



ESTUDOS LITERÁRIOS

ISSN: 1517-7238

Vol. 13 nº 25

2º Sem. 2012

p. 126-148

**NA CENA DA HISTÓRIA E A HISTÓRIA
EM CENA: O TEATRO DE RESISTÊNCIA
DE MILLÔR FERNANDES E FLÁVIO
RANGEL**

**IN SCENE OF HISTORY AND THE
HISTORY ON SCENE: THE THEATRE OF
RESISTANCE BY MILLÔR FERNANDES
AND FLÁVIO RANGEL**

Haydê Costa Vieira ¹

Wagner Corsino Enedino ²

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração em Estudos Literários), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas. Bolsista CAPES/Demanda Social.

² Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atua nos Programas de Pós-Graduação Mestrado em Letras, Câmpus de Três Lagoas e Mestrado em Estudos de Linguagens, CCHS, Campo Grande.

RESUMO: Ancorado em contribuições de Ryngaert (1995); Prado (2009); Magaldi (2008); Faria (1998); Heliadora (2008); Guinsburg, Faria e Lima (2009), no que se refere à constituição do discurso teatral, nos estudos de Fausto (2012); Cotrim (2005); Gaspari (2002) e Garcia (2008), acerca dos apontamentos histórico brasileiro e nos pressupostos teóricos de Carvalhal (2003, 2006); Nitrini (2000); Nascimento (2006) e Maddaluno (1991) para a abordagem dos estudos da Literatura Comparada, este trabalho tem como objeto de análise a obra dramática *Liberdade, liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel com o período ditatorial brasileiro (1964-1985). Esta peça foi escrita e representada no início do regime de exceção, pois pretendia denunciar o esquema repressor que dominava o Brasil. Millôr Fernandes e Flávio Rangel recorreram ao uso de textos clássicos e históricos para elaboração da obra, além de fazer uso de musicais para trazer à baila o tema da incessante busca da liberdade. A peça circula do dramático ao cômico, alicerçado pelo discurso político, o que gera, inevitavelmente, o chamado Teatro de resistência. Para a realização deste trabalho, o procedimento básico foi a pesquisa bibliográfica. Por meio da análise do texto dramático e pelo uso recorrente da bricolagem (colagem de textos históricos), percebe-se a prática da intertextualidade temática. Dessa maneira, pode-se compreender que *Liberdade, liberdade* é um texto dramático produzido na segunda metade do século XX, o qual estabelece diálogo com textos de vertente histórica consubstanciada com verve literária.

PALAVRAS-CHAVE: literatura comparada; teatro de resistência; *Liberdade, liberdade*.

ABSTRACT: Based on the contributions from Ryngaert (1995); Prado (2009); Magaldi (2008); Faria (1998); Heliadora (2008); Guinsburg, Faria and Lima (2009), referring to the constitution of the theatrical discourse, in studies of Fausto (2012); Cotrim (2005); Gaspari (2002) and Garcia (2008), about the notes Brazilian historical and the theoretical presupposes of Carvalhal (2003, 2006); Nitrini (2000); Nascimento (2006) and Maddaluno (1991) to approach to the study of comparative literature, this work aims to analyze the play *Liberdade, liberdade* (1965), by Millôr Fernandes and Flávio Rangel whit the Brazilian dictatorship period (1964-1985). This play was written and performed at the beginning of the regime, as it wished to withdraw from the scheme repressor that dominated Brazil. Millôr Fernandes and Flávio Rangel resorted to the use of classical texts and historical preparation for the work, and make use of music to bring up the subject of ceaseless quest for freedom. The play runs from dramatic to comedic, supported by political discourse, which leads, the called Theatre of resistance. For this work, the basic procedure was the literature search. Through the analysis of the dramatic text and the recurrent use of bricolage (collage of historical texts), perceives the practice of intertextuality theme. Thus, one can understand that *Liberdade, liberdade* is a dramatic text produced in the second half of the twentieth century, which establishes dialogue

with texts embodied historical aspect with literary verve.

KEYWORDS: comparative literature; theatre of resistance; *Liberdade, liberdade*.

INTRODUÇÃO

Em 1964, o comando das forças armadas (exército, marinha e aeronáutica) começou a controlar o poder político do Brasil. Nesse regime militar, que se prolongou até 1985, cinco generais comandaram a presidência do País: Castello Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Garrastazú Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985). De acordo com o historiador Boris Fausto,

O movimento de 31 de março de 1964 tinha sido lançado aparentemente para livrar o país da corrupção e do comunismo e para restaurar a democracia, mas o novo regime começou a mudar as instituições do país através de decretos, chamados de Atos Institucionais (AI). Eles eram justificados como decorrência “do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções” (FAUSTO, 2012, p. 397).

Na visão do historiador Gilberto Cotrim (2005), o autoritarismo foi uma das características dos governos militares, pois esses membros não estavam dispostos a dialogar com os diversos setores da sociedade. “Por meio dos chamados Atos Institucionais (AI), os governos foram restringidos as instituições democráticas e impuseram censura aos meios de comunicação, como rádio, televisão, jornais, revistas etc.” (COTRIM, 2005, p. 557).

Nos governos militares brasileiros, o que mais se destacou foi a prática da tortura. Para Elio Gaspari (2002, p. 134), “a tortura passou a ser praticada como forma de interrogatório em diversas guarnições militares. Instalado como meio eficaz para combater a corrupção e a subversão, o governo atribuía-

se a megalomaniaca tarefa de acabar com ambas”.

O teatro brasileiro sofreu com as diversas perseguições e ações dos censores. Todas as peças que eram encenadas no país tiveram que ser submetidas à análise prévia do Departamento Federal de Segurança Pública. Nesse período, muitos dramaturgos viram seus textos censurados pelo regime militar.

No espaço teatral, “o mecanismo de censura passou como um rolo compressor sobre grandes talentos do palco brasileiro, deixando um lapso cultural sem precedentes na história da dramaturgia nacional” (ENEDINO, 2009, p. 80). Entre os dramaturgos censurados, vale destacar, como apontou o professor e pesquisador João Roberto Faria (1998), estão Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho (Vianninha), Augusto Boal, Dias Gomes, Chico Buarque de Holanda, Ruy Guerra, Leilah Assunção, José Vicente, Consuelo de Castro, Paulo Pontes, Carlos Queiroz Telles, Antonio Bivar e Plínio Marcos.

O dramaturgo Plínio Marcos foi um dos mais censurados na moderna dramaturgia brasileira. Já o dramaturgo, compositor e cantor Chico Buarque, além de sofrer cortes nas suas produções dramáticas, também viu a ação dos censores em suas canções. Realmente, nessa época, o governo não perdoava nada.

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

No início da década de 1970, a censura atingiu em cheio o teatro brasileiro. Como aponta Faria (1998), seja qual for a referência crítica a qualquer aspecto da realidade brasileira era motivo suficiente para que os censores proibissem a exibição do espetáculo. Já no final da década de 1970, iniciava-se a abertura política e, conseqüentemente, a anistia. A censura foi se tornando mais branda e alguns espetáculos de cunho político começaram a ser realizados.

Segundo Barbara Heliodora (2008, p. 177), na década de 1980, já havia outro cenário no universo teatral, pois “o

teatro brasileiro estava arrasado, porque as polêmicas entre grupos de linhas conflitantes, e principalmente os anos da censura haviam diminuído radicalmente o público, que não estava mais habituado ao teatro”.

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

Pensando em momento histórico, não se pode esquecer que a ditadura militar brasileira foi um fato que ocorreu recentemente no País (pois se encerrou há menos de trinta anos) e que, infelizmente, ainda perdura na memória de muitos brasileiros que viveram nessa época.

EM CENA, O ESPETÁCULO *LIBERDADE, LIBERDADE*

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

Logo após o Golpe de 64, como recorda Décio de Almeida Prado (2009, p. 120), “a comunidade teatral conheceu um período de inesperada euforia, imaginando que poderia desempenhar uma importante função como centro de oposição ao regime”. Nesse cenário surge *Liberdade, liberdade*, que foi encenada pela primeira vez no dia 21 de abril de 1965, dia do Tiradentes, o mártir da Independência.

A peça *Liberdade, liberdade*, escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel no início de 1965, é o espetáculo pioneiro do Teatro de resistência. De acordo com os pesquisadores J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima:

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

Liberdade, liberdade reúne textos de diferentes estilos e épocas da literatura brasileira e universal dedicados ao tema da liberdade além de possuir diversos musicais. A obra circula do dramático ao cômico, alicerçado pelo discurso político. A peça lançou no Brasil a ideia de um espetáculo teatral baseado na escolha de textos históricos importantes.

Os atores Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Rachel interpretaram diversas personalidades históricas e se revezaram na interpretação de textos de Voltaire, Abraão Lincoln, Benito Mussolini, Danton, Napoleão Bonaparte, Aristóteles, Adolf Hitler, John F. Kennedy, Bernard Shaw, Tiradentes, Sócrates, Winston Churchill, Shakespeare, Beaumarchais, Büchner, Millôr Fernandes, Vinícius de Moraes, Castro Alves, Hernán Cortez, Frederico Garcia Lorca, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Goethe, entre outros. Já a cantora Nara Leão cantou, juntamente com o Coro, canções ligadas ao assunto de liberdade.

O espetáculo teve sucesso de público por onde passava. A plateia presente aplaudia todos os fatos narrados na peça, pois na visão de Flávio Rangel “o espetáculo se transformou numa espécie de hino da resistência, onde acontecia um fator psicológico curioso: o público achava que pelo fato de ir assistir

já estava participando da resistência" (RANGEL *apud*SIQUEIRA, 1995, p. 160).

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

LIBERDADE, LIBERDADE: DA CENA AO TEXTO

Para realizar alguns levantamentos do texto dramático *Liberdade, liberdade*, deve ancorar-se por meio de pressupostos da Literatura Comparada, pois devido o modo como a peça foi produzida, é imprescindível a investigação da diegese por um método de estudo comparativo.

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

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

A fim de sintetizar a questão, Carvalhal (2006, p. 7) propõe que "a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim". Com efeito, cumpre ressaltar que os estudos comparados compõem um espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência da natureza múltipla (histórica, teórica e cultural) do fenômeno literário, à medida que se posta como multidisciplinar, interdiscursiva e intersemiótica, situando-

se na área particularmente sensível da “fronteira” entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais.

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

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

No que tange à chamada “rede de plurissignificações”, é necessário trazer à baila, ponderações acerca da noção de texto, uma vez que o texto literário é o espaço de manifestação de múltiplas vozes e, portanto, constituído por vários outros textos. Para Jean Dubois et al. (2006, p. 586), “chama-se *texto* o conjunto dos enunciados linguísticos submetidos à análise: o texto é então uma amostra de comportamento linguístico que pode ser escrito ou falado”.

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

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

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

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

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

Ao escrever a peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público. Se ele quisesse prescindir da representação, preferiria outro gênero literário. Pode o autor não se importar com a acolhida do público, mas nunca deve esquecer que as suas palavras precisam ser encontradas em função de uma audiência (MAGALDI, 2008, p. 16).

Quando um escritor produz um texto, seja ele dramático

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

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

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

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

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

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

O termo intertextualidade foi introduzido por Júlia Kristeva ao fazer em *Shmeiwitikh* (1969) uma leitura da obra de Bakhtin para, a partir das ideias básicas de dialogismo e de ambivalência, poder evidenciar o que ela chama de “significância” e revelar, com as ferramentas mobilizadas pela semanálise, o papel do texto, não só nos níveis do fenômeno e da geração, mas, sobretudo, enquanto produtividade. Segundo Kristeva, o semioticista russo foi o primeiro a introduzir na teoria literária as bases para se entender o texto numa perspectiva tal que se podia considerar que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto. Assim, um lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (NASCIMENTO, 2006, p. 53-54).

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

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

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

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

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

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

Millôr Fernandes e Flávio Rangel utilizaram as fontes históricas, canções e obras literárias para realizar a produção textual de *Liberdade, liberdade*. A técnica utilizada pelos dramaturgos foi da bricolagem (colagem de textos históricos). De acordo com Houaiss e Villar (2001, p. 757), colagem é a “técnica ou processo de composição que consiste na utilização de recortes ou fragmentos de material impresso, papéis pintados etc., superpostos ou colocados lado a lado no suporte pictórico”.

Nos Estados Unidos, a técnica da bricolagem já era conhecida pelo público e leitores, porém, no Brasil, em 1965, a bricolagem era considerada novidade. Essa técnica foi introduzida no país pelo diretor teatral Flávio Rangel, após alguns meses de viagem em terras norte-americanas, onde assistira a diversos espetáculos, entre eles a peça *In White America* (1963).

In White America foi escrita por um professor de história da Universidade de Columbia. Nesse espetáculo foram utilizados trechos de romances, poemas, documentos históricos e canções. O professor de história/dramaturgo fez um panorama da luta da abolição da escravatura norte-americana. “Por isso que a peça se chamava *Na América branca*”, disse Flávio Rangel em uma entrevista (SIQUEIRA, 1995, p. 144).

No início do período ditatorial brasileiro, muitos intelectuais e artistas estavam descontentes com a situação política do País. Também insatisfeito Flávio Rangel decidiu produzir um espetáculo de resistência no território brasileiro. Desse modo, recordou da peça que havia assistido em Nova Iorque, *In White*

America.

Flávio Rangel considerou interessante o seu espetáculo ter humor e, então, resolveu convidar Millôr Fernandes para escrever o texto em parceria. Fernandes aceitou prontamente o convite para redigir o espetáculo “por dois motivos: 1º) Porque sou um escritor profissional. 2º) Porque acho esse negócio de liberdade muito bacana” (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 13).

Para a realização da peça, Flávio Rangel e Millôr Fernandes basearam-se na peça americana *In White America*. Desse modo, surgiu o espetáculo/texto dramático *Liberdade, liberdade*, que possui como fator marcante a bricolagem. Em *Liberdade, liberdade*, os autores trouxeram, por meio da história da humanidade, momentos em que ela teve a sua liberdade ameaçada, diminuída ou extinta. No final da peça há uma mensagem chamando a atenção à necessidade de resistência:

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

PAULO

A última palavra é a palavra do poeta; a última palavra é a que fica.³⁵

A última palavra de Hamlet:

“O resto é silêncio.”

A última palavra de Júlio César:

“Até tu, Brutus?”

A última palavra de Jesus Cristo:

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

A última palavra de Goethe:

“Mais luz!”

A última palavra de Booth, assassino de Lincoln:

“Inútil, Inútil...”

E a última palavra de Prometeu:

“Resisto!”

Escurecimento

35. Montagem de textos baseados nas páginas finais do livro *De La tradition Théâtrale*, de Jean Vilar.

(FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 122-123).

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

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

Escurecimento

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

VIANNA

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

TEREZA

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

PAULO

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

[...]

TEREZA

Anne Frank, menina judia assassinada pelos nazistas: Apesar de tudo eu ainda creio na bondade humana!

(FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 24-25).

Além das citações de fontes nos discursos das personagens, em determinados momentos o texto dramático

Liberdade, liberdade apontam as indicações de referências bibliográficas nas suas didascálias, informando os títulos das obras ou canções consultadas, conforme exemplo a seguir:

(Um único foco de luz sobre a arena. Os atores entram enquanto se ouve o Jota dos Três Irmãos. Depois, acende-se a luz geral.)
(FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 69).

O que ocorre com mais frequência na obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel é a presença da bricolagem nas notas de rodapé. Em *Liberdade, liberdade* às notas de rodapé, primeiramente, tem a função de informar a fonte do texto recitado na peça, como demonstraremos a seguir:

(Inversão de luz. Foco em Paulo.)

PAULO

Atrás de portas fechadas¹⁷

à luz de velas acesas,

entre sigilo e espionagem

acontece a Inconfidência.

Liberdade, ainda que tarde

Ouve-se em redor da mesa,

E a bandeira já está viva

E sobe na noite imensa.

E os seus tristes inventores

Já são réus pois se atreveram

a falar em Liberdade.

Liberdade, essa palavra

que o sonho humano alimenta

que não há ninguém que explique

e ninguém que não entenda.

17. Trecho do Romance XXIV ou da Bandeira da Inconfidência, in *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, publicado por *Livros de Portugal*, em 1953.

(FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 92).

Em outros momentos no texto trabalhado, as notas de rodapé servem para acrescentar as informações contidas nas

didascálias e/ou diálogos das personagens, como observaremos no exemplo apontado:

TEREZA

Como estes versos brejeiros e de certo modo proféticos, termina a mais famosa peça de Beaumarchais: *O Casamento de Fígaro*.¹⁵ (Luz geral.)

VIANNA

A corte de Luís XVI, ignorante e volúvel - pois em sociedade nada se sabe -, assistiu às gargalhadas a peça que Napoleão caracterizou como “a revolução já em marcha”.¹⁶

15. *O Casamento de Fígaro*, de Beaumarchais, sucede à sua peça *O Barbeiro de Sevilha*. A importância de ambos os textos para a história do teatro reside no fato de que os protagonistas são homens do povo, em cujas bocas o autor colocou insidiosas e subversivas observações sobre a classe dominante. Os autores colocam Beaumarchais em seu espetáculo também por um motivo de gratidão; é ele o criador das Sociedades de Autores que, no mundo inteiro, defendem os direitos dos que trabalham para o teatro.

16. “A peça encontrou dificuldades para sua representação, especialmente da parte de Luís XVI, que foi praticamente o único a perceber suas tendências perigosas...” *Enciclopédia Britânica*, volume III, página 274. (FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 62).

Ao utilizar a técnica da bricolagem em *Liberdade, liberdade*, os dramaturgos trouxeram para o espectador/leitor fatos históricos que não existia a liberdade igualada a toda população daquela região mencionada. Durante a encenação/leitura da peça, a plateia/o leitor revive diversos momentos históricos, entre eles, a escravidão brasileira que perdurou durante três séculos no País:

VIANNA

Qualquer tentativa de libertação dos negros era castigada com crueldade inimaginável. Em 1751, regressando de uma expedição contra índios e escravos fugidos, Bartolomeu Bueno

do Prado voltou trazendo consigo 3.900 pares de orelhas de negros que destruiu.³⁰

PAULO

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

TEREZA

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

VIANNA

Alguns escravos conseguiram sentir o gosto pela liberdade. Organizaram-se em quilombos, o mais famoso dos quais o de Palmares, foi brutalmente destruído pelo bandeirante Domingos Jorge Velho. Seu líder era o negro Zumbi: (Mudança de luz. Sai a luz geral e acende-se foco sobre Nara.)

NARA

Não morre quem lutou³²

Não morre um ideal

Arranca a folha, vem a flor,

Arranca a flor, vem o pinhão...

Enquanto ele viveu

Justiça distribuiu

E a Liberdade

era fácil de alcançar...

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

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

32. Trecho da canção *Zumbi*, letra e música de Denoír de Oliveira.

(FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 62-63).

Além de apresentar momentos de ausência da liberdade na história brasileira, a peça também traz a baila fatos nos continentes americano e europeu. Como exemplo, segue-se a cena do nazismo alemão:

Escurecimento

(Foco de luz sobre Vianna. No fundo, a gravação de Deutschland

uber alles.)

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. Entre os exilados, o dramaturgo Bertolt Brecht. Assim via ele a vida na Alemanha, em uma das cenas de sua peça *Terror e Miséria do III Reich*.²¹ (Luz geral na cena. Tereza entra e encontra Paulo.)

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.

PAULO

E daí. Que é que tem?

TEREZA

Que é que tem? E se ele contar? Você sabe que na Juventude Hitlerista eles têm que contar tudo. O estranho é que ele saiu de mansinho.

[...]

PAULO

Ele não dirá nada. Ele sabe o que acontece aos que são denunciados.

TEREZA

E que é que tem isso? O filho do vizinho não delatou o próprio pai? Ele ainda não saiu do campo de concentração.

[...]

-

21. A cena utilizada no espetáculo foi traduzida, reduzida e montada pelos autores. *O delator* é uma das várias situações dramáticas da peça de Bertolt Brecht, a qual pretende ser um mosaico da vida na Alemanha Nazista. A cena foi publicada em

francês pela *Nouvelle Revue Française*. Os autores se basearam na versão inglesa de Eric Bentley, publicada em *A Treasury of the Theatre*.

(FERNANDES; RANGEL, 2009, p. 95-96).

A técnica de bricolagem foi utilizada em todo texto dramático *Liberdade, liberdade*. Como aponta a pesquisadora Maria Sílvia Betti (2003, p. 136-137), avalia-se que as colagens “lítero-dramático-musicais, criadas durante o período de resistência ao golpe militar de 64 foram um dos mais importantes instrumentos do teatro no sentido de driblar a censura e colocar em cena o impasse político vivido pelo país”. Essa afirmação apontada pela pesquisadora é comprovada na publicação do jornal *Última Hora*, por Eli Halfoun, momento em que os autores e atores aguardavam a decisão da liberação do espetáculo pela censura:

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

Dessa maneira, os autores recorreram a técnica da bricolagem para conseguirem apresentar o seu espetáculo e publicar a sua obra em um momento considerado tão delicado, como foi o período ditatorial brasileiro. Recorrendo a intertextualidade, os dramaturgos perceberam que conseguiriam transmitir a mensagem que tinham em mente: “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, 2009, p. 15).

A princípio, a técnica da bricolagem foi muito criticada no Brasil. Segundo Paulo Autran (2005, p. 119), “apesar dos elogios que Yan Michalski fez quando a peça estreou, ele declarou, no fim do ano, que o espetáculo não poderia ser premiado porque *Liberdade, liberdade* era uma coletânea de textos, não era teatro”.

Esse discurso faz remeter aos apontamentos de Flávio Rangel, pois “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, 2009, p. 15).

De acordo com Odette Aslan (2010), a partir da segunda metade do século XX, o teatro sofreu diversas modificações nos territórios europeu e norte-americano. Essas tendências estavam ligadas na liberdade do encenador, no tratamento visual e sonoro do espetáculo, na improvisação, no espaço cênico, na interpretação dos clássicos, entre outros. Conhecendo essa informação e associando a elaboração do texto *Liberdade, liberdade* em 1965, juntamente com a ida do diretor Flávio Rangel aos Estados Unidos em 1963, entende-se as críticas apontadas na época da estreia do espetáculo.

Anos mais tarde, com o fim da ditadura, Yan Michalski (*apud* AUTRAN, 2005, p. 119) reconheceu o erro num debate e declarou que “esse texto não só é teatro, mas é teatro de melhor qualidade”. Dessa maneira, em consonância com o pensamento de Michalski, *Liberdade, liberdade* é um texto dramático de ótima qualidade que deve ser investigado pelas teorias da Literatura, juntamente com da História.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da intertextualidade temática realizada na obra *Liberdade, liberdade*, Millôr Fernandes e Flávio Rangel fizeram a população brasileira refletir sobre o novo contexto que estava

sendo inserida. Desse modo, a plateia e o leitor poderiam imaginar por meio dos exemplos históricos e literários presentes na peça como viveriam mergulhados em um regime ditatorial, por perdurar sem direito a liberdade de expressão.

A técnica da bricolagem utilizada pelos autores possibilitou a legalidade da peça no início do regime de exceção, algo aparentemente impossível de ocorrer na época, pois, como foi explorado até aqui, os censores não possuíam argumentos substanciais para proibirem o espetáculo de ser exibido e o texto de ser publicado. A proibição iria confrontar com a aparente imagem que os militares apresentavam, visto que, para eles, naquele momento o Brasil era considerado um país democrático. Dessa maneira, pode-se concluir que *Liberdade, liberdade* é um texto dramático de certa qualidade que se enquadra nas tendências atuais do teatro mundial.

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FAUSTO, Boris. O regime militar (1964-1985). In: _____. *História do Brasil*. 14. ed. atual. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 395-438.

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

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

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

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

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

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

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

- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. *A intertextualidade em atos de comunicação*. São Paulo: Annablume, 2006.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.