o presidente Costa e Silva sancionar o Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, de acordo com Stephanou (2001), representa o início de maior racionalidade, organização e qualificação na atividade da censura. A partir de sua implementação, as categorias de classificação passaram a ser por faixa etária, cursos superiores passaram a ser exigidos para o cargo de censor, os quais, pela primeira vez, em lei,

tiveram explicitados que, de fato, eram censores. Além disso, a Lei estabelecia as denominações Técnico em Censura e Censor Federal, deixava de forma clara o tipo de punição a ser aplicada, os valores das multas, que variavam entre duas e cinquenta vezes o maior salário mínimo vigente no país.

Kilpp (1996) considera que a tendência, naquela ocasião, era a opção pela censura com cortes ou proibitiva, mas antes da regulamentação da lei, foi decretado o Ato Institucional nº 5, e a censura passou a ter funções mais amplas, que extrapolavam muito, a atividade dos censores.

A Lei nº 5536 criou o Conselho Superior de Censura (CSC), órgão, segundo Stephanou (2001), diretamente ligado ao Ministério da Justiça. A finalidade da entidade está bem delineada no artigo 17 da Lei: “rever, em grau de recurso, as decisões finais, relativas à censura de espetáculos e relações públicas, proferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal e elaborar normas de critérios que orientem o exercício da censura” (*In* STEPHANOU, 2001, p. 240-241). O Conselho era composto por 15 membros, todos com curso superior, nomeados pelo Ministro da Justiça, que eram gratificados por participação. O setor artístico-cultural reprovou a criação do Conselho, “Artistas, diretores e produtores não aprovaram a criação do CSC, pois viram no conselho uma nova espécie de censores – os vigilantes políticos e os moralistas” (Sem autoria. *As cenas de violência. Veja*, São Paulo, nº 6, p. 22, 16 out. 1968, *In* STEPHANOU, 2001, p. 241).

O artigo primeiro aponta o que será analisado pela Censura para que os espetáculos públicos sejam classificados:

Art. 1º A censura de peças teatrais será classificatória, tendo em vista a idade do público admissível ao espetáculo, o gênero deste e a linguagem do texto, com as exceções previstas nesta Lei.

§ 1º Os espetáculos teatrais serão classificados como livres e impróprios ou proibidos para menores de 10 (dez), 14 (quatorze), 16 (dezesesseis) ou 18 (dezoito) anos.

§ 2º A classificação de que trata este artigo constará de certificado de censura e de qualquer publicidade pertinente ao espetáculo, e será afixada em lugar visível ao público, junto à bilheteria (*In* STEPHANOU, 1996, p. 241).

A Lei, em seu segundo artigo, estabelecia três casos em que as peças teatrais deveriam ser proibidas. O primeiro momento seria quando atentasse contra a Segurança Nacional e o regime representativo e democrático, o segundo, na ocasião em que ofendesse às

coletividades ou às religiões ou, ainda, se incentivasse preconceitos de raça ou luta de classes e/ou prejudicasse a cordialidade com outros povos. Conforme Stephanou (2001), o segundo artigo proibia a prática da negociação entre censor e produtor para a liberação do texto, a partir de alguma alteração no texto. O Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946 estabelece o regulamento do Serviço de Censura de Divisões Públicas (SCDP), também conhecido como Serviço de Censura de Diversões Públicas, que já proibia o aditamento ou colaboração. “Art. 43º A censura manifestar-se-á no sentido de aprovação ou reprovação total ou parcial, não podendo, no entanto, fazer substituições que importem em aditamento ou colaboração” (DECRETO nº 20.493 *In* STEPHANOU, 2001, p. 242).

Todo o conjunto de leis, decretos, portarias e resoluções que direcionavam a ação censória era denominado “poder disciplinador”, o qual era responsável pela seleção de entretenimentos públicos, a favor da “formação” dos brasileiros. Conforme Stephanou (2001), a censura, desde a Constituição de 1934, era atividade legal do Estado Brasileiro. A Constituição de 1946 ratificou a de 1937 e, dessa forma, a censura, até 1968 teve abrangência no cinema, no rádio, na televisão, no teatro, sobre os direitos autorais, em relação ao código de ética e na publicidade. A partir de 1966, o governo passou a controlar, com exclusividade, a censura de diversões públicas, que era considerada vital para a segurança interna. Naquele momento, estava retirada dos Estados a competência de legislar sobre o assunto. “Somente ao Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal cabe o exercício da censura no país” (STEPHANOU, 2001, p. 233).

Algumas normativas já existiam há bastante tempo, e foram utilizadas durante a ditadura. A Lei nº 5.536, em seu artigo 11 prevenia sobre uma prática muito usual no meio teatral, a mudança do texto, ou do espetáculo, após a liberação pelo censor; “peças teatrais, após aprovadas pela censura, não poderão ter os seus textos modificados ou acrescidos, inclusive na representação” (*In* STEPHANOU, 2001, p. 242). Tal determinação, como será visto adiante, não seria muito respeitada.

O ano de 1968 não se evaporou no ar. “Foi desfeito. Em certos países, sufocado pela repressão aberta: México, Brasil, etc [...]. Em finais de 1969, podia declarar-se encerrada e erupção vulcânica de 1968. A ‘normalidade’ voltara” (PONGE, 1998, p. 11). A realidade, entretanto, mostrou que a repressão não conseguiu acabar com a militância, com a vontade de mudanças. Ponge (1998) considera que o “vulcão não estava morto”. No Brasil, ao final de 1968, a ditadura apertou ainda mais o fechamento, que teria a duração de dez anos.

4.4 O ATO INSTITUCIONAL Nº 5: TEMPOS AINDA MAIS DIFÍCEIS

No dia 13 de dezembro de 1968 foi promulgado o Ato Institucional nº 5, a resposta do governo às manifestações que estavam ocorrendo no país. De acordo com Fausto (2002), a ideologia mantinha a ideia de que toda e qualquer abertura significava desordem, naquele contexto em que o Brasil se encontrava. Os militares, diante do número crescente de manifestações, ao que parece, não tinham argumentos para continuar governando e, diante da falta destes, a maneira para calar de forma mais contundente o número de insatisfeitos seria a força, contra a qual seria difícil qualquer forma de protesto. Com o AI-5, finalmente, chegava o tempo mais difícil, mencionado por Flávio Rangel, no documentário *O teatro na palma da mão*. Conforme o autor, com o AI-5, reestabeleceram-se as cassações e o fechamento político, por prazo indeterminado, detalhe que, para Alves (2005) era a diferença importante em relação aos dois atos anteriores. De acordo com Levi (1997), por intermédio do AI-5, o Congresso foi fechado, vários jornais foram invadidos, os militares jogavam bombas em teatros, retomou-se a caça às bruxas, novos cérebros foram exilados, a esquerda encheu novamente as prisões. Um dos presos foi justamente Flávio Rangel, que foi “hóspede forçado” dos estabelecimentos militares cinco vezes. De acordo com Rangel (*In* PRESTES, 2009), ele nunca foi torturado, de modo que, assim, não tinha as memórias mais graves, que muitos brasileiros tiveram,

Ser preso injustamente mexe com a dignidade. Você é humilhado, né? Evidentemente que, no momento que o sujeito para e manda você lamber a cela da prisão, uma coisa mais ou menos sem sentido algum e você é obrigado a fazê-lo, senão...por exemplo...numa das prisões em que eu estava me raspavam a cabeça, assim, né? E o menino que raspava era um grumete, um menino de 18 anos, *tava* servindo o Exército, ele raspava e chorava e me dizia baixinho: “Desculpe, desculpe, eu sou obrigado a fazer isso, desculpe. Eu te diria que isso me comoveu mais do que o fato de eu estar com a cabeça raspada, porque eu percebi que dentro daquela coisa toda havia um sentimento de dignidade desse menino, que isso estava preservado. Então mexe sim! Você se sente humilhado, mas curiosamente você não se sente indigno, você considera que indigno é a pessoa que está mandando você fazer isso (RANGEL *In* PRESTES, 2009).

No depoimento de Flávio Rangel, percebe-se, novamente, a questão da circunstancialidade. O primeiro momento foi com a construção de *Liberdade, liberdade*, trabalho especialmente voltado para determinado período. O segundo episódio é a cena relatada por ele, do rapaz que, incumbido de raspar-lhe a cabeça na prisão, chorava. Ali estava

a pequena peça de uma grande engrenagem. Mesmo que o soldado negasse a tarefa, outro estaria ali para fazê-lo, ou seja, as circunstâncias eram aquelas, e daquele cenário algumas particularidades não poderiam ser dissociadas. O que acontecia, portanto, era resultado de uma conjuntura. Assim, é necessário separar a pessoa do sistema, que obrigava, muitas vezes, que cidadãos fizessem determinadas ações com as quais não concordavam. A liberdade que o rapaz não tinha, manifestava-se pela dignidade que possuía, o “sentimento de dignidade desse menino” (RANGEL *In* PRESTES, 2009).

Segundo Alves (2005), os controles e a suspensão das garantias constitucionais seriam permanentes. Percebe-se que os militares legislavam apenas com uma lei: a sua; que determinava o que deveria, e o que poderia ser feito, sem que a Constituição fosse respeitada. Para o cumprimento da “nova lei”, a tortura poderia ser o meio que viabilizaria o fim. Fausto (2002) considera que os militares sustentavam que era preciso agir de forma mais dura no combate à subversão, que certamente era sempre uma barreira entre a lei do autoritarismo e seu cumprimento. O que seria, de fato, subversão? Um comentário contrário ao regime? Uma reunião clandestina? Um grupo reunido? À distância, a impressão que se tem é que as regras não eram muito claras, que o termo “subversão”, no sentido de compreensão e de interpretações unilaterais, tinha um alcance muito amplo. A pessoa poderia ser presa sem motivo, e forçada a confessar o que não sabia. Para Faria (1998), é possível afirmar, em certo sentido, que a década de setenta, no Brasil, começa em dezembro de 1968, “quando o regime militar [...], sentindo-se ameaçado pela resistência democrática, promulga o Ato Institucional nº 5 [...]” (LEVI, 1997, p. 163).

A partir do novo Ato Institucional, segundo Fausto (2002), a tortura estava sistematizada no país como meio político, ou seja, o governo iria se valer da violência para governar e, dessa forma, fazer com que a oposição fosse contida. Era, então, o definitivo silêncio. Aqueles que consideraram a situação difícil em 1964, possivelmente chegaram a conclusão de que tudo o que está ruim, pode ainda piorar. O cerceamento, naquele instante, vinha em forma de mordça, cujo rompimento parecia impossível. Conforme Faria (1998), os abusos não demoraram a aparecer: muito foram presos, outros, torturados e alguns, assassinados. Nesse ambiente de terror, a condição para uma produção cultural era desfavorável. O teatro, que fora uma das principais trincheiras contra o golpe, de 1964 a 1968, teve a situação radicalmente transformada.

Em relação à proibição ou liberação de espetáculos, segundo Kilpp (1996), a censura e a polícia passaram a agir interligadas. Nenhuma instância desautorizava uma proibição de uma instância maior. O que acontecia era a possibilidade de as instâncias menores

introduzirem novas proibições ou, ainda, proibir o que havia sido liberado por instâncias superiores. “Ou seja, abria-se um canal de uma só mão em que se autorizava, descendo a estrutura da censura, atitudes sempre mais restritivas e punitivas – nunca mais liberais” (KILPP, 1996, p. 29).

Percebe-se que o cerco estava cada vez mais fechado. A via de mão única, que sugere Kilpp (1996), servirá para fechar os espaços. De acordo com Alves (2005), o período subsequente à promulgação do AI-5 foi caracterizado por uma dinâmica de violência. Segundo a autora, alguns setores da oposição chegaram a levantar armas, o que fortaleceu no Estado de Segurança Nacional os setores endereçados para a defesa da Segurança Interna. O governo, ao que tudo indica, diante de uma resposta armada por parte de seus adversários, incrementou ainda mais suas ações e, com um tensionamento de forças, certamente com um aparato mais qualificado, os militares desenvolveram suas estratégias de tortura e morte com extrema crueldade. O governo implantou um impressionante aparato de repressão e institucionalizou o terror como estratégia de controle. “Neste confronto, os demais setores de oposição e grande parte da população não envolvida foram esmagados por brutal ofensiva das forças de segurança. Seguiu-se um período de silêncio, medo, confusão e desânimo” (ALVES, 2005, p. 166-167).

O teatro, que ilusoriamente viveu momentos eufóricos após o golpe, em 1968, segundo Fausto (1986), viu-se sufocado. Alguns escritores, entre os quais Ferreira Gullar e Augusto Boal, foram obrigados a sair do país, outros – Guarnieri, Vianna, Dias Gomes, continuaram a trabalhar, mas sempre com o uso de metáforas e de discursos alusivos. Para Fausto (1986), o público burguês, que era o único que existia, e que era agredido por sua condição, por ser burguês ou por ser público, começava a se afastar.

Segundo Kilpp (*In* PONGE, 1998), em 1968, o teatro de Porto Alegre foi censurado com a interdição de *Quando as Máquinas Param*, do TAPA (Teatro de Arena de Porto Alegre); Jairo de Andrade foi preso por porte de armas, as quais usava em cena de *Os fuzis da Senhora Carrar*; o espetáculo *Relações Naturais*, do gaúcho Qorpo Santo, foi proibido no Rio de Janeiro; e o *Auto das Várias Gentes no Dia de Natal*, de Ivo Bender, foi proibido na capital. Para Michalsky (*In* KHEDÉ, 1981), foi em cima do AI-5, desde sua proclamação, em dezembro de 1968, até o fim do governo Costa e Silva, a Junta Militar e o início do governo Médici, que a censura foi mais rígida. Já para Orlando Miranda (*In* KHEDÉ, 1981), que era diretor do Serviço Nacional do Teatro, e membro do Conselho Superior de Censura, o período mais difícil para o teatro, em relação à censura, foi o do governo Ernesto Geisel. Divergências

à parte, o fato é que, no Brasil ditatorial, o melhor, muitas vezes, seria a omissão, caminho trilhado por muitos.

5 O TEATRO GAÚCHO: DA REPRESSÃO À *LIBERDADE, LIBERDADE*

5.1 UM PROTESTO GAÚCHO: TEATRO DE ARENA DE PORTO ALEGRE

Em Porto Alegre, nos altos do Viaduto da Avenida Borges de Medeiros, funcionava – e ainda funciona – o Teatro de Arena, um local de resistência contra a ditadura. Jairo de Andrade, um dos fundadores do espaço, conheceu o Teatro de Arena de São Paulo, quando estava no segundo ano do curso de Arte Dramática, da UFRGS. Para Kilpp (*In* PONGE, 1998), o TAPA, inaugurado no final de 1967, era o embaixador de Augusto Boal e do Teatro de Arena de São Paulo. De acordo com Andrade (2013), durante a ditadura, ele e os colegas de faculdade tomavam conhecimento do enfrentamento que o grupo paulista estava fazendo. “Eu tinha uma admiração muito grande pelo pessoal do Arena, especialmente na figura do Boal, do Guarnieri. Então, pra mim, essas eram pessoas bastante importantes” (ANDRADE, 2013). Além da relação com pessoas do Arena de São Paulo, Jairo de Andrade conta que também mantinha laços de amizade com João das Neves, do Grupo Opinião, do Rio de Janeiro. Com isso, é possível constatar que o Teatro de Arena de Porto Alegre, em sua concepção, em seus valores e convicções, era influenciado pelos dois grupos que, em parceria, montaram a primeira versão de *Liberdade, liberdade*, em 1965.

Jairo de Andrade conta, inclusive, que buscou a experiência de Boal, em São Paulo. Ele foi ao centro do país, mediu o Arena de lá, verificou em que o já experimentado grupo poderia ajudar, ou seja, foi buscar instruções de várias naturezas para que fosse possível realizar no Rio Grande do Sul um trabalho parecido. A relação com Augusto Boal era muito boa,

[...] ele adorava o processo de experimentação política principalmente, e o processo do teatro como enfrentamento sem perder a comunicação, o lado estético, sem perder a poesia, ele não deixava de lado a sensibilidade, a beleza, mas tinha a responsabilidade política, porque nós entendíamos que através do teatro nós formávamos e informávamos além de divertir (ANDRADE, 2013).

Aquele era o momento de aproveitar e questionar. Jairo de Andrade considera-se um homem de esquerda, o que facilitou a obtenção do apoio dos profissionais paulistas. “Nós montamos Sartre, com o que o Boal se entusiasmou e escreveu para a nossa revista sobre o

processo todo” (ANDRADE, 2013). Quando o grupo gaúcho montou *Arena contra Tiradentes*, veio de São Paulo Luís Carlos Arutin⁴⁹, que era do grupo de Boal, intercâmbio muito positivo entre os grupos de São Paulo e de Porto Alegre.

Evidenciam-se as aproximações dos Arenas – o paulista, de tantos espetáculos, e o gaúcho, inspirado no modelo paulista para protestar em Porto Alegre. Uma das diferenças, entretanto, é que o modelo gaúcho, pelo que considera Andrade (2013), buscava estar mais próximo do público do que o grupo de Boal e Guarnieri. Enquanto o grupo de São Paulo restringia-se, preferencialmente, ao seu limitado espaço, o Arena comandado por Jairo de Andrade extrapolava mais as paredes do teatro, ou seja, suas apresentações não aconteciam apenas no espaço do teatro, em Porto Alegre, mas também eram levadas ao interior do Rio Grande do Sul, a Santa Catarina e ao Paraná. Segundo Esteves (2013), o Teatro de Arena de Porto Alegre, onde muitas coisas aconteciam, foi um polo de resistência. Para a atriz, Jairo de Andrade procurou fazer sempre um teatro de acordo com o que ele pensava. Era teatro político, a principal referência de teatro de resistência no Rio Grande do Sul.

O Teatro de Arena de Porto Alegre não dialogava com o Opinião, do Rio de Janeiro, e com o Arena de São Paulo dialogava apenas em termos de política, protesto ou resistência. Para Esteves (2013), a semelhança entre os três grupos estava também em “um certo jeito de fazer teatro” (ESTEVES, 2013). De acordo com a atriz, os grupos não tinham a preocupação de grandes montagens, com muito luxo, aparência, exuberância.

[...] era um teatro mais simples, não simplório. As coisas eram mais simples, não se pautavam por um teatro rico, era mais de acordo com o chão, mais reais e, às vezes, muito crítico. A produção procurava não ser cara, por várias razões, pela dificuldade, eram grupos que sempre tiveram dificuldades em se manter, então, para se manter não poderia ser uma coisa tão cara. Eu acho que isso foi uma tônica desses teatros (ESTEVES, 2013).

Vieira (2013) concorda com o que considera Esteves (2013); para ele, o Teatro de Arena de Porto Alegre exerceu resistência política. O diretor classifica o grupo gaúcho como uma sucursal do grupo paulista, ou seja, não foi um trabalho que, em sua essência, surgiu no Rio Grande do Sul. “E deu certo, o bom é isso, que deu certo. Teve momentos memoráveis” (IDEM).

⁴⁹ Luís Carlos Arutin (1933-1996): ator brasileiro. Iniciou sua trajetória profissional na sua cidade natal, Barretos, e depois foi para São Paulo, onde cursou a Escola de Arte Dramática da USP. Consagrou-se ao ganhar o prêmio Molière, em 1978, pela atuação na peça *Os Inocentes*. O ator foi um dos comandantes, com Augusto Boal, do Teatro de Arena.

O teatro político, engajado com a causa de combater a ditadura, não tinha a necessidade de grandes produções porque o foco era justamente o processo de conscientização política, de embate, de protesto. Uma diferença considerável entre o modelo do Teatro de Arena de Porto Alegre em relação ao trabalho do grupo do centro do país era a vocação que tinham os companheiros de Jairo de Andrade para irem ao encontro do trabalhador. “Nós fazíamos mambembe; levávamos para o interior do Estado, Santa Catarina e Paraná.

O engajamento político-teatral de Jairo de Andrade parece ter sido mais “partidário”, uma espécie de “campanha eleitoral constante”, já que a atividade de seu núcleo de trabalho não se restringia às paredes do teatro, diferente da prática realizada pelo grupo de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. A opção de Jairo de Andrade, além do público específico do teatro, era o trabalhador, aquele que, cotidianamente, sofria as injustiças da época da repressão, era uma atuação na prática. A opção de Boal e de Guarnieri era mais acadêmica, mais reflexiva, para um público menor e mais intelectualizado. As duas alternativas se constituíam, em suas essências, na promoção do combate ao regime opressor. Os dois grupos marcaram a história do teatro. Em termos de teatro político, tanto o Arena de São Paulo quanto o de Porto Alegre são clássicos. Sempre que o foco for teatro político no Brasil, as pesquisas, ao transitarem pelos grupos paulista e gaúcho, encontrarão subsídios significativos.

Para o fundador do Teatro de Arena de Porto Alegre, o teatro seria considerado clássico apenas se mexesse com as estruturas sociais, e deixasse na História a participação na transformação dessas estruturas. Ao se refletir sobre *Liberdade, liberdade*, sob a sua condição de ser considerado um clássico do teatro brasileiro, é possível aproximá-lo das ideias de Jairo de Andrade, pois o espetáculo instiga o espectador a refletir justamente em determinada estrutura da sociedade dos anos sessenta, silenciada pela ditadura militar. A diferença a ser considerada, entretanto, é em relação a mexer com as estruturas sociais, ou abordá-las. *Liberdade, liberdade* não abalou, obviamente, alguma estrutura, mesmo em função do seu público restrito. Sob esse ponto de vista, avalizando-se a opinião de Jairo de Andrade, o espetáculo jamais seria considerado um clássico. A obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel não pode ser analisada apenas por esse ângulo, ela possui outras características que possibilitariam seu enquadramento entre uma obra que atravessa o tempo. Pelo fato de provocar o público a pensar, o trabalho de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, considerando a repercussão, a montagem, inclusive, no período que antecede à Anistia, e a leitura dramática em 1985, perceber-se-á que a obra pode, sim, ser classificada como um clássico. Essa afirmação é ratificada no fato de a peça não ter se extinguido, sendo, em 2014, cinquenta anos

depois do golpe, encontrada viva na mente daqueles que a assistiram, ou que dela participaram, na montagem de Carlos Carvalho.

Exatamente no dia 13 de dezembro de 1968, data da promulgação do AI-5, no Teatro de Arena de Porto Alegre, aconteceu algo que ilustra o que era o terror imposto aos artistas, pelo autoritarismo dos militares. Segundo Andrade (2013), o Teatro de Arena de Porto Alegre estava com a peça *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht. Dentro do Arena, havia fuzis, emprestados pela Brigada Militar, ao todo eram oito. À tarde, quando Jairo de Andrade chegou para abrir o local, o teatro estava cercado pelo Exército.

Havia dois jipões, cheio de milicos, e um jipinho com o comando, em cima do viaduto. Na porta do Arena, havia dois sargentos, um usava um capacete que tinha dentro rádio para eles se comunicarem, tinham metralhadoras na mão. Nós estávamos lá; alguém tinha que abrir o teatro; fui eu (ANDRADE, 2013).

Apenas pela descrição inicial, percebe-se o quão árida seria a realidade do teatro a partir do Ato Institucional que recém estava entrando em vigor. Para Damasceno (1994), a edição do AI-5 construiu grandes restrições à expressão artística. Segundo o autor, eram levados à prisão e à tortura artistas de teatro que eram considerados perigosos ao regime. Jairo de Andrade conta que, ao abrir a porta do Arena, sentiu, em sua barriga, uma metralhadora encostada. “O medo é ideológico, dá um troço na gente, eu só empurrei pro lado e disse: vira pro lado essa merda, que pode disparar” (ANDRADE, 2013). O diretor, pelo que conta, ao entrar no teatro, apanhou dos militares, que queriam saber como os fuzis estavam com ele, quem da Brigada Militar emprestava o material.

Foi aí que me bateram no ouvido, me deram ‘telefones’. Caí no chão, me bateram, não saiu a peça porque eu estava preso. Eu me lembrei de que eu tinha uma cópia da cautela do empréstimo das armas dentro do cofre. Aí, eu fui com toda aquela parafernália, ‘dez e pico’ da noite, lá para o Arena. Abri, eles entraram. Quando fui mexer no cofre, eles se jogaram no chão. Abri, e eles foram examinar o que havia dentro do cofre. Havia quatro projéteis, calibre 22, argentinos, pois eu sou de Uruguaiana e trazia para fazer festim, tirava o projétil e usava só a cápsula. Eles prenderam aquilo e colocaram dentro de um saquinho de celofane; escreveram: *material bélico apreendido no Teatro de Arena*. E levaram pra lá, o ‘pau comeu’ total, *contrabandeando munição e fazendo contrarrevolução*. Lá pelas cinco horas me soltaram, não tinha nada, me deram ‘cinco pilas’ pra pegar um táxi, eu não tinha dinheiro. Daí eu peguei um ônibus pra casa, aquele que ia até o 18º Regimento de Infantaria, gastei cinquenta centavos. Me disseram: ‘tu não conta pra ninguém se não nós vamos te pegar de novo’ (ANDRADE, 2013).

Nota-se, pelo “pedido” que fizeram a Jairo de Andrade, que o episódio não saiu na imprensa. Nesta pesquisa, é explícita a tomada de posição no sentido de apoiar o teatro de protesto, e condenar a ditadura civil-militar. Mesmo assim, é possível e necessário que se observe o equívoco de Jairo de Andrade em manter em seu poder armas, fruto de empréstimo, apenas com uma cautela que comprovasse a posse provisória. O fato é que, mesmo para fins teatrais, aquilo se configurava porte ilegal de armas. O fato de o regime ser considerado um erro não permite que sejam aceitos outros equívocos. Para Alves (2005), este é um momento em que “as alternativas indicadas e aplicadas pela Igreja Católica proporcionaram o elemento decisivo para o prosseguimento da luta pela liberdade: a esperança” (ALVES, 2005, p. 167). Jairo de Andrade, que, em 1964, logo após o golpe, assim como outras pessoas, esperava pela atitude de Leonel Brizola para outra resistência⁵⁰, em 1968, como se vê, teria que ser o seu próprio modelo de resistência, deveria lutar com as armas que tinha; a continuação de seu trabalho de contestação. Assim como ele, Araci Esteves, Carlos Carvalho, Luiz Paulo Vasconcellos, João Ubiratan Vieira, entre tantos outros - durante a ditadura, mas sobretudo a partir do Ato Institucional nº 5 -, tiveram que insistir junto com a esperança, quando o mais fácil, talvez, teria sido desistir, e apenas esperar.

5.2 ENTRE A PALAVRA E O SILÊNCIO

O teatro gaúcho é repleto de grandes nomes. Durante a ditadura, antes e depois, o Estado teve grandes atores e atrizes⁵¹, que abrilhantaram os palcos daqui e, além disso, partiram para o centro do país para desenvolver, por lá, suas carreiras. Nomes como Lilian Lemertz⁵², Paulo José, Antônio Abujamra, Walmor Chagas⁵³, José Lewgoy⁵⁴, além de outros,

⁵⁰ Alusão à Campanha da Legalidade, de 1961.

⁵¹ Ítala Nandi, Paulo César Peréio, Luiz Carlos Maciel, Linneu Dias, Luthero Luiz, Elizabeth Hartmann, Víncius Salvatori, Gilberto Vigna, Wolney de Assis, Amélia Bittencourt, Nilda Maria, Moema Brum, Yara Victória, Dilma Fábregas, Marcos Klein, Loris Melecchi, Guilherme Corrêa, Henrique César, são alguns nomes citados por Fernando Peixoto, na obra *Um teatro fora do eixo*.

⁵² Lilian Lemertz (1937-1986): atriz que, ainda no curso colegial iniciou no teatro estudantil, a convite de Antônio Abujamra, em 1953. Ganhou o Prêmio *Negrinho do Pastoreio*, como revelação daquele ano. Junto com Paulo José, Linneu Dias e Abujamra, funda o grupo *Os comediantes da cidade*, em 1961. Cacilda Becker a convida para seguir carreira em São Paulo.

⁵³ Walmor de Souza Chagas (1930-2013): ator, diretor e produtor. Inicia no *Teatro do Estudante*, em Porto Alegre, com *Antígona*, de Jean Anouilh, em 1948. Muda-se para São Paulo em 1952 e, em conjunto com Ítalo Rossi, funda o *Teatro das Segundas-Feiras*, encenando *Luta Até o Amanhecer*, de Ugo Betti. A iniciativa repercute em sua contratação pelo *Teatro Brasileiro de Comédia - TBC*, no qual estreia em *Assassinato a Domicílio*, de Frederick Knott, com direção de Adolfo Celi, em 1954.

como Maria Della Costa, entre tantos os que poderiam ser citados, segundo Peixoto (1993), foram embora de Porto Alegre, assim como ele. Uns, no final dos anos cinquenta; outros, no início da década de sessenta. Para o autor, ter ficado em Porto Alegre, naquela época, teria significado escolher outra profissão, que não o teatro. “Ou seja, praticar teatro nas horas vagas, fins de semana e após os horários de trabalho em outra área” (p. 349).

Em um espaço de poucas semanas, esgotadas as perspectivas de permanência na cidade tendo o teatro como profissão, muitos foram embora de Porto Alegre, rumando para o centro do país: “com pouco dinheiro, apenas vislumbre de promessas, alguns endereços e o coração na mão” (PEIXOTO, 1993, p. 350). Em 1969, em caminho inverso, foi para Porto Alegre, oriundo do Rio de Janeiro, Luiz Paulo Vasconcellos, que naquela época era estudante do último ano do bacharelado em Artes Cênicas. O estudante foi para a capital gaúcha a convite de Gerd Bornhein, professor de Filosofia, diretor do CAD (Curso de Arte Dramática, da UFRGS, atual DAD, Departamento de Arte Dramática), indicado por Yan Michalsky, crítico de teatro, seu amigo.

Vasconcellos (2013) conta que foi convidado para lecionar no CAD. Em agosto de 1969, porém, o autor do convite foi cassado pela ditadura. Afinal, como considera Michalsky (1979 *apud*, FARIA, 1998, p. 164), “deixou de haver margem para a existência da espécie que Cacilda definia como ‘os homens livres de teatro’, e a resistência orgânica da classe não poderia deixar de ceder diante de irrespondíveis argumentos de força”. Evidencia-se que, de fato, com o AI-5 a repressão estava muito maior. Ela não prendia apenas manifestantes contrários ao regime, e a cassação do mestre é apenas um dos exemplos entre tantos possíveis, de intelectuais que foram expropriados de seu trabalho. Luiz Paulo Vasconcellos, em dúvida se deveria aceitar ou não o convite, recebe um telefonema do próprio professor de Filosofia, para que aceitasse.

Meu primeiro trabalho, entre aspas, foi ‘segurar a barra do Departamento’. Houve um abaixo-assinado no segundo semestre, encaminhado ao Reitor a favor do Gerd e todos foram demitidos, não havia professor concursado, todos eram contratados. A minha situação primeira naquele departamento foi ‘segurar’. Eu dava aula de tudo; de direção, de interpretação, de História do teatro, de maquiagem, e trazer esses alunos que eu estava formando, que estavam se formando, que trabalharam na ‘Ópera dos três vinténs’, que estavam no último semestre, o Luís Artur, a Susana Saldanha, trouxe esses alunos para irem dar aula, renovar o Departamento, segurar a dignidade do Departamento, que tinha uma história importante. Eu aproveitei uma

⁵⁴ José Lewgoy (1920-2003): referência quando se fala de cinema brasileiro, pois participou de mais de cem filmes. Era presença constante nas telas desde o final da década de 1940, e sempre disputado pelos melhores diretores. Estreou nas telenovelas em 1973, com *Cavalo de Aço*, na Rede Globo e, a partir daí, participou de mais de 30 produções na televisão, sendo a última delas, *Esperança*, em 2002, na citada emissora.

coisa que é...eu costumo brincar...eu nasci na Corte...o fato de ser do Rio de Janeiro me abria as portas, principalmente naquela época. Eu entrava na sala do Reitor a hora que eu queria, eu circulava com muita facilidade porque eu era carioca. Eu me dei conta disso, e soube utilizar isso. Quando era preciso ‘vir da Corte’ eu ‘vinha da Corte’, seja para jornais, personalidades, imprensa, eu usava. Nunca usei isso conscientemente ou inconscientemente como uma vantagem, um equívoco da natureza, mas aqui, naquele momento, na época da ditadura, o ‘provincião’ que o Rio Grande do Sul era, e continua sendo de alguma maneira, mas bem melhorado, eu soube usar. E esse foi o meu trabalho; segurar aquele departamento, não em termos de conteúdo, de currículo, mas do ponto de vista administrativo mesmo. E consegui...e aí começou tudo... (VASCONCELLOS, 2013).

Constata-se que para Luiz Paulo Vasconcellos, o trabalho de resistência que ele desenvolveu, foi o responsável pela manutenção do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A ação do professor agregou valor à esperança, apontada anteriormente, conforme Alves (2005), como elemento da luta pela liberdade. A esperança sem trabalho não teria dado resultado algum. A resistência empreendida por Luiz Paulo Vasconcellos, aliada à sua leitura das oportunidades, ao que se vê, possibilitou a continuidade do Departamento, o que, por consequência, resultou na formação de inúmeros profissionais que ajudaram a desenvolver o teatro gaúcho. Dessa maneira, foi possível incrementar os processos de revelação e de aprimoramento de novos talentos, surgidos a cada ano, como já referiu Fernando Peixoto. Caso o professor não tivesse assumido o Departamento, este, de fato, teria fechado? Ou teria tomado uma direção completamente diferente?

Conforme Faria (1998), no início dos anos setenta, a violência imposta pela repressão acertou em cheio o teatro. De acordo com o autor, qualquer referência crítica a algum aspecto da realidade que vivia o Brasil, a mínima alusão ao clima de sufoco e insegurança em que viviam os brasileiros, era suficiente para que uma peça fosse proibida. Alguns dramaturgos podem ser elencados, profissionais que não conseguiram trabalhar em paz, pois suas obras ou sofreram pesados cortes, ou foram banidas pela censura. “Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Plínio Marcos, José Vicente, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Antonio Bivar, Carlos Queiroz Telles, Chico Buarque, Ruy Guerra, Paulo Pontes, para citar alguns” (FARIA, 1998, p. 165).

No Rio Grande do Sul, conforme Vasconcellos (2013), a censura não foi tão forte quanto a que era desenvolvida no Rio de Janeiro e em São Paulo. Para o professor, um dos motivos dessa diferença, que fazia a censura gaúcha “mais fraca”, era o menor movimento, se comparado ao centro do país. De acordo com Esteves (2013), quem não ia contra o *status quo*, não se incomodava. Peixoto (1989) vai ao encontro das considerações de Esteves (2013),

ao afirmar, em artigo publicado em 1973, que “liberdade de expressão existe apenas para os que aceitam passivamente o *status* e seus dogmas intocáveis, valores éticos e sócio-políticos [...]” (PEIXOTO, 1989, p. 330). Definitivamente, o caminho mais fácil a ser seguido seria o do silêncio, aquele em que diretores, atores e demais profissionais do teatro não se manifestassem contra a realidade. A sorte é que muitos não quiseram o trajeto mais ameno.

Reinava a calma e a tranquilidade na maior parte da classe teatral, mas a paz e o amor escondiam uma verdade de guerra e ódio. Por essa realidade, é possível entender que, de fato, os profissionais do teatro perceberam que não havia maneira de confronto. Pela desigualdade de forças, pela truculência exercida pelo governo, o melhor a fazer seria realizar um trabalho resignado, o que não significava concordar com o que acontecia no país. Peixoto (1989) acrescenta, ainda, que a desculpa dada era a de se estar fazendo o “único trabalho possível”, a partir das circunstâncias que propunha o status: “manter o teatro em funcionamento, agradar ao público que procura satisfazer suas exigências mais mesquinhas” (PEIXOTO, 1989, p. 332). De acordo com o autor, no ano de 1973, poucos foram os espetáculos – cerca de dois ou três – que mostravam situações vinculadas ao momento nacional. Para Peixoto (1989), a classe teatral estava entregue, a produção teatral que estava sendo produzida não se definia diante da realidade do país. “Uma fábrica de ilusões está montada. A mistificação é palavra de ordem” (PEIXOTO, 1989, p. 331). Os profissionais das artes cênicas deveriam estar com um pesado sentimento de impotência, de castração, afinal, faziam o que gostavam, mas sem a verdade na qual acreditavam. Assim, a sobrevivência era o sustentáculo, a escravidão imposta pelo dinheiro, aliada ao medo da repressão, e cobrava um preço muito alto. De qualquer forma, mesmo com essa “fábrica de ilusões”, é válido o intento de manter o teatro vivo. Afinal, desistir seria ceder definitivamente aos mandatários do país. Esperar e prosseguir da melhor maneira possível foi, ao que parece, a solução.

A supressão das liberdades individuais produziu danos ao teatro brasileiro. Um questionamento importante é sobre o que teria sido produzido entre os anos sessenta e setenta, caso o Brasil fosse um Estado democrático. Nesse ponto, é possível entender de duas maneiras diferentes: a criação cênica teria sido vultuosa em termos qualitativos, face aos talentosos dramaturgos aqui presentes; ou a produção não seria tão boa quanto a do período, justamente pelo esmero a que foram obrigados os que escreviam para teatro, que incrementaram suas produções com os dizeres “subterrâneos”, que em outra situação não seriam necessários.

É importante imaginar o que teriam feito nossos dramaturgos e encenadores num clima favorável à criação artística. Quantas vocações foram desvirtuadas ou mesmo abortadas nesse período? Quanto esforço intelectual foi gasto inutilmente? Quanta pesquisa de linguagem dramática e cênica foi abandonada? Quantos dramaturgos se anteciparam à censura, submetendo-se a uma nociva autocensura? (FARIA, 1999, p. 166).

O autor ressalta o lado negativo da censura. Pela proibição, muitos trabalhos deixaram de existir antes da concepção. A mesma censura contribuiu para a maior qualidade das obras acabadas, pela necessidade de maior reflexão, pelos símbolos utilizados. Em termos de quantidade, entre acréscimos e decréscimos promovidos pela ditadura, certamente sobressaem-se aqueles que constam na segunda opção.

Nos primeiros anos da década de setenta, a parcela da classe artística mais comprometida com uma produção de caráter crítico-reflexivo não pode realizar-se de forma plena. Faria (1998) traz o detalhe da “autocensura”, caminho proposto por alguns dramaturgos, como forma de não terem problemas com a censura. O crítico Antônio Cândido (1975 *apud* DAMASCENO, 1994) considera que, no início dos anos setenta, a vida cultural brasileira possibilitava duas alternativas: aderir ao regime ou ficar quieto. Tal escolha, muito limitada, resultou num exílio interior: “a pessoa não emigra nem para fora de sua cidade nem para fora de seu país, mas para dentro de si mesma, fechando-se para o mundo e apresentando uma máscara de conformismo” (CANDIDO, 1975 *apud* DAMASCENO, 1994, p. 216).

O recolhimento pelo qual as pessoas direcionavam suas vidas, de modo a não irem contra o sistema, foi uma das formas de viver durante a ditadura com a integridade física preservada. Esse mecanismo de defesa não foi exclusivo dos envolvidos com o teatro, mas de toda a sociedade, cujas pessoas prosseguiram suas vidas “indiferentes” ao que acontecia.

As pessoas se recolhiam, e não queriam nem pensar, não queriam saber; ‘eu quero tocar minha vida e pronto’. Não sabiam que seu vizinho havia sido tirado de casa, que tinha ido para não sei onde, e não tinha voltado mais. Isso repercutia, logicamente, na dramaturgia. Quem escrevia alguma coisa mais contundente, de acordo com o movimento na época, engavetava, porque se mandasse para a censura iria ser fichado, iria ficar marcado e o trabalho não iria ser montado, o que eu não acho que era uma coisa válida, teria que insistir; ‘água mole em pedra dura... até que furasse’. Essas pessoas não escreviam, ou quando escreviam, engavetavam, ou escreviam por metáforas, por símbolos (ESTEVES, 2013).

Seja pela autocensura, com a qual os trabalhos eram “proibidos” pelo próprio autor, pelo exílio interior, que resultava em um silenciar sobre todas as atrocidades, ou pelo

recolhimento, escolha capaz de deixar que a vida e a sucessão de fatos ocorressem como se nada de errado estivesse acontecendo, o fato é que, após o Ato Institucional nº 5, o trabalho da censura foi muito forte, e dizer o que se queria tornou-se inviável, pois fazer calar era expediente utilizado por aqueles que conduziam os destinos do Brasil.

Segundo Kilpp (1996), em todo o país, buscavam-se alternativas que fossem legais de enfrentamento. Alguns partiram para textos clássicos, fábulas e alegorias, estas últimas, carregadas de alusões possíveis poderiam ser uma escolha muito interessante, porque não teriam ligação direta com o quadro político da época, no Brasil. A palavra estaria disfarçada em seu significado dialógico com o regime de tolhimento de direitos. Esse tipo de trabalho caracterizava o que, para a atriz Araci Esteves, seria o escamoteamento da palavra. De acordo com a supracitada autora, no teatro, outros direcionaram seu trabalho para a abolição do texto e da utilização do gesto e do corpo. O dramaturgo teria, como um dia sinalizou o poeta Bilac⁵⁵, que “*invejar o ourives quando escrevesse, ter a sua produção como profissão de fé*”. Assim como escrever, escolher o texto a ser representado deveria ser um trabalho meticuloso, de forma que pudesse sair do texto e ir aos palcos. Mesmo que se considere a palavra, e a sua utilização metafórica fundamental para a comunicação durante a ditadura, o corpo ganhava igual importância.

O protesto, a contrariedade em relação ao regime, de fato, não foi abolido dos palcos. A metáfora estava ampliada, deslocada da palavra: utilizava-se a metáfora do gesto, a metáfora do corpo. Levi (1997) aponta a morte da palavra e o nascimento do culto ao corpo. A expressão corporal, para o autor, ganha espaço; o teatro sensorial tem prioridade, a cena ritualística, o teatro de agressão, no qual são utilizados palavrões, imagens e ações físicas sobre o espectador. O público é conquistado pela sensibilidade, pelo encantamento, pelo irracionalismo. Entre palavras e expressão corporal, ao que se percebe, estava o conjunto de uma possibilidade de resistência.

O teatro produzido durante a ditadura foi cheio de subterfúgios, recursos que eram necessários para ultrapassar a censura. Essa necessidade de disfarce resultava em uma produção de muita criatividade, o que provocava a reflexão sobre o efeito positivo da repressão sobre a arte que, pressionada, via nessa condição a possibilidade de fazer algo de qualidade. “Acho que realmente surgiram trabalhos muito bons, mas não acredito que é preciso haver uma ditadura para que o trabalho seja bom. Foi uma necessidade [...]”

⁵⁵ BILAC, Olvao. Profissão de fé. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/OlavoBilac/profissaodefe.htm> Acesso: 02 de maio de 2014.

(ESTEVEES, 2013). A palavra, durante a ditadura militar, especialmente nos anos setenta, após a implementação do AI-5, teve um valor muito grande: “eu vejo que nos anos 70, nos quais eu comecei a fazer teatro, a palavra tinha um poder muito grande, nós sentíamos o poder da palavra” (VIEIRA, 2013). Dizer era difícil, mas mesmo com a metáfora do corpo, o peso da palavra era grande.

Evidencia-se que era necessário continuar com as manifestações no palco, ali era o local de questionar o que estava acontecendo no país. A grande questão era como dizer. O caminho teria que ser alternativo, seja ele com a palavra em segundo plano, em detrimento à forma, seja com a palavra no ponto certo, o vocábulo que melhor expressasse, ainda que de forma velada, a insatisfação da população. Para Vasconcellos (2013), embora o teatro recorresse ao símbolo, à metáfora, a plateia conseguia entender o recado:

O público conseguia entender muito bem, a metáfora não era complexa, erudita. Chico Buarque faz o jogo de palavras em *Cálice* e todo mundo entende, era uma questão de inteligência, e nada mais inteligente do que *Cálice*. De sutileza e de poesia, a metáfora tem que ter uma carga de poesia para chegar na gente pelos meios que se dispuser (VASCONCELLOS, 2013).

Para Levi (1997), a percepção não se dava de forma tão fácil. O grupo mais politizado de dramaturgos – seja porque era politizado, ou porque foi se politizando com o tempo – procurava resistir. A questão da politização natural ou adquirida entre os dramaturgos revela bem aquilo que é inerente a alguns, e uma necessidade a outros. Escrever não era fácil, especialmente uma dramaturgia engajada, diante de uma proposta autoritária de governo. Os autores e produtores tinham que se perguntar antes de criar: “será que passa pela censura?” (p. 46). Com isso, para burlar a ação proibitiva, os dramaturgos, que tinham que apelar para a metáfora, muitas vezes acabavam burlando também a percepção do público. Um exemplo dessa dificuldade de compreensão do público pode ser a peça *Botequim*, de Gianfrancesco Guarnieri, de 1973. No roteiro, um grupo de pessoas fica preso em um bar em função de uma tempestade, que causa muitos estragos. A tempestade representava a ditadura, mas muitas pessoas saíram do teatro, após *Botequim* achando que a peça tratava realmente de um bar e de uma forte chuva. Dessa maneira, para Levi (1997), com tanta preocupação em disfarçar o texto, para vencer a censura, a dramaturgia saía derrotada. Isso contraria o que o professor Luiz Paulo Vasconcellos afirma sobre a fácil compreensão das metáforas. *Botequim* possibilita a compreensão de que o professor fez a sua leitura de acordo com o seu

entendimento, com sua capacidade de ler as mensagens implícitas, o que, de modo geral, diferenciava-se do público, que não reunia as mesmas condições.

Dizer ou não dizer, eis a questão. De que forma o dramaturgo, o elenco poderiam alcançar o público, e convidá-lo a refletir sobre tudo o que acontecia no país, sem que a mão pesada da censura cerceasse o espetáculo? Qual seria o caminho adequado? Diante da falta de respostas a esses questionamentos, definitivamente, alguns grupos optaram pelo silêncio. Levi (1997) considera que havia uma parcela de artistas que era omissa, e que fazia um “teatro digestivo”, isto é, aquele que não ameaçava o governo e, pelo contrário, ajudava-o na filosofia do “pão e circo”.

5.2.1 No meio do teatro, *tinha* uma censura

Segundo Kilpp (1996), em 1970 foi assinado um decreto-lei que implantava a censura prévia a livros e periódicos, além de peças teatrais. Assim, o que se percebe é que toda obra “nascia proibida”, e era necessário que se conseguisse a liberação posterior. Houve luta, por parte da classe teatral engajada, para conseguir, na década de setenta, continuar imprimindo em seus trabalhos o caráter de resistência ao regime civil-militar. Em um texto intitulado “Censura, um mau negócio para todos”, de 28 de março de 1978, que faz parte de uma antologia organizada por Fernando Peixoto, o crítico analisa a censura no país. De acordo com Michalsky (1978 *In* PEIXOTO, 2004) em apenas dois dias, no Rio de Janeiro, três espetáculos “sofreram na carne” a ação da censura, sendo que um deles foi definitivamente proibido no dia de sua estreia. A censura trazia um ônus pago por toda a nação: o empobrecimento das opções culturais que estavam à disposição do cidadão brasileiro. À medida que o público era apartado de opções culturais de qualidade, sua criticidade diminuía e, conseqüentemente, ficava mais fácil para o governante exercer o seu domínio. Outra consequência do empobrecimento cultural era a dificuldade cada vez maior que as pessoas apresentam de entenderem o subtexto, a mensagem cifrada pelos dramaturgos.

O Sr. Landim, censor do Estado da Guanabara, em 1965, na ocasião de um dos primeiras proibições promovidas pela censura, escreveu:

“mas o certo é que não alcançamos ainda, por conspiração de fatores vários, o plano das proveitosas discussões de temas políticos, religiosos e sociais através da representação de

dramas e comédias, como acontecia na Grécia antiga” (LANDIM, 1965 *apud* MICHALSKY, 1978 *In* PEIXOTO, 2004).

As afirmações de Landim serviam para proteger o Estado, não o público. Com o que diz, o censor justificou a ação da censura, como se fosse necessária para a proteção do público que, imaturo, não poderia ser exposto a determinados textos. Ora, é lógico que a verdade não era essa! O que o Sr. Landim queria era deixar o público “imaturo”, cada vez mais distanciado da possibilidade de questionar o que estava acontecendo no Brasil.

Michalsky (1978 *In* PEIXOTO, 2004) analisa as ideias do censor, segundo as quais o público brasileiro era imaturo e que, por isso, precisava da tutela do Estado, da proteção deste contra os efeitos nocivos da criação teatral. Essa prática poderia ser questionável, uma vez que o público apenas iria amadurecer se fossem dadas a ele as condições para aperfeiçoar a sua capacidade de escolha, caso contrário – e era isso que estava acontecendo – a plateia ficaria cada vez mais despreparada para atuar de forma consciente.

O pronunciamento do censor Landim, verdadeiramente, não parece ter nexos. O que ele registra é completamente antagônico à consideração de Esteves (2013), para quem o público acompanhava de forma muito consciente o espetáculo, em 1965. Com a proibição sistemática, de espetáculos que iam contra o regime, certamente o público perderia sua capacidade reflexiva. Nesse aspecto reside a ação da ditadura que, para Esteves (2013), “não houve nada mais eficiente, o trabalho da ditadura foi muito eficiente, eficientíssimo nos seus propósitos”. Para Kushnir (2004), todo o cerceamento de informações, a partir de 1964, teve o objetivo de impor a imagem de um “Brasil Grande”. “É consagrada a noção de que a censura prestou um serviço aos governos da ditadura civil-militar pós-64, atuando como deseducadora de várias gerações” (KUSHNIR, 2004, p. 81).

Para Andrade (2013), o teatro, além de ter sido um veículo de resistência durante a ditadura, era uma forma de ter esperança de que aquela realidade mudaria. “A verdade é que nós conseguíamos fazer com que as pessoas pensassem e criassem uma ideia de que não estava tudo perdido, que se continuava vivo e questionando” (ANDRADE, 2013). Da mesma forma que o professor Luiz Paulo Vasconcellos entendia que as metáforas eram claras e, de forma paradoxal à sua opinião, o público não entendia o teor de *Botequim*, de Guarnieri, Jairo de Andrade pode estar equivocado quando afirma, categoricamente, que ele e seus pares conseguiam fazer as pessoas pensarem de outra maneira face à situação. A recepção aparente do público poderia não condizer com a real repercussão do trabalho realizado.

Em *Liberdade, liberdade*, entre opressões e liberdades, a esperança está presente em alguns quadros, geralmente após a apresentação de uma realidade nada positiva. Derrotas da

liberdade, às quais realmente nada mais restaria a não ser lutar, esperar e ter confiança de que um dia a situação fosse invertida. Um dos momentos em que ter esperança é talvez a irremediável coisa a fazer é em relação à Segunda Guerra Mundial e à opressão dos Nazistas. A clássica “receita” de Millôr e Rangel – mostrar a realidade, refletir, identificar as injustiças, as derrotas, e depois amenizar o quadro e vislumbrar algo melhor – é utilizada pela última vez, na segunda parte, quase ao final do texto.

O início da cena é pesado: Hino do Partido Nacional Socialista, seguido de trechos de discursos de Adolf Hitler, retrata o cenário de tirania da Alemanha Nazista. “A guerra será tal que deverá ser conduzida com uma dureza sem precedentes, sem mercê e sem trégua! Todos os que se opuserem ao nazismo deverão ser liquidados.” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 101-102). O discurso de Hitler, impondo o regime nazista a qualquer preço, em termos de agressividade, é muito semelhante ao discurso do General Milan Astray⁵⁶, cujo trecho, Vianna, em determinado momento, apresenta: “o fascismo vai restaurar a saúde da Espanha! Abaixo a inteligência! Viva a morte!” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 75). Ambos trazem a ideia de que os regimes totalitários seriam implementados de qualquer maneira, e que, se preciso fosse, pessoas seriam exterminadas. Percebe-se que Hitler e Astray se aproximam em suas ideias, ao se comparar os dois trechos dos enunciados: do ditador nazista, “todos os que se opuserem ao nazismo deverão ser liquidados”; e do general Milan Astray, “viva a morte”. Ambas as afirmações pregam a violência como meios de se alcançar o poder e de perpetuá-lo, situação muito semelhante à do Brasil, a partir do golpe. Na sequência da cena alusiva ao nazismo, porém, os autores mudam o clima tenso e utilizam poemas e canções que amenizam o quadro com a mensagem de resistência e de esperança, ou seja, aquilo que inicialmente se anunciava como algo completamente denso dá lugar à manifestação dos anseios de liberdade. Tereza Rachel termina a cena com excertos de *Liberté*, poema de Paul Éluard⁵⁷,

TEREZA
[...]
E ao poder de uma palavra
Recomeço a minha vida
Nasci para te conhecer
e te chamar
liberdade.
(FERNANDES, RANGEL, 2006, p.105).

⁵⁶ José Millán-Astray y Terreros (1879-1954): militar espanhol. Fundou a Legião Espanhola e a Rádio Nacional de Espanha.

⁵⁷ Poeta francês; um dos fundadores do surrealismo, cujos poemas refletem os principais acontecimentos do século, tais como as guerras mundiais e a resistência aos nazistas.

No trecho de *Liberté*, observa-se o verso “recomeço a minha vida” como indicador de que algo dera errado, que houve uma dificuldade, talvez uma derrota e, a partir disso, pela retomada, vem um novo início. É evidente que pela esperança foi promovida essa nova etapa, pois, se não fosse assim, a situação não teria sido contornada. Assim, em um processo de sinonímia, liberdade e esperança fazem com que os quadros se alterem: a esperança é a maneira de acreditar na possibilidade de alcançar a liberdade. Ao se refletir na condição em que estavam os brasileiros no pós-golpe, é possível imaginar que os autores, nesse instante, entenderam que, embora o país estivesse dominado por um governo repressor, a natureza do país era a liberdade, e que chegaria o momento da retomada. O poder da palavra *liberdade* seria o suficiente para recomeçar uma vida; a busca pela liberdade era o que mantinha as pessoas suportando o regime opressor.

Durante todo o regime, os meios de comunicação de massa que entraram na comunicação *Intelsat*, via Embratel, foram mantidos sob a tutela do Estado, a partir da concessão de canais, pela censura à imprensa, por intermédio de grandes somas de dinheiro investidas pelo governo em propaganda, além de outras maneiras utilizadas (KILPP, 1996). Michalsky (1978 *In* PEIXOTO, 2004), constata que toda uma geração foi condenada a crescer e a se formar sem ter acesso a uma parcela cultural do país. Além disso, essa geração se acostumou a permitir que um grupo de desconhecidos resolvesse o que era e o que não era permitido assistir. De qualquer forma, as palavras do censor Landim tiveram peso. O Brasil ainda não tinha um nível de produção teatral capaz de oferecer discussões proveitosas, em relação a temas políticos, religiosos e sociais. Ou seja: o Estado precisava fazer com que o público não fosse exposto a produções que lhe causassem desconforto. Evidencia-se que a palavra tinha força tanto na resistência ao regime, quanto na manutenção deste. Dramaturgos, diretores e atores tentavam burlar a censura pela escolha de determinados textos. Do outro lado, os militares e todos os envolvidos na manutenção do regime, deveriam ter um discurso integrado no sentido de fazer com que as pessoas acreditassem que a “ilha de paz” realmente existia. Vieira (2013), ao analisar a força da expressão oral, conta uma passagem que serve para ilustrar tal importância:

Acho interessante um fato que outro dia me chamou muita atenção, algo que foi relatado por outra pessoa; não sei bem quem foi o autor, que há pouco, alguém fez um discurso em determinado evento, e foi muito aplaudido. Depois de muitos aplausos, que o pessoal se regozijou, essa pessoa revelou que aquele fora um discurso de um ex-presidente militar, da época da Ditadura. Eu acho que esse é um fato importante para nós pensarmos o poder e o valor das palavras, e como nós podemos, pelo discurso envolver as coisas (IDEM, 2013).

É fácil entender o jogo de palavras utilizado por Landim: há o tom de *proteção* ao público, mas, na verdade, é a desconstrução lenta e gradual da capacidade de “olhar e ver”, trabalho que a atriz Araci Esteves considera ter sido muito eficiente pelos militares. João Ubiratan Vieira menciona a situação das escolas, a partir do regime civil-militar. Durante a ditadura, aconteceram as reformas do ensino, a fragmentação do conhecimento e, conseqüentemente, o afastamento do poder de reflexão. “Dentro dos cursos não existia mais a Filosofia, a Ética, [...] foram se fragmentando. Hoje nós vemos as escolas sucateadas, o setor privado, cada vez mais, entrando na área da educação, decidindo coisas, o poder econômico [...]” (VIEIRA, 2013).

A departamentalização do ensino, a retirada de algumas disciplinas do programa, o cerceamento da produção cultural foram partes integrantes do trabalho que Araci Esteves considera muito competente por parte da ditadura. Lentamente, assim como o público tinha desconstruída a sua capacidade reflexiva diante de espetáculos, as escolas eram enfraquecidas, tudo arquitetado para silenciar o povo sem utilizar a força. Em relação ao teatro, o governo, com tantas proibições e cortes, com a suposta desculpa de “manter o público a salvo de conceitos morais e de sugestões ideológicas divergentes das visões ortodoxas consagradas pelo esquema” (MICHALSKY, 1978 *In* PEIXOTO, 2004, p. 290) queria uma unidade de comportamentos éticos e convicções políticas. Com isso, seria mais fácil para os que estavam no poder, imprimir a ideologia e, conseqüentemente, governar. A mordaza fora colocada no cidadão de forma natural. O que se queria era a alienação do cidadão, para que a população fosse transformada ainda mais em uma grande massa de manobra.

O teatro não é arte de apelo popular no Brasil. Essa lógica deveria ser invertida com o investimento dos governos em artes cênicas de forma sistemática nas escolas. O aluno deveria criar o hábito de assistir, desde cedo, a espetáculos de qualidade. Em relação ao período ditatorial, especialmente, o crítico Yan Michalsky questiona a tamanha preocupação da censura com o teatro, que é uma arte “notoriamente minoritária num país como o nosso” (ID. *IBIDEM In* PEIXOTO, 2004, p. 290). O teatro é uma obra aberta, que a cada contato com o público, tinha a capacidade de se reconstruir, “circulando o foco do espetáculo do texto para o gesto, do ator para o cenário, e assim sucessivamente” (KILPP, 1996, p. 98). Com a maleabilidade característica do teatro, torna-se mais fácil buscar outras formas de dizer a mesma coisa. A capacidade de improviso, inclusive durante o espetáculo, poderia transformar o teatro, como algo a ser controlado mais de perto. “Manter o *caco* sob controle é muito difícil, e não é à toa que o teatro tenha sido a arte mais visada pela censura” (KILPP, 1996, p.

98). A televisão, por exemplo, que já na época da ditadura tinha um alcance infinitamente maior do que o teatro, era mais fácil de ser controlada pelos órgãos de censura. O teatro, nesse ponto, era independente. Para o dramaturgo, subverter a ordem seria mais fácil, pois a dinamicidade do teatro possibilitava ajustes a qualquer tempo, característica de que a televisão não dispunha.

Michalsky (ID. IBIDEM, *loc. cit.*) considera que somos o resultado dos exemplos dados pelos nossos pais, dos fatores genéticos, somos influenciados pelos relacionamentos afetivos, resultamos de nossas experiências pessoais, de pressões que sofremos, de sofrimentos, das amizades. Assim,

Censura alguma poderá cortar esses elementos que determinam , efetivamente, a nossa atitude perante o nosso universo. Mas será que somos também resultado do teatro ao qual assistimos (ou assistiríamos, se nos deixassem)? Se o somos, isto ocorre numa proporção tão insignificante que a resposta pode legitimamente ser: não (MICHALSKY, 1978 *In* PEIXOTO, 2004, p. 291).

Confrontam-se duas ideias: a necessidade de controlar o teatro, porque ele, com o *caco* deveria ser observado mais de perto, afinal, tem o poder de dizer o que a televisão não pode e não quer; e a inexorabilidade do olhar atento da censura, porque inúmeros outros fatores é que formam o sujeito e, assim, as artes cênicas não teriam poder sobre as decisões do sujeito. Não há, definitivamente, como comparar o alcance do teatro o da televisão. O público que ia ao teatro era ínfimo, nenhuma revolução nasceria a partir de um espetáculo. Mesmo que parte da plateia agisse como elemento multiplicador de possíveis ideias reacionárias, o conjunto de pessoas cooptadas não daria conta de se caracterizar como uma ameaça ao sistema. “Então, por que ter tanto medo dele?” (MICHALSKY, 1978 *In* PEIXOTO, 2004, p. 291). O próprio crítico, em considerações anteriores no mesmo texto, traz a resposta ao questionamento, no momento em que admite que o teatro ajuda as pessoas a pensar. Um argumento que pode ter contribuído para que o regime autoritário tivesse medo do teatro é:

[...] teatro é artesanato. Teatro é peça por peça. Teatro se faz hoje uma coisa, submete-se à Censura de um jeito, faz-se outro dia de outro jeito, para outro tipo de público, vai se adaptando às condições. É o cara a cara, o contato direto com o público, o dizer as coisas na cara do público (VASCONCELLOS, 2013).

O fato de o teatro ser “cara a cara” faz com que seu controle seja mais difícil, pois a informação circula de modo adjacente. Na época da ditadura, especificamente, era muito difícil ter o controle de algo vivo, que se transformava entre uma apresentação e outra. Além disso, os censores que acompanhavam o ensaio geral compareciam apenas à estreia – quando apareciam –, o que permitia que alterações fossem realizadas posteriormente. Conforme Kilpp (1996), o controle da mídia fazia com que a circulação de informações fosse quase impedida e, por consequência, muitos fatos que aconteciam no Brasil não vinham à tona, nem mesmo a nível de representação artística. Ao mesmo tempo em que isso acontecia, o controle dos meios de comunicação possibilitaram que fosse veiculada a ideologia nacional.

Muitas companhias teatrais, grupos e pessoas viajavam para cidades – grandes ou pequenas – e eram, às vezes, o único ponto de contato entre umas e outras. O teatro itinerante, que era apoiado pelo Estado na década de setenta, entrava em contato com as realidades locais, e falava sobre elas. No Rio Grande do Sul, um dos grupos que atuava em outros locais, seja pelo interior do Estado, em Santa Catarina no Paraná, era o Teatro de Arena, que desde o nascimento teve o propósito de entrar em contato com as comunidades, dialogando com elas e sobre elas.

[...]. À flor da pele⁵⁸ também foi muito importante. [...] saíamos mambembe e deixávamos o teatro funcionando. Era um marco de resistência, a gente enfrentava a censura e denunciava a censura sempre que podia, e depois fazia o debate. Inclusive, quando viajávamos e visitávamos faculdades, sindicatos, onde houvesse núcleo de estudantes, estava no contrato, depois do espetáculo, debate, era obrigação. Depois começaram a nos perseguir, eles queriam o script do debate. Foi um trabalho muito bonito que se fez, de resistência. Mas aí, nunca esqueço de uma noite em que estávamos fazendo ‘Quando as máquinas param⁵⁹’ em Vacaria, e quando terminou o espetáculo, estava sentado na primeira fila o censor, de Porto Alegre, louco de frio, pegou uma noite gelada, e até a gente se dava com o *cara*. Eu disse ‘eu quero agradecer a vocês, e ele perguntou ‘mas e o debate?’ Que debate? Dissemos a ele que não tinha debate, que o debate era aquilo, agradecer a eles, que iriam montar outras peças. Enrolamos os caras e eles foram embora. Saímos, o nome dele era Danilo, era o censor. Perguntei se ele havia jantado, e o levamos para jantar. Ele disse que havia uma denúncia do Comando do Exército que o grupo estava fazendo comício. [...] O Exército denunciou, havia denúncia, o censor queria o script do debate. Ele estava com muito frio, nós começamos a dar vinho para ele, e ele foi contando tudo (ANDRADE, 2013).

⁵⁸ *À flor da pele* é texto de Consuelo de Castro, autora da “geração de 1969”. A obra contrapõe um intelectual de esquerda a uma jovem estudante de teatro. Eles vivem um caso amoroso fora dos padrões, resultando em permanente e mútuo questionamento.

⁵⁹ *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, montado pelo *Teatro de Arena* de Porto Alegre, em 1969, com direção de Jairo de Andrade. O texto, a partir do diálogo de um casal, aborda temas sociais, como: emprego, educação e corrupção. Todas as discussões são realizadas a partir de um fato: a perda do emprego de uma das personagens.

O Teatro de Arena, com seu trabalho “mambembe”, mantinha contato direto com as mais diversas localidades, e fazia um trabalho “artesanal” que visava à conscientização do público. A possibilidade de debater após o espetáculo é uma possível resposta ao questionamento de Yan Michalsky sobre o porquê de temer o teatro, já que ele é arte minoritária. Mesmo assim, com essa prática, não há comparação em termos de alcance, se comparados teatro e televisão. Kilpp (1996) considera que o teatro tem a tendência de se expressar de maneira irrepetível, multiplicando a quantidade de informação que pode fazer circular. Ao atuar em contato com o interior do país, o teatro fazia o que a televisão não poderia fazer: particularizar as discussões. Primeiramente, deve-se entender que a televisão, na época da ditadura, era atrelada ao Estado, subserviente a ele, que era o detentor dos canais. Ir contra o mandatário era, no mínimo, decretar o fim da trajetória. O teatro, que percorria os meandros do Brasil, embora contasse com subsídios oficiais, burlava o sistema, e poderia ser ferramenta de conscientização da população, de questionamento. Além disso, a televisão, com sua grade de programação, era generalista, ou seja, o que apresentava era o retrato de todas as regiões. O teatro, entretanto, penetrava nos mais escondidos recantos e, a partir de determinada realidade, realizava a problematização. O perigo era esse.

5.2.2 O teatro gaúcho e a forma de lidar com a censura

Conforme Kilpp (1996), em Porto Alegre, no início dos anos setenta, e isso já inclui o ano de 1968, a produção teatral ainda era composta por uma atividade amadora forte e por uma atividade profissional inexpressiva. A diferença de um grupo amador para um grupo profissional era tênue, e havia poucos titulados. A caracterização de amador ou profissional era vinculada à questão técnica dos espetáculos montados e, além disso, ao espaço onde era apresentado o trabalho e ao público a que se dirigia. Quanto mais profissional era o grupo, maior seria sua vinculação a uma casa convencional, ou seja, à medida que o grupo apresentasse profissionalismo em suas atividades, maior era a sua formalidade; aos grupos amadores, aumentava o grau de informalidade. Luiz Paulo Vasconcellos traz algumas considerações a respeito do teatro gaúcho nos anos setenta:

Aqui não existia nada, apenas um teatro amador. O Rio Grande do Sul, Porto Alegre, haviam tido um núcleo importante de teatro que deixou de existir, foi todo

mundo embora, sumiu, acabou. Aí veio o Teatro de Arena, ex-alunos do CAD, Araci Esteves, Jairo de Andrade, esse pessoal fundou aquele núcleo que foi o ponto de partida, além do DAD, ao lado do DAD, que iniciou, difundiu e promoveu a nova leva do teatro gaúcho. Tudo começou em 1967, 1968, 1969. Então, a ‘Ópera dos Três Vinténs’ que eu dirigi, assim como uma série de espetáculos que eu fazia anualmente revelando novos atores, *botando na roda* novas personalidades, novas pessoas, novos grupos que foram surgindo, inclusive Luciano Alabarse, que é o diretor do Porto Alegre em, Cena, que foi meu aluno no DAD, ele saiu, vai dirigir numa sala anexa ao Arena um novo grupo e assim a coisa começa a crescer e não para mais felizmente, ou não, depende do olhar que a gente tem (VASCONCELLOS, 2013).

A linha tênue, que para Kilpp (1996) separava o teatro amador do teatro profissional, no Rio Grande do Sul, na década de setenta, seria, o que para Vasconcellos é classificado como teatro semiprofissional. O que não faltava a todos os três possíveis segmentos (amador, semiprofissional, profissional), ao que tudo indica, era a vontade de realizar trabalhos de qualidade. Havia um movimento nesse sentido, de direcionar as atividades para um a estruturação profissional. De qualquer forma, os anos setenta significam um momento de retomada da expressão cênica gaúcha. Exatamente nos anos de 1970 e 1971, época de forte repressão à resistência, conforme Kilpp (1996), surge, no Rio Grande do Sul, o Teatro Jornal. A proposta era uma variação do que fora concebido por Augusto Boal para abordar o confronto que existia no país, mas que não chegava à população em função do controle exercido pelo Estado sobre a informação.

O grupo, conforme Kilpp (1996), teve vida curta, mas seu projeto foi muito bem delineado. As propostas foram coordenadas por Ana Maria Taborda, carioca, que dirigiu, para o Arena, *Fundilho de porcelana*, de Renato Pereira, *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, e *Um dois, três de Oliveira quatro*, de Lafayette Galvão.

Para o Teatro Jornal, a questão básica era a luta contra a ditadura. O teatro estava a serviço da difusão dessa luta e consistia, no seu caso, na divulgação de notícias de jornal e outras na forma de jornal falado, numa tentativa de burlar o ocultamento e falar publicamente daqueles que eram, no momento, os temas malditos (KILPP, 1996, p. 58).

O Teatro jornal percorreu a Universidade Federal e o interior do Estado, participou do Festival de Bom Jesus, evento em que conquistou alguns prêmios. Foi um trabalho realizado por estudantes, para estudantes. Após alguns conflitos entre o Teatro Jornal e o Arena, este último não abria mão da coordenação do projeto, Ana Maria Taborda saiu do Arena, acompanhada dos universitários e, com o patrocínio apenas do DCE, o grupo montou o

Teatro-jornal, 2ª edição. Para Kilpp (1996), em dois anos, o grupo revelou algumas coisas que ultrapassavam as notícias que tentavam veicular. Havia o apontamento para questões como discurso e *práxis*, política social e política comportamental.

Naquele momento, e a partir dele, os inimigos principais da população e do teatro – desse de modo especial – foram a censura e o arbítrio. De tal associação, de acordo com a autora, foi criado um clima de insegurança, com o qual ninguém estava tranquilo. A relação com os órgãos de censura atravessava um processo pelo qual nunca se atingia o último estágio.

Iniciava com a remessa do texto a ser montado – que era examinado pelos censores federais, que poderiam interditá-lo, liberá-lo total ou parcialmente, restringir etariamente o público a que podia ser apresentado, ou simplesmente reter o texto, sem dar resposta, o que, de qualquer forma, impedia a sua montagem. Havia uma nova liberação, pelos censores locais, em relação à montagem. A cada espetáculo, o grupo ainda informava ao órgão competente a data e o local onde se apresentaria – e mais o nome e endereço do grupo, responsável e outros membros. Cada teatreiro era obrigado a ter uma carteirinha da censura, sem a qual ele, individualmente, não poderia participar daquele espetáculo (KILPP, 1996, p. 95).

Vasconcellos (2013) observa que o texto enviado à censura, como apresentado por Kilpp (1996), voltava com cortes, riscado e carimbado. Além disso, os censores assistiam ao ensaio geral, e depois não voltavam mais. Ultrapassadas essas etapas, o espetáculo finalmente entrava em cartaz, mas poderia ser interditado a qualquer momento, de acordo com algum motivo apresentado pela autoridade.

O espetáculo estreava, e apenas em caso de denúncia teria algum censor na plateia. Vieira (2013) recorda que, além do ensaio geral, os grupos tinham que reservar alguns ingressos para a censura, o que fazia com que, na plateia, na estreia, ou em dias subsequentes, pudesse estar de volta o censor, ou pessoas a quem fossem destinados os ingressos. Ou seja: havia, ainda depois do ensaio geral, a apreensão por parte do grupo, com a possível presença de alguém indesejado na plateia, o que poderia promover, portanto, a possibilidade de o espetáculo ser interditado após a estreia.

A vantagem que os grupos tinham era o controle que exerciam sobre os ingressos distribuídos aos censores. Os números de ingressos eram anotados no borderô, ou, até mesmo, colocavam outras cores nos ingressos. Assim era possível saber se na plateia estavam pessoas ligadas à censura; “[...] então, naquele dia, tínhamos uma apresentação mais comedida, não se

podia dizer os palavrões, não se podia exagerar no gestual. Essa forma de controlar era uma maneira de nos safarmos” (VIEIRA, 2013).

Para Kilpp (1996) a questão não era apenas política, a ação da censura poderia acarretar prejuízos financeiros aos grupos. Aqueles que não queriam sofrer com isso, deveriam se comportar com discrição. Para Esteves (2013), se o grupo não quisesse incomodar, tudo estaria bem, os diretores, os atores, e todos aqueles que trabalhavam com o espetáculo não teriam problema com a censura. “Não incomodando estava tudo bem, tudo ótimo, era aplaudido. Quando você incomodava aí era barrado, era levado para interrogatório, e aí você seria questionado, e era muita incomodação” (ESTEVES, 2013). O que seria motivo para incomodar? Uma palavra considerada subversiva? Gestos? Quais seriam os critérios estipulados pelos censores? É possível que muitos deles encaminhassem profissionais do teatro a interrogatórios por motivos fúteis. Em *Liberdade, liberdade*, duas pessoas, entre outras, se incomodaram e tiveram consequências nada positivas.

Em cena, o julgamento do poeta Joseph Brodsky⁶⁰:

PAULO
Qual é o seu nome?

VIANNA
Joseph Brodsky.

PAULO
Qual é sua ocupação?

VIANNA
Escrevo poemas. Traduzo. Suponho que...

PAULO
Não interessa o que o senhor supõe. [...] O senhor tem um trabalho regular?

VIANNA
Pensei que fosse um trabalho regular.
[...]

PAULO
E qual é seu trabalho real?

VIANNA
Eu sou um poeta. E tradutor de poesia.
[...]
(FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 81- 83)

⁶⁰ Joseph Brodsky, pseudônimo de Iosif Aleksandrovich Brodsky (1940-1996): poeta russo naturalizado estadunidense.

Durante a cena, Brodsky tenta mostrar que o que faz é trabalho, enquanto o inquiridor conduz a conversa para o lado contrário, ou seja, a ideia é provar que trabalho de fato é algo mais concreto, preciso. A imagem que se forma é a de uma pessoa improdutiva, e que, além de tudo, não sabe nem ao menos o que a conduziu à prisão:

PAULO
O senhor tem algum pedido a fazer à corte?

VIANNA
Eu gostaria de saber por que fui preso.

PAULO
Isso não é um pedido; é uma pergunta.

VIANNA
Então não tenho nenhum pedido.
(FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 86)

Outro julgamento apresentado é o de um soldado, Eddie D. Slovik, norte-americano que se recusou a lutar na Segunda Guerra Mundial. A cena foi dramatizada do livro *The Execution of Private Slovik*, de William Bradford Huie. A passagem, imediatamente posterior ao julgamento de Brodsky, é um momento em que há a manifestação de um pensamento, de uma convicção muito bem fundamentada. Eddie Slovik foi o único soldado executado por deserção desde o fim da Guerra Civil Americana, em 1945. Mesmo sabendo das sanções a que teria que responder, Slovik manteve-se fiel a seus princípios, assim como o poeta Joseph Brodsky.

PAULO
Soldado Eddie D. Slovik, nº 36.896.415, Companhia de Infantaria G-109, 28ª Divisão, Exército dos Estados Unidos da América do Norte. (*Vianna levanta o braço.*) Praça Slovik, é acusado de recusar-se a servir aos Estados Unidos usando rifle e baioneta, tendo desertado para evitar os perigos oriundos do dever de lutar em combate. Declara-se inocente ou culpado?

VIANNA
Culpado.

PAULO
Tem alguma coisa a alegar em sua defesa?

VIANNA
Não, eu fugi; não queria lutar.
[...]

PAULO

(para a plateia) – Os superiores do soldado Slovik não recomendam clemência. Para ele e para os soldados que queiram imitá-lo, a prisão não é um castigo nem uma ameaça. Ele desafiou diretamente a autoridade do Governo! Se a pena de morte por deserção jamais foi imposta, este é um caso em que ela é justa, a fim de manter a disciplina sem a qual nenhum Exército pode enfrentar seus inimigos! (FERNANDES, RANGEL, 2006, p.86-88)

O soldado Eddie Slovik⁶¹, executado, não teve a liberdade desejada, mas, ao manter-se firme em seus propósitos para não lutar, encontrou a liberdade: assumiu seus ideais como corretos, sem mudar de opinião, independentemente da consequência.

A persistência e a força de vontade deveriam ser firmes, pois, em caso de proibição de um espetáculo, todo o esforço de meses de trabalho seria jogado fora:

[...] é muito duro você ensaiar durante três, quatro meses, fazer toda uma montagem e no dia de abrir a porta, abrir o pano chega a censura e diz assim: ‘Está proibido, não pode’. E aí você tem que partir para outra. O primeiro momento é assim: ‘vou amarrar minhas chuteiras, não quero mais’, mas depois você vê que não, que tem que persistir, porque senão aquilo vai aumentar, vai ficar cada vez maior para cima de você (ESTEVEVES, 2013).

Seria mais fácil realizar um trabalho que não promovesse reflexões sobre a situação do país. O teatro estava muito visado justamente por ser uma espécie de “órgão de imprensa”, no qual notícias censuradas eram veiculadas. Insistir nessa prática desafiadora passava a ser uma causa a ser defendida, provavelmente por um sentimento de justiça que ia além de profissionalismo.

Araci Esteves considera o teatro importante como instrumento de luta. Mesmo considerando esta expressão artística como arte minoritária, de acordo com as considerações de Yan Michalsky, o teatro – especificamente durante a ditadura – foi o instrumento de um trabalho engajado, no sentido de não aceitar simplesmente a imposição civil-militar. Para Kilpp (1996), o fato de diretores, atores e demais envolvidos com o teatro terem seguido com o trabalho, como fez Araci Esteves, mostra que, apesar de tudo, a censura não conseguiu alcançar seu objetivo como gostaria. Isso ratifica a dinamicidade das artes cênicas, sua capacidade de transformar-se, de adaptar-se às diferentes condições e, além disso, de burlar aquilo que é institucionalizado, que vem de forma opressiva.

⁶¹ Edward Donald Slovik (1920-1945): soldado do exército dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial.

De acordo com Kilpp (1996), a intimidação era a arma mais forte da censura, que muito antes de proibir, tinha a intenção de coibir o ato. O medo era uma maneira de fazer com que não acontecesse o espetáculo, que iniciativas fossem engavetadas. Essa interferência da censura na produção teatral, para Michalsky (1978 *In* Peixoto, 2004), acarretou, por exemplo, em empobrecimento de sua carreira, pois negou a ele a possibilidade de contato com experiências e tendências que poderiam ter ampliado sua visão do fenômeno teatral. A constatação de Yan Michalsky acerca de seu próprio empobrecimento profissional, constante em texto publicado por ele em 1978, tem algo dialogizante, escrito por Fernando Peixoto, em 1973. Para o último, o problema da crítica no Brasil era um dos mais graves, pois ela existia, e não existia, ao mesmo tempo. “Existem críticos porque escrevem em jornais, mas inexistem porque o que escrevem não interessa a ninguém, revela total despreparo, para a tarefa, das mais importantes para a eclosão de um movimento renovador e vital” (PEIXOTO, 1989, p.335-336).

O trabalho de desarticulação do teatro, por parte do Estado, foi realizado dentro e fora dos palcos. O empobrecimento da dramaturgia, que foi engavetada e, por consequência, dos espetáculos, fazia com que aqueles que analisavam os trabalhos em cena também fossem prejudicados, pois eram apresentados a trabalhos de menor expressão. A depreciação das artes cênicas em relação à qualidade, fatalmente atingia à plateia, cada vez mais despreparada para assistir teatro. Os espetáculos de maior poder reflexivo, em cujas cenas poderiam estar elementos questionadores do sistema, não encontravam eco na plateia, que ia, aos poucos, perdendo a capacidade de “pensar junto”.

Peixoto (1989) vai além da identificação do despreparo. Os críticos da época ainda viam os espetáculos como eventos isolados, totalmente desvinculados daquele contexto em que são produzidos e que determina sua venda no mercado. Eles não percebiam a ligação de um espetáculo com outro, e nem a dinâmica interna de um trabalho, o encadeamento e o relacionamento dialético entre as partes do espetáculo. Há, por parte daqueles que escrevem nos veículos pertinentes, a incapacidade de analisar o texto no que diz respeito à escritura cênica, e em relação ao momento histórico, ao público ou, ainda, em referência aos meios de produção vigentes. Mesmo diante de tantos problemas, o teatro prosseguia. Era necessário seguir em frente, e, para isso, muitas eram as artimanhas desenvolvidas.

De acordo com Vasconcellos (2013), algumas estratégias eram utilizadas no ensaio geral, a fim de que fosse possível conseguir a liberação do espetáculo por parte do censor,

No ensaio para a censura nós fazíamos sempre uma ‘peça infantil’. Mudávamos o tom da coisa, cortávamos as palavras que eles não queriam que a gente dissesse, e depois de assistido o ensaio, inseríamos tudo aquilo que deveria ser cortado de volta no texto, e fazíamos o espetáculo como deveria ser feito. Os censores não assistiam, eu pessoalmente nunca tive problema em relação a isso, houve um ou outro problema no Arena, algumas peças foram censuradas [...]. Houve problemas, mas se comparado ao Rio e São Paulo, os problemas foram poucos. Porque nós nos articulávamos de uma maneira que nos permitia dar a volta por cima, contornar o obstáculo (VASCONCELLOS, 2013).

Vieira (2013) também menciona a diferente forma de apresentar o ensaio geral para o censor como estratégia para que o espetáculo pudesse ter a estreia garantida. O diretor reafirma a realidade de que o texto era enviado previamente à censura, e que voltava cheio de observações a serem seguidas pelo grupo. O “teatro infantil”, mencionado por Vasconcellos (2013), é montado pelos grupos de João Ubiratan Vieira com um detalhe curioso: “havia algumas palavras que nós achávamos que eram muito fortes - em cena a palavra tem aquele poder – então, quando o censor estava à frente, dizíamos de forma leve, para disfarçar, mas depois ele nos mostrava; no texto dele estava tudo sublinhado” (VEIRA, 2013). Com a observação do diretor, percebe-se que os censores estavam atentos aos detalhes e, muitas vezes, não era tão simples ludibriá-los.

Esteves (2013) classifica o ensaio para o censor como “ensaio branco”, no qual eram retiradas todas as coisas que poderiam incomodar, tudo o que era proibido. Na estreia, o espetáculo era outro. Os censores começaram a perceber a estratégia utilizada, e muitos trabalhos foram proibidos depois da estreia, o que era, para a citada atriz, um exercício muito frustrante: “você ter que fazer jogo de cintura para poder fazer alguma coisa que você quisesse. E havia censores que eram amigos, amigos entre aspas, saíam juntos, mas eram censores”. Vieira (2013) não chega a classificar os censores como amigos, mas registra o trabalho de uma “senhora muito querida”, cuja visita ao teatro para assistir ao ensaio acontecia mediante o transporte de ida e volta por conta do grupo. Segundo o diretor, ela identificou-se como sendo da Polícia Federal, fato que, para ele, foi muito importante, pois a partir daquele momento o grupo ficou muito mais atento.

Já que ela abria, eu ficava na plateia, conversava com ela, sentava com ela. Aquela senhora fez a verificação de vários espetáculos que eu fiz, durante muito tempo, uns dois, três anos ela acompanhou, ela era minha fã, é muito interessante isso também. ‘Ah, como estás? Como está o espetáculo?’ E aí eu conversava com ela durante o ensaio geral, perguntava coisas ‘a senhora acha que aqui...?’ Ela dizia ‘não, aqui não...’ (VIEIRA, 2013).

Percebe-se, por intermédio de Araci Esteves, que considera os censores “amigos entre aspas”; e por João Ubiratan Vieira, que admite conversar com a censora e fazer alguns questionamentos, uma política de boa vizinhança. Há, nisso, relação com aquilo que Jairo de Andrade considera como a presença visível do inimigo, do qual os censores eram, antes de mais nada, representantes concretos. “Teatro infantil”, “ensaio branco”, ingressos marcados, boa relação com os censores. Seja qual for dos expedientes utilizados, o objetivo era a sobrevivência de um teatro que não se esgotasse em si mesmo, mas que reunisse condições de prosseguir com a sua vocação questionadora.

Uma prática usada também como forma de desviar da censura era a apresentação de textos sabidamente proibidos, ou outros, que não se tinha a intenção de submissão à censura, em forma de ensaios. Conforme Kilpp (1996), isso era recorrente porque o ensaio não era proibido, não poderia ser censurado. De acordo com a autora, o *ensaio* era anunciado para ser apresentado em local determinado. Quem quisesse assisti-lo, deveria adquirir os convites de forma antecipada e, ao final, ainda contribuir com alguma quantia em dinheiro para a formação de fundos para o grupo. Entretanto, tal expediente nem sempre dava certo, como, por exemplo, com a leitura de *Rasga coração*⁶², que em 1979 foi lida no Clube de Cultura, com grande público e sob forte policiamento. Posteriormente, ao ser refeita no Arena, levou o teatro à interdição por uma semana. Por mais ardilosos que fossem os profissionais do teatro para burlar a censura, a escolha justamente do Teatro de Arena de Porto Alegre parece ingenuidade, mesmo para a realização de um ensaio com esse propósito. O local era, provavelmente, o mais visado pela censura. É evidente que não daria certo essa prática subversiva por lá.

É interessante lembrar que o Estado repressor impunha-se pela força, pela violência e, conseqüentemente, pelo medo. Os censores eram, conforme Vasconcellos (2013), funcionários públicos despreparados para a função. Segundo o diretor, “tanto os censores de texto como os de espetáculo eram de uma ignorância absoluta em matéria de teatro, em matéria de arte, de pensamento. O que era ótimo.” (VASCONCELLOS, 2013). É necessário frisar que o termo *ignorantes*, em relação aos censores, justifica-se em função de que eles eram de outras áreas, e não especialistas em teatro. A visão de Luiz Paulo Vasconcellos é semelhante à que Dias Gomes manifestou em sua autobiografia: “Não que a Censura não percebesse e não mutilasse os textos, mas tinha certa dificuldade em fazê-lo, já que os

⁶² *Rasga coração*, peça de Oduvaldo Vianna Filho, que ele terminou de escrever poucos dias antes de falecer, vítima de um câncer pulmonar, com apenas 38 anos.

censores não primavam pela inteligência. [...] Eram realmente brilhantes nossos censores” (GOMES, 1998, in KUSHNIR, 2004, p. 185).

Para Kilpp (1996), a censura era despreparada para tanta informação, o que, conseqüentemente, não era positivo, pois cometia atos incompreensíveis, como os cortes realizados no texto *A megera domada*, de William Shakespeare, ou a ideia de que *Antígona*, de Sófocles, era perigosa para a segurança nacional, e seu autor, subversivo. O fato do despreparo da censura, e da sua ignorância em termos de teatro, pode ser muito bom na opinião de alguns, ou péssimo sob o ponto de vista de outros. Algumas ações, no entanto, provavelmente não dividem o público, pois são unânimes em termos de comicidade. De acordo com Levi (1997), a polícia chegou a invadir teatros e, inclusive, algumas vezes tentou prender Sófocles e Brecht. A tentativa de prender pessoas já falecidas demonstra nitidamente o tamanho dos representantes da ditadura em termos de cultura, de conhecimento histórico. Por esse ângulo, é fácil entender por que algumas estratégias adotadas pelos profissionais do teatro, embora parecessem pueris, eram exitosas. Os censores eram de áreas completamente diferentes, sem um lastro cultural que lhes permitisse compreender a lógica teatral e seus signos.

Segundo Kushnir (2004), o censor pode ser definido como aquele que pratica o ato censório, comparável ao crítico, que encerra um julgamento. Tal ofício surgiu no Império Romano, e encarregava-se da contagem populacional e de fazer cumprir os bons costumes. No Brasil, funcionários públicos, oriundos de diferentes áreas, os censores estavam vinculados aos quadros da Polícia Federal. A atividade era ligada ao Ministério da Justiça, “e não ao Ministério das Comunicações ou da Educação e Cultura” (STEPHANOU, 2001, p. 245). Para o jornalista Inimá Simões (*In* STEPHANOU, 2001), a maioria dos censores eram ignorantes e obtusos, sendo que muitos apenas passaram pela universidade, tendo acompanhado cursos de cinema ou artes em geral como ouvintes.

Juca Chaves traça um perfil parecido do censor brasileiro: “o que acontece é que esses espécimes não acompanham o desenvolvimento da juventude e da renovação. Recentemente eu gravei a música chamada ‘A outra face das rosas’ e uma censora proibiu-a. Pois essa censora deveria ser considerada de nível primaríssimo [...]. O público de hoje evoluiu [...] um censor corrigiu meu texto a lápis, num português que faria vergonha ao Ibrahim Sued (Sem autoria. VEJA, 1968 *In* STEPHANOU, 2001, p. 245).

Com episódios como esse, fatalmente, em todo o país, a imagem dos censores seria sempre associada à incompetência, ao despreparo, o que poderia servir, inclusive, como motivo de piadas.

Liberdade, liberdade, em uma de suas passagens, conta com uma breve anedota, retirada do livro *The Spanish Civil War*, de Hugh Thomas: “este é um problema que qualquer criança de três anos é capaz de resolver. Eu...humm...tragam-me uma criança de três anos” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 73). Os autores sugerem que as pessoas que estão no poder não têm desenvolvida inteligência superior, embora queiram fazer parecer, o que pode ser estendido aos censores. Conforme Kushnir (2004), a questão não era tão simples assim. Os censores seriam o reflexo de uma sociedade que os queria e, inclusive, com formação cultural semelhante à de muitos outros brasileiros.

Vasconcellos (2013) comenta que houve alguns problemas com a censura envolvendo o Teatro de Arena de Porto Alegre, que sofreu proibições em alguns espetáculos. Andrade (2013), ao recordar alguns de seus trabalhos proibidos pela censura, menciona o *Manifesto brechtiano*, interdito no governo Geisel:

Enviamos telegramas para várias partes do mundo por intermédio do nosso diretor, que estava em Paris, para divulgar a proibição. Houve, então, uma pressão mundial sobre o Governo. Um dia, nos reunimos; eu, o Raul Cortez, a Elis Regina, entre outros, e fomos a Brasília, para falar com o Ministro da Ditadura, não me lembro o nome. Colocamos Elis à frente e entramos; as Fomos ao gabinete do Ministro da Educação, que nos recebeu, pois já estava uma situação se tensionamento. Elis Regina disse; “vamos nos sentar no chão”, então nos sentamos ao redor do Ministro, que era o único ainda em uma cadeira. O Ministro falou; “eu vou sentar no chão também, não vou ficar no trono”, e aí ficamos conversando com ele por mais de uma hora. Ele comentou que Brasília era uma terra de caciques (ANDRADE, 2013).

Para Vieira (2013) e Esteves (2013), Jairo de Andrade foi o principal nome da resistência política, em Porto Alegre. De acordo com Vasconcellos (2013), o Arena e o seu fundador eram nomes que “assinavam”, que se expunham. Notadamente, o espaço e o teatro que ali se produziam era um trabalho ousado, de enfrentamento. Vasconcellos (2013) cita, ainda, o nome de Araci Esteves como referência na luta contra a ditadura no Brasil. O Teatro de Arena, como se vê, é lembrado em termos de resistência, durante a ditadura. Pelas participações em ações, algumas inusitadas, como a reunião com o Ministro, em que todos, liderados por Elis Regina, sentaram-se no chão, Jairo de Andrade evidenciava-se como um expoente da luta e, conseqüentemente, o Teatro de Arena de Porto Alegre, era visado pelos órgãos repressores.

Nós atuávamos com pressa de denunciar. Estava todo mundo sufocado: bancários, intelectuais, estudantes, advogados; nosso público estava sufocado. Nós estávamos acendendo lâmpadas. Naquela época, eu estava convencido de que eu estava fazendo um ato altamente revolucionário; era o que eu poderia fazer (ANDRADE, 2013).

Sente-se que o teatro promovido pelos artistas engajados, naqueles conturbados anos setenta, participava ativamente do processo político do país. Havia, ao que parece, a necessidade de alertar, de fazer com que as pessoas se conscientizassem do que estava acontecendo, e de que algo era necessário ser feito para mudar aquela situação. E se, de fato, o Teatro de Arena foi o mais ousado em termos de resistência, ali também deveria se utilizar algum expediente para driblar as proibições. Mas o que fez o Teatro de Arena de Porto Alegre além de denunciar?

Kilpp (1996) considera que era complicado burlar a censura. Em 1969, o Teatro de Arena de Porto Alegre teve proibida a montagem de *Arena contra Tiradentes*, musical escrito por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. O espetáculo seria liberado caso fosse retirada toda a primeira parte do texto. Jairo de Andrade reencaminhou novamente o texto à censura, mas inseriu o início da obra ao final, ou seja, promoveu um texto não linear e, assim, conseguiu a liberação. Outra ocasião em que o Teatro de Arena ludibriou a censura foi em 1971. A censura retardava a resposta do espetáculo *Um, dois, três de Oliveira quatro*. A estreia estava marcada, e o Arena decidiu iniciar as apresentações sem a resposta liberatória. Com a peça há trinta dias em cartaz, o grupo recebe a autorização. O texto, conforme Kilpp (1996), voltou com 69 cortes, e Jairo de Andrade resolveu suspender o resto da temporada. O diretor, provavelmente, já marcado por problemas anteriores, em momentos em que desobedeceu de forma explícita às recomendações oficiais, preferiu usar a prudência, uma espécie de recuo estratégico para seguir em frente.

Outra prática a que o Teatro de Arena recorria era a escrita do texto com informações a mais, para que depois, o próprio grupo pudesse cortar,

[...] aprendemos a lidar com a censura, escrevíamos demais o texto, descobrimos que eles podiam cortar, mas não acrescentar, assim como nós que podíamos cortar e não acrescentar, então a gente colocava uma frase perdida em um monte de coisas, quando vinha de lá estava inteiro. ‘Olha aqui, não estou gostando aqui, cortei’. Acabávamos deixando o texto original. Foram manobras que começamos a aprender, foi um momento difícil (ANDRADE, 2013).

Era estabelecido um jogo de artimanhas para driblar a censura. Os grupos de teatro, os dramaturgos, os diretores e os atores, entre outros envolvidos com a criação, não só tinham que ser criativos em seus ofícios específicos, como também em relação a buscar estratégias que possibilitassem a montagem dos trabalhos.

“O teatro pode ser considerado um instrumento de guerra psicológica suficientemente perigoso nesta ilha de paz na qual, segundo insuspeitas definições vivemos, para que se queira conjurar esse perigo cortando palavras e mais palavras, falas e mais falas, peças e mais peças” (MICHALSKY, 1978 *In* PEIXOTO, 2004, p. 290). Michalsky (IDEM), ao utilizar a expressão *ilha de paz*, faz, provavelmente, uma alusão à afirmação do general Garrastazu Médici, segundo a qual, o Brasil era “uma ilha de tranquilidade enquanto o mundo todo explode” (LEVI, 1997, p. 44). Segundo Kilpp (1996), o ocultamento da verdade passou a ser feito pela falácia, ou seja, além de não se falar sobre o que realmente acontecia, uma superatenção era dada para questões de menor importância. Dessa forma, o governo desviava a atenção da população para outros assuntos. O general Médici, constrói, pelo discurso, um país ideal – uma ilha da fantasia, que nunca existiu.

Na “ilha de paz”, nem todos os diretores, nem todos os grupos tinham a ousadia de Jairo de Andrade. Ferreira Gullar, no centro do país, enfrentou problemas idênticos aos apontados por Kilpp (1996), no sentido de retardamento da devolução do texto. O poeta, que foi um dos fundadores do Grupo Opinião recorda a prática adotada para inviabilizar a apresentação de espetáculos:

A censura criou uma estratégia, que era a seguinte: recebia a peça, não dava opinião, via quando era e estreia; quando faltavam dois dias para a estreia, devolvia a peça toda cortada. Então você tinha alugado o teatro, tinha contratado o elenco, e não podia estrear porque a peça vinha toda cortada na véspera da estreia.. Aí você tinha que remontar tudo, era prejuízo de tudo quanto é ordem. Às vezes cortavam tanto que inviabilizavam o espetáculo. Então os grupos iam falindo, ao mesmo tempo que cortou a subvenção oficial. Fazia isso deliberadamente para destruir a classe teatral (GULLAR *In* PRESTES, 2009⁶³).

A “ilha de paz” era uma mentira. Na verdade, o que se pode perceber é que a expressão utilizada por Médici não passava de um jogo de palavras ou, então, que se referia, de fato, a um lugar de privilégios para poucos e, talvez, a eles o general fez alusão. Esteves

⁶³ GULLAR, Ferreira. Depoimento. Recurso audiovisual. Fonte: PRESTES, Paola. O teatro na palma da mão. Título [DVD]. Brasil: Biscoito Fino; 2009. Extensão: DVD.

(2013) considera que, inclusive entre a classe artística, havia quem se beneficiasse do regime: “os grupos que não incomodavam tinham as benesses, os que incomodavam tinham os grandes rigores”. Indo além da censura, houve, também aqui no Rio Grande do Sul, artistas torturados. Isso indica que tal procedimento não foi restrito ao eixo Rio-São Paulo, locais onde, segundo Vasconcellos (2013), a situação foi muito mais difícil. Conforme a atriz, as pessoas – aqui especificamente ligadas ao teatro – eram chamadas para interrogatórios enormes e, dependendo da situação, eram até mesmo presas.

O próprio Jairo respondeu a inquérito. A gente tinha conhecimento do que acontecia aqui e o que acontecia fora. Não apenas à classe artística, mas pessoas ligadas à classe, que sumiram, nunca mais apareceram, ou passaram anos fora e depois voltaram; como aconteceu em todo o Brasil (ESTEVEVES, 2013).

As pessoas da classe artística que hoje afirmam que têm saudade da ditadura, na época, eram os amigos da lei. A atriz considera também que havia uma grande “massa amorfa” da sociedade: donas de casa, trabalhadores, entre outros, que não eram nem a favor e nem contra o regime civil-militar. “Existe uma grande massa amorfa, que é alheia ao que está acontecendo, se importa mais com o preço do feijão – e tem que se importar – mas não se importa com o porquê daquele feijão estar caro” (ESTEVEVES, 2013). Para Araci Esteves, naquele período, assim como hoje, havia aqueles que não sabiam o que estava acontecendo, e havia aqueles que não sabiam por que não queriam saber; levavam suas vidas como se tudo estivesse em perfeita ordem, ou porque eram beneficiados pelo sistema ou porque não queriam envolvimento, a fim de evitar complicações futuras. Tanto um como outro estão equivocados. Fazer de conta que nada de errado está acontecendo é significado de enorme egoísmo, afinal, para que uns vivessem bem, era necessário que muitos outros tivessem problemas. Aqueles que eram desinformados, antes de qualquer culpa, eram vítimas de uma estratégia de desinformação muito bem armada pelo Estado.

5.3 O TEATRO PROPOSTO PELO GOVERNO

Para Kilpp (1996), o governo não queria terminar com o teatro. O que deveria ser feito era exercer sobre ele um controle, de modo que o regime não fosse prejudicado. A prática intensiva do *caco*, nos anos setenta, fez com que a censura direcionasse o seu olhar para a atividade teatral. Como era impossível controlá-lo – lembra-se que nem o censor conseguiu punir Jairo de Andrade, que por sua inventividade, aboliu o debate previsto para depois da peça – o governo criava um clima de terror, de forma que os teatros não ousariam pensar na prática do *caco*.

O governo, com a ideologia da integração e da segurança nacional, queria ocultar que aumentavam as desigualdades regionais, econômicas, políticas, sociais e culturais e que, além disso, “a segurança era a segurança dos grupos minoritários que concentravam o poder em suas mãos” (KILPP, 1996, p. 31). A mentira deveria ser mantida de qualquer maneira. Enquanto uns estavam na miséria, seria necessário manter sob controle – e alheia à verdade – grande parte da população, para que os privilégios de poucos continuassem a acontecer.

A censura, então, visava à domesticação da diferença, que era entendida como tudo aquilo que não coubesse no espaço de criação nos termos que o Estado concebera. O Estado passou a ser um intermediador da produção artística, com uma ingerência com a qual determinava o que queria que fosse produzido, por quem, de que modo e para quem. Silenciados os grupos contrários ao governo, por intermédio de subvenção, o que seria visível era o apoio institucional às artes cênicas. O apoio seria publicizado, as restrições mantidas em segredo. Com essa intermediação estatal, o problema do teatro contra o governo estaria minimizado e, dessa forma, os interesses daqueles que representavam o poder estavam garantidos. Com as artes cênicas controladas, havia um obstáculo a menos a ser ultrapassado pelos militares, e o que era melhor: sem utilizar violência. “Mesmo assim, muitos não viram que o Estado é sempre a forma pela qual os interesses dos mais poderosos são preservados. Outros viram, é claro, e nada fizeram, porque estavam alinhados com o projeto” (KILPP, 1996, p. 32). O silenciar poderia ser por interesse, afinal, estava em jogo a sobrevivência, mas poderia ser também o resultado de não haver outro caminho para seguir, pois o que poderia ser realizado contra a truculência?

Kilpp (1996) reúne algumas manchetes que estampavam jornais gaúchos, na década de setenta:

Há três meses SMEC dá apoio ao teatro gaúcho (Diário de Notícias, 1º.11.1975), Prefeitura dá auxílio para montagens e SNT favorece excursões por todo o país (Folha da Manhã, 21.6.1976), SMEC apóia grupos teatrais gaúchos (Diário de Notícias, 29.12.1976), Prefeitura de Porto Alegre ajuda o teatro (Zero Hora, 24.2.1975) [...] (IDEM, 1996, p. 111).

Até agora, a relação apresentada entre teatro e Estado foi tensa; uma trincheira os separava. As manchetes apresentadas por Kilpp (1996) podem, então, parecer fora da realidade. De acordo com a autora, no teatro, em Porto Alegre, na metade dos anos setenta, o profissionalismo era marcado pela forte atuação dos teatros. Um público menos atento, diante de tais manchetes, construiria a ideia de que o teatro não teria nada a reclamar contra o Estado? A resposta a esse questionamento é positiva. O público, provavelmente, estaria ao lado do governo, que passaria a “apoiar” a cultura nacional. Lamenta-se que tal conciliação escondia a mordada imposta ao teatro.

Manter o teatro sob cuidado era, conforme Kilpp (1996), muito difícil. Entre tantas razões para isso, tem-se o caráter artesanal das artes cênicas, considerado anteriormente por Vasconcellos (2013). O teatro poderia ser feito com maior detalhamento, com signos cuidadosamente preparados. O fato de não ser gravado fazia com que sua mutabilidade fosse recorrente: a cena ao vivo de um dia poderia ser outra, em diferente ocasião.

O teatro tem muita força, capaz de mobilizar pessoas; umas vêm da zona norte, outras vêm da zona sul, outras vêm da zona leste, outras vêm da zona oeste. Uma vem de automóvel, outras vêm de táxi, outras vêm a pé, outras vêm de ônibus. De repente, vão chegando e vão lotando aquele teatro (RANGEL *In* PRESTES, 2009).

Para o diretor, isso representa a força catalizadora do teatro, o que faz dele a mais viva de todas as artes, que não morrerá jamais. Entre a televisão e o teatro, por exemplo, há diferença considerável em relação ao público. Enquanto o público da televisão tinha a cômoda situação de ter algo pronto, que dispensava a reflexão e, acima disso, a praticidade de assistir em casa, confortavelmente, o teatro demandava a quebra de facilidades, já que requeria deslocamento e construção de significados e de entendimentos. Um teatro questionador, especialmente em relação à ditadura, não vinha pronto, ele deveria ser acabado a partir da

recepção do público. Por isso, mesmo que não seja possível comparar a quantidade de seguidores do teatro e da televisão, o primeiro tem a força que a segunda não tem, pois apresenta capacidade de mobilização e de engajamento muito grandes. “Porque ela é a única arte, cuja invenção, disposição e elocução; [...] cuja apresentação e final dela mesma é feita diante dos olhos do público. Nesse momento mágico, em que o pano se abre, e que o espetáculo começa” (RANGEL *In* PRESTES, 2009).

Flávio Rangel resume o teatro como um acontecimento social. Paulo Autran (*In* PRESTES, 2009) afirma que apenas com *Liberdade, liberdade* se deu conta da importância fundamental da função social do teatro. O espetáculo, de forma clara e evidente, estava a serviço de uma causa: mostrar à sociedade que não era possível aceitar passivamente uma forma autoritária de governo. A população não poderia submeter-se ao adestramento, ao cabresto, que fatalmente aconteceu durante o período militar.

Conforme Kilpp (1996), em 1975, por intermédio do SNT (Serviço Nacional do Teatro), o governo aliou a promoção à censura. De acordo com a autora, nesse momento o SNT, sob a presidência de Orlando Miranda, iniciou a destinação de recursos financeiros à produção teatral, além de estruturar alguns projetos de popularização do teatro. O governo possibilitaria aos grupos a obtenção de recursos significativos, desde que atendessem a determinados quesitos, “e mudou sua imagem de *bicho papão* para *papai noel*” (KILPP, 1996, p. 100). Essa política de “a mão que afaga é a mesma que apedreja”, como diria Augusto dos Anjos⁶⁴, explicita a conveniência do governo: calar o opositor mediante o apoio destinado a ele, de modo que o que ele mostrasse fosse adequado à manutenção do sistema, ou melhor, que o público, no teatro, pudesse apenas buscar entretenimento, e não reflexões sociais e políticas. Dessa forma, todos estavam “satisfeitos”: a classe artística, com aporte financeiro; o público, com diversão; e o Estado, com o poder sob controle.

O Brasil não poderia, em tempos de milagre econômico, ter como referências a censura, as perseguições e as prisões de artistas. Conforme Guimaraens (2007), a imagem do país deveria ser positiva e, para isso, o setor cultural deveria seguir os passos da nação, em direção ao primeiro mundo. Como fazer isso sem investir em cultura? Ora, seria necessário apoiar as manifestações teatrais, desde que orientadas pelos desejos do Estado.

⁶⁴ Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos (1884-1914): poeta brasileiro simbolista. Muitos críticos, como o poeta Ferreira Gullar, preferem identificá-lo como pré-modernista, devido às características nitidamente expressionistas que podem ser encontradas em seus poemas.

O governo lançou uma Política Nacional de Cultura, a qual buscava estimular as manifestações artísticas que ‘contribuíssem’ para esse novo momento. Na estratégia governista, o apoio ao teatro como manifestação historicamente de entretenimento das elites era estratégico (GUIMARAENS, 2007, p.100).

Como considerou Juliano Souto (2007 *apud* GUIMARAENS, 2007), o processo de modernização teatral, baseado no dinheiro público, auxiliava na construção de uma imagem positiva, democrática, pois o *Plano de Cultura* tinha como objetivo aumentar o acesso das pessoas à cultura. Como a democracia militar estava ligada fortemente ao consumo, quanto mais pessoas consumissem teatro, mais democracia haveria. Segundo Guimaraens (2007), a promessa do *Plano de Ação Cultural* (PAC) era a de distribuir, uniformemente, os recursos oficiais, desde que obedecido a uma série de regras que colaboravam com o “teatro digestivo” - criação que não ia contra o regime, promotora de uma “cultura sem contestar”. Entre as diretrizes, estava a de que o montante a ser subvencionado pelo Estado seria proporcional ao número de espectadores. As regras da censura, conforme o autor, estavam mantidas, o que denotava que fazer teatro político havia se tornado um risco que os produtores culturais não queriam mais correr. Ainda, de acordo com o *Plano*, os grupos deveriam se tornar empresas para receberem os incentivos. O teatro não precisaria ser calado pela censura da proibição de textos e de espetáculos; não precisaria sofrer com a violência. A necessidade da sobrevivência diária seria a própria censura. As artes cênicas seriam doutrinadas pela necessidade de dinheiro. O próprio teatro teve que se censurar.

O Estado, como pode-se perceber, agia nas duas frentes para conter o teatro que não se enquadrava nos moldes da idéia da segurança nacional. Usava a censura e a repressão quando o teatro já tinha certa fama de impróprio, como ocorreu com o Arena e o Oficina, ambos de São Paulo, e utilizava a repressão financeira quando visualizava a fragilidade que determina do grupo teatral possuía. (SOUTO, 2007 *apud* GUIMARAENS, 2007, p. 100).

De acordo com Guimaraens (2007), um dos instrumentos do Serviço Nacional do Teatro, para que fosse ampliado o número de espectadores, foi a venda descentralizada de ingressos, que ficou conhecida como a “Campanha das Kombis”. Embora o objetivo dessa iniciativa fosse a descentralização, isso apenas ocorria em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O teatro estava ligado ao consumo, as pessoas do Brasil do “milagre econômico” deveriam consumir. A delimitação do apoio governamental no eixo Rio-São Paulo era mais uma face da mentira oficial. Investir no teatro apenas centralizado, justamente porque era nos

Estados paulista e fluminense onde a resistência ao regime era maior? Por que lá a tortura era muito mais cruel e constante do que no Rio Grande do Sul? E, finalmente, por que era no centro do país o local para onde eram direcionadas, de forma mais contundente, as atenções internacionais?

Deslocado do eixo Rio-São Paulo, em Porto Alegre, estava Jairo de Andrade, o fundador do Teatro de Arena de Porto Alegre. Jairo, em resposta à “venda descentralizada”, inspirado na “Campanha das Kombis”, lança, na capital gaúcha, a sua própria campanha, e utiliza a própria camionete do teatro. A “Campanha das Kombis” foi abordada por Fernando Peixoto, em artigo publicado em 1976, intitulado *O público das Kombis*. Para Peixoto (1989), uma das razões que impediam o desenvolvimento maior do teatro, o alcance de maior público, era o preço dos ingressos. Segundo o autor, os empresários organizavam planos para que o preço fosse diminuído, iniciativas que recebiam o nome de “campanhas de popularização do teatro”. Para ele, as campanhas, como propostas de aproximação do teatro às classes de menor poder aquisitivo, não tinham eficácia.

Em dezembro de 1975, no Rio, numa iniciativa da Associação Carioca de Empresários de Teatro, e contando com recursos do Ministério da Educação, foi realizada mais uma experiência [...] o Serviço Nacional de Teatro organizou mais uma campanha das kombis (venda de ingressos a Cr\$ 10,00 em bairros e subúrbios) (PEIXOTO, 1989, p. 323).

Para alguns empresários, a iniciativa, naquela ocasião, não passava de um *presente de Natal* que fazia a publicidade dos espetáculos, e que não atingia o objetivo de conquistar uma plateia que fosse, de fato, popular. A campanha parecia, segundo Peixoto (1989), no Estado do Rio de Janeiro, não conquistar novos espectadores, pois uma pesquisa da época divulgou que 70% consideravam-se assíduos ao teatro. Além disso, as peças de enorme sucesso eram prejudicadas, já que a rentabilidade caía drasticamente; já as que iam mal, continuavam mal porque o público, mesmo pagando pouco, queria ver peças exitosas.

A violência, a censura, as proibições, as torturas e, inclusive, a ingerência do Estado em relação ao teatro, ao que parece, deram o resultado esperado. Vieira (2013) recorda um filme realizado por Reginaldo Faria, no qual era abordada a questão da violência policial e política. João Ubiratan Vieira reconhece, embora contrariado, que o grande público não tinha interesse nisso, a grande parcela do público achava que o regime estava certo. A esse grupo, provavelmente, pertenciam os desinformados, e os que estavam com a vida tranquila, que

tinham acesso aos bens de consumo. Duas outras partes sofriam as mazelas. A primeira era aquela esquecida pelo governo, a parte desassistida, que vivia na miséria sem virar notícia; e a segunda era formada pelos que se revoltavam com a situação. A classe média burguesa estava muito bem, tinha assegurados os seus privilégios, que mantinham o *status quo*. De acordo com Levi (1997), a resistência do teatro profissional fez com que surgissem as cooperativas. Os artistas, para Vieira (2013), foram modificando sua forma de atuar, até pela questão da sobrevivência.

Heemann (1978) considera o teatro gaúcho da década de 70 como uma espécie de “ação entre amigos, uma enturmação” (KILPP, 1996 *apud* HEEMANN, 1978, s/p). Em outras palavras, como algo inofensivo. O fato é que, passados alguns anos, a força do teatro, que se vislumbrava a partir do golpe civil-militar, especialmente a partir de *Liberdade, liberdade*, em 1965, em Porto Alegre não se confirmou, ou melhor, foi desmanchada pelas artimanhas do regime. De um bloco coeso que parecia se constituir para contestação e resistência, o teatro passa a ser apenas entretenimento. Millôr Fernandes e Flávio Rangel, ao conceberem *Liberdade, liberdade* como resposta ao golpe, certamente não imaginaram que, justamente o teatro, mais tarde, seria enfraquecido a ponto de estar mais próximo do regime.

É possível e necessário mencionar Esteves (2013), para quem o trabalho da ditadura foi muito eficiente em seus propósitos. Tão eficiente a ponto de contrariar um dos propósitos do espetáculo de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel:

Assim como eu não quero ser escravo, não quero ser senhor. Entre os homens livres não pode haver escolha entre o voto e as armas. Os que preferirem as armas acabarão pagando caro. A verdadeira força dos governantes não está em exércitos ou armadas, mas na crença do povo de que eles são claros, francos, verdadeiros e legais. Governo que se afasta desse poder não é governo – mas uma quadrilha no poder (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 118).

Em 1965, ano de estreia de *Liberdade, liberdade*, parecia haver união da classe artística. Já na década de setenta, entre os membros das artes cênicas, houve divisão e aproveitamento de ocasiões. O não querer ser senhor nem escravo parecia não valer mais. Pela sobrevivência e pelo lucro, os próprios companheiros de trabalho poderiam ser o meio para que fossem alcançados outros fins. O trabalho cooperativado, em alguns casos, estabeleceu um sistema de exploração dentro do meio teatral. Paralelamente a isso, continuavam as injustiças e os desmandos dos militares.

5.4 NOVOS TEMPOS SE ANUNCIAM

A luta pela Anistia iniciou em 15 de maio de 1975, por intermédio da advogada Therezinha Zerbine, mais sete mulheres paulistas, com as quais foi fundado o MFPA (Movimento Feminino Pela Anistia). Conforme Rodeguero (2011), a proposta estava em consonância com o Ano Internacional da Mulher, proposto pela Organização das Nações Unidas (ONU). O MFPA teve o apoio do Arcebispo de São Paulo, D. Paulo Evaristo Arns, que já se destacava na defesa dos direitos humanos e que se manifestou, na ocasião da preparação para a Páscoa, em 1975, a respeito da Anistia.

Em fevereiro de 1978 surgiu o primeiro Comitê Brasileiro pela Anistia, no Rio de Janeiro. A caminhada, no entanto, já era longa. “Aos poucos começaram a ser criadas entidades pró-anistia no exterior, como o Comitê Brasil de Anistia pelo Brasil, fundado em Paris, em 1975, e o Comitê Pró-Anistia Geral, sediado em Lisboa” (RODEGUERO, 2011, p. 106). No dia 15 de fevereiro de 1978, no Teatro de Arena de Porto Alegre, houve uma reunião, cujo objetivo, segundo Rodeguero (2011), era retirar as discussões acerca da Anistia do âmbito da Assembleia Legislativa e da Universidade. Na reunião, cujo convite fora assinado por Glênio Peres, Marcos Klassmann, Jairo de Andrade, André Forster, Tarso Genro, Glauco Pinto de Moraes, Carlos Carvalho e Mila Cauduro, foram tratados os temas imprensa alternativa, Anistia, presos políticos, eleições de 1978 e outros interesses populares.

Heemann (1978 *apud* KILPP, 1996) considera que o teatro gaúcho, até aquele momento, ano de 1978, continuava cometendo os mesmos erros de várias décadas atrás. Para o crítico, o teatro era predominantemente amador, sem domínio da linguagem teatral, com escassez de recursos técnicos, artísticos e materiais. Faltava visão empresarial e maturidade cênica. “É um eterno Peter Pan, um eterno adolescente, fazendo travessuras, revelando inquietações, não se cristalizando numa atividade artística maior” (HEEMANN, 1978 *apud* KILPP, 1996, p. 37). Entretanto, na época, muitos dos que eram envolvidos com o teatro queriam participar de grandes mudanças: “nós éramos altamente indignados, altamente erotizados, altamente sonhadores; queríamos mudar o mundo” (VIEIRA, 2013). Até que ponto as inquietações dos jovens daquela época, manifestadas pelo fazer teatral, eram apenas traduzidas em “travessuras”? O que poderia fazer o jovem, por intermédio de seu trabalho, contra uma estrutura tão bem arraigada no Brasil? De que valia, pragmaticamente, a indignação dos jovens?

Não se pode considerar que tudo o que acontecia em termos de teatro no Rio Grande do Sul fosse fruto de anseios adolescentes. Kilpp (1996) cita o Arena, por exemplo, e este pode ser entendido como contraponto às considerações de Claudio Heemann. Para a professora, o Teatro de Arena não tinha adolescente. Vieira (2013) elenca pessoas e/ou grupos que desenvolviam trabalhos muito positivos no cenário gaúcho, ou seja, o diretor defende a ideia que aquela vontade de mudar a situação não era fruto de inconsequentes. Entre os profissionais com grandes trabalhos estava Júlio Zanotta, um dos fundadores do *Ói Nós Aqui Traveiz*⁶⁵, com um trabalho de resistência. Dentro das universidades eram realizados trabalhos de protesto. Ana Maria Taborda⁶⁶, que realizava um trabalho de resistência cultural, *O Província*⁶⁷, trabalhava em cima das estéticas teatrais, importadas ou não. “Era um grupo de pesquisa cênica, e isso era interessante” (VIEIRA, 2013). Suzana Kilpp e João Ubiratan Vieira apresentam elementos que auxiliam na percepção de que o teatro gaúcho, ainda que o governo somasse esforços para oficializá-lo e empobrecê-lo, durante a década de setenta teve muita qualidade, não sendo exercício de adolescentes, como afirmou o crítico Claudio Heemann. É possível, entretanto, que o número de trabalhos de qualidade, em comparação com o chamado “teatro de adolescentes”, fosse pequeno.

Em 1978, conforme Levi (1997), no mês de dezembro, foi revogado o Ato Institucional nº 5. Mesmo assim, de acordo com o autor, os problemas com a censura continuaram, mas em escala menor. A política “vaivém” de Geisel/Golbery sustentava a ideia de que não se poderia “abrir” demais. Por isso, conforme Levi (1997), a censura continuava atenta. Ao mesmo tempo, o governo destinava recursos inesperados para o setor cultural. “A ditadura mordida e assoprava. Assoprava e mordida” (LEVI, 1997, p. 52). Para Alves (2005), a revogação do AI-5 abriu novas possibilidades legais para a organização de bases. O

⁶⁵ Companhia criada em 1978, em Porto Alegre/RS. Realiza um teatro de pesquisa dramaturgica, musical e plástica. Centra seu estudo na relação ator-espectador e no processo de criação coletiva, com espetáculos de sala e de rua. Define o ator como atuador, fusão de artista com ativista político, cuja atuação não deve ficar restrita ao palco, e sim comprometida com a realidade. Na pesquisa cênica, o grupo experimenta recursos teatrais com base no trabalho autoral do ator e na cena ritualística, com influência de Antonin Artaud, Fernando Arrabal, Jerzy Grotowski e Bertolt Brecht.

⁶⁶ Ana Maria Taborda, lista de espetáculos: *A Morta*, Porto Alegre; *Fundilho de Porcelana*, Porto Alegre, 1971; *Prometeu Acorrentado*, Porto Alegre, 1971; *Teatro Jornal*, Porto Alegre, 1971; *Um, Dois, Três de Oliveira Quatro*, Porto Alegre, 1971; *Cordélia Brasil*, Porto Alegre, 1979; *Dá-se Um Jeito! Isto É ou Não É Brasil?* - Rio de Janeiro, 2003.

⁶⁷ Criado em 1970, a partir das discussões de um grupo de professores e alunos do *Departamento de Arte Dramática* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o grupo de *Teatro Província* destaca-se pela experimentação cênica e pela proposta de trabalho coletivo. Do núcleo fundador, fazem parte o filósofo Gerd Bornheim, ex-diretor do Centro de Arte Dramática (CAD), aposentado compulsoriamente pelo Ato Institucional nº 5, em 1969, e seu sucessor no cargo, o diretor Luiz Paulo Vasconcellos. Além deles, participam as professoras Lygia Vianna Barbosa e Maria Helena Lopes, e vários alunos, entre os quais Luiz Arthur Nunes, Carlos Carvalho e Graça Nunes.

movimento popular, segundo a autora, desempenhou papel decisivo no processo político. O governo Figueiredo iniciou, oficialmente, uma política de “abertura”.

5.4.1 O ano de 1979 e a retomada da *liberdade*

Antes de quaisquer considerações sobre a situação do teatro em 1979, ou sobre a montagem gaúcha de *Liberdade, liberdade*, é importante a contextualização histórica acerca do período, em relação daquela que, certamente, foi a principal ação do ano: a Anistia Política, concedida pela Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979.

Concede anistia e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares (vetado) [...] (Lei nº 6.683, de 28/08/1979, in RODEGUERO, 2011, p. 352).

A temporada de *Liberdade, liberdade*, concebida sob a direção de Carlos Carvalho, cuja estreia foi em 21 de abril de 1979, esteve inserida em um período anterior à Lei nº 6.683 e, portanto, em tempos de luta, de pressão pela Anistia, processo iniciado em 1975.

O ano de 1979 não poderá deixar de constar nos anais da história do teatro como “a temporada da abertura para os mais confiantes; ou, pelo menos, como a temporada sem o AI-5, para os mais cautelosos” (MICHALSKY, 1979 *In* PEIXOTO, 2004, p. 331). A temporada de 1979 foi a mais animada dos últimos tempos, pois marcou a reconquista da liberdade de expressão e do respeito às garantias legais, que nos últimos anos foram negadas ao teatro.

Ainda que insatisfeitos com o grau apenas relativo da normalização democrática, todos nós que funcionamos dentro e em torno do teatro passamos estes meses num estado de euforia, vendo e ouvindo a realidade brasileira ser criticamente analisada nos palcos, e até mesmo os cruéis descaminhos dos anos 1964-78 serem reavaliados,

com uma franqueza que pareceria impensável num passado bem recente” (ID. IBIDEM *In* PEIXOTO, 2004, p. 331).

Evidencia-se que a liberdade, em relação ao teatro, imediatamente a revogação do AI-5, ainda era limitada. Mesmo assim, a impressão que se tem é que aquilo que Flávio Rangel e Millôr Fernandes intencionavam com *Liberdade, liberdade* estava próximo de acontecer em 1979. O gosto, o sentimento de poder fazer uso da palavra de maneira mais aberta funcionava como pleno exercício de liberdade, sobretudo se forem colocados sob análise os anos anteriores.

Muitas peças, antes proibidas ou engavetadas, foram montadas no ano de 1979. A cada espetáculo desses, a plateia experimentava uma catártica sensação de vitória do bom-senso contra o obscurantismo, conforme Michalsky (IDEM *In* PEIXOTO, 2004). O país entrava em um novo período. Talvez não se tenha cumprido o que Flávio Rangel previu (a ideia de que se os militares fossem patriotas, entenderiam que estavam errados), mas, de qualquer forma, os tempos eram outros. A anistia seria realidade em breve, com ou sem o patriotismo dos militares, com ou sem o reconhecimento dos erros cometidos. A democracia seria retomada após um longo e penoso período. A abertura “lenta e gradual” estava iniciando.

Hoje, de sua casa fechada, cheia de morcegos e teias abrem-se as janelas para a luz do dia. É a abertura. Timidamente, Dona Democracia espia pelas venezianas o que se passa. Nas ruas, nos jornais, saúdam seu despertar. Até mesmo seus detratores tecem-lhes loas. Ela se espreguiça, começa a limpar a casa, e talvez ainda venha para as ruas dizer o quanto é lindo viver livre e participante. Mas ela é sábia, o tempo lhe revelou claramente seus riscos e possibilidades. Se os interesses particulares predominarem sobre as esperanças coletivas, se a liberdade enlouquecer os homens em vez de alegrá-los, ela fechará as ‘portas, janelas e postigos’ e dará o ar insuportável de sua ausência. Ah, Dona Democracia, não te chamo de rogada nem te quero definir. Sei apenas que és como toda a mulher amada, um convívio difícil e uma ausência desesperante (CORONEL, 1979 *In* ZERO HORA, 1979, Revista ZH, p. 2).

Voltar a viver em um Estado democrático ainda iria levar certo tempo; a abertura política iria até 1985. Mesmo assim, as mudanças, em 1979, começavam a acontecer. Pela prosa poética de Luiz Coronel, publicada no jornal Zero Hora, de 29 de abril de 1979, fica nítido o sentimento que começava tomar conta das pessoas, uma sensação há muito tempo não experimentada: a de liberdade. Naquele momento, o que fica é ainda uma sensação de estranhamento, receio e, de certa forma, medo; afinal, depois de tudo que aconteceu, imaginava-se que, ao menor deslize, o Estado ditatorial pudesse voltar para colocar as coisas

em “ordem”. O processo de retomada da democracia não seria nada fácil, mas mesmo diante de tantas dificuldades, é certo que os tempos seriam melhores, pois mesmo uma democracia carregada de problemas é muito melhor do que uma ditadura.

Engana-se, porém, quem pensa que em 1979 a situação era muito mais tranquila. *Revista do Henfil*, espetáculo produzido por Ruth Escobar, considerado, por exemplo, por Luís Fernando Verissimo como “a melhor coisa do ano em Porto Alegre”, teve material apreendido, em abril de 1979. Conforme matéria publicada no jornal *Correio do Povo*, em 18 de abril do mesmo ano, além da apreensão do material, foram presos quatro integrantes do espetáculo: Domingos Fuschini, ator; Juan Carlo Uviedo, diretor de teatro; José Roberto Harbs, iluminador; e Antônio Dantas, assistente de iluminação e cenógrafo. De acordo com a matéria do jornal, os quatro profissionais foram detidos por suspeita de serem assaltantes. No carro em que estavam, foram encontrados noventa exemplares do livro *Inventário de cicatrizes*, de Alex Polari Dalverga, folhetos de divulgação da peça e material do Comitê Brasileiro pela Anistia, como decalcos com a palavra “ANISTIA”. No DOPS⁶⁸, identificados como integrantes da equipe do espetáculo *Revista do Henfil*, os quatro homens foram identificados vinte e quatro vezes, sendo tiradas, de cada um, fotos de frente e de perfil.

Esse episódio serve para que não se construa a ideia de que o ano de 1979 foi apenas de alegria, de entusiasmo para as artes cênicas. Ainda não era o momento cantado por Nara Leão, no início de *Liberdade, liberdade*:

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
(FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 23).

O momento era de reconstrução da democracia, e não de sua instauração. A prisão dos componentes da *Revista do Henfil*⁶⁹ vai ao encontro do que Vieira (2013) relembra do período. Para o diretor, em 1979, o que se tinha eram “fragmentos” de liberdade. As pessoas

⁶⁸ *Departamento de Ordem Política e Social* (DOPS): criado em 1924; órgão do governo brasileiro utilizado principalmente durante o Estado Novo e, mais tarde, no Regime Militar de 1964, cujo objetivo era controlar e reprimir movimentos políticos e sociais contrários ao regime no poder.

⁶⁹ O espetáculo *Revista do Henfil*, de autoria de Oswaldo Mendes e de Henfil, de 1978, foi produzido por Ruth Escobar, em São Paulo. Henrique de Souza Filho (1944-1998), o Henfil, foi cartunista, quadrinista, jornalista e escritor brasileiro.

estavam começando a respirar um pouco mais. A situação ainda era um tanto tensa, até 1982 e 1983. O sentimento de vitória, de qualquer forma, era mais forte, especialmente em relação às obras densas, que tinham condições de abordar e de esclarecer os assuntos pertinentes aos anos de chumbo, e que há muito tempo estavam fora do alcance da abordagem teatral. O ano de 1979, para Michalsky (1979 *In* PEIXOTO, 2004), teve grandes marcos teatrais, espetáculos que, em anos anteriores, de aberta pressão, teriam sido impossíveis.

Entre retornos de espetáculos e textos inéditos, engavetados durante o regime, volta à cena *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que permaneceu por mais de quinze anos no *INDEX*⁷⁰ da ditadura. Quatorze anos depois da estreia, em um primeiro momento, ao se analisar o contexto histórico, no qual havia pressão pela Anistia, o texto de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel, poderia ser classificado como anacrônico. Desta vez, montado em solo gaúcho, com a direção de Carlos José Gomes de Carvalho, que foi autor, diretor, ator, pianista, contista e poeta. Um dos mais representativos dramaturgos gaúchos, nas décadas de 1970 e 1980. “Carlinhos”, como era chamado Carlos Carvalho por seus amigos, era um grande escritor, “era uma grande figura, um grande senso de humor absoluto, fomos grandes amigos” (VASCONCELLOS, 2013). Além disso, o professor ressalta as qualidades de Carlos Carvalho como um grande pianista, e conta que, no Rio de Janeiro, local em que estudava piano, dedicava-se muito à escrita,

[...] até que um dia a professora dele ficou furiosa porque ele perdia tempo em que ele deveria estar em cima do teclado, escrevendo. Ele começou a gostar muito de escrever, e começou a escrever, e passou a dividir o tempo dele entre o piano e a escrita. Aí, o pai dele faleceu, aqui em Porto Alegre, ele teve que voltar e tinha que sustentar o resto da família: a mãe e os irmãos. Deixou o piano, fez um concurso público, passou a ser funcionário público. Foi ser funcionário da Assembleia Legislativa, e se tornou um escritor, um escritor maravilhoso, um contista maravilhoso, com prêmio nacional. Um dramaturgo que começou – ele morreu com 45 anos –; não chegou a escrever a obra-prima; a amadurecer a dramaturgia dele como ele poderia ter feito, mas escreveu peças muito boas, maravilhosas (VASCONCELLOS, 2013).

⁷⁰ *Index Librorum Prohibitorum*, em tradução livre, “Índice dos Livros Proibidos”: lista de publicações literárias que eram proibidas pela Igreja Católica e regras que ditavam normas para indexação de obras. A primeira versão do *Index* foi promulgada pelo Papa Paulo IV, em 1559, e uma versão revista desse documento foi autorizada pelo Concílio de Trento. A última edição do índice foi publicada em 1948. Só foi abolido pela Igreja Católica em 1966, pelo Papa Paulo VI. Nessa lista estavam livros que iam contra os dogmas da Igreja e também os que continham conteúdo tido como impróprio. No *INDEX* da ditadura, estavam os textos censurados.

Vasconcellos (2013) apresenta a essência de Carlos Carvalho: um homem das artes, competente na música, na escrita, elementos que, certamente, forjaram, além disso, o diretor de teatro, que aceitou o convite para montar a obra de Millôr e Rangel.

De acordo com Esteves (2013), Carlos Carvalho recebeu o convite para dirigir *Liberdade, liberdade* em 1979, por Luiz Acosta e Pedro Wayne⁷¹, que formaram o grupo Arquibancada, apresentado em matéria publicada no Jornal Zero Hora, de Porto Alegre. Conforme o texto, *Liberdade, liberdade* foi o primeiro trabalho do grupo. No elenco, estavam Araci Esteves, Pedro Wayne e Nelson Ribas como atores; Maria Helena Carvalho, Roberto Adones, Daniel Quintana, músicos; Luiz Acosta, que trabalhou como iluminador e técnico. Todos esses profissionais se uniram para realizar um trabalho cooperativado, pois acreditavam que essa maneira seria a melhor para enfrentar as dificuldades impostas pela condição teatral gaúcha. O grupo tinha o objetivo de realizar um trabalho voltado para a realidade brasileira.

A montagem gaúcha, cuja temporada iniciou no dia 21 de abril de 1979 e foi até 30 de maio do mesmo ano, teve suas apresentações na Sala Álvaro Moreyra, em Porto Alegre, de quarta a domingo, sempre às 21 horas, de acordo com a matéria de Zero Hora. A data escolhida, 21 de abril de 1979, coincide em dia e mês com a estreia da montagem original, em 1965. Justamente o dia de Tiradentes, símbolo da luta pela liberdade no Brasil. Nos jornais da época, os anúncios e as notas divulgavam o evento. Zero Hora, de 19 de abril de 1979, trazia o breve texto:

LIBERDADE

LIBERDADE

Estréia sábado na sala Álvaro Moreyra do Centro Municipal de Cultura a peça *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

A montagem é do grupo Arquibancada e a direção é de Carlos Carvalho. O espetáculo fica em cartaz até 30 de maio, de quarta a domingo, sempre às 21 horas (ZERO HORA, 19/4/1979, ZH Variedades, p.3).

Já no Correio do Povo, os anúncios também constavam depois da estreia:

GRUPO ARQUIBANCADA apresenta
“Liberdade, liberdade”

⁷¹ Pedro Wayne e Luiz Acosta fundaram o *Grupo Manifesto* (1974) e o *Teatro de Bolso*, de Bagé. Wayne atuou em: *Os Pintores de Canos*, *Pic-Nic no Front* e *Dom Xicote Mula Manca*. Como diretor, assinou *Quarto de Empregada*, de Roberto Freire. Luiz Acosta trabalhou como iluminador em *Abre a Janela* e *Deixa Entrar O Ar Puro e O Sol da Manhã*. “Nos espetáculos do *Projeto Pixinguinha*, e em *Liberdade, liberdade*, além de iluminador, exerceu a função de Produtor Executivo” (ZERO HORA, 21/4/1979, p.10).

Seleção de textos de Flávio Rangel e Millôr Fernandes
 SALA ÁLVARO MOREIRA
 TEATRO RENASCENÇA
 DE QUARTA A DOMINGO – 21 HORAS.
 (ingressos no local)
 (Correio do Povo, secções, p. 17, 27-4/1979)

O jornal Zero Hora de 22 de abril de 1979 – domingo –, dia posterior ao da estreia do espetáculo, em nota de apresentação, além de trazer as informações gerais sobre o trabalho, instrui o público, de maneira muito sucinta, sobre o teor da montagem:

LIBERDADE, LIBERDADE
 Às 21 horas, na sala Álvaro Moreyra do Centro Municipal de Cultura, a peça de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, com direção de Carlos Carvalho. O espetáculo é uma colagem de textos que discutem a liberdade e a repressão. No elenco, Pedro Wayne, Araci Esteves e Nelson Ribas. Ingressos a Cr\$ 50,00 e Cr\$ 30,00 (ZERO HORA, 22/04/1979, Revista ZH, p. 18).

Os três anúncios, pequenas notas em cantos inferiores dos jornais, traziam de volta aos palcos brasileiros – naquela oportunidade no extremo sul do país, aquele que foi um dos símbolos do teatro contra a ditadura nos anos sessenta. No primeiro texto, o trabalho é tratado como uma “peça de teatro” de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, com a direção de Carlos Carvalho. No segundo, publicado no *Correio do Povo*, a ênfase era dada ao grupo Arquibancada, e o texto de Millôr e Rangel, antes anunciado como uma peça, nesse momento passou a ser uma “seleção de textos”. Por fim, o outro anúncio, publicado no domingo, trata *Liberdade, liberdade* como uma “colagem de textos que discutem a liberdade e a repressão”. O leitor – aquele mesmo que estava desacostumado a pensar junto com o teatro, caso não conhecesse o texto, ao ler o anúncio veiculado na imprensa teria uma diversidade de construções acerca do trabalho: seria uma peça? Uma seleção? Uma colagem? Qual das três formas de apresentação seria a mais fiel ao que estava sendo montado pelo grupo Arquibancada? Qual seria o anúncio que, pelo uso da palavra inadequada, sem o devido suporte de significados, poderia desvalorizar o trabalho de Carvalho. O público, diante de um e de outro, poderia classificar o espetáculo como maior ou menor? Tais questionamentos, embora pareçam de pequena monta, servem para pensar no que o diretor considerou ao aceitar o convite para montar o trabalho: a importância da obra, e o momento de retomar a palavra.

Para Vasconcellos (2013), o fato de “Carlinhos” ter aceitado o convite para dirigir *Liberdade, liberdade* deve-se ao fato de que ele sempre teve ideias de esquerda, com um

posicionamento de resistência. Segundo o professor, o dramaturgo foi um dos primeiros filiados ao Partido Comunista depois da abertura política. As convicções ideológicas de Carlos Carvalho, segundo Vasconcellos (2013), estiveram muito mais presentes na cabeça dele, mais nas atitudes políticas do na obra. O autor não escrevia abertamente sobre esses assuntos, mas em sua obra sempre havia um contexto relacionado às questões de poder, de dominação pelo poder,

[...] os temas básicos da obra do Carlinhos são as relações familiares , os personagens da obra do Carlinhos são os mais comuns, são os que há em todas as famílias; sabe aquela tia solteirona? É aquele o personagem dele, em toda a obra dele tu reconheces questões tuas, fatos, pessoas situações tuas. Isso é muito bom, ele escrevia muito bem, leitura fluente, bonita, é um autor que precisa ser repensado, reeditado, remontado no Brasil. É um autor que precisa ser lido, divulgado no Brasil (VASCONCELLOS, 2013).

Liberdade, liberdade e Carlos Carvalho têm *personalidades* semelhantes: texto e diretor, juntos, em nova montagem, em outro período. A obra é uma *ode* à liberdade, e o faz de forma explícita, direta, contundente. O diretor ao construir as personagens, como dramaturgo, o faz de forma indireta, pois elas representam o efeito da opressão no cotidiano. O momento que os reúne no mesmo contexto é a retomada da liberdade de expressão, nesse ponto, Carlos Carvalho, por suas convicções políticas, e *Liberdade, liberdade*, pelo seu teor libertário, são sinônimos. O trabalho foi muito divulgado na imprensa, que também apresentava, em breves linhas, os atores que faziam parte do elenco:

Araci Esteves é formada pelo Centro de Arte Dramática da UFRGS, e atuou em *O Doente Imaginário*, *Toda Nudez Será Castigada*, *As Criadas*, *Medéia*, *Boneca Teresa*, *A Serpente*, *O Fradão* e *Mirandoline*. Daniel Quintana, Roberto Adones e Maria Helena têm participado ativamente da vida musical gaúcha, participando como atores e músicos dos espetáculos *Todos ao Mar*, *As aventuras de Um Diabo Malandro* e outros espetáculos infantis. No ano passado, Maria Helena recebeu o Prêmio de Cantora Revelação (ZERO HORA, 21/04/1979).

Uma questão pertinente é sobre a validade da obra em um período diferente daquele em que fora montada em 1965, imediatamente subsequente ao golpe. Naquele ano, era necessário reclamar. Em abril de 1979, mês de início da temporada de *Liberdade, liberdade*, o Brasil estava a quatro meses da promulgação da Lei da Anistia, que encaminharia o fim do regime de exceção, cujo derradeiro momento dar-se-ia em 1985. A obra, pelo seu caráter

circunstancial, aparentemente, não teria justificativas para a sua montagem quando as liberdades estavam sendo retomadas.

Vasconcellos (2013), em relação à circunstancialidade da obra, promove uma reflexão semelhante em relação à validade contemporânea de *Liberdade, liberdade*. O professor reflete sobre uma possível montagem da peça, em 2013, em meio às manifestações, às passeatas e aos protestos que ocorreriam adjacentes à Copa das Confederações - evento-teste para a Copa do Mundo. “Essa voz do povo na rua protestando contra uma democracia, suspeita, problemática, mas é uma democracia, tem sentido? Tem sentido, é claro que tem sentido” (VASCONCELLOS, 2013). Montar *Liberdade, liberdade* em 1965 seria tão válido como em 1979, ou na atualidade, justamente porque a obra aborda questões com as quais o homem convive, em maior ou menor grau.

Para Esteves (2013), o texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel expõe situações que fazem com que o indivíduo pense a obra, despertando o senso crítico no sujeito, o que é “[...] a proposta do teatro, [...] das artes. A formação desse sujeito que vai lá, que ouve, que vê [...] que o sujeito que vai lá se transforme num sujeito melhor, através de suas ideias, através de sua cabeça” (ESTEVES, 2013).

Quando o Carlos recebeu o texto, ele tinha visto a montagem anterior e pensou que talvez o texto estivesse datado, mas aí releu e viu que não, que o texto era muito atual, que ele realmente servia ao momento atual. Por que isso? Porque realmente havia toda uma geração que nunca tinha ouvido no teatro um texto claro, um texto aberto, entendível, compreensível [...] O texto, que é uma feliz compilação de discursos, de peças, de fragmentos de peças, entre outros, é muito feliz nisso. Ele diz claramente o que quer dizer; o público não precisa ser um público tão intelectualizado para entender o que está se falando lá no palco. Então, isso, eu acredito, foi o motivo que levou o Carlos a querer dirigir a peça; era poder falar claramente para a plateia as ideias que estavam sendo colocadas em cena. É interessante, o texto fala realmente de liberdade, de democracia em todos os tempos, de todas as situações, mas existe uma frase, que eu não me lembro mais de quem é, que diz que ‘em muito poucas ocasiões o homem, que tem o direito à liberdade, teve o direito pleno de exercê-la’. Então, isso aí é realmente o que eu acho que a peça quer mostrar; que as pessoas estejam muito alertas para que consigam exercer o seu direito à liberdade. O Carlos apenas fez alguns cortes em relação ao texto original, de alguns pontos que falavam exclusivamente da situação de 65 e que não poderiam ser contextualizadas em 79 (ESTEVES, 2013).

No momento em que Araci Esteves menciona a clareza do texto de *Liberdade, liberdade*, é possível perceber a dificuldade que tinha o público em entender aquele texto metafórico, tão utilizado durante a ditadura, que ao invés de dizer, sugeria.

Carlos Carvalho, em entrevista ao Jornal Zero Hora, no dia da estreia da montagem da qual era diretor, confessa que teve medo, em um primeiro momento, de montar o espetáculo, justamente pelo que apontou Araci Esteves, sua esposa:

- A princípio, fiquei com medo – explica ele – porque depois de dez anos, o texto podia estar envelhecido. Mas por ser muito bem construído, vi que continua – e cada vez mais – atual, ainda mais que, com todo mundo discutindo anistia, greves e a intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos, uma discussão sobre a liberdade é sempre bem-vinda. Apenas tirei alguns trechos que realmente estavam superados, mas no geral, mantive o texto original (ZERO HORA, 21/04/1979, p. 10).

Araci Esteves utiliza o termo “datado”; Carlos Carvalho a palavra “envelhecido”. As duas formas diferentes para fazer referência ao texto levam em conta a circunstancialidade de *Liberdade, liberdade*, já que seus autores a construíram especialmente para o contexto inicial do período ditatorial brasileiro. Um ponto convergente nas duas considerações é em relação à qualidade do texto, que faz com que não haja a sua prescrição em 1979, salvo alguns pontos específicos que foram retirados. Se, por um lado, o espetáculo estava delineado para os momentos iniciais do período militar, por outro se percebe que o clima do final dos anos 70 também era favorável para a montagem, pois a Anistia era assunto em voga, antes mesmo de 1979,

[...] no ano de 1978 foi intensificada a luta pela anistia e aumentou o número de pessoas e entidades envolvidas. O início de 1979 trouxe a expectativa quanto ao encaminhamento a ser dado à demanda pelo presidente eleito, o general Figueiredo, cuja posse aconteceu em março daquele ano. Em junho de 1979, o governo enviou seu projeto de anistia ao Congresso. Entre a posse e o envio do projeto, intensificou-se o debate sobre a necessidade da anistia e sobre sua abrangência. Um dos locais onde o tema foi intensamente discutido foi o plenário da Assembleia Legislativa gaúcha (RODEGUERO, 2011, p. 153).

A liberdade estava sendo avistada. A ideia ainda era algo novo, seria necessário reaprender a conviver com a possibilidade de restabelecimento de direitos, inclusive o de buscar a expressão aberta, sem a necessidade de subterfúgios vocabulares.

Carlos Carvalho, para montar *Liberdade, liberdade*, levou em consideração que aquele era o momento de voltar à palavra, e que o ator deveria ser o mensageiro. “Neste momento de abertura, temos que aproveitar e dizer o que realmente queremos, e a melhor forma ainda é passar o texto através do ator” (ZERO HORA, 21/04/1979). Em 1965 e em 1979, o trabalho

de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel encontram cenários bem diferentes. Na primeira montagem, o trabalho privilegiava a palavra quando não poderia fazê-lo. Era, por isso, um trabalho corajoso e ousado, já que falava de liberdade em um contexto adverso. Já em 1979, privilegiou-se novamente a palavra, sem que fosse necessário, porém, a coragem de antes, já que o momento antecedia a Anistia.

Seguindo esse esquema, todo o espetáculo foi montado para valorizar a palavra: o palco é em forma de arena, “porque possibilita maior comunicação com o público, que recebe a mensagem mais frontalmente”, afirma Carlos Carvalho. O cenário e figurinos também obedecem às mesmas diretrizes: o elenco apresenta-se em preto, e a ambientação cênica é feita através de painéis de cores neutras (ZERO HORA, 21/04/1979, p. 10).

Carlos Carvalho buscou a simplicidade. A intenção, assim como em 1965, era a interação com o público. Dessa forma, na ocasião, usou-se cenário e figurinos neutros, que não concorressem com a palavra – principal elemento a ser apresentado. Percebe-se que, tanto na primeira montagem, como na segunda, o que estava acontecendo era a palavra sufocada: em 1965, as vozes estavam caladas, e era necessário ouvir alguém falar daquela situação. Em 1979, após 15 anos de “prisão”, a palavra estava sendo libertada. O mesmo espetáculo; sentimentos diferentes.

Assim como na montagem original, em território gaúcho, o objetivo, especificamente em relação às músicas, era integrá-las ao espetáculo, de modo que não funcionassem apenas como elementos da sonoplastia, e que ajudassem a contar a história que se desenrolava em cena, o que justifica um dos primeiros excertos: “operário do canto me apresento sem marca ou cicatriz, limpas as mãos, minha alma limpa, a face descoberta, aberto o peito, e – expresso documento – a palavra conforme o pensamento” (FERNANDES, RANGEL, 1997, p.22). Em cena, seja no início da repressão, seja às vésperas de Anistia Política, a música estava entrelaçada ao espetáculo, e não servia para ligar trechos diferentes, ou para ambientar determinada cena: ela era a própria cena, e estava, dessa forma, integrada ao espetáculo. *Liberdade, liberdade* “está estruturada com habilidade e a escolha e colocação dos textos e músicas é inteligente e equilibrada” (HEEMANN, 1979 *In* ZERO HORA, 28/04/1979). Carlos Carvalho conseguiu captar a essência do espetáculo, inclusive no que diz respeito às músicas. Assim, não houve apenas uma simples adaptação de um texto para outro contexto, pois o diretor teve a preocupação de respeitar as características essenciais da obra. Houve um estudo, um planejamento do que seria realizado.

Luiz Paulo Vasconcellos, Araci Esteves e Carlos Carvalho mostram a quase total atemporalidade de *Liberdade, liberdade*, que, embora tenha sido concebida especialmente para o momento imediatamente posterior ao golpe, evidenciou-se como uma obra que atravessou o seu tempo e que, por isso, inclusive hoje, transcorridos 50 anos do golpe, ainda tem validade, pois segue a busca pela liberdade.

O texto adapta-se ao contexto, ou é o contexto que se adapta ao texto? “*Liberdade, liberdade* é um texto de sabor abrangente e universal que, tanto na década de 60 quanto agora, continua como contraponto para a realidade brasileira” (HEEMANN, 1979, in ZERO HORA, 28/04/1979). O crítico não vê o trabalho de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel como circunstancial, embora o próprio diretor da montagem original assim o classificasse. A obra parece servir a várias épocas, pois em todos os tempos haverá homens em busca da liberdade e, desse modo, acaba sendo circunstancial, pois todas as circunstâncias são propícias a falar em liberdade. Heemann (1979) pode ser aproximado a tal constatação, pois acrescenta, em sua crítica, que *Liberdade, liberdade* “é uma mensagem em tom mais geral, destinada a qualquer época, sempre que for desejado falar sobre liberdade e denunciar o totalitarismo. É um canto de eterna vigilância” (In ZERO HORA, 28/04/1979). Atores, plateia, críticos, profissionais do teatro envolvidos com o trabalho, ou observadores a distância, todos poderão analisar de forma semelhante a desvinculação do texto com época determinada. Vasconcellos (2013) considera que *Liberdade, liberdade* - em 1965, em 1979 ou em 2013 (ano em que concedeu a entrevista) - é uma obra que provoca o público a raciocinar sobre a ideia de democracia, a questionar sobre o modelo de democracia na qual os brasileiros vivem.

Um dos momentos a que se refere Esteves (2013) em relação a possíveis cortes feitos por Carlos Carvalho em relação ao texto original pode ser a alusão a Castelo Branco, primeiro general do regime ou, então, ao momento em que Vianna diz um trecho de *Advertência*, texto de Millôr Fernandes, publicado na revista *Pif-Paf*: “[...] se o governo continuar deixando que certos jornais façam restrições à sua política financeira; se continuar deixando que alguns políticos mantenham suas candidaturas [...] nós vamos acabar caindo numa democracia” (FERNANDES, RANGEL, 1997, p.61). O texto nitidamente aborda peculiaridades dos anos sessenta, especificamente 1964 e 1965, detalhes que não fariam sentido em 1979.

Vieira (2013), que também assistiu à montagem gaúcha de *Liberdade, liberdade*, em 1979, faz uma breve reflexão sobre o período histórico:

Estávamos no período de abertura, de mudança, o presidente era João Figueiredo. Ainda assim havia vestígios de repressão. Mesmo durante toda a década de oitenta nós ainda fomos “respingados” por isso. Uma coisa que eu acho interessante nisso tudo é que há uma mudança de paradigma no momento em que vai se processando a abertura. Às vezes eu converso com outras pessoas para ver como funcionava para elas; para mim, eu acho que houve um vazio muito grande, porque existia toda uma prática de fazer uma leitura, de fazer relatos, sempre tinha essa coisa muito cheia de intenções, não só de intenções, mas também de significados; eram discursos muito interessantes que nós fazíamos, que ouvíamos, porque eles eram recheados de possibilidades de compreensão, porque não podíamos falar explicitamente as coisas. Então sempre tinha aqueles significados ocultos, aquelas coisas que estavam por trás da ideia. Então, eu te confesso que eu levei um certo tempo para me adaptar com essa forma direta de dizer as coisas (VIEIRA, 2013).

O relato do diretor João Ubiratan Vieira é curioso. Depois de tanto tempo com uma forma de trabalhar o texto, o espetáculo, sem liberdade alguma, no momento em que a situação melhora há o estranhamento, a sensação de que falta alguma coisa, o que sugere uma espécie de vazio. Os dramaturgos, diante da inexigibilidade de *maquiarem* seus textos, descompromissados da árdua tarefa de subverter a ordem, mantiveram a mesma qualidade de produção?

O Jornal Zero Hora, na já citada matéria, apresenta da seguinte maneira o espetáculo que estrearia na noite do dia 21 de abril de 1979:

Na sala Álvaro Moreyra do Centro Municipal de Cultura, às 21 horas, estreia a peça *Liberdade, liberdade*, uma seleção de textos organizada por Flávio Rangel e Millôr Fernandes e encenada pelo Grupo Arquibancada. *Liberdade, liberdade* aborda a problemática do homem diante do arbítrio, da repressão e da sempre presente necessidade de liberdade, inerente ao homem, através de textos de Anne Frank, Voltaire, Aristóteles, cenas de peças de Shakespeare, Platão, Garcia Lorca, Brecht, discursos de Lincoln, Hitler, General Franco, Roosevelt, interrogatórios realizados nos Estados Unidos e na Rússia, ensinamentos de Cristo e da Declaração dos Direitos do Homem. Montada pela primeira vez em 1966⁷² pelo Grupo Oficina, com direção de Rangel, a peça foi apresentada em Porto Alegre em 1969 por Paulo Autran, Tereza Rachel, Jairo Arco e Flecha e Luiza Maranhão. No mesmo ano o texto foi proibido e agora o Grupo Arquibancada o recoloca em cena, dirigido por Carlos Carvalho (ZERO HORA, 21/4/1979).

Um detalhe relevante a ser observado na matéria publicada em Zero Hora é o trecho “*Liberdade, liberdade* aborda a problemática do homem diante do arbítrio, da repressão e da sempre presente necessidade de liberdade, inerente ao homem [...]” Nesse ponto está a particularidade humana que faz com que se entenda a atemporalidade da obra de Millôr e

⁷² A matéria do Jornal Zero Hora apresenta um equívoco. No trecho “Montada pela primeira vez em 1966 pelo Grupo Oficina”; leia-se: “Montada pela primeira vez, em 1965, pelos grupos Opinião e Teatro de Arena”.

Rangel, já que não apenas em tempos de repressão o homem carece de liberdade, mas em todos os momentos, já que várias são as *prisões* a que as pessoas são submetidas.

Dois períodos separados por quatorze anos; 1965-1979. O mesmo espetáculo, públicos diferentes. No momento da primeira montagem, a necessidade de falar, e a proibição; na segunda, a estranheza em poder falar abertamente. Segundo Esteves (2013), a Sala Álvaro Moreyra, local da temporada de *Liberdade, liberdade*, em Porto Alegre, esteve sempre com a lotação esgotada e, inclusive, com pessoas aglomeradas nas escadas do teatro, realidade que, para Vasconcellos (2013), se explica porque, de fato, a obra tinha ainda muito sentido. Em relação à aglomeração de pessoas no teatro, é mais um fator coincidente com a estreia, em 1965, situação que criou desconforto para atores e público. Em relação a 1979, tal condição desfavorável não foi mencionada. Para Heemann (1979; *loc. cit.*), a proximidade a que a Sala Álvaro Moreyra coloca atores e público favorece a comunicação, avaliação muito diferente da que fizera Yan Michalsky em relação à estreia do espetáculo, em 1965, momento em que tal aproximação, para o crítico, era um desrespeito a atores e público.

Para Luiz Paulo Vasconcellos, provavelmente, a maioria das pessoas que assistiram ao espetáculo, em 1979, ainda lembrava-se do vivenciado em 1965. Esteves (2013) recorda que a recepção alcançada pelo espetáculo foi muito surpreendente, a impressão que se tinha, segundo a atriz, era a de que o público estava ávido por alguma coisa que mexesse mais com ele.

Esteves (2013) ressalta que Millôr Fernandes e Flávio Rangel foram muito felizes na compilação. O texto, para a atriz, “é muito equilibrado, ele tem partes dramáticas, humor muito claro, músicas belíssimas” (ESTEVES, 2013), elementos que possibilitaram também a gratificante recepção, por parte do público que, segundo ela, dava a impressão de que queria se emocionar, queria rir das coisas. A reação do público era aberta, clara. A beleza dos textos e das músicas atraía o público, em função da harmonia que Carlos Carvalho conseguiu imprimir entre ambos. É necessário registrar que essa visão de harmonia é de dentro do palco, construída por alguém com visão parcial do processo, incapaz, talvez, de perceber determinados equívocos cometidos, ou de, exatamente, sentir de que forma o público foi tocado.

Para Vieira (2013), que estava na plateia, a repercussão do trabalho foi diferente da oportunidade em que assistiu à montagem, também em Porto Alegre, em 1969. Para o diretor, a montagem de Carlos Carvalho não teve o mesmo impacto daquela em que estava Paulo Autran, em que o momento era muito mais difícil, afinal, recém entrara em vigor o AI-5.

Segundo Vieira (2013), na montagem de Carlos Carvalho, dado o momento que antecedia à Anistia Política, o público pode apreciar mais a beleza do texto.

Em 1979, foi possível observar detalhes que, em 1969, em Porto Alegre, passavam despercebidos, tamanha era a emoção da plateia, que deveria ser parecida com o que ocorreu em 1965. Das três apresentações, a realizada em contexto histórico mais delicado foi a de 1969, época em que estava em vigor o AI-5. “Na montagem de 1979 foi possível até fazer algumas críticas sobre o texto. São textos quase que ‘incriticáveis, são clássicos” (VIEIRA, 2013). O detalhe trazido pelo diretor referente à diferença de recepção em dois momentos distintos deixa claro que a tensão causa no público uma interferência considerável. Nos anos sessenta, seja na estreia de *Liberdade, liberdade*, em 1965, seja na temporada em que esteve em Porto Alegre, em 1969, o público estava amedrontado em função de toda a violência promovida pelos militares. Já em 1979, o público, aliviado do terror, mas certamente ainda marcado por ele, estava mais desprendido, tinha condições de refletir sobre tudo o que viveu. Os momentos seriam melhores.

Esteves (2013), ao comparar as duas montagens, vê no público o grande fator de diferença. Vieira (2013), pela análise que faz, leva em conta o momento político que vive o país – extrema repressão, em 1969; início do processo de abertura, em 1979. As duas possibilidades, no entanto, devem ser consideradas, pois eram momentos realmente distintos, e as pessoas estavam, ainda que as mesmas, diferentes.

Para Esteves (2013), um detalhe que determina a diferença entre os dois trabalhos é que o público de 1965 estava acostumado a falar sobre as coisas que aconteciam, e alguns anos se passaram, mais precisamente 14 anos, e não foi possível mais falar abertamente. “Um menino de 20 anos que foi ao teatro em 79 nunca tinha visto esse tipo de teatro. Um público desaprendeu; o outro nunca tinha aprendido” (ESTEVES, 2013). Ao considerar que havia tal diferença entre os dois públicos, a atriz faz um questionamento: a situação do país dizia respeito a todos que aqui viviam. Por que, então, nunca foi dado a muitas pessoas ouvir falar sobre o assunto da repressão? Ao propor a questão, encaminha uma possível resposta:

Porque aquelas pessoas, da geração anterior, que eram seus pais, os tios, os avós não falavam nada a respeito. Havia um silêncio, uma proibição de se falar democracia, direito, rebeldia etc. Ninguém falava nisso por medo, e muita gente, naquela época, ficou completamente alheia ao que se passava, achando que estava tudo muito bom; o milagre brasileiro! (ESTEVES, 2013).

Liberdade, liberdade, para Esteves (2013), tem no público o que o torna diferente. As reações eram distintas; o público de 1965 era mais amadurecido como espectador, o de 1979, que cresceu silenciado, vítima de uma “mordaça”, era inexperiente em relação ao teatro engajado. “Muitos viram pela primeira vez, o público jovem era muito grande, ele tinha curiosidade de ouvir, era formado por universitários, estudantes” (ESTEVES, 2013). Parte do público empobreceu durante a ditadura, outra parte já nasceu pobre. A ação para dismantelar o teatro fez com que as pessoas fossem doutrinadas a não questionarem. Paralelamente a isso, uma geração inteira precisaria conhecer um teatro que fosse engajado, que apresentasse e problematizasse a realidade nacional. A semelhança que há entre os públicos de *Liberdade, liberdade*, nas décadas de 60 e 70 era a forte presença dos jovens. A questão da inexperiência do público, em relação ao teatro engajado, realidade apontada por Araci Esteves, pode ser questionada no sentido de que a própria atriz, em considerações anteriores, assim como outros entrevistados, mencionou o uso de uma linguagem metafórica, em textos de caráter contrário ao estabelecido pelo regime. Como então considerar que o público desaprendeu, se o teatro engajado nunca deixou de ser apresentado? O que *Liberdade, liberdade*, tanto em 1965, 1969 e 1979 apresentava de forma diferente em relação àquele teatro carregado de metáforas era a clareza das ideias. O propósito era o mesmo.

O grupo Arquibancada, montado justamente com o propósito de trabalhar com detalhes da realidade brasileira da época, tinha no grupo Ói nós aqui Traveiz um contraponto, assim como o Teatro de Arena de São Paulo, cujo opositor era o Centro Popular de Cultura, fundado no Rio de Janeiro em 1961. De acordo com matéria publicada no caderno *Guia*, do jornal Zero Hora, de 3 de novembro de 1979, o grupo Ói Nós Aqui Traveiz, naquele ano levava o seu anarquismo para as ruas, para as universidades e para as interferências nos espetáculos. Com o propósito de agir diretamente sobre a realidade, o grupo de atores, entre outros espetáculos, promoveu invasão a *Liberdade, liberdade*. O mesmo texto que serviu, em 1965 para protestar de forma veemente contra o regime militar, no ano de 1979, por intermédio de uma “visita indesejada”, foi também, de certa forma, contestado. Nesse ponto assemelham-se Teatro de Arena e grupo Arquibancada, no que diz respeito ao público: tanto o grupo da montagem original do texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel quanto o que montou a versão gaúcha promoviam espetáculos para um número reduzido de pessoas, as quais não eram aquelas que, diretamente, sofriam as misérias do sistema. CPC e Ói Nós assemelhavam-se em relação à forma de fazer teatro (um tanto agressiva). Conforme Heemann (1979; *loc. cit*), as participações-comício protesto improvisados aconteciam em qualquer lugar em que estivessem reunidas pessoas. “São aparições-manifesto nas quais os

integrantes do Oi Nóis chamam a atenção da comunidade com seus trajes e gestos contestatórios, sua nudez, suas denúncias e críticas. Acusam o “status quo” de escravocrata” (HEEMANN, 1979 *In* GUIA, Jornal Zero Hora, p. 11). O espetáculo montado por Carlos Carvalho, de escravocrata não apresentava nenhum aspecto. O que se pode contestar é que, assim como o trabalho de 1965, o espetáculo foi direcionado a um público que, em grande parte, era formado por estudantes, e não por trabalhadores em situação de exploração.

O que acontecia, na verdade, era um exemplo de teatro-guerrilha, que tinha a intenção de agir diretamente sobre a realidade, propósito que, definitivamente, não era o da montagem de Carlos Carvalho, nem do grupo Arquibancada, que procurava abordar a realidade, propondo reflexão sobre ela. O que o grupo Ói Nóis Aqui Traveiz queria era a ação política imediata. Para Heemann (1979; *loc. cit*), o grupo já não era intérprete de conflitos, mas entrava em cena para propor o conflito direto com a realidade. *Liberdade, liberdade* era um espetáculo imediatamente político, sem deixar de ser um evento teatral. As ações do grupo de atadores era política de forma equivocada, deixou de ser teatro e, assim, não era nem partido político organizado, muito menos manifestação cultural. O grupo Arquibancada não propunha o trabalho partidário, e sim uma ponderada reflexão sobre o momento político da época.

O crítico Claudio Heemann, que escrevia para o jornal Zero Hora, ao analisar a montagem de Carlos Carvalho, considerou que estava tudo muito simples e colocado de maneira correta. O espetáculo estava muito bem encaixado, organizado. O diretor da versão gaúcha não promoveu grandes invenções, seu trabalho foi “sem grandes lances de imaginação ou pirotécnicas cênicas. Mas é um tipo de despojamento que serve bem às intenções da peça e faz o elenco atuar parelho e de modo satisfatório” (HEEMANN, 1979 *In* ZERO HORA, 28/04/1979). Outra diferença entre as duas montagens reside na observação de Cláudio Heemann. Paulo Autran, na montagem de 1965, e também naquela que veio a Porto Alegre em 1969, era o grande astro. Todo o espetáculo foi organizado para que ele o conduzisse. Carlos Carvalho, ao contrário de Flávio Rangel, dividiu as responsabilidades de modo que nenhum ator tivesse maior destaque. O “organograma” da montagem gaúcha era horizontal, ao passo que o da parceria Opinião e Arena era vertical.

Mesmo que a crítica tenha considerado que o elenco gaúcho esteve “parelho e satisfatório”, reconhece que a montagem original, de 1965, com Paulo Autran, era mais marcante.

A personalidade de intérpretes como Paulo Autran, Tereza Rachel e Luiza Maranhão tirava melhores efeitos do texto. A simples palavra “Resisto” dita por Autran como Prometeu, era toda uma manifestação interior de protesto. Aqui ela quase passa em branca nuvem. Mas a direção de Carlos Carvalho conseguiu criar uma apresentação dinâmica para o texto, conduzindo seus intérpretes a um nível profissional (HEEMANN, 1979, in ZERO HORA, 28/04/1979).

Carlos Carvalho teve méritos pelo êxito do espetáculo. O diretor soube tirar o melhor rendimento de atores e músicos que não tinham o virtuosismo de Paulo Autran e de Tereza Rachel. O trabalho original foi superior, não há dúvida, mas a montagem gaúcha deve ser valorizada em relação ao conjunto. Em observação específica à montagem de Flávio Rangel, em 1965, o diretor recebeu, por parte de Yan Michalsky, considerações negativas pelo fato de não ter conseguido integrar de forma satisfatória a cantora Nara Leão ao espetáculo. O diretor gaúcho, pelo contrário, como não tinha expoentes em seu elenco, conseguiu integrar melhor os atores. É interessante observar a consideração de Claudio Heemann em relação à condução dos atores a um nível profissional, o que evidencia que o grupo Arquibancada não poderia alcançar o mesmo rendimento do Arena e do Opinião, já que estes dois tinham um lastro de experiência muito maior.

Dentro de um contexto teatral gaúcho do final da década de setenta, *Liberdade, liberdade* foi um trabalho de qualidade. Respeitadas as diferenças de recursos individuais de cada ator, anotadas as características dos grupos que montaram os espetáculos, o trabalho do grupo Arquibancada, que iniciava suas atividades justamente com um texto de tamanha grandeza, foi profícuo. O cenário político que possibilitava a retomada da palavra não exigiu, de atores e de diretor, a coragem dos precursores para enfrentar a repressão. No entanto, fez-se necessário que o grupo debutante, assim como todos os envolvidos, fosse corajoso no sentido de assumir o encargo de trabalhar com um espetáculo que, de forma audaciosa, protestou nos primeiros momentos do golpe.

Com força e teatralidade *Liberdade, liberdade* domina a plateia com a lucidez de um conteúdo irretorquível. O grupo Arquibancada começou bem, abrindo as asas de Liberdade, liberdade, sobre nós. [...] a coletânea de Millôr Fernandes e Rangel já está se alinhando entre os espetáculos de melhor conteúdo neste início de temporada (HEEMANN, 1979, ZERO HORA, 28/04/1979, p.10).

Vasconcellos (2013) associa contexto histórico e público para traçar paralelos entre as duas montagens. Para o professor, o público de 1965 se deu conta de que havia sido privado

de sua liberdade. Naquele momento, não havia a liberdade de imprensa, “e o teatro tinha essa força de dizer, de falar, de comentar, de acusar, de defender” (VASCONCELLOS, 2013). Em 1979, o público, que para Esteves (2013) havia desaprendido a pensar junto com o teatro, para Vasconcellos (2013) estava apenas com a memória: “olha, aconteceu, viu? Não vamos esquecer isso, não vamos nos afastar dessa verdade porque estão anunciando que as coisas vão mudar, então vamos ficar alertas”.

Então, há contextos diferentes, há o contexto da memória, da memória afetiva. O público de 79 provavelmente pensava: ‘ufá! O que nós passamos, o que enfrentamos e tivemos a coragem, tivemos a dignidade de criar um meio através do qual nós delatamos, falamos, colocamos em cena publicamente’ (VASCONCELLOS, 2013).

Liberdade, liberdade poderia muito bem ser montada no contexto atual, porque a liberdade ainda é uma busca do ser humano. Hoje, as *prisões* são outras. A grande mídia, com sua imensa capacidade de ditar comportamentos, impõe necessidades que não existem.

As questões expostas no texto de *Liberdade, liberdade* são universais e perenes. Porque, realmente, se nós formos pensar em que tipo de liberdade nós precisamos hoje, intrinsecamente, nós precisamos daquelas mesmas liberdades, porque através daquelas mesmas liberdades nós vamos solucionar as questões de hoje, de amanhã. Penso que a liberdade de escolha, que não tenha tanta interferência, que nós sejamos mais livres em nossas escolhas. Para isso, você precisa de todas as liberdades que estão naquele texto (ESTEVES, 2013).

Esteves (2013) cita a liberdade de escolha como sendo uma das principais em nosso tempo. Tal consideração, à primeira vista poderia parecer destoar da opinião de muitos, pois, aparentemente, todas as pessoas podem decidir o que querem. Infelizmente, a realidade muitas vezes tem uma série de escolhas prévias para o cidadão. Andrade (2013) identifica que, durante a ditadura, pelo menos o inimigo tinha “endereço certo”, enquanto hoje não se sabe ao certo quem ele é e nem onde ele está.

O governo baixou os impostos dos carros, o Lula falou ‘gastem, gastem’. A direita gera a contradição dizendo que não há estradas, que não há onde estacionar. Como lutar contra um inimigo que não enxergamos? Deveríamos nos reunir para discutir. Dentro dos partidos as pessoas se odeiam. Se reuníssemos um grupo para discutir que há um inimigo que não enxergamos... Entramos no supermercado e consumimos o que não precisamos. Felicidade não existe, o que há são momentos felizes, eles

pensam, eles fazem a gente consumir o que eles querem, organizam estratégias. Nós não temos isso (ANDRADE, 2013).

Andrade (2013) faz com que se perceba um pouco dessa liberdade guiada, a serviço de um inimigo onipresente, que dita normas e comportamentos. Mas se em um sistema político democrático a liberdade parece ainda estar tolhida, de que forma ela poderia se manifestar de forma mais autêntica? Vasconcellos (2013) tem uma resposta plausível: “a liberdade de Luiz Paulo Vasconcellos é a idade, momento em que a gente conquista o direito de dizer o que quiser para quem quiser, porque as pessoas morrem de medo de cabelos e barbas brancas” (VASCONCELLOS, 2013). A liberdade, como se vê, vai além de um regime de governo. Ela pode ser conquistada de diferentes formas, por isso é tão difícil de defini-la, embora de fácil entendimento. Até onde vai, de fato, a liberdade? Dizer o que se quer pode ser uma forma de ser livre, mas ainda não é plena.

Até que ponto os agentes do teatro gaúcho que protestavam contra a ditadura eram livres pela manifestação de seu pensamento, em um momento em que isso não era possível? Esse ensaio de liberdade, a possibilidade de ludibriar a censura, certamente era um “excerto” de liberdade, que muitas vezes cobrava um preço muito alto. Andrade (2013), ao refletir sobre o que foi a sua trajetória, especialmente no Teatro de Arena, e de sua luta pela liberdade faz a seguinte consideração: “eu acho que mascarei a liberdade com a Arena, eu servi à Ditadura. Quando eu penso nisso, me dói. Fazíamos espetáculos, depois tomávamos chopp” (ANDRADE, 2013). O diretor, hoje empresário no ramo de enfeites para calçados e bolsas na cidade de Campo Bom, no Rio Grande do Sul, afastado da cena teatral, levanta um questionamento importante, que pode ser ampliado e abarcar, além do Teatro de Arena, o Teatro de Equipe e o Arquibancada, todos de Porto Alegre; o Arena de São Paulo; o Opinião, o CPC e o Oficina, todos do Rio de Janeiro; os demais profissionais do teatro que não se calaram durante a repressão: o quê de profícuo pode o teatro ter feito contra a ditadura? Qual o legado deixado por toda essa gente que persistiu? Qual a diferença entre ter silenciado e ter protestado?

Entre escolher apresentar-se para um público restrito, burguês e intelectualizado, nas acanhadas dependências de teatros, ou sair às ruas e construir uma estética mais agressiva, qual teria sido o caminho? Apresentar um espetáculo antagônico ao regime, e depois descontraír em um bar seria prova de conivência com os militares? A esses questionamentos, as respostas não são dadas, e nem precisariam ser buscadas, pois o mínimo que o teatro fez foi promover a reflexão, o que, em um período em que falar o contraditório ao governo era

proibido, resistir pelo pensamento, pela ideologia, já é uma vitória. O autoritarismo, assim, conseguiria apenas o silêncio, mas não apagaria as convicções. Isso faz crer que Jairo de Andrade, por mais que as incertezas presentes em relação ao passado coloquem em dúvida as ações empreendidas, fez exatamente o que deveria ter feito: resistiu pela palavra; compartilhou suas convicções com uma série de outros inconformados. Assim como Jairo, todos os demais profissionais do teatro engajado fizeram sua parte, a parte possível.

Às vezes, no fim de uma batalha, nem se sabe quem venceu; ou o vencedor parece derrotado. Cristo morreu na cruz, mas o cristianismo se transformou na maior força espiritual do mundo. Galileo Galilei cedeu diante da Inquisição, mas a Terra continuou girando ao redor do Sol, e quatro séculos mais tarde, um jovem tenente anunciou da estratosfera que a Terra é azul. Anne Frank morreu, mas Israel ressurgiu da cinza dos tempos. Quando Hitler dançou sobre o chão da França, tudo parecia perdido. Mas a cada ato de luta corresponde um passo da vitória. O poeta Brodsky acaba de ser libertado por um movimento de intelectuais. Ainda há homens oprimidos, mas não há mais escravos. Milhões sofrem pressão econômica, mas ninguém pode mais ser preso por dívidas. Depois da segunda guerra mundial tornaram-se independentes treze nações asiáticas e trinta e quatro nações africanas. E se a insensatez humana continua a nos ameaçar com a Terra Arrasada, a Ciência, pela primeira vez na História, pode nos dar a Terra Prometida. A liberdade é viva; a liberdade vence; a liberdade vale. Onde houver um raio de esperança haverá uma hipótese de luta (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 119).

Liberdade, liberdade, ao menos em duas passagens, mostra que, às vezes, o derrotado é o verdadeiro vencedor, e que aquele que seria o opressor vitorioso, na verdade, é o grande derrotado. Tal ideia é clara na execução de Sócrates, morto ao ser envenenado por cicuta. O próprio filósofo, em passagem na obra de Millôr e Rangel, considera que seria mais inteligente, por parte de seus julgadores, esperar que a natureza o matasse por intermédio de suas causas naturais, pois assim ele não seria considerado sábio. A sua morte antecipada, portanto, serviu apenas para que ele fosse mais um elemento de luta pela liberdade, que entrasse para a História como um símbolo, assim como Tiradentes, que foi enforcado e esquartejado, transformado em mártir, sinônimo da busca pela liberdade no país.

Sócrates e Tiradentes; períodos históricos diferentes, execuções provocadas por meios distintos; o mesmo destino. Duas personalidades que entraram para a História por suas ideias, por suas lutas. Entre eles o peso do autoritarismo, que lhes tirou a vida, mas não pode apagar suas memórias. Mais uma vez, os autores de *Liberdade, liberdade* utilizam a trajetória do homem pela Terra para, por meio de alusões separadas pelo tempo, mostrar problemáticas que a História não resolve. A ditadura não venceu. Mesmo no auge de seu domínio. Cada ato de violência, todos os torturados, todos os mortos, cada um dos artistas interrogados e presos,

as peças engavetadas e as censuradas são elementos que corroboram para uma vitória. Porém, qualquer uso de força contra a razão é um testemunho de derrota. Por isso, mesmo que tenham sido caladas as vozes, a vitória estava ao lado dos que mantinham a esperança por dias melhores, e que não esperaram por eles, manifestando-se mesmo diante do silêncio imposto.

Com *Liberdade, liberdade* o leitor terá em mãos uma excelente obra. Agregada a essa grandeza, ao se refletir sobre o período em que o trabalho foi organizado - durante o primeiro ano da ditadura civil-militar no Brasil, percebe-se, acima de tudo, a extrema coragem da proposta: ir contra o *status quo* instalado, que usa de violência para coibir as manifestações contrárias. A cicuta e a força estavam reinventadas. O texto de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel tem os mesmos princípios de tantas personalidades históricas símbolo de resistência. *Liberdade, liberdade* resiste, protesta, chama para o debate. O texto tem a mesma força daqueles que foram executados em nome de um ideal.

Dessa forma, o teatro, a cada ato de luta deu um passo para a vitória. Os profissionais das artes cênicas que tentaram resistir viram os raios de esperança, e com eles a chance de lutar. O que se buscava era a liberdade. “Liberdade, essa palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique, e ninguém que não entenda” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 93).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, fruto de dois anos de permanência no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, coincide com os cinquenta anos do golpe civil-militar no Brasil. A pesquisa, inicialmente, tinha como objetivo trabalhar a obra *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, em relação ao texto e ao espetáculo, cujas apresentações foram realizadas em 1965, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Graças à dinamicidade do processo de pesquisa, porém, descobriu-se que a peça fora apresentada em Porto Alegre, em 1969 e, além disso – e aí está a grande mudança -, que houve uma montagem gaúcha, de Carlos Carvalho, na sala Álvaro Moreyra, em Porto Alegre, no ano de 1979.

Com isso, o replanejamento e o redirecionamento de ações possibilitaram o contato com alguns agentes da História. O trabalho, a partir daí, agregou aos caracteres histórico, documental e bibliográfico, a possibilidade de empreender aspectos empíricos, por intermédio do diálogo com pesquisadores e com estudiosos, entre os quais, alguns que experienciaram a realidade imposta pelos militares. O contato com estudiosos e com agentes da História possibilitou, por exemplo, que se promovesse uma *ilustração* às considerações de Alves (2005) sobre a teoria do “inimigo interno”, a partir da qual o governo militar desenvolveu estratégias defensivas contra possíveis elementos subversivos. Jairo de Andrade, ao relatar que, no Teatro de Arena de Porto Alegre recebeu “telefones” nos ouvidos, é a prova viva de algumas práticas desenvolvidas pelos órgãos repressores.

A dissertação, em seu conteúdo, conta, ainda, com a parte invisível, mas não menos relevante, que deu o suporte necessário a muitas constatações. Algumas informações ausentes no texto estão presentes em uma espécie de “saneamento básico”, que possibilitou algumas construções evidentes. Nesses moldes está uma consideração de Alves (2005, p. 24): “o desenvolvimento dependente e os específicos interesses internacionais e nacionais a ele associados formam o pano de fundo indispensável à avaliação da conspiração civil e militar que derrubou o governo constitucional de João Goulart, no Brasil, a 31 de março de 1964”. A importância desta afirmativa, associada a outras, e a relatos de entrevistados, fez com que, na construção do texto, ficasse claro que o golpe não foi militar, mas sim uma união de forças entre civis e militares. É possível, então, afirmar que o trabalho é de muitas percepções e de constatações que, juntas, serviram para entender a importância da obra de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel: em 1965, como resposta ao golpe; e, em 1979, no período de Anistia

política, como processo de *re-viver*, por meio de seus sentidos plástico e artístico (agora mais bem apreciados, devido às circunstâncias políticas), as mazelas dos anos do golpe, impedindo que fosse esquecido.

6.1 A QUEBRA DE CERTEZAS

Em termos de importância, pode-se identificar o interesse principal deste pesquisador no sentido de compreender o porquê de se montar *Liberdade, liberdade* em 1979, já que, motivado inicialmente pelo caráter de protesto da obra, o mestrando a entendia como de extrema circunstancialidade, coincidindo com a visão de Millôr Fernandes: “tentamos fazer um espetáculo que servisse à hora presente, dominada, no Brasil, por uma mentalidade que, sejam quais forem as suas qualidades ou boas intenções, é nitidamente borocochô” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 13); e com o pensamento de Flávio Rangel: “é evidente que existe um motivo principal para este espetáculo no momento em que vive nosso País” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p.15). Tanto Millôr como Rangel mencionam a circunstancialidade da obra, o primeiro ressalta “a hora presente”; o segundo, o “momento em que vive nosso País”. Reafirma-se, no entanto, que a pesquisa foi de percepções, muitas das quais provocadas pelo contato com os entrevistados, pelos seus relatos, e também com a justificativa de Carlos Carvalho pela montagem do espetáculo. Assim, evidenciou-se a importância do trabalho com o texto em 1979, porque aquele período foi de pressão pela Anistia, até que a Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979 fosse promulgada. *Liberdade, liberdade*, mais uma vez, como fora em 1965, serviu “à hora presente” ao final da década de 70, e contribuiu no processo de luta, exerceu, assim como outras frentes o fizeram, pressão para que se alcançasse a tão sonhada Anistia. É importante, contudo, sublinhar que a montagem gaúcha, cuja temporada iniciou-se em 21 de abril de 1979, foi um exemplo de teatro de afirmação política para uma Anistia que ainda não estava completada e, por isso, o espetáculo faz parte de um processo maior de pressão para que isso acontecesse. É lógico que o cenário político brasileiro de 1965 era muito mais tenso do que o de 1979. Nos dois períodos, no entanto, a reflexão política foi importante. Nos anos 60 o palco mostrava o que foi perdido, ao final dos 70, o que estava para ser conquistado.

Abriam-se possibilidades, com o esgotamento de certezas prévias que não conseguiram se sustentar até o final da pesquisa. O recorte promovido por Millôr Fernandes e

Flávio Rangel, ao ser analisado de acordo com as considerações de Sant’Anna (2008), passou a ser entendido não mais como colagem, como “seleção de textos”, mas como uma apropriação que re-apresentou textos ancestrais e conferiu-lhes nova identidade. Millôr e Rangel deixaram de ser articuladores e passaram a autores, de fato.

6.2 AO ANDAR SE FEZ O CAMINHO QUE PROSSEGUE

É importante entender que o teatro – e especificamente o de protesto, com o qual este trabalho se ocupou – é uma questão de cidadania. O dramaturgo, os atores e demais envolvidos com o espetáculo devem ter o olhar sobre o seu tempo e, com a arte, desempenhar seu papel na sociedade. Cabe ao teatro a transformação do indivíduo.

Toda forma de arte é um agente transformador, então você não se modifica por causa do teatro que foi ver; você se modifica por causa das ideias que você traz do teatro. Você se transforma como sujeito, como agente social, como pessoa. Não sai do teatro da mesma forma como entrou. O teatro não faz a revolução, ele transforma o sujeito para que ele faça a revolução. O teatro transforma o sujeito em um agente, toda forma de arte faz pensar. Muitas vezes, uma pessoa nunca ouviu falar em determinada coisa e vai ao teatro e pensa: ‘bah, eu nunca ouvi falar nisso’ (ESTEVES, 2013).

Araci Esteves mostra o caráter social do teatro. *Liberdade, liberdade*, então, não teve, desde a sua concepção, o objetivo de mudar a situação do pós-golpe, nem poderia querê-lo. O que os seus autores quiseram, de verdade, era promover reflexões, caberia ao sujeito a transformação daquela realidade, afinal, o teatro “não faz a revolução”, mas transforma as pessoas que o assistem. Paulo Autran, até atuar no espetáculo dirigido por Flávio Rangel, apenas procurava bons papéis para representar. Foi com *Liberdade, liberdade* que o ator se deu conta da função social do teatro. Para o pesquisador, a obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que já fora objeto de análise no período de graduação, era resultado de uma convicção plena, era produto de uma fé no sentido de seus propósitos de responder ao regime ditatorial brasileiro. Entretanto, em meio ao processo, algumas considerações, por alguns momentos, colocaram à prova essa crença,

A primeira resposta ao golpe foi musical [...] o show *Opinião*. [...] De maneira menos inventiva o mesmo esquema liberal, de resistência à ditadura, servia a outro grande sucesso, *Liberdade, liberdade*. [...] Apesar do tom quase cívico destes dois espetáculos, de conclamação e encorajamento, era inevitável um certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e plateia (SCHWARZ, 1978, p.80).

Aliada ao entendimento de que houve um acordo entre palco e plateia em *Liberdade, liberdade*, a ideia da necessidade de um teatro mais agressivo, como a prática do *Oficina*, além de determinadas abordagens sobre o CPC da UNE, provocou certo abalo nas convicções do citado pesquisador, afinal, será que aquele momento, imediatamente posterior ao golpe, seria o mais adequado para “tanta congratulação?”. A resposta a esse questionamento veio com a leitura de uma crítica de Yan Michalsky, que condenou, entre outras coisas, a capacidade esgotada do teatro e o ar viciado. Percebeu-se que aquilo que Roberto Schwarz classificou como acordo entre palco e plateia poderia ser também uma ânsia de ouvir sobre o que estava acontecendo no país, naquele determinado período histórico. Para Vasconcellos (2013), o espetáculo gerava discussões posteriores, análises e comentários. Vieira (2013) considera *Liberdade, liberdade* muito impactante entre os jovens, sequiosos em mudar o mundo. Esteves (2013) afirma que o trabalho de Millôr e Rangel fez com que o público refletisse, que pensasse, que tivesse despertado o seu senso crítico. Além de todos esses relatos, a montagem de Carlos Carvalho, no momento de Anistia política, e a validade do texto naquele período, face às renovadas necessidades de esperança, fizeram com que a fé em *Liberdade, liberdade*, por parte deste pesquisador, não só continuasse, mas se tornasse mais madura e, por consequência, mais forte.

Em 1965, além de protestar, a ocasião era tomar partido, firmar posição frente à situação instalada. Os autores deixam claro esse propósito:

[...] 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 a sua posição, *fique nela!* Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 31).

Passados 14 anos desde 1965, iniciou-se o processo de redemocratização no país. A época era de Anistia, a repressão ficara no passado, embora a censura ainda atuasse;

Liberdade, liberdade foi montada novamente. Era necessário, naquele momento, retomar alguns textos que estavam engavetados, poder falar abertamente sobre a situação, refletir sobre tudo que aconteceu a partir de 1964.

Em 1979, o propósito era avaliar a situação, poder oferecer ao público um trabalho que, mais do que servir àquela hora, poderia fazer um balanço dos últimos 14 anos, nos quais a censura sufocou as vozes que se insurgiam. Nesse sentido, o cenário histórico era muito mais favorável do que o de 1965, ou o de 1969, momentos em que houve apresentações de *Liberdade, liberdade* sob a direção de Carlos Carvalho. A pressão pela Anistia, em relação ao público, favoreceu, inclusive, para que as pessoas pudessem contemplar melhor as belezas do texto, observar detalhes que na montagem original não eram vistos em função da tensão do momento. Vieira (2013) afirma: “na montagem do Carlos Carvalho eu não senti mais esse mesmo impacto, achei que estava mais diluído. Já tínhamos uns fragmentos de liberdade, nós já estávamos respirando mais”. A peça chegava ao público de maneiras distintas: em 1965, ela abordava situações e dizia coisas que às pessoas não era permitido falar e nem dado a ouvir; já em 1979, o público estava mais tranquilo, fora de uma zona de tensão, e alguns detalhes do espetáculo vinham à tona, o que possibilitava, inclusive, a crítica. Tem-se, então, no ano de 1965, em *Liberdade, liberdade*, um elemento subversivo diante de um quadro tenso; em 1979, um referencial de análise e reflexão histórica.

As duas montagens tiveram a estreia no dia 21 de abril, data da morte de Tiradentes, o mártir da luta dos inconfindentes. Yan Michalsky, ao criticar a primeira montagem, além das observações em relação à precariedade do espaço, das acomodações, do ar viciado do teatro lotado, evidencia a disparidade entre Paulo Autran e Oduvaldo Vianna Filho, sendo o último, considerado pelo crítico como um ator de recursos limitados. Tereza Rachel foi elogiada pelo crítico, que ressaltou o fato de ela ser o segundo nome do espetáculo, já que o trabalho privilegiava Autran. Flávio Rangel, como diretor, não ganhou anotações muito positivas da parte de Michalsky, tanto pelo fato de não conseguir enquadrar Nara Leão de maneira mais satisfatória quanto pelas marcações pobres. Já a montagem de Carlos Carvalho, recebe avaliação diferente:

[...] está tudo muito simples e certinho, sem grandes lances de imaginação ou pirotécnicas cênicas. Mas é um tipo de despojamento que serve bem às intenções da peça e faz o elenco atuar parelho e de modo satisfatório. Na proximidade em que a sala do Teatro Álvaro Moreyra coloca atores e público, a comunicação se estabelece de modo fácil (HEEMANN, 1979 In Jornal Zero Hora, 28 de abril de 1979, p. 10).

Claudio Heemann, mesmo que tenha registrado que no trabalho de Carlos Carvalho estava tudo “certinho”, ou seja, em harmonia e bem organizado, deixa claro que a montagem de 1965 tinha maior peso. Não há como exigir do grupo gaúcho uma paridade com a montagem original, primeiramente em função do contexto diferenciado. *Liberdade, liberdade* no pós-golpe era uma necessidade, já na Anistia, funcionava mais como uma boa opção. Em segundo lugar, toda a força de um virtuoso como Paulo Autran já conferia ao trabalho uma forma diferenciada. Se na montagem de Flávio Rangel despontava um ator em relação aos demais, no trabalho de Carlos Carvalho havia o equilíbrio entre os atores, sem que um se sobrepusesse a outro. Mesmo assim, e com todas as possíveis falhas da direção, a montagem do *Arena* e do *Opinião* é a referência. Qualquer montagem de *Liberdade, liberdade* terá aqueles grupos, aquela parceria, como parâmetro: texto aliado ao espetáculo, o conjunto de um verdadeiro clássico do teatro brasileiro.

6.3 A NECESSIDADE DE *LIBERDADE*: ONTEM, HOJE E SEMPRE

“De que serve a liberdade, se os livres têm que viver entre os não-livres?” (BRECHT, *apud* SOUZA, 2001 p. 129). Pelo verso do poeta alemão Bertolt Brecht é fácil entender o valor de *Liberdade, liberdade*. Enquanto uns têm direitos adquiridos e respeitados, outros vivem à margem dessa realidade. Para Vasconcellos (2013), “montar *Liberdade, liberdade* hoje, no Brasil, com esses movimentos populares nas ruas, as passeatas, essa voz do povo na rua protestando contra uma democracia, suspeita, problemática, mas é uma democracia, tem sentido? Tem sentido, é claro que tem sentido”. Dessa forma, enquanto houver injustiça social, violência, corrupção, entre outros fatores que possam colocar determinado grupo de pessoas em situação desfavorável, o texto de Millôr Fernandes e Flávio Rangel poderá ser montado, pois ele trata de necessidades que tínhamos muito antes do golpe civil-militar de 1964, e que, certamente, teremos enquanto houver, sobre a Terra, o elemento humano.

Mudam os tempos, transformam-se as pessoas, mas a busca pela liberdade seguirá sempre com o homem. Embora Flávio Rangel tenha insistido na ideia de circunstancialidade do espetáculo, a utilização de textos ancestrais prova que ele estava errado nesse caso. *Liberdade, liberdade* não se esgota no contexto ditatorial brasileiro. Seus fragmentos (a grande maioria anterior ao golpe) serviram àquele momento, em 1965, a 1979 e servem hoje, pois, enquanto existir uma pessoa vítima das vicissitudes humanas, promovidas pela

desigualdade social, haverá a falta de liberdade. Enquanto os interesses de poucos estiverem acima do direito de muitos, será necessária uma voz que proteste, uma voz que reclame. *Liberdade, liberdade* é atemporal, pois a lógica do capital impera, oprime e exclui. A ditadura é outra, mas ainda persiste – mandam os que têm, submetem-se os que nada possuem. Por fim, cabe mais uma vez recorrer a Jairo de Andrade. Para ele, o inimigo durante a ditadura militar estava evidente. Hoje, porém, quem é e onde está o opressor? De que forma ele se encontra? Parece estar em todos os lugares, em todos os momentos. Vigia, controla, manipula e cria necessidades. Parece, então, provocar um cerceamento de liberdade muito maior do que aquele proposto pelos militares, pois naquele instante, era evidente o que faltava, ao passo que hoje, a pessoa está escravizada e oprimida sem se dar conta disso. “E a última palavra de Prometeu: Resisto!” (FERNANDES, RANGEL, 2006, p. 123).

REFERÊNCIAS

**Obras*

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasi**. 1964-1984. Bauru: EDUSC, 2005.

AMARAL, Emília; FERREIRA, Mauro; LEITE, Ricardo; ANTÔNIO, Severino. **Português, novas palavras** – Literatura, Gramática, Redação. São Paulo: FTD, 2000.

BRUSTEIN, Robert. **O teatro de protesto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

CEREJA, Roberto William; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português – Linguagens 3**. São Paulo: Ed.Saraiva, 2010.

CHIAVENATO, Julio José. **O golpe de 64 e a ditadura militar**. São Paulo: Ed. Moderna, 1994.

COTRIM, Gilberto. **História Global** – Brasil e Geral. 8. ed. São Paulo: Ed. Saraiva, 2005.
DAMASCENO, Leslie Hawkins. Tradução de Iná Camargo Costa. **Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 1998.

FAUSTO, Boris (org). **História geral da civilização brasileira**. O Brasil republicano, vol. 4 (1930 – 1964). São Paulo: Difel, Difusão Editorial, 1986.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 7. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação - Secretaria de educação à distância, 2002.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. **Liberdade, liberdade**. São Paulo: L&PM, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio Século XXI**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GORENDER, J. 964: O fracasso das esquerdas. In **Movimento**, n. 299, 23 a 29.3.1981.

GUIMARAENS, Rafael. **Teatro de Arena: Palco de resistência**. Porto Alegre: Libretos, 2007.

KHÉDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1981.

KILPP, Suzana. **Os cacos do teatro**. Porto Alegre anos 70. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996.

KUSHNIR, Beatriz. **Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LEVI, Clóvis. **Teatro brasileiro, um panorama do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte/Atração – produções ilimitadas, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro: 1964 – 1985**. São Paulo: Atual Editora, 1998.

MICHALSKY, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MICHALSKY, Yan. Censura, um mau negócio para todos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 28 de março de 1978. Caderno B, p. 2.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60, rebeldia, contestação e repressão política**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

PEIXOTO, Fernando (org.). **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

PEIXOTO, Fernando. **Um Teatro Fora do Eixo**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

PEIXOTO, Fernando. **Vianninha: teatro, televisão, política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PONGE, Robert (org.). **1968, o ano de muitas primaveras**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício findo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr. **Liberdade, liberdade**. Rio de Janeiro: Ed.

Civilização Brasileira, 1967.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da televisão**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

RODEGUERO, Carla Simone; DIENSTMANN, Gabriel; TRINDADE, Tatiana. **Anistia Ampla, geral e irrestrita** – História de uma luta inconclusa. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ed. Ática, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOUZA, Paulo César de (org). **Bertolt Brecht, poemas, 1913 – 1956**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: Edipuc/RS, 2001.

TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo João Goulart e o golpe de 64**. Coleção Tudo é História. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VELASCO, Sebastião C.; MARTINS, Carlos Estêvam. De Castello a Figueiredo: uma incursão na pré-história da abertura. In SORJ, Bernardo; TAVARES, Maria Hermínia, orgs. **Sociedade e política no Brasil pós-64**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

VERISSIMO, Érico. **Solo de clarineta**. São Paulo: Ed. Globo, 1994.

**Artigo científico*

CASTELLUCCI, Romeo. Per Carmelo Bene. Um ricordo. 2002. Lo Straniero. **Arte, Cultura, Scienza, Società**. Disponível em <http://www.lostraniero.net/archivio-2002/79-giugno-n-24/665-per-carmelo-bene-un-ricordo.html>. Acesso em 14 jan. 2014.

**Documento*

CENSURA. Arquivo documental. Disponível em:
<http://www.eca.usp.br/processosams/processos/5767A.pdf>. Acesso: 02 de maio de 2014.

**Entrevistas*

ANDRADE, Jairo de. **Questões sobre o Teatro de Arena e o teatro gaúcho durante a Ditadura Militar**. Entrevistador: Vladimir Fernando Schnee Krueger. Entrevista realizada no dia 28 abr. 2013.

ESTEVES, Araci. **Questões sobre o teatro gaúcho, a montagem de Liberdade, liberdade e a Ditadura Militar**. Entrevistador: Vladimir Fernando Schnee Krueger. Entrevista realizada no dia 16 abr. 2013.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Entrevista sobre o teatro gaúcho durante a ditadura e Liberdade, liberdade**. Entrevistador: Vladimir Fernando Schnee Krueger. Entrevista realizada no dia 13 de julho de 2013.

VIEIRA, João Ubiratan. **Questões sobre a realidade do teatro gaúcho durante a ditadura militar**. Entrevistador: Vladimir Fernando Schnee Krueger. Entrevista realizada no dia 11 de junho de 2013.

**Jornais*

CORONEL, Luiz. Uma delicada senhora chamada democracia. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 29 de abril de 1979. Revista ZH, p. 2.

HEEMANN, Claudio. A liberdade abre as asas. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre, 28 de abril de 1979. Guia ZH, p. 10.

JORNAL ZERO HORA. **Liberdade, liberdade**. Porto Alegre, 21 de abril de 1979. **Guia ZH**, p.10.

JORNAL CORREIO DO POVO. Grupo Arquibancada apresenta: Liberdade, liberdade. 27 de abril de 1979, seccões, p. 17. **Anúncio**.

JORNAL CORREIO DO POVO. Liberdade, liberdade continua. 29 de abril de 1979, seccões, p. 30. **Anúncio**.

JORNAL ZERO HORA. Liberdade, liberdade. **ZH Variedades**, 19 de abril de 1979, p.3. **Anúncio**.

JORNAL ZERO HORA. Liberdade, liberdade. **Revista ZH**, 22 de abril de 1979, p. 18. **Anúncio**.

**Periódicos*

MENDES, Toninho (org.). **História da ditadura militar**. 1964 a 1968. São Paulo: Nova Sampa, s/d.

** Poemas*

ANJOS, AUGUSTO DOS. **Psicologia de um vencido**. Disponível em: http://pensador.uol.com.br/agradeco_meu_filho/2/ Acesso: 05 mai. 2014.

BILAC, Olavo. **Profissão de fé**. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/OlavoBilac/profissaodefe.htm>. Acesso: 02 de maio de 2014.

NETO MELO, JOÃO CABRAL DE. **Tecendo a Manhã**. Disponível em: <http://www.revistabula.com/449-os-10-melhores-poemas-de-joao-cabral-de-melo-neto/> Acesso: 05 mai. 2014.

** Recursos audiovisuais*

AUTRAN, Paulo. Entrevista. Recurso audiovisual. Fonte: PRESTES, Paola. O teatro na palma da mão. [DVD]. Brasil: Biscoito Fino; 2009. Extensão: DVD.

Flávio Rangel. Entrevista. Recurso audiovisual. Fonte: PRESTES, Paola. O teatro na palma da mão. [DVD]. Brasil: Biscoito Fino; 2009. Extensão: DVD.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. **Liberdade, liberdade**. 2013. (48 min 42 s). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=etLnLDBWIDw>>. Acesso em: 13 abr. 2013.

GULLAR, Ferreira. Depoimento. Recurso audiovisual. Fonte: PRESTES, Paola. O teatro na palma da mão. Título [DVD]. Brasil: Biscoito Fino ; 2009. Extensão: DVD.

PRESTES, Paola. **O teatro na palma da mão**. [DVD]. Brasil: Biscoito Fino; 2009. Extensão: DVD.

ANEXO 1 - CENAS

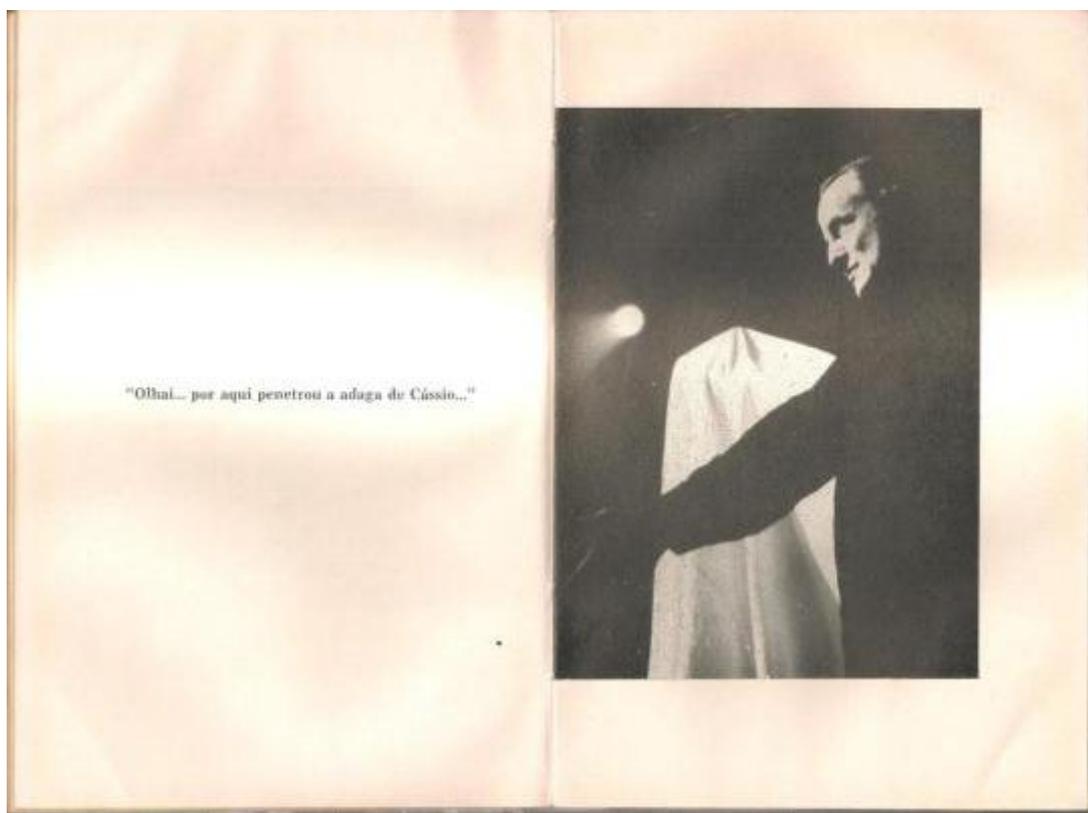


Imagem 1 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 66-67

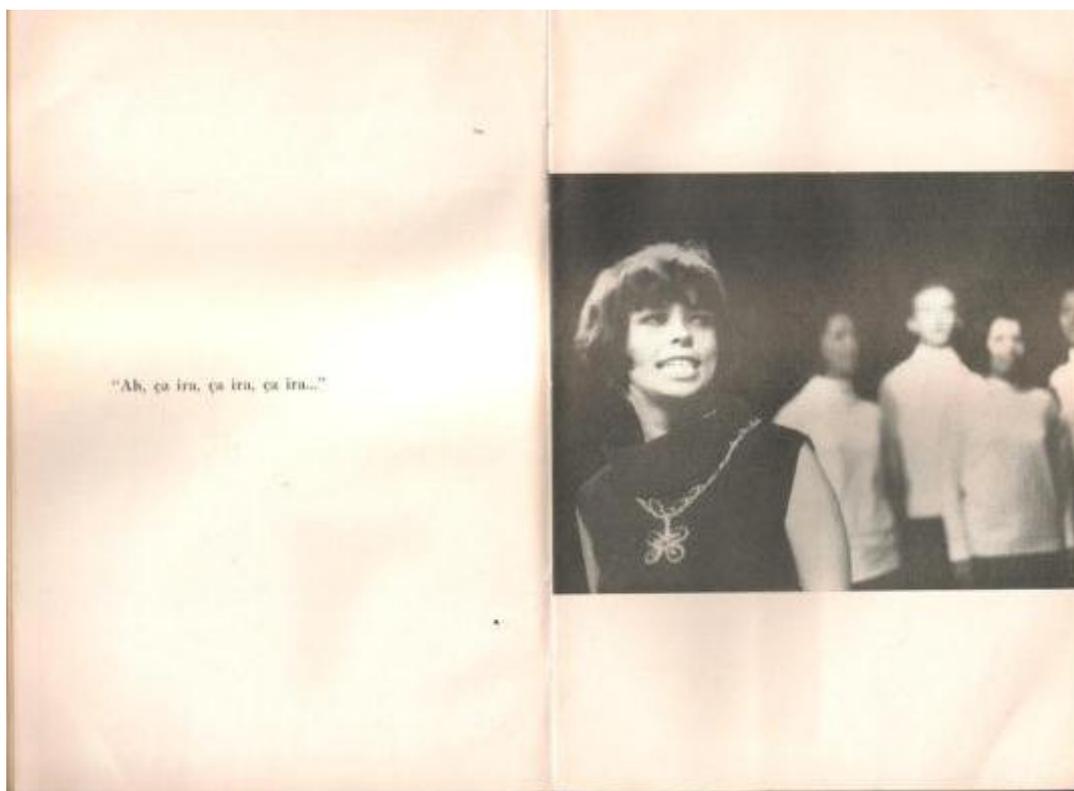


Imagem 2- RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 70-71.

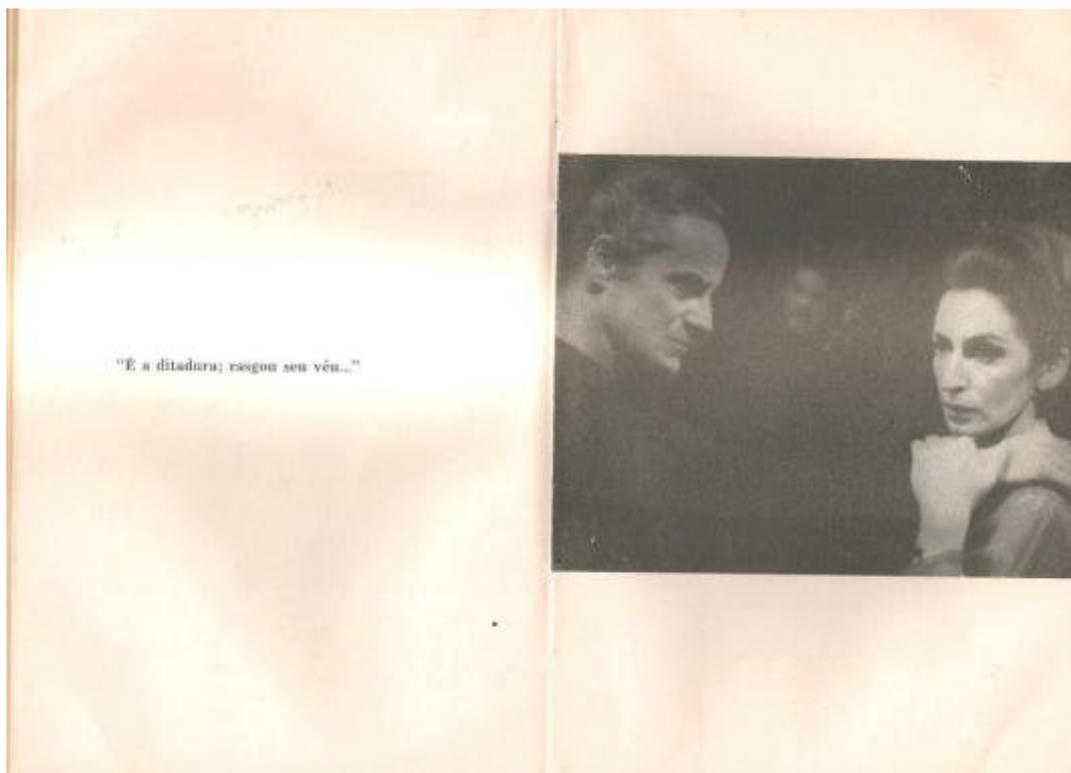


Imagem 3 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 72-73.

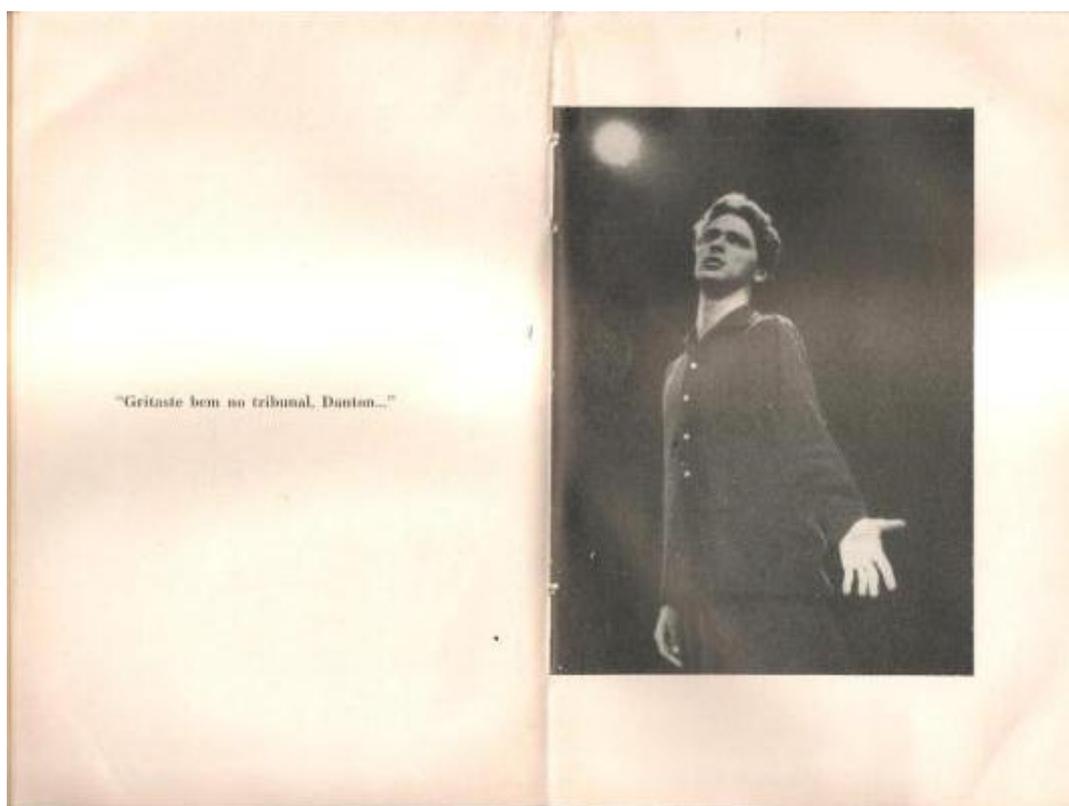


Imagem 4 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 74-75.

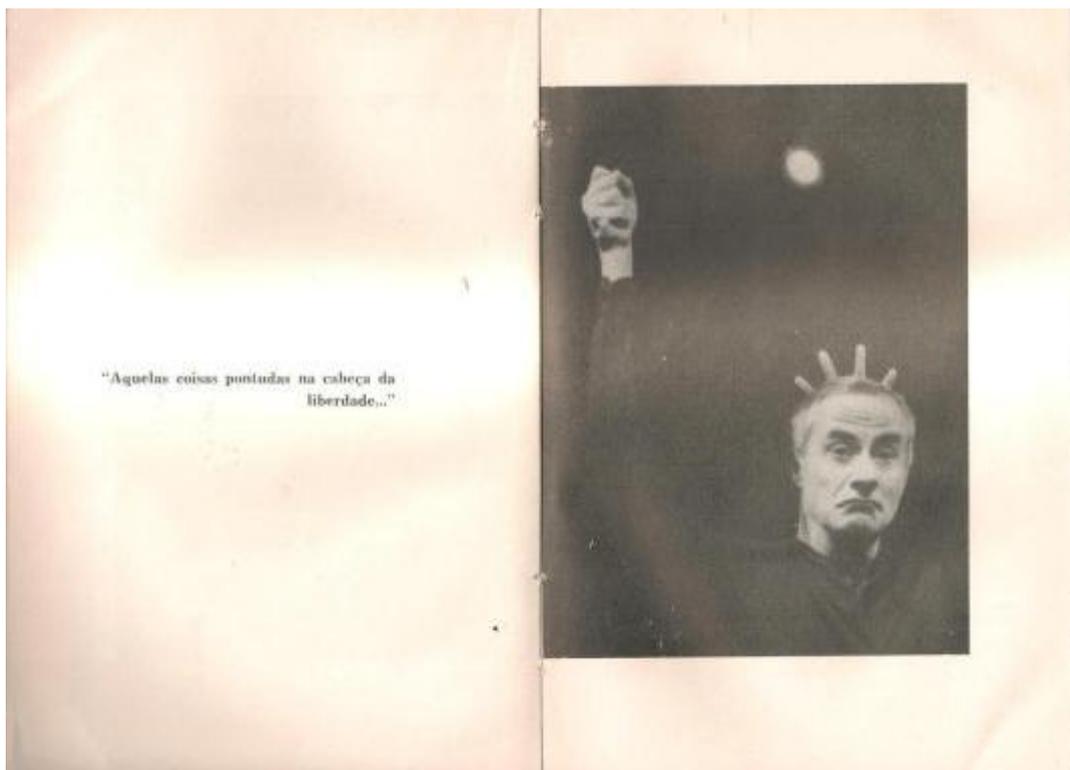


Imagem 5 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 76-77.

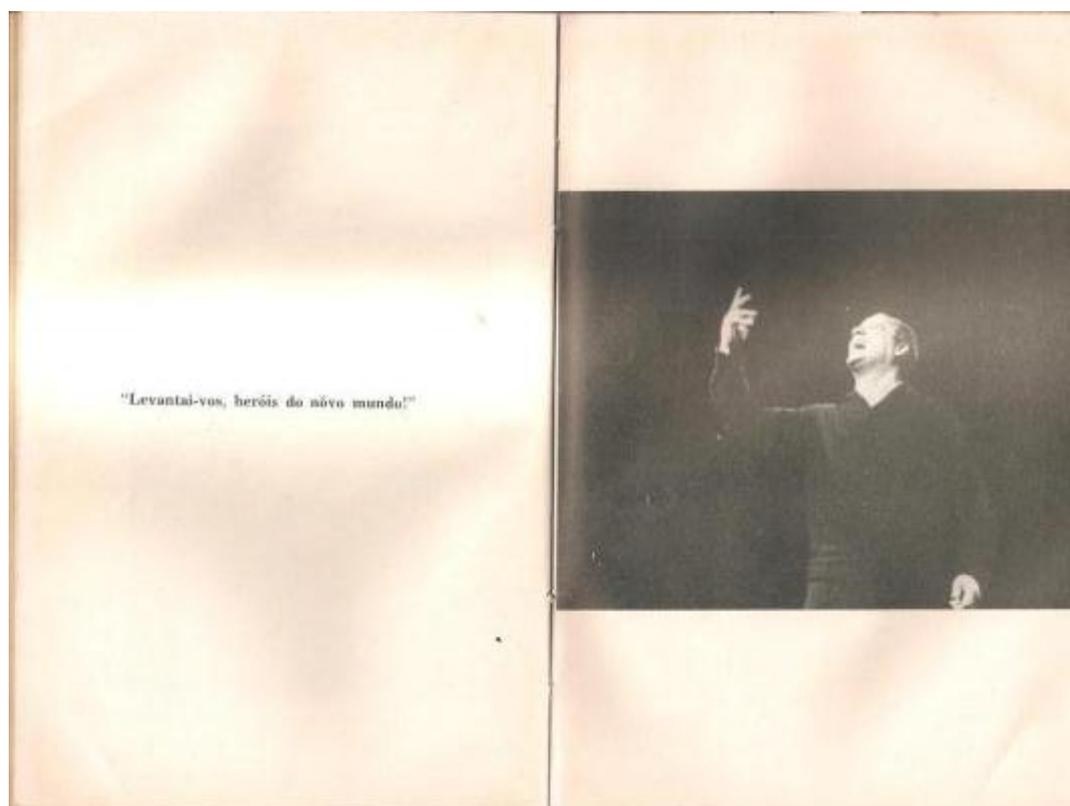


Imagem 6 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 80-81.

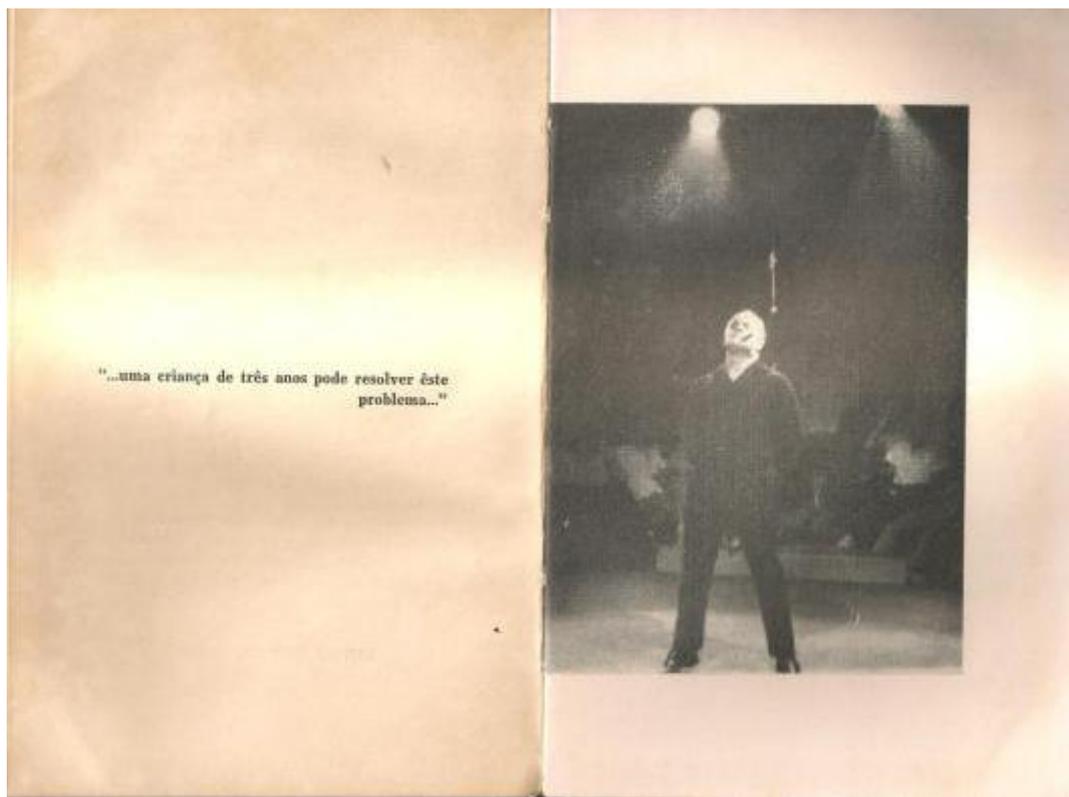


Imagem 7 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 158-159.

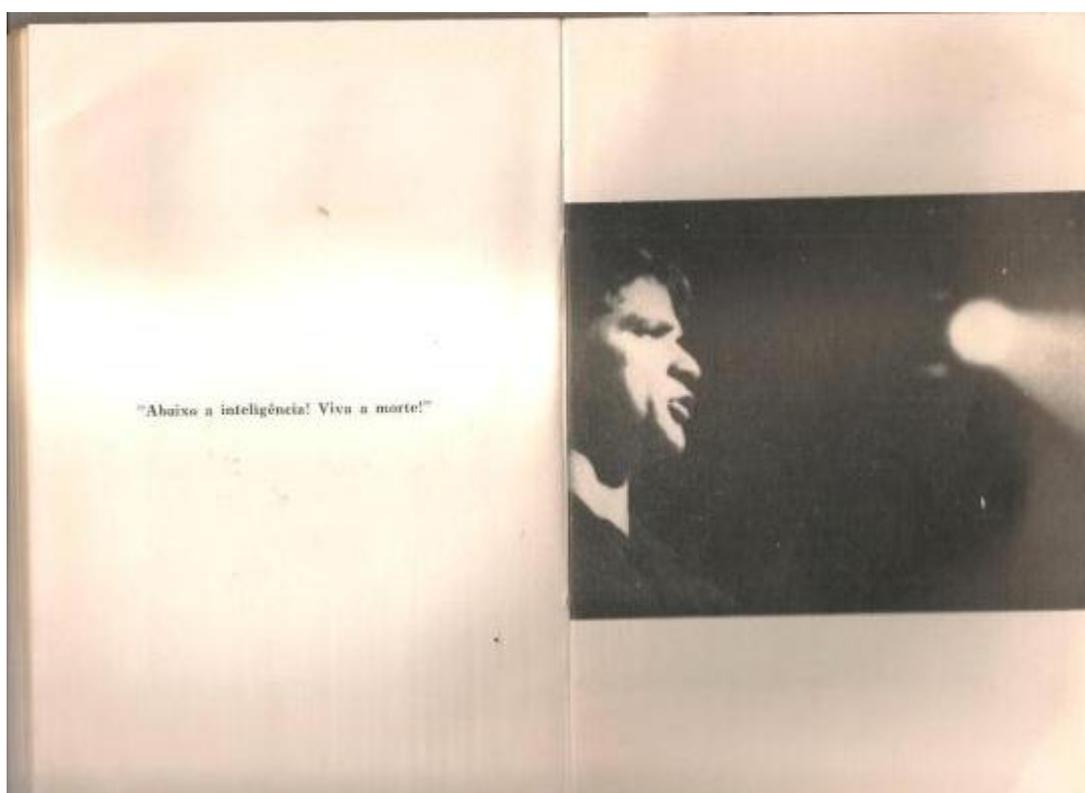


Imagem 8 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 160-161.

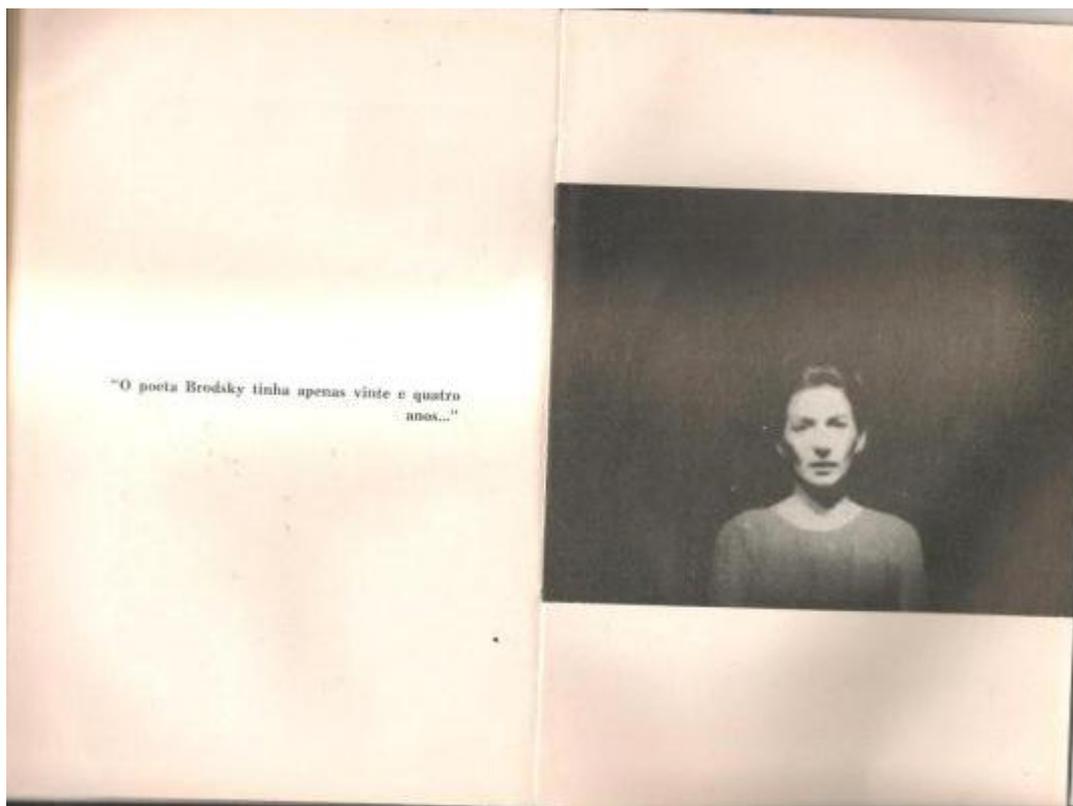


Imagem 9 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 166-167.

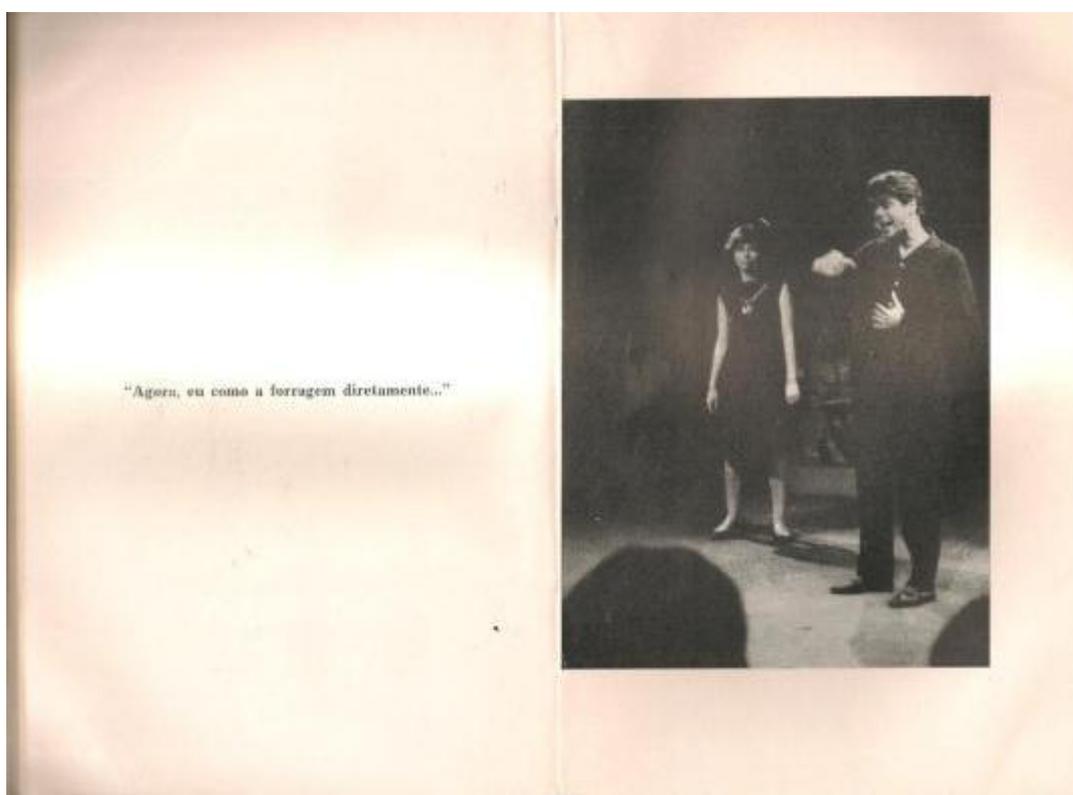


Imagem 10 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 168-169.

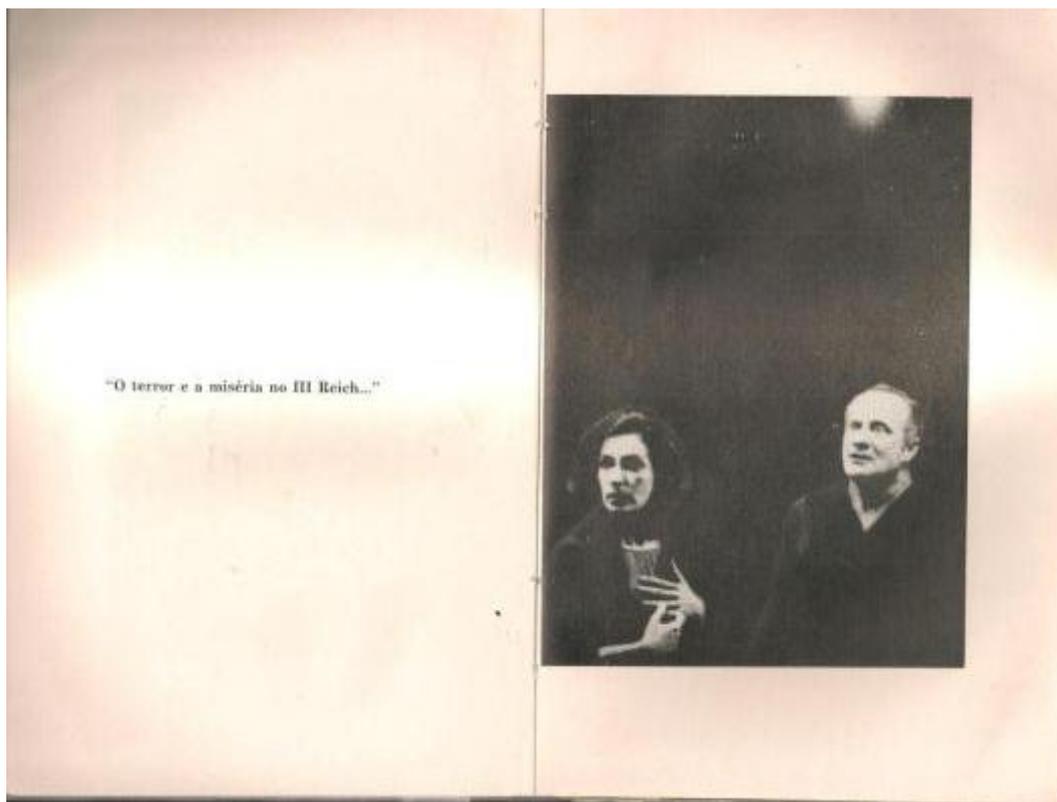


Imagem 11 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, 1965, p. 172-173.

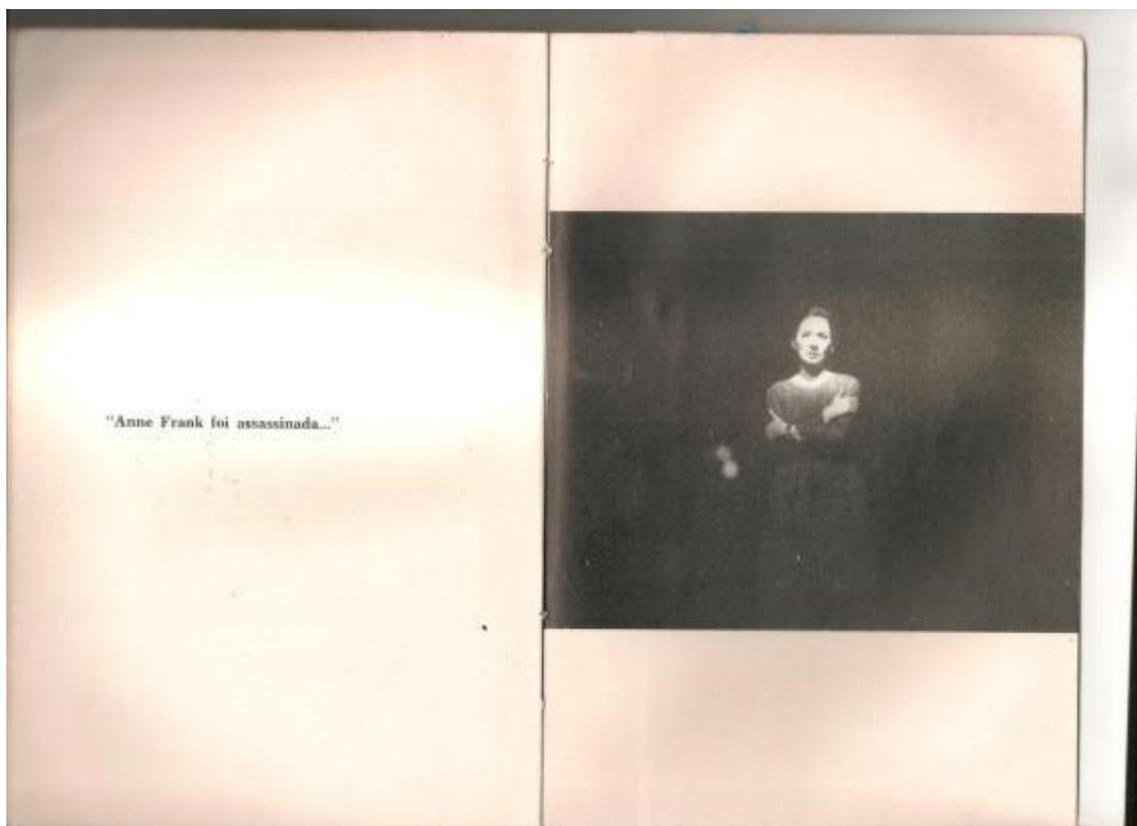


Imagem 12 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 176-177.

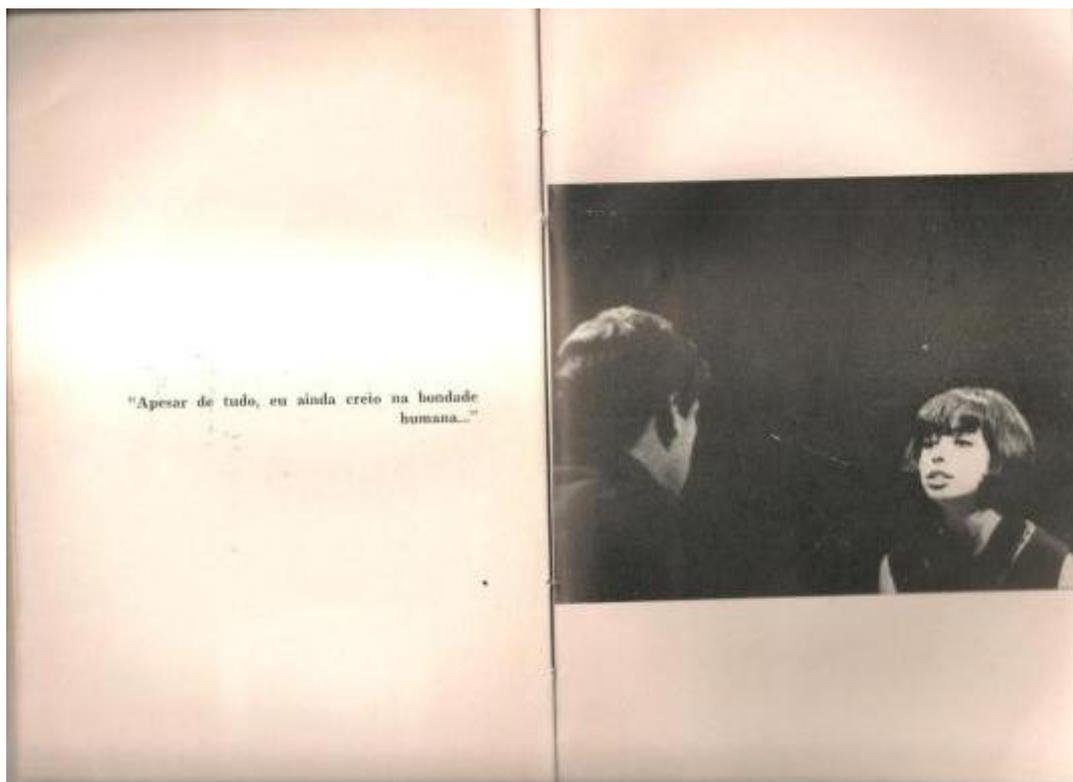


Imagem 13 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 178-179.

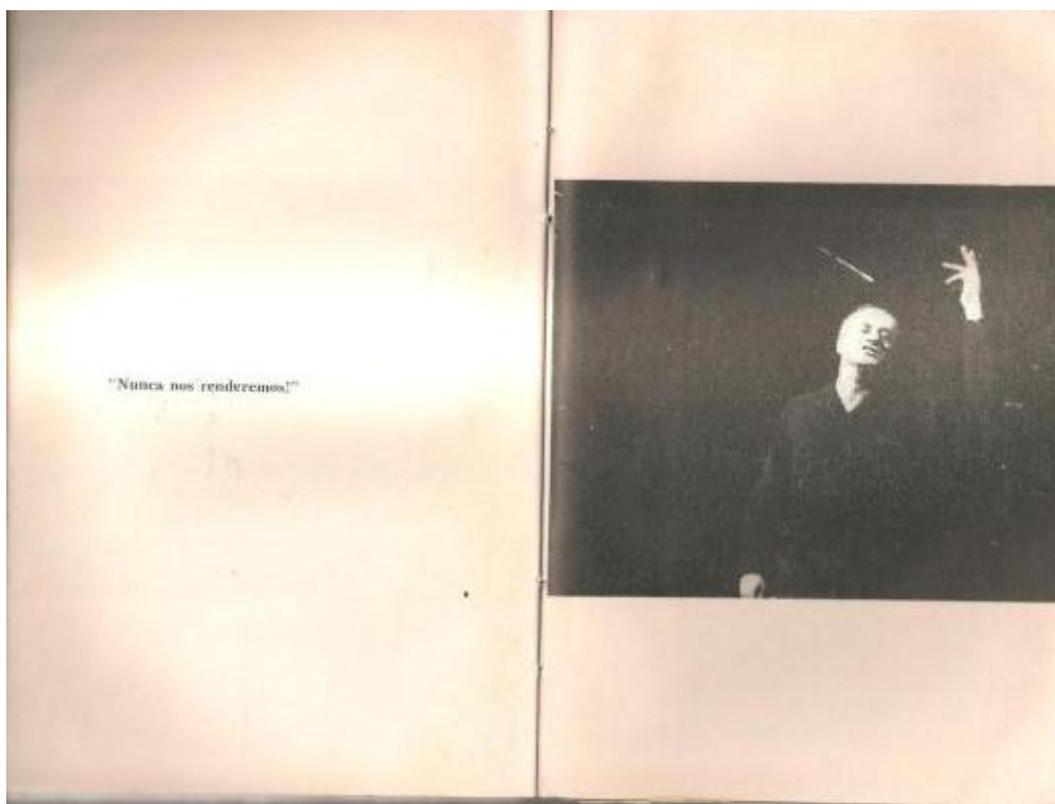


Imagem 14 - RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millôr, 1965, p. 180-181.

ANEXO 2 - CENSURA

ANEXO 3 - JORNAIS

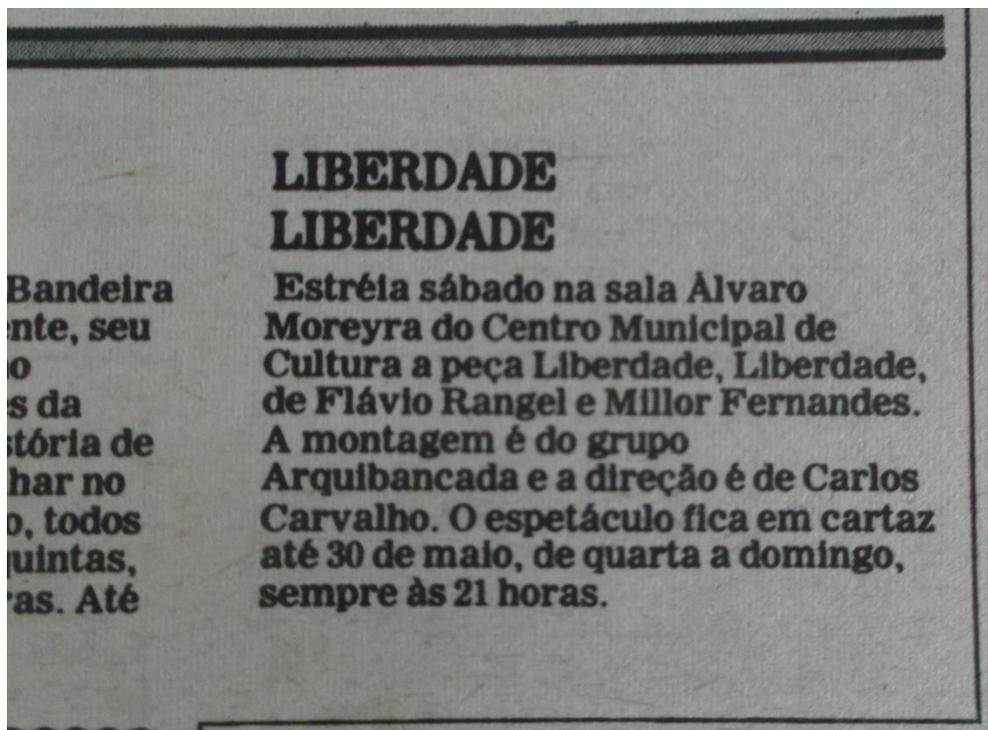


Imagem 1 - Jornal Zero Hora, 19 de abril de 1979, ZH Variedades, p. 3.

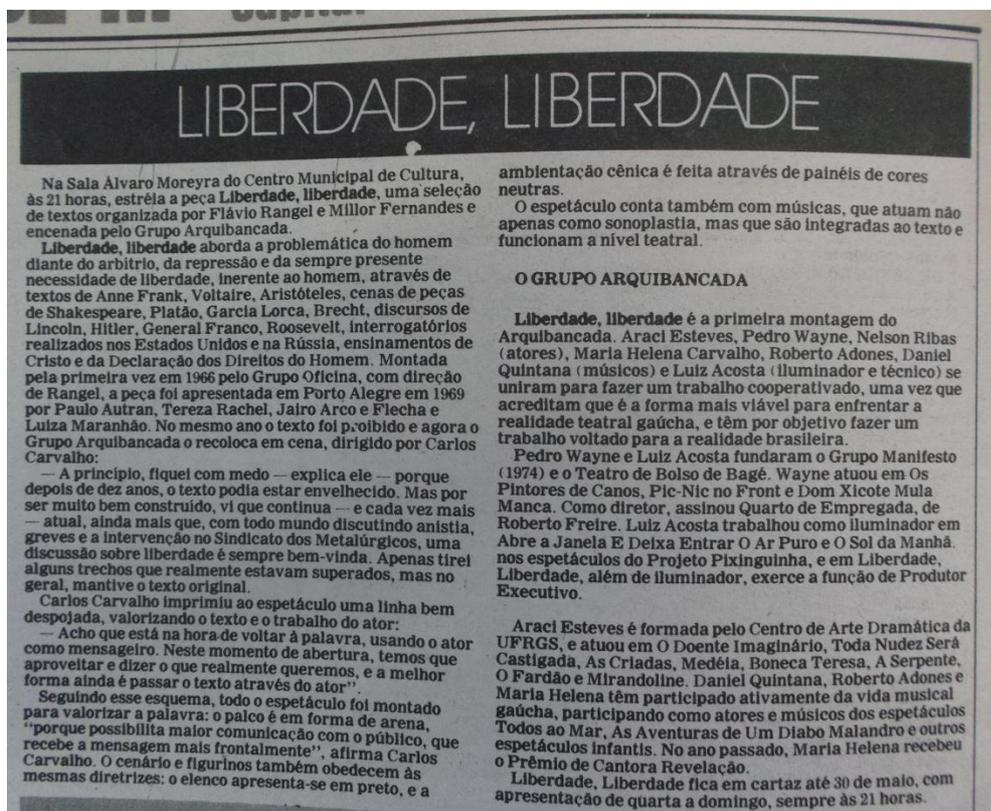


Imagem 2- Jornal Zero Hora, 21 de abril de 1979, p. 10.

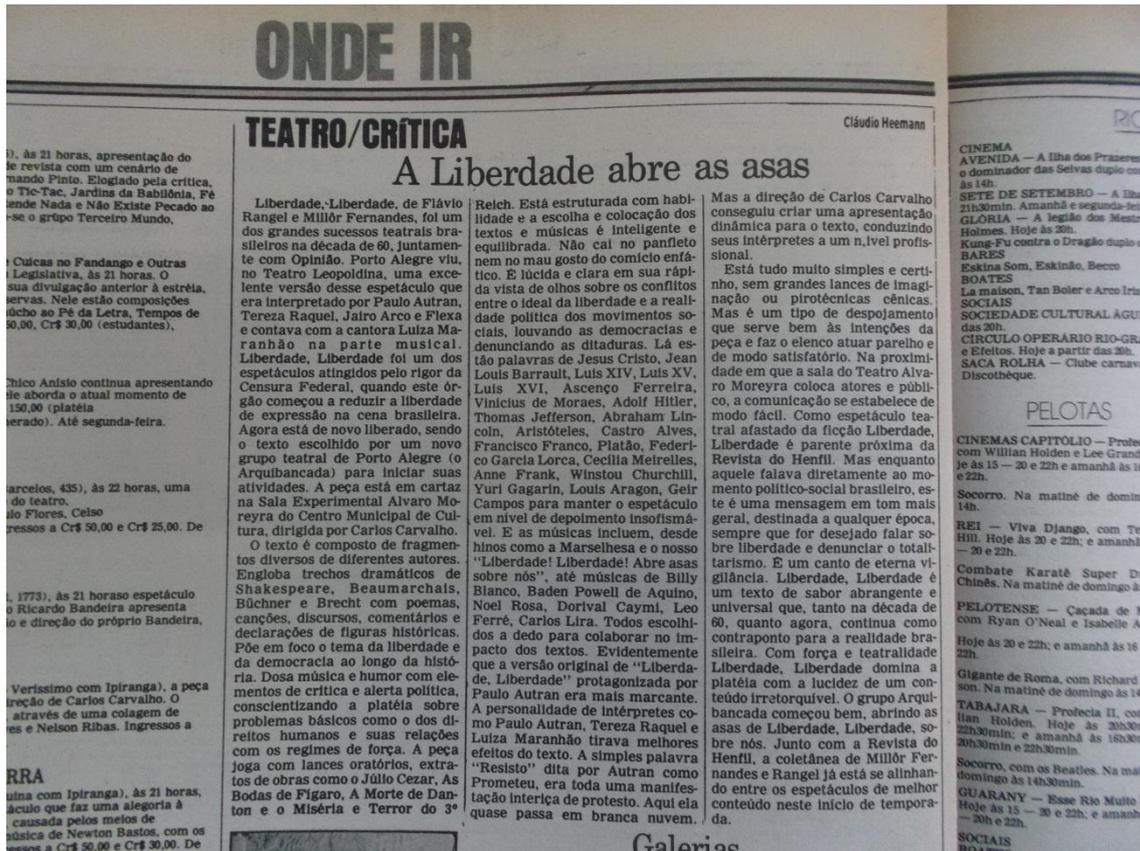


Imagem 3 - Jornal Zero Hora, 28 de abril de 1979. Guia ZH, p. 10.