

**FILIGRANAS DA HISTÓRIA NO DISCURSO
LITERÁRIO: UMA APRESENTAÇÃO DO DRAMA
DIDÁTICO-HISTÓRICO EM *LIBERDADE,
LIBERDADE*, DE MILLÔR FERNANDES E
FLÁVIO RANGEL**

*FILIGREES OF HISTORY IN THE LITERARY
DISCOURSE: ONE PRESENTATION THE
DIDACTIC-HISTORICAL DRAMA IN LIBERDADE,
LIBERDADE, BY MILLÔR FERNANDES AND
FLÁVIO RANGEL*

Haydê Costa Vieira¹
Wagner Corsino Enedino²

RESUMO: Ancorado em contribuições de Magaldi (2008); Ryngaert (1995); Ubersfeld (2005); Pallottini (2006) e Faria (1998), no que se refere à constituição do discurso teatral, e nos pressupostos teóricos de Esteves (1998); White (1994); Freitas (1989) e Pesavento (1998) para a abordagem das relações que se estabelecem entre Literatura e História, este trabalho tem como objeto de análise o texto teatral *Liberdade, liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel com o período ditatorial brasileiro (1964-1985). A escolha do tema decorreu do interesse em estudar uma obra literária que se caracteriza por fazer uma releitura crítica da história. Para a realização dessa pesquisa foi utilizado um exercício comparativo do modelo de romance histórico à peça brasileira *Liberdade, liberdade*. Essa transposição é aceitável, pois marca, sobremaneira, a viabilidade dos estudos que amparam o romance histórico para análise de um texto dramático. Dessa maneira, emerge a expressão “drama didático-histórico”, uma vez que a peça, além de informar ao seu leitor os acontecimentos históricos ocorridos no mundo, também o ensina e o instrui sobre os acontecimentos passados, tanto de ordem local, quanto mundial, além de conduzir à reflexão crítica.

Palavras-chave: Literatura e História; drama didático-histórico; *Liberdade, liberdade*.

ABSTRACT: Based on the contributions from Magaldi (2008); Ryngaert (1995); Ubersfeld (2005); Pallotini (2006) and Faria (1998), referring to the constitution of the theatrical discourse, and the theoretical presupposes of Esteves (1998); White

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

² Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Mato Grosso do Sul. Brasil.

(1994), Freitas (1989) and Pesavento (1998) to the relations established between Literature and History, this paper aims to analyze the play *Liberdade, liberdade* (1965), by Millôr Fernandes and Flávio Rangel reflecting on the Brazilian dictatorship period (1964-1985). The choice of the theme was due to the interest in studying a literary work that is characterized by making a critical rereading of history. To carry out this research, we used a comparative exercise of the historical novel model to the play *Liberdade, liberdade*, in which even belonging to the dramatic genre the work can be considered a historical novel. This transposition is logical, because it wouldn't make possible to use the theory by Mento and Ainsa for the analysis of the dramatic text. In this way, emerges the didactic-historical drama expression, because the play not only informs its reader of past events that occurred in Brazil and abroad, but also teaches and instructs on the regional and global historical events, and provoke the reader to the critical reflection.

Keywords: Literature and History; drama didactic-historical; *Liberdade, liberdade*.

INTRODUÇÃO

A realidade instalada no Brasil a partir do golpe militar de 1964 dá um novo rumo ao teatro brasileiro. As autoridades da ditadura reconheceram, desde cedo, a importância e o poder da imprensa, do cinema, do teatro e da música como meios de comunicação, de divulgação e de formação cultural.

O teatro era controlado a vários níveis, que incluíam a análise dos textos das respectivas peças e a vigilância dos ensaios e das representações no palco. Muitas peças não eram liberadas pela censura ou ficavam sem sentidos em decorrência dos cortes que sofriam. Segundo Magaldi (2008), a censura sempre agitou com frequência a imprensa e os meios teatrais. Por meio dela, o Estado exerce o poder policial sobre os divertimentos públicos, e pode limitar a audiência aos maiores de certa idade e até proibir a apresentação de um espetáculo. Não obstante, acrescenta-se que “No universo 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). Nesse ambiente, conforme apresenta Faria (1998), 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. Durante esses anos, a classe teatral batalhou incansavelmente pela liberdade de expressão, organizando protestos, desafiando a censura e conseguindo algumas vitórias espetaculares.

Defensores do livro arbítrio, o escritor carioca Millôr Fernandes e o diretor de teatro Flávio Rangel tornaram-se questionadores do esquema repressor que dominava o país. O primeiro fruto dessa atitude é a peça teatral *Liberdade, liberdade*, escrita no início do ano de 1965. A peça foi encenada pela primeira vez no Rio de Janeiro, no dia 21 de abril de 1965, dia do Tiradentes, o “Mártir da Independência”. Importa destacar que essa obra torna-se um marco na história teatral brasileira, uma vez que a peça estreou no ano seguinte do golpe militar brasileiro. Dessa forma, a

obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel é considerada uma das pioneiras do teatro de resistência em território nacional, uma vez que:

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

As primeiras exposições de *Liberdade, liberdade* teve direção de Flávio Rangel e os papéis foram representados pelos atores Paulo Autran, Oduvaldo Vianna Filho, Tereza Rachel e a cantora Nara Leão, numa produção carioca do Grupo Opinião e do Teatro de Arena de São Paulo. Os atores encenaram inúmeras personagens e se revezaram na interpretação, utilizando textos da autoria de Jean Louis Barrault, Geir Campos, Jesus Cristo, Platão, Aristóteles, Manuel Bandeira, William Shakespeare, Osório Duque Estrada, Dorival Caymmi, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Büchner, Beaumarchais, Bertolt Brecht, Abraão Lincoln, Thomas Jefferson, Castro Alves, General Francisco Franco, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Winston Churchill, Adolf Hitler, Anne Frank, Benito Mussolini, Napoleão Bonaparte, Geraldo Vandré, entre outros.

1 LITERATURA E HISTÓRIA: APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO

Antes da Revolução Francesa, como lembra Hayden White (1994, p. 139), “[...] a historiografia era considerada convencionalmente uma arte literária”. Nesse período, de acordo com Esteves (1998), a Literatura e a História andavam de braços dados e houve um tempo em que o discurso literário e o discurso histórico até se misturavam.

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

A maioria dos historiadores do século XIX não compreendiam que, quando se trata de lidar com fatos passados, a consideração básica para aquele que tenta representá-los

fielmente são as noções que ele leva às suas representações das maneiras pelas quais as partes se relacionam com o todo que elas abrangem. Não compreendiam que os fatos não falam por si mesmo, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva. Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir os eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade compreensível capaz de servir de objeto de uma representação é um processo poético. (WHITE, 1994, p. 143).

Para o historiador, a literatura continua a ser um documento ou fonte, porém o que há para ler nela é a representação que ela comporta, ou seja, “a leitura da literatura pela história não se faz de maneira literal, e o que nela se resgata é a representação do mundo que comporta a forma narrativa” (PESAVENTO, 1998, p. 22).

No que tange ao texto objeto de análise, *Liberdade, liberdade*, as personagens históricas evocam falas as quais remetem à redução da autonomia individual, que desaguou em suspensão dos direitos e garantias constitucionais ao longo dos tempos. Emergem, em suas falas, fragmentos discursivos das lutas sociais humanas, desde os mais remotos tempos, até a contemporaneidade, pois:

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

Entender o processo de criação artística é, antes de tudo, procurar compreender o contexto histórico em que determinada obra foi produzida. Importa salientar que a literatura é, antes de tudo, a representação da realidade observada. Assim, recorrer à história torna-se ferramenta imprescindível para uma visão mais próxima do universo literário. Com efeito, cumpre ressaltar que:

[...] o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – [...] pois irre recuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. [...] Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1994, p. 224).

De acordo com White (1994), os leitores de textos históricos e de textos literários dificilmente deixam de se surpreender com as semelhanças entre eles: existem diversas histórias que poderiam passar por romances e muitos romances que poderiam passar por histórias. Dessa maneira, a visão do escritor de um romance, por exemplo, deve ser a mesma que a do escritor de uma história, pois ambos desejam oferecer uma imagem verbal da realidade.

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

Com essa nova visão, esse artigo visa analisar a obra *Liberdade, liberdade*, dos escritores brasileiros Millôr Fernandes e Flávio Rangel. A escolha desse tema decorreu do interesse em estudar uma obra que questionava o esquema repressor que dominava o Brasil. Com esse estudo, como destacou Pesavento (1998) nos seus trabalhos, pretende-se resgatar o modo como, por meio do tempo, em lugares e momentos diferentes, os homens foram capazes de perceber a si próprios e ao mundo, construindo um sistema de ideias e imagens de representação coletiva e se atribuindo uma identidade.

2 O ROMANCE HISTÓRICO: UM BREVE PERCURSO

Antonio Roberto Esteves (1998) descreve o surgimento do romance histórico. Para o pesquisador, o primeiro estudioso atribuído ao estudo do romance histórico é o escritor Sr. Walter Scott, com as obras *Waverley* (1814) e *Ivanhoe* (1819). Após a publicação de *Ivanhoe*, ocorreu verdadeira febre de romances históricos, que se espalhou por toda a Europa até chegar a América.

Segundo Scott, para a obra ser considerada um romance histórico teria de obedecer a dois princípios básicos: primeiro a ação do romance deveria ocorrer num passado anterior ao presente do escritor, com pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente construído; segundo, as personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, pois sua criação deveria obedecer à estrita regra de verossimilhança.

Com o passar do tempo, o romance histórico começou a sofrer diversas modificações, tanto em suas características, como também em sua nomenclatura. Márquez Rodrigues apresenta duas condições básicas para a existência do romance histórico: uma no que tange ao romance enquanto ficção, invenção; outra que se funda em fatos históricos reais e não inventados. Já professor Seymour Menton faz

uma breve resenha do surgimento de um novo subgênero de romance histórico: “O novo romance histórico latino-americano”.

O uruguaio Fernando Ainsa, em *La nueva novela latinoamericana* (artigo publicado em 1991), apresenta uma lista de dez características que podem ser observadas nos romances históricos hispano-americanos publicados recentemente. Em outros termos, Seymour Menton, no seu livro *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, reduz a seis as características que marcam as diferenças entre o novo romance histórico e o tradicional. Nesse viés, pode-se depreender que:

O grau de afastamento do Novo Romance Histórico com relação ao romance histórico tradicional é variável, sendo as características acima meramente indicadoras. Além dessas características, o novo romance histórico latino-americano diferencia-se do tradicional pela maior variedade. [...] Escritores como García Márquez, Vargas Llosa, Alejo Carpentier ou Carlos Fuentes escreveram excelentes romances históricos. Novos escritores praticamente estream com romances históricos que são verdadeiras obras-primas, como Roa Bastos, Abel Posse, Antonio Benítez Rojo, Baccino Ponce de León, ou Reinaldo Arenas, para ficar apenas nos mais conhecidos. (ESTEVES, 1998, p. 135).

Seymour Menton, na sua já referida obra, apesar de concentrar seu enfoque nas publicações hispano-americanas, não exclui o Brasil do novo romance histórico: *Galvez, imperador do Acre* (1976), *Mad Maria* (1978) e *O brasileiro voador* (1986), de Mácio Souza; *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago; *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro; *A casca da serpente* (1989), de José J. Veiga e *Memorial do fim* (*A morte de Machado de Assis*), de Haroldo Maranhão (1991).

No Brasil, além do pesquisador Antonio Roberto Esteves, há também outros profissionais que se dedicam aos estudos de romance histórico, como Maria Teresa de Freitas, Marilene Weinhardt, entre outros. Seus artigos publicados trazem diversas discussões produtivas e esclarecedoras sobre o assunto.

2 O DRAMA DIDÁTICO-HISTÓRICO EM CENA

A peça *Liberdade, liberdade* reúne textos de diferentes estilos e épocas da literatura universal dedicados ao tema da liberdade, além de diversos musicais. A obra lançou, no Brasil, a ideia de um espetáculo teatral baseado na escolha de textos com representatividade histórica. Mesmo pertencente ao gênero dramático, *Liberdade, liberdade* não deixa de se aproximar dos aspectos que regulamentam o chamado romance histórico, especialmente no que concerne as principais características citadas por Márquez Rodrigues, Seymour Menton e Fernando Ainsa, bem como os estudos realizados por Antonio Roberto Esteves, Maria Tereza de Freitas e Marilene Weinhardt, além da significativa contribuição de Hayden White e Peter Burke que corroboram para a classificação.

Uma das preocupações desse artigo é a utilização da teoria do romance histórico para análise da obra *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. A palavra “preocupação” é citada, pois a obra mencionada não é classificada, segundo os estudos literários, como um texto narrativo, ou seja, um romance. *Liberdade, liberdade*, obra escrita em 1965 (início da ditadura militar brasileira) é um texto dramático.

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

A preocupação da escolha do vocábulo “drama” ao invés de “teatro” ocorre, pois, segundo Sábato Magaldi (2008, p. 7) porque o teatro abrange ao menos duas acepções: “[...] o imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator”. Nessa mesma esteira, Patrice Pavis (2007, p. 372), concebe o teatro como “[...] o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar”. Dessa maneira, o termo “teatro” é sinônimo de representação; portanto, não é de interesse nesse estudo.

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

A obra *Liberdade, liberdade* possui como pano de fundo o resumo dos acontecimentos históricos ao longo do sofrimento da sociedade brasileira e mundial. A história é matéria orgânica para construção de sentido e, seguindo essa linha de pensamento, a classificação da obra em drama didático-histórico ao invés de drama histórico é mais lógica, já que a peça traz, por meio das citações de textos históricos, uma retrospectiva de fatos recorrentes da história humana em busca da liberdade.

Além disso, os autores tiveram a preocupação em anexar, na obra, notas de rodapé. Isso ocorre, provavelmente, com o intuito de instigar o leitor a uma possível consulta em referencial histórico. Nessa ótica, considera-se que tais notas corroboram para fornecer ao receptor da obra aspectos de verossimilhança, tanto interna, quanto externa.

Com efeito, a obra não estaria apenas na função de informá-lo sobre os acontecimentos passados ocorridos em seu país e no mundo, mas também instigá-lo à pesquisa. Conseqüentemente é sugerida a expressão drama didático-histórico, pois o morfema “didático” está, conforme Houaiss e Villar (2001, p. 1036) “[...] destinado a

instruir; que facilita a aprendizagem; que proporciona instrução”. A obra, nesse caso, seria o professor instruindo e informando os seus leitores sobre os acontecimentos históricos locais e mundiais, além de conduzir à reflexão crítica.

3 O DRAMA DIDÁTICO-HISTÓRICO EM *LIBERDADE, LIBERDADE*

Como foi explanado anteriormente, o surgimento da expressão “drama didático-histórico” ocorre da realização do exercício comparativo entre o modelo de romance histórico à peça *Liberdade, liberdade*. Essa transposição torna-se aceitável, pois tornaria inviável o uso da teoria de Seymour Menton ou de Fernando Ainsa para análise de um texto dramático.

Desse modo, apoiando-se nos textos “As ficções da representação factual” (1994), de Hayden White, “Considerações sobre o romance histórico” (1994), de Marilene Winhardt, “Romance e História” (1989), de Maria Teresa de Freitas e “O novo romance histórico brasileiro” (1998), de Antonio Roberto Esteves (além das citações de Seymour Mentor, Fernando Ainsa e Márquez Rodrigues, no texto de Esteves), são propostas, a seguir, as seguintes características básicas do drama didático-histórico:

- 1 – a obra analisada trata-se realmente de um texto dramático;
- 2 – o(s) acontecimento(s) citado(s) no livro seja(m), realmente, fatos históricos reais;
- 3 – a obra apresenta uma releitura crítica da história;
- 4 – a ficcionalização das personagens históricas sejam bem conhecidas;
- 5 – o uso corrente da bricolagem (colagem de textos históricos) ou da intertextualidade na peça;
- 6 – a presença de comentários do dramaturgo (nas notas de rodapé e/ou nas didascálias) sobre o processo de criação do texto;
- 7 – a peça tenha o intuito de ensinar e instruir o seu leitor.

Citadas as características, observa-se, a seguir, como a obra *Liberdade, liberdade*, escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel está permeada dos aspectos que circunscrevem o drama didático-histórico. Desse modo, é importante salientar que a obra analisada trata-se, fundamentalmente, de um texto dramático.

O crítico e ensaísta Sábato Magaldi (2008) ressalta que durante a análise do fenômeno teatral costuma-se conceder prioridade ao texto. Até os encenadores e intérpretes mais bem-sucedidos reverenciam o dramaturgo, fonte de sua atividade. Sem a obra dramática não há teatro e a existência de uma peça marca o início da preparação do espetáculo. Magaldi recorda também desta bela fórmula encontrada por Baty (1885-1952) para exprimir a precedência do elemento literário, pois:

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, quan-

do desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia. (MAGALDI, 2008, p. 15).

Para Ubersfeld (2005) o texto de teatro é composto de duas partes distintas, porém indissociáveis: o diálogo e as didascálias (indicações/marcações cênicas).

Já no que diz respeito aos acontecimentos citados na obra, torna-se necessário observá-los pelo crivo de fatos históricos reais, uma vez que a peça apresenta desde o julgamento de Sócrates até a condenação a trabalhos forçados de um poeta soviético desempregado. Segue, abaixo, o fragmento de um texto escrito pelo Dr. Guillotin a qual foi encontrado pelos autores Fernandes e Rangel nos originais de um livro – em preparo – de Jamil Almansur:

TEREZA: E a França se preparava tranquilamente para executar Louis XVI; por isso a Assembleia Francesa ouvia com respeito e com silêncio o Dr. Guillotin.
Julgamento de um poeta

(Volta a luz geral na cena.)

PAULO: “Com o aparelho que modestamente apresento a esta Assembleia, humanizamos o processo da morte. O mecanismo se abre automaticamente. A lâmina cai como um raio. A cabeça salta, o sangue jorra; era uma vez um homem. Criminoso e carrasco se beneficiam ambos com o processo. E acabamos também com o odioso privilégio de só os nobres serem decapitados. A pena de morte será igual para todos; democrática.”

TEREZA: Segundo Noel Rosa, nossa fonte histórica para o caso, Monsieur Guillotin também foi... democratizado. (FERNANDES; RANGEL, 2006, p. 44-45)

Nesse aspecto, destaca-se que a obra apresenta uma releitura crítica da História, uma vez que os discursos presentes na peça são referentes ao tema da liberdade e, desse modo, conduzem seus leitores/espectadores a refletirem como sobreviver num território sem direitos de expressão e pensamento, sendo predominada apenas a hegemonia.

Outro aspecto a ser considerado é quanto ao conhecimento prévio, por parte dos leitores/espectadores das personagens históricas, sem perder de vista seu caráter de ficcionalização.

De acordo com o crítico teatral Décio de Almeida Prado (1987), no teatro as personagens constituem praticamente a totalidade da obra, ou seja, nada existe a não ser por meio delas. Tanto o romance como o teatro falam do homem, porém o teatro o faz pelo próprio homem, da presença viva e carnal do ator. Deve-se pensar que teatro é ação e romance narração; portanto, a personagem teatral, para dirigir-se ao público, não precisa da mediação do narrador. A história no teatro não é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade.

Na peça *Liberdade, liberdade*, os dramaturgos não trouxeram à baila tão somente personagens consideradas, em seu momento histórico, **protagonistas** (como Abraão Lincoln, Osório Duque Estrada, John Kennedy, Yuri Gagarin) e **antagonistas** (Benito Mussolini, Napoleão Bonaparte, Adolf Hitler), mas também procuraram dar voz a actantes considerados pelos autores como **heróis fracassados** (Anne Frank e Tiradentes):

Escurecimento

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

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

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

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

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

TEREZA: *Danton*: Audácia, mais audácia, sempre audácia!

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

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

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

PAULO: *Aristóteles*: As tiranias são os mais frágeis governos!

VIANNA: *Moisés*: Olho por olho, dente por dente!

TEREZA: *Luiz XIV*: O Estado sou eu!

PAULO: *Frederico Garcia Lorca*: Verde que te quero verde!

VIANNA: *Adolf Hitler*: Instalaremos Tribunais Nazistas e cabeças rolarão!

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

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

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

TEREZA: *Iuri Gagarin*: A Terra é azul!

PAULO: *Tiradentes*: Cumpri minha palavra: Morro pela liberdade!

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

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

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

(FERNANDES; RANGEL, 2006, p. 23-26).

Pode ser observada, na peça, a presença dos nomes dos atores que encenaram *Liberdade, liberdade* pela primeira vez em 1965. Dessa forma, conforme elementos que corroboram para o processo analítico do texto, busca-se compreender que “[...] nomes atribuídos às personagens são uma indicação importante, a ponto de alguns dramaturgos as privarem de nomes, certamente para que não fiquem muito marcadas socialmente e para que a ênfase se coloque no que elas dizem”. (RYNGAERT, 1995, p. 131). Como o espetáculo traz um panorama sobre a ideia de liberdade na arte, na cultura e na política, os nomes são os mesmos, pois todos os atores, juntamente com os autores Millôr Fernandes e Flávio Rangel, lutavam e acreditavam no mesmo ideal:

FLÁVIO RANGEL - Eu não sabia direito o que é que ia fazer, mas eu achava que o teatro brasileiro, de alguma maneira, devia responder àquela violência inaudita que tinha sido o Golpe de 64. Eu achava que era preciso uma resposta no teatro também, como estava começando a acontecer na imprensa, com aqueles artigos ótimos do Carlos Heitor Cony, do Marcito Moreira Alves e também aquelas coisas que o Sérgio Porto fazia. [...] Achei que era essencial para um espetáculo desses que houvesse humor. Convidei então o Millôr Fernandes para escrever comigo o espetáculo. [...] E aí a gente dividiu o trabalho e foi roteirizando antes de mais nada. E colhendo material. [...] (SIQUEIRA, 1995, p. 153-155).

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

Outro fator relevante é o uso corrente da bricolagem (colagem de textos históricos) na peça. Um exemplo encontrado em *Liberdade, liberdade* é a presença de *The Gettysburg Address*, de Abraão Lincoln; um dos mais famosos discursos ocidentais que se tem conhecimento. Os autores, por motivos dramáticos, recortaram algumas frases do discurso:

PAULO: 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 do que eles aqui fizeram. Quanto a nós, os vivos, cabe dedicarmos-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).

A presença de informações fornecidas pelos dramaturgos, por meio de notas de rodapé e/ou nas didascálias sobre o processo de criação do texto, também merece destaque:

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 folha, 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 Carneiro, que publica o documento na íntegra.

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

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

(FERNANDES; RANGEL, 2006, p. 62-63).

Por último, a peça apresenta um caráter que desvenda o binômio ensinar/instruir, pois o leitor perceberá que a obra torna-se veículo que vem a corroborar para o processo de conhecimento histórico, pois além do paradigma fruição e, por extensão catarse, o teatro e a dramaturgia são sinônimos de reflexão acerca dos vícios e virtudes humanas. Assim, por meio das experiências vividas pelos autores e pela intencionalidade enquanto artistas engajados na transformação da realidade social e política do Brasil, a obra de Millôr Fernandes e Flávio Rangel como um todo composicional (lembrando Bakhtin) faz retornar um período único e as memórias dos autores desarquivam um *flash* da memória do país e, por extensão, do mundo, estabelecendo a relação daquilo que é próprio e alheio. A obra *Liberdade, liberdade* é fruto desse momento e representa, além de sua função artística, o registro de um processo histórico que é desarquivado e colocado em circulação, no sentido de arquivo de Derrida (2001), para o qual o arquivo não é concebido como representante daquilo que está parado, guardado, empoeirado, e sim no sentido contrário de posto em movimento, desse imaginário que desemboca na memória, possuindo uma relação direta com a cultura e a sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Não parece casual que Antonio Roberto Esteves encerrou o seu recente artigo “O romance histórico brasileiro no fim do século XX: quatro leituras” – como

fez o mesmo Perry Anderson – retomando, ambos, a famosa referência de Walter Benjamin sobre o quadro *Angelus Novus*, de Klee. O quadro representa um anjo que parece querer se afastar de algo que ele encara fixamente e os seus olhos estão escancarados, a sua boca dilatada e as suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto assustado:

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

Tanto o romance histórico quanto o drama didático-histórico possuem a mesma finalidade: estabelecer a relação entre o universo ficcional e historiografia humana. Dessa forma, quando se propõe se ater a romances e/ou textos dramáticos de caráter histórico, fundamentalmente a intenção é a de retornar a um passado já sublimado e racionalizado, trazendo para o presente as emoções e as ansiedades vivenciadas por meio das palavras. Essa viagem permeada de informações faz que os leitores/espectadores enriqueçam seus conhecimentos prévios e se aproximem de fatos ocorridos, em particular, da vida de seu povo; e, em geral, da humanidade.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas; v. 1).
- DERRIDA, Jaques. *Mal de arquivo*. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.
- ESTEVES, Antonio Roberto. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, Letizia Zini (Org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. p. 125-158.
- _____. O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, n. 4, p. 114-136, 2007.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1998.
- FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. *Umiletras*, Ponta Grossa, n. 11, p. 109-118, 1989.
- GUINSBURG, J.; 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.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução Maria Lúcia Pereira *et al.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998. p. 17-40.
- PESSOTTI, Isaias. Vantagens do turismo cultural. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994. Mais!, p. 6.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 81-101.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: _____. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 137-151.