

**TEATRO E PODER: uma análise do espetáculo “*Liberdade, liberdade*”  
(1965-1966)**

**Natália Cristina Batista<sup>1</sup>**

A estréia de “Liberdade, liberdade” é realizada no Rio de Janeiro, em 21 de abril de 1965, não coincidentemente no dia da comemoração cívica ao inconfidente Tiradentes. Em meio ao clima de protesto vivido naquele período, o espetáculo se tornou um verdadeiro hino de resistência contra a ditadura, onde o espetáculo deixa o seu caráter artístico e passa a ser visto também como um ato político. A peça foi percussora do que viria a ser o “teatro de resistência”, tornando-se um claro exemplo de oposição ao regime.

A concepção de “teatro de resistência” com a qual essa proposta se alinha é a de Guinsburg (2006), que utiliza o termo para tratar das produções teatrais que, durante o regime militar, procuram dar seguimento a uma dramaturgia de motivação social iniciada nos anos cinqüenta.

O texto dramático possibilitou dar voz aos ideais de seus realizadores, já que tinha com objetivo fazer uma colagem de textos históricos que falassem sobre a liberdade ou demonstrassem períodos onde o homem teve sua liberdade extirpada. Em sua dramaturgia foram utilizados textos de importantes autores da literatura mundial como Shakespeare, Brecht, Beaumarchais, Büchner, Voltaire, entre outros. Além das adaptações de falas de Abraham Lincoln, Sócrates, Jesus Cristo e diversos autores que permitiram agregar elementos a proposta dos idealizadores.

O método de colagem, comum na Europa e EUA, foi então pioneiro no teatro brasileiro. A partir da História da humanidade a peça conseguiu denunciar o momento vivenciado pelo país. Assim seus realizadores defenderam um teatro que se posicionasse diante da realidade e pudesse dar voz a um processo histórico muito particular pelo qual o país passava.

É um exercício de grande complexidade identificar até que ponto a arte pode interferir na realidade. Ainda que essas delimitações não possam ser estabelecidas com

---

<sup>1</sup> Mestranda em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

precisão, é inevitável que os elementos conviventes em um mesmo contexto acabem por se entrelaçar dentro de alguns aspectos.

O livro “Minorias Silenciadas”, organizado por Maria Luiza Tucci Carneiro, contém um artigo de Marcelo Ridente que tenta estabelecer algumas questões a esse respeito, onde ele afirma que:

Nos anos de 1960 ficava mais uma vez evidente – como em geral ocorre com mais transparência nos momentos de impasses da sociedade – que a produção cultural é ao mesmo tempo política, e vice-versa, ainda que nem sempre seja possível estabelecer precisamente a articulação entre a vida e a vida sociopolítica. (RIDENTE, 384, 2002).

O autor aprofunda mais sua reflexão e alerta para a questão do “reducionismo sociológico”, apontando que se a arte não deve ser vista como reflexo sociológico, também não pode ser analisada como um fruto puramente artístico, sem inserção dentro de seu contexto histórico. (RIDENTE, 2002).

Tendo por base essas reflexões, propomos analisar o espetáculo estudado buscando o equilíbrio indicado pelo autor, visando não reduzi-lo ao seu caráter fortemente engajado e nem subtrair sua estética devido a esse aspecto. Ainda que feito em um período de turbulência política, e muito influenciado por esse contexto, buscaremos tecer com acuidade as relações entre o teatro e a política.

### **A criação do espetáculo**

O espetáculo nasce através da parceria entre o Grupo Opinião e o Teatro de Arena de São Paulo. Com direção de Flávio Rangel, co-autor do texto junto com Millôr Fernandes, o espetáculo é considerado um clássico do teatro brasileiro e pioneiro do que viria a ser o “teatro de resistência”.

Depois do espetáculo “Opinião”, que já dava indícios claros nesse sentido, “Liberdade, liberdade” surge como uma clara ameaça ao regime militar. A peça traça um painel de luta pela liberdade percorrendo momentos importantes da História. Entretanto não abandona o local e o presente, defendendo que o seu teatro tomasse posição diante do processo vivenciado no país. Segundo os próprios autores o espetáculo era puramente circunstancial, como afirmam no programa do espetáculo:

Muitos acharam que “LIBERDADE, LIBERDADE” é excessivamente circunstancial. O ato cultural muito submetido ao ato político. Para nós essa é a sua principal qualidade. É um fenômeno importante: o artista brasileiro, amadurecendo, pode deixar de querer ser definitivo a cada momento. Já não se preocupa com uma universalidade abstrata e portanto, pobre. Consciente de si, de seu mundo, marca a sua liberdade, inclusive realizando obras que são necessárias só por um instante. E que, para serem boas, necessariamente terão que ser feitas para desaparecer; deixando na história não a obra, mas a posição. (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 1965)

Se a intenção dos mentores do espetáculo era criar uma representação “puramente circunstancial”, podemos afirmar que o objetivo não foi alcançado, já que ultrapassou esse limite e se configurou como um clássico do teatro brasileiro. A peça assume um papel de grande importância dentro desse contexto e, mais do que um espetáculo, ela se tornou também um ato de protesto contra o regime, onde o público se reconhecia também como um agente participante dessa resistência.



Figura 5: Capa do programa de “Liberdade, liberdade, de 1966”  
Fonte: Programa do Espetáculo

O espetáculo “Liberdade liberdade” nasce com o objetivo de alertar para a liberdade que o Brasil estava perdendo. Mostaço acredita que o sucesso do espetáculo se deve ao contexto político que o país atravessava, onde o teatro feito de forma política e engajada era valorizado pela crítica e, principalmente, pelo público que via em cena os seus próprios conflitos.

O espetáculo foi justificado por um dos autores como “um espetáculo de pretende reclamar, denunciar, protestar – mas sobretudo alertar” (Flávio Rangel) e que, frente a um panorama cuja palavra de ordem é “retroagir” (...) “não queremos retroagir senão para a frente” (Millor Fernandes). Até Paulo Autran, ex-tebeceano e ex Tonia-Celi-Autran, até então um ator identificado apenas com preocupações esteticistas, atreveu-se a uma justificativa: “Se o público compreender palavras tão belas, assimilá-las e amá-las, teremos lucrado, nós, eles e o País também”. Pretendido, evidentemente, como um espetáculo conceitual, consolidou, entretanto, as constituintes que já apontamos, tornando-se o carro chefe do protesto pelo país afora (foi levado em excursão, a todo o país)”.(MOSTAÇO, 1982, p.80).

Diante da conjuntura política do país, o tema da liberdade atingia com contumaz euforia tanto os envolvidos na montagem, como grande parte do público. Segundo os autores, mais do que reclamar, protestar ou denunciar, a peça tinha como motivação principal alertar. Quando o espetáculo entrou em cartaz (21 de abril de 1965) o Golpe Militar já havia atingido um ano e grande parte da população não havia se conscientizado da real situação em que o país se encontrava. O clima aparentemente tranqüilo fez com que a sociedade não percebesse o fatídico desfecho que se anunciava. Como afirma Michalski: *“Raramente vimos, na verdade, um espetáculo tão resolutamente orientado no sentido da defesa de uma boa causa – a liberdade – e no sentido do combate a causas más: a intolerância, o absolutismo, o obscurantismo”*. (MICHALSKI, 2004, p.40).

Nesse momento a censura já havia atingido alguns espetáculos, mas no período entre o governo Vargas e o segundo ano do regime militar ela foi considerada “branda”, principalmente se comparada ao período pós AI5. O próprio General Castelo Branco se dizia um grande admirador da arte teatral e freqüentador assíduo das salas de espetáculo. No entanto toda essa admiração não tardou em acabar. No mesmo ano de 1965 os cortes e as proibições de espetáculos começaram a surgir, atingindo no ano seguinte o próprio objeto dessa pesquisa.

Baseado no relato dos autores, nota-se como elemento fundamental do espetáculo o desejo de demonstrar que a situação do país havia mudado depois de 1º de abril de 1964, e que o governo dos militares não tardaria em se tornar ainda mais autoritário e antidemocrático. Partindo desse pressuposto, podemos intuir que o espetáculo ultrapassa mais limites do que os críticos normalmente lhe atribuem.

A questão de denunciar o real momento do país faz dele mais do que um espetáculo de protesto, já que se propunha falar de liberdade em um momento que ela ainda não estava totalmente perdida e ainda era possível demonstrar certa resistência ao regime.

### **Os idealizadores e o elenco**

O espetáculo contou com a participação de importantes nomes do teatro brasileiro. Na data de sua estréia apresentava no elenco Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Nara Leão e Tereza Raquel. Além do coro composto por Maiza Sat'anna, Moema Brum, Flavilda e Cláudio Mamberti, e dos músicos Toquinho, Marco Antônio, Arturo Galdi e Capacete. A peça foi dirigida por Flávio Rangel, e escrita por ele em parceria com Millôr Fernandes.

É importante observar que grande parte do elenco já possuía afinidades com o “teatro de resistência”, já tendo participado de montagens de caráter engajado. O único que não carregava uma experiência anterior nesse sentido era o protagonista do espetáculo, Paulo Autran. Nessa fase de sua carreira era tido como um grande ator do teatro brasileiro, envolvido em questões estéticas e identificado com a representação do teatro do TBC<sup>2</sup>, que tinha como foco espetáculos de qualidade impecável, mas sem grandes aproximações com o teatro engajado. Em entrevista concedida por ele ao livro “Depoimentos IV”, organizado pelo SNT (Serviço Nacional de Teatro), afirma que o espetáculo modificou sua forma de perceber o teatro.

No desenvolvimento dos meus vinte e cinco anos de teatro sempre tive consciência do que estava fazendo. Tive três períodos: o inicial – período de inconsciência absoluta, de satisfação toda exibicionista, da minha vaidade pessoal exclusivamente. Com o TBC tive uma fase de interesse pela arte teatral, interesse puramente estético: comecei a estudar teatro, a ler muito teatro, a ler sobre teatro, mas me conservei alienado por muito tempo. Foi com *Liberdade, liberdade* que comecei realmente a tomar consciência da função social e política que o teatro pode ter e nunca mais mudei de idéia a esse respeito. Mudar de idéia a gente muda sempre, mas essa idéia eu mantive. (AUTRAN, 1978,p.125)

---

<sup>2</sup> O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi fundado no ano de 1948 pelo empresário Franco Zampari e mantido pelo mecenato dos industriais paulistas. A companhia ficou reconhecida por suas montagens de textos estrangeiros, seus diretores italianos, sua preocupação exclusivamente estética e seu alto grau de profissionalismo. A grande crítica das esquerdas em relação ao TBC diz respeito a sua manutenção pela burguesia paulista, sua arte puramente estética e sem vínculos com a realidade brasileira.

Diferente dele, Oduvaldo Vianna Filho já possuía grande relação entre a arte e a atuação política. Foi um dos fundadores do Teatro de Arena, dos CPCs<sup>3</sup> e participou do show “Opinião”, escrevendo o texto em co-autoria com Armando Costa e Paulo Fortes. Posteriormente produziu vários textos teatrais tratando da realidade brasileira, se tornando um dos maiores escritores do país. Entre suas obras estão: *"Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come"*, com Ferreira Gullar, *"Dura Lex Sed Lex No Cabelo Só Gumex"*, *"Papa Highirte"*, *"Rasga Coração"*, entre outros.

Sobre a peça “Liberdade, liberdade”, Vianna escreveu:

Com “Liberdade, liberdade” Flávio Rangel, Millör Fernandes, Paulo Autran e nós do Grupo Opinião propomos um teatro de momento, um teatro de circunstância. Mas afirmam que muitas vezes a circunstância é tão clara, tão imperiosa, que sobe a realidade como um retrato de seus fundamentos. Afirmam que nesse instante a realidade mais profunda é a própria circunstância e – nesse momento – não ser profundamente circunstancial é não ser real. (VIANNA FILHO, 1983, p.109)

Vale ressaltar que todos os envolvidos no espetáculo acabaram encontrando o engajamento de maneiras parecidas, convergindo para a criação de uma obra de arte que vibrava em uníssono. Mesmo os atores que nunca haviam militado em nenhum partido político percebiam que falar da liberdade era uma necessidade fundamental para o contexto brasileiro. Analisando o discurso dos participantes da montagem, podemos perceber os vários pontos de acordo entre as argumentações. Como comprovamos através do programa do espetáculo, nas palavras de Millör Fernandes e Flávio Rangel e suas motivações.

Segundo Millör Fernandes:

Aceitei, a convite de Flávio Rangel, o convite para escrever com ele o presente show, por dois motivos – 1.0 – Porque sou um escritor profissional. 2.0) – Porque acho esse negócio de liberdade muito bonitinho. [...] Por isso o texto que escrevemos e selecionamos para Liberdade, liberdade é bem ameno. Lírico, pungente, uma gracinha leve, uma coisinha, assim, delicadinha. Não é por nada não – só medo. [...] Enfim, uma liberdade a moda da casa. Porque, senão, vão dizer por aí, mais uma vez, que eu sou um cara perigoso. E eu tenho que responder mais uma vez, com lágrimas nos olhos: “Triste país em que um cara como eu é perigoso”. (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 1966).

---

<sup>3</sup> Centros Populares de Cultura.

Podemos perceber o tom de ironia utilizado pelo autor ao falar da construção do texto do espetáculo. Em um único parágrafo Millör conseguiu ironizar a própria idéia de liberdade, a forma como o texto foi escrito, seu resultado final e o receio por parte da censura. Ao relatar que se trata de uma “liberdade a moda da casa”, o autor faz referência clara à situação do país, afirmando que a liberdade do espetáculo possui limitações assim como a exercida no país. Ao final, em tom autobiográfico, satiriza a sua própria relação com a censura, sendo ele um eterno perseguido do regime. O tom jocoso utilizado durante todo o texto perde seu caráter quando é lida a frase final, onde ele aponta que existem “perigos” muito maiores que o da pena de um escritor visto como “perigoso” por parte do governo.

Já Flávio Rangel utilizou-se de um tom mais sério, abordando os objetivos da montagem e travando uma discussão sobre a importância do teatro e sua capacidade de modificar a realidade, como ele explicita:

Uma seleção de textos não é uma idéia nova no teatro moderno. É nova aqui no Brasil, onde tudo é novo, inclusive a noção de liberdade. Quando Millör e eu resolvemos selecionar uma série de textos sobre a liberdade, tivemos a presunção de gravar seu som no coração de nossos ouvintes. É evidente que existe um motivo principal para este espetáculo no momento que vive nosso país. Liberdade, liberdade pretende reclamar, denunciar, protestar – mas sobretudo alertar. Nas páginas finais de “Les Mets” Jean-Paul Sartre diz que durante muito tempo tomou sua pena por uma espada e que agora conhece sua impotência mas apesar de tudo escreve livros. Eu também tinha minhas dúvidas de que o palco seja uma trincheira – mas faço o que posso. (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 1966).

A partir desses depoimentos podemos perceber que apesar dos objetivos se encontrarem, eles não são os mesmos. O grupo, como um coletivo, possui uma série de princípios e valores arraigados de características ideológicas, obtendo assim não só uma visão do período, mas várias.

No decorrer da pesquisa notou-se que seria muito arriscado identificar o que seria o objetivo principal da montagem, já que se trata de um coletivo que é movido por material humano e suscetível a desejos e contradições. A história de vida de cada participante interfere na sua visão do mundo e, em consequência, na forma como enxergava o processo histórico vivido pelo país.

No caso do escritor Millör Fernandes, seu humor mordaz já havia lhe rendido diversas polêmicas com a Igreja e o governo. Várias de suas publicações já haviam tido problemas com a censura mesmo antes do Golpe Militar. A peça “Um elefante no caos”,

de 1960, encontrou dificuldade com a censura da época. Em 1961 foi demitido do jornal “Tribuna da Imprensa” por publicar um artigo sobre a corrupção da imprensa. Também no “O Cruzeiro” teve problemas e pediu demissão depois da repercussão negativa de seu artigo “História do Paraíso”, que não foi bem visto pelos católicos e pela Igreja. Diante de seu histórico “transgressor” podemos afirmar que seu engajamento já era muito anterior ao espetáculo e só corroborou sua posição.

Já Flávio Rangel, que nessa época era considerado um diretor reconhecido por suas qualidades estéticas, obteve outra formação. A partir de 1960 foi convidado para ser o primeiro diretor brasileiro do TBC, e já havia dirigido grandes espetáculos como “Gimba” e “A semente”, ambos de Gianfrancesco Guarnieri “O pagador de promessas”, de Dias Gomes, e vários outros. Também para Rangel o espetáculo se tornou um divisor de águas, já que anteriormente suas preocupações estéticas e seu desejo por grandes encenações eram evidentes, embora já houvesse também uma preocupação com o caráter nacionalista de suas montagens.

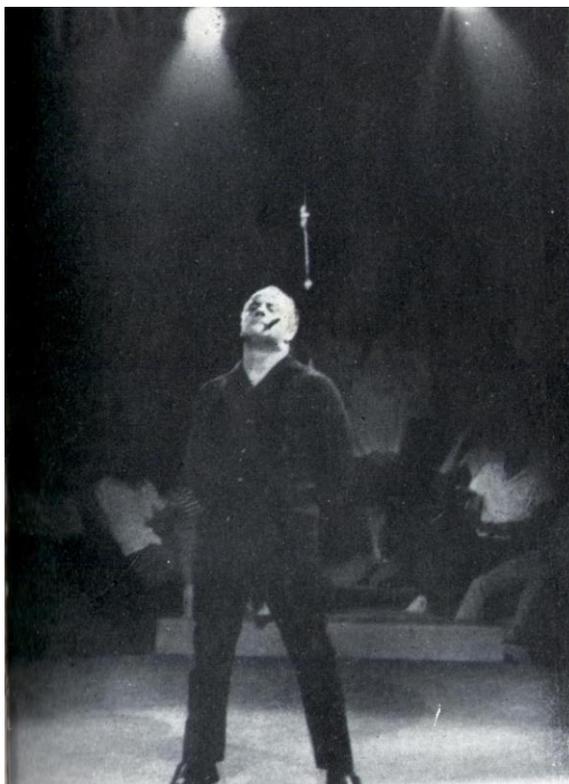
Depois de “Liberdade, liberdade” sua visão política se exacerbou e, por consequência disso, chegou a ser preso em uma manifestação contra o governo, na ocasião da reunião da OEA (Organização dos Estados Americanos). O caso ficou conhecido como “Os oito da Glória”, e contou também com a participação de intelectuais como Glauber Rocha, Antonio Callado, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Heitor Cony, Márcio Moreira Alves, Mário Carneiro e Jaime Rodrigues, além do próprio Flávio Rangel.

Para descortinar possibilidades de análise do espetáculo, é necessário compreender o pensamento de seus mentores intelectuais e suas relações com a produção artística nacional. A partir da análise de suas trajetórias individuais, torna-se possível uma avaliação mais complexa de seu caráter artístico. Entender o que motiva os criadores é entender também o que os move a estrear “Liberdade, liberdade” em plena ditadura militar e quais os seus objetivos com essa montagem.

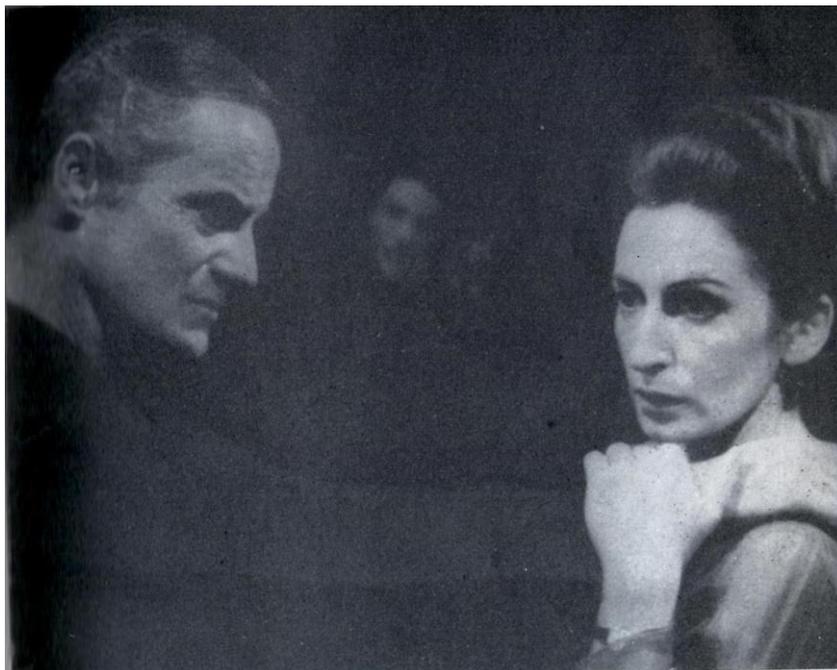
## **A encenação**

O próprio modelo dramático do espetáculo influenciou de forma considerável a encenação. Destarte, há características peculiares que só alcançaram maior dimensão

quando transportadas do texto para a cena. O texto, ainda que de suma importância, não alcança sozinho toda a dimensão simbólica que a palavra “teatro” busca significar. Para que essa dimensão seja plena, é necessário, portanto, outros dois elementos fundamentais: o ator e o público.



**Figura 1: Paulo Autran, em cena de “Liberdade, liberdade  
Fonte: Livro da peça “Liberdade,liberdade”, editado pela Civilização Brasileira em 1965**



**Figura 2: Paulo Autran e Tereza Raquel em cena de “Liberdade, liberdade”**  
**Fonte: Livro da peça “Liberdade,liberdade”, editado pela Civilização Brasileira em 1965**

No que diz respeito aos atores, essa é a principal questão que difere “Liberdade, liberdade” dos espetáculos convencionais. Os atores não representam um único personagem, se dividindo entre as múltiplas cenas do espetáculo. Cada ator é descrito por seu próprio nome, mas no decorrer da cena o público tem a possibilidade de visualizar qual o personagem que desempenha. Sobre essa característica Paulo Autran faz a seguinte reflexão:

Poder interpretar num mesmo espetáculo, farsa, drama, comédia, tragédia, textos íntimos, épicos, românticos, é tarefa com que sonha qualquer ator, principalmente quando os autores se chamam Shakespeare, Beaumarchais, Buchner, Brecht, Castro Alves, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Manuel Bandeira, Sócrates...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. (PROGRAMA DO ESPETÁCULO, 1965).

A partir da afirmação de Autran, podemos perceber que é um espetáculo feito para os atores. A própria simplicidade da encenação permite averiguar tais questões, já que não possuía cenários elaborados e nem figurinos grandiosos. A força do espetáculo se encontrava na eficácia da palavra e dos atores, que conseguiam dar vida a diversos personagens. “Era um espetáculo mesmo, como dizia o Lope de Veja, de

“duas tábuas e uma paixão”. Não tinha mais nada”<sup>4</sup>, afirmaria o próprio Flávio Rangel.

Não nos atentaremos a questão dos cenários, figurinos e iluminação, que seguindo a lógica dos próprios participantes da montagem, parecem ter atingido propositalmente um papel de coadjuvante na montagem.

### **A estréia de “Liberdade, liberdade”**

A estréia ocorreu no Rio de Janeiro, em 21 de abril de 1965, como dito anteriormente, no dia de Tiradentes. Havia grande possibilidade que a censura proibisse o espetáculo, e apenas dois dias antes da estréia o texto foi liberado, como afirma Eli Halfon, em matéria publicada no jornal “Última Hora” do dia 20 de abril de 1965:

Somente às 17 horas a censura pôs fim ao suspense em que vinha mantendo há mais de dez dias a liberação do texto da peça *Liberdade liberdade* (...). A decisão da Censura proíbe a peça para menores de 18 anos e para a televisão. A liberação de *Liberdade liberdade* causou algum trabalho ao pessoal da censura. Sabe-se que o Coronel Borges esteve “cuidando” pessoalmente do assunto e, inclusive, iria consultar o Governador Carlos Lacerda, que tem pretensões a teatrólogo, mas a consulta não chegou a ser feita. A Censura estava esbarrando numa grande dificuldade para liberar a peça: como cortar textos de Jesus Cristo, Abrahan Lincoln, Winston Churchill, Franklin Roosevelt? (...) Depois de muitas reuniões, resolveu-se deixar o texto integral: se cortassem alguma coisa, a onde seria bem maior do que com a peça. (...) O ensaio geral, visto por grande número de artistas e intelectuais, anteontem á noite, foi um sucesso. Entre os que assistiram ao ensaio anotamos: Lúcio Costa, Hélio de Almeida, Vinícius de Moraes, Otto Lara Resende, José Honório Rodrigues, Antonio Houaiss, Ênio Silveira. (...). (SIQUEIRA, 1995, p.158).

Devido à reação do público no último ensaio geral, a primeira apresentação foi cercada por acontecimentos inusitados, incluindo a entrada de uma nova cena no dia da estréia. Tal fato se deu por conta do excesso de barulho provocado pelas cadeiras do teatro Opinião. Durante o ensaio geral notou-se que o barulho das cadeiras poderia causar danos à compreensão do áudio do espetáculo. Sem recursos financeiros para sanar o problema, foi necessário dar uma solução que coubesse na dramaturgia do

---

<sup>4</sup> SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. São Paulo: Nova Alexandria, 1995. 383p.

espetáculo. A idéia foi dada por Millör Fernandes, que escreveu uma nova cena que atendia tanto a proposta política do espetáculo, quanto à questão estética. O escolhido para representar a cena foi Oduvaldo Vianna Filho, e o momento foi considerado de grande entusiasmo para a platéia que assistiu ao espetáculo na noite de estréia. As palavras pronunciadas por Vianna exigiam que o público se posicionasse não só nas cadeiras do teatro, mas também diante da realidade. Como observaremos do trecho seguinte:

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

Em um primeiro momento não se pode perceber a qual posicionamento ele se refere, apenas ao final do texto é que o público compreende que ele está falando das cadeiras do teatro. Essa pode ser considerada mais uma sutil manobra textual que permitiu que a idéia de tomada de posição política não fosse explícita, ficando apenas nas entrelinhas.

Tal cena resolveu a questão das cadeiras, mas a grande quantidade de público fez com que a estréia recebesse ferrenhas críticas relativas ao espaço físico do teatro. Como veremos na observação de Yan Michalski, publicada em 27 de abril de 1965, pelo “Jornal do Brasil”.

Desejamos sinceramente 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 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. (MICHALSKI, 2004, p.39).

No entanto, a falta de estrutura física não limitou o reconhecimento de seu caráter político e essencialmente necessário para o período. Como afirma o mesmo crítico:

Alguns haverão de alegar, sem dúvida, que se trata de um espetáculo essencialmente político; a estes, perguntaremos o que estavam esperando de um espetáculo intitulado 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 á continuidade da luta pela liberdade no tempo e no espaço, caracterizando assim, a liberdade como uma alta aspiração do gênero humano, colocada acima dos regimes, das ideologias e das teorias políticas. [...] Não será graças a Liberdade, Liberdade que a dramaturgia brasileira reencontrará o seu rumo perdido; mas se trata de um show oportuno, feito com muito coração e muito inteligência. Cantar a liberdade, em verso, prosa ou música, é sempre uma obra útil; fazê-lo em bom verso, boa prosa, e boa música é muito mais útil ainda. (MICHALSKI, 2004, p.41).

Na época de sua estréia o grande questionamento que cercava o espetáculo era seu gênero pertencer mais ao musical show do que ao teatro. Muitos afirmaram que “Liberdade, liberdade” era mais show do que peça teatral, e mesmo os grandes textos da dramaturgia mundial que foram selecionados passaram despercebidos por esses críticos. No entanto esses questionamentos perderam força a partir do momento que o modelo de dramaturgia do espetáculo passou a influenciar vários grupos da década, que viam na possibilidade da colagem textual uma possível arma contra o regime.

A repercussão da peça, no Brasil e no exterior, foi instântanea. O espetáculo, baseado em ideais de liberdade, propunha uma discussão que merecia ser feita e que chegava com efeito a grande parte do público. No entanto, não só a ele. O sucesso do espetáculo refletiu nos altos escalões do governo, nos meios culturais de esquerda e na crítica. A peça foi uma das primeiras a excursionar quase todo o país, se apresentando em teatros e universidades de cidades até então pouco visitadas por grupos teatrais do eixo Rio-São Paulo.

No ano de 1966 a peça foi proibida de ser representa em todo o território nacional, no entanto, mesmo depois de censurada, continuou cumprindo a sua proposta de resistência, e ultrapassou através de seu texto, os limites das fronteiras nacionais.

Editado pela Civilização Brasileira, pouco depois da estréia, o texto da peça e, menos de um ano chegou á segunda edição. Foi traduzido e montado em 22 países e ao longo dos anos da Ditadura Militar foi tão procurado para encenação por todo tipo de grupo teatral que os autores determinaram que á Sociedade Brasileira de Autores Teatrais que autorizasse, sem consulta prévia, toda e qualquer solicitação de direito de montagem. (SIQUEIRA,1995,p.161).

Embora visto como um espetáculo “circunstancial” por seus idealizadores, é necessário contestá-los, e afirmar que “Liberdade, liberdade” ultrapassa também os limites temporais, escrevendo seu nome da história do teatro brasileiro, tornando-se uma das mais inteligentes reações do teatro nacional contra o regime militar.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). **Minorias silenciadas história da censura no Brasil**. São Paulo, EDUSP : Imprensa Oficial do Estado : Fapesp, 2002. 614p.

Depoimentos IV. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978. 212 p. (Coleção depoimentos; 4).

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007. 159 p.

GUINSBURG, J. **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006, 360p.

HOLLANDA, Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, 101p.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem CPC, vanguarda e desbunde : 1960/70**. 5. ed.. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2005. 239 p.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6º ed. São Paulo: Global Ed, 2004. 326p.

MAGALDI, Sábato. **Teatro em foco**. São Paulo, Perspectiva, 2008. 155 p.. Estudos.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sobre pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985. 95p.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Avenir Editora Ltda, 1979. 95p.

MICHALSKI i, Yan. Peixoto, Fernando (org). **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro, Funarte, 2004. 409 p.

MOSTAÇO, Edelcio. **Espetáculo autoritário pontos, riscos, fragmentos críticos**. São Paulo, Proposta, 1983.

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta Editorial: Secretaria de Estado da Cultura, 1982. 196p.

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. **A história invade a cena**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. 361 p.

RANGEL, Flávio; MILLÔR, Fernandes. **Liberdade Liberdade**. Porto Alegre: L&PM, 2002. 125P.

RIDENTE, Marcelo. Cultura e política nos anos 1960-1970 e sua herança. In: DEGALDO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, JORGE (Org.). **O Brasil Republicano v.4**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Cap 4, p. 133-166.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas do povo brasileiro, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000. 458 p.

SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995. 383p.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão, política**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. 223 p.

## RELAÇÃO DE FONTES

LIBERDADE, LILBERDADE. Direção Flávio Rangel. Texto Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, 1965. 1 folder. Programa do espetáculo, apresentado no Teatro Maria Della Costa Copacabana em dezembro de 1965.

LIBERDADE, LILBERDADE. Direção Flávio Rangel. Texto Millôr Fernandes. Rio de Janeiro, 1965. 1 folder. Programa do espetáculo, apresentado no Teatro Maria Della Costa em julho de 1966.

LIBERDADE, LILBERDADE. **Áudio do espetáculo**. Companhia Brasileira de Discos. Rio de Janeiro, 1965. Encenado por Paulo Antran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Raquel. Gravado em dezembro de 1965.

RANGEL, Flávio; FERNANDES, Millor. **Liberdade, liberdade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965 [25] p.

RANGEL, Flávio; MILLÔR, Fernandes. **Liberdade Liberdade**. Porto Alegre: L&PM, 2002. 125p.