

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**HISTÓRIA - BACHARELADO**

**PEDRO PAULO ALVES ABIB ESTEVES**

**O PALCO E A CENSURA:** uma abordagem sobre a encenação da peça “Liberdade,  
Liberdade” em Maceió durante a ditadura. (1965-1968)

Maceió

2023

PEDRO PAULO ALVES ABIB ESTEVES

**O PALCO E A CENSURA:** uma abordagem sobre a encenação da peça “Liberdade, Liberdade” em Maceió durante a ditadura. (1965-1968)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA), da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharelado em História.

Orientador: Prof. Dr. Anderson da Silva Almeida

Maceió

2023

**Catálogo na Fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

E79p Esteves, Pedro Paulo Alves Abib.  
O palco e a censura : uma abordagem sobre a encenação da peça “Liberdade, Liberdade” em Maceió durante a ditadura. (1965-1968) / Pedro Paulo Alves Abib Esteves. – 2023.  
72 f. : il.

Orientador: Anderson da Silva Almeida.  
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em História : bacharelado)  
– Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas,  
Comunicação e Artes. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 66-72.

1. Alagoas - História - 1964-1985. 2. Censura. 3. Engajamento no teatro. 4. Liberdade, liberdade (Peça de teatro). I. Título.

CDU: 94(813.5).088:792

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha família, em especial meus pais e meu avós, sem o apoio e paciência deles nada disto seria possível. Aos meus amigos que me inspiraram a continuar seguindo em frente durante os momentos mais difíceis. Um especial agradecimento à minha namorada Emily Karen que compartilhou comigo não só a jornada da graduação, mas também este processo de conclusão de curso, as horas de pesquisa em arquivos, os momentos difíceis, o encorajamento e a parceria durante esta monografia.

Agradeço principalmente ao professor e orientador Anderson da Silva Almeida pelo auxílio e acompanhamento ao longo desta pesquisa, é a quem devo a descoberta de *Liberdade, Liberdade* e quem possibilitou, com suas orientações e parceria, uma visão clara e determinada dos caminhos que tive que percorrer ao longo desta jornada. À professora Michelle Reis de Macedo e ao professor Anderson Diego da Silva Almeida que aceitaram contribuir e fazer parte da conclusão deste trabalho, compondo a banca examinadora. Agradeço também aos professores do ICHCA que fizeram parte de minha graduação, sem eles este trabalho também não seria possível.

## RESUMO

A partir da complexa relação entre arte, política e censura, este trabalho tem, por principal objetivo, investigar a passagem de *Liberdade, Liberdade* (1965) de Flávio Rangel e Millôr Fernandes por Maceió em 1967. O espetáculo do Grupo Opinião, que surge em resposta ao golpe civil-militar de 1964, viajou pelos estados do Brasil em meio à censura estatal, sofrendo cortes e proibições ao longo da jornada pelo país devido ao incômodo que suas mensagens sobre liberdade de expressão e direitos humanos causaram ao governo ditatorial. A análise da censura empregada pelo Estado sobre o meio artístico teatral, assim como a resposta da resistência com o teatro politicamente engajado, são temas que compõem a base para esta pesquisa.

Palavras-chave: Censura; Teatro engajado; Ditadura Civil-Militar; *Liberdade, Liberdade*.

## ABSTRACT

Based on the complex relationship between art, politics and censorship, this work has the main objective of investigating the staging of *Liberdade, Liberdade* (1965) by Flávio Rangel and Millôr Fernandes through Maceió in 1967. The show by Grupo Opinião, that appears in response to the civil-military coup of 1964, traveled through the states of Brazil amid State censorship, suffering cuts and prohibitions throughout the country's touring due to the discomfort that its messages about freedom of expression and human rights caused on the dictatorial government. The analysis of State-imposed censorship on the theatrical artistic environment, as well as the resistance response with the politically engaged theater, constitute the foundation for this research.

Keywords: Censorship; Engaged theater; Civil-Military Dictatorship; *Liberdade, Liberdade*.

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional

CDB - Conservatório Dramático Brasileiro

DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

SCDP - Serviço de Censura de Diversões Públicas

CPC - Centro Popular de Cultura

UNE - União Nacional dos Estudantes

TCDP - Turmas de Censura de Diversões Públicas

DPF - Departamento de Polícia Federal

AI-5 - Ato institucional nº 5

LIDER - Liga Democrática Radical

DOPS - Departamento de Ordem Política e Social

UFAL - Universidade Federal de Alagoas

DCE - Diretório Central dos Estudantes

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Flávio Rangel.....	35
Figura 2 - Flávio Rangel sentado no automóvel, sendo preso durante o protesto “Os Oito do Glória” .....	36
Figura 3 - Millôr Fernandes .....	38
Figura 4 - Paulo Autran e Tereza Raquel em “Liberdade, Liberdade” .....	39
Figura 5 - Tereza Raquel, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Autran.....	41
Figura 6 - Manchete “Podemos ter ‘Liberdade’ em Maceió” .....	47
Figura 7 - Manchete “DOPS vetou ‘Liberdade, Liberdade’ por considerar original subversivo”.....	48
Figura 8 - Manchete “Universitários Alagoanos solidários aos jornalistas”.....	51
Figura 9 - Professor Radjalma Cavalcante em 2013 .....	57
Figura 10 - Manchete “Liberdade, Liberdade afinal no T. Deodoro” .....	59
Figura 11 - Manchete “Hoje haverá debate de Paulo Autran com universitários e Grupo Opinião exhibe ‘Liberdade’ pela última vez” .....	61
Figura 12 - Placa de homenagem à apresentação da peça na capital alagoana, localizada no Teatro Deodoro.....	62

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - A CENSURA INSTITUCIONALIZADA NO BRASIL .....</b>	<b>14</b>
1.1 - Do Departamento de Imprensa e Propaganda ao Serviço de Censura de Diversões Públicas.....	17
1.2 - O golpe civil-militar de 1964 e o teatro engajado.....	21
1.3 - A censura e a resistência.....	24
<b>CAPÍTULO 2 – O TEXTO E O ESPETÁCULO.....</b>	<b>31</b>
2.1 - As raízes .....	31
2.2 - Os idealizadores.....	35
2.3 - Trajetos percorridos pelo espetáculo.....	41
<b>CAPÍTULO 3 - LIBERDADE, LIBERDADE EM MACEIÓ .....</b>	<b>47</b>
3.1 - Maceió em busca de ‘Liberdade’ .....	52
3.2 - “Neste teatro Paulo Autran cantou a Liberdade” .....	58
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>67</b>

## INTRODUÇÃO

A decisão do tema desta pesquisa surgiu a partir de dois grandes interesses pessoais. O primeiro é o de se trabalhar com o autoritarismo que se instaurou no Brasil com o golpe de 1964 que deu início à ditadura civil-militar. O segundo diz respeito ao papel da arte como instrumento de conscientização em tempos de censura, neste caso em especial o teatro engajado. A junção destes interesses resultou em um diálogo com o professor Anderson, em busca de um tema que abordasse ambos. O professor me sugeriu a pesquisa em torno da vinda da peça *Liberdade, Liberdade* a Maceió em 1967, e com isso surgiram algumas questões: houve censura pelas autoridades alagoanas? Como ocorreu a proibição? Quais as repercussões? E assim estava decidido o tema.

O autoritarismo é um tema que me intrigou a partir do meu primeiro contato com obras literárias de ficção distópica há alguns anos atrás. Livros como *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, despertaram meu interesse pelo tema como nunca antes. Apesar de ser uma obra de ficção distópica, a abordagem de maneira reflexiva aos temas de repressão, censura e o controle de massas por meio da mídia presentes no livro despertam questionamentos quanto à nossa própria realidade. Nosso caso mais recente de autoritarismo, a ditadura de 1964-1985, tem sido um tema muito recorrente em debates públicos e políticos, especialmente após os atos golpistas do final das eleições de 2022 que exigiam intervenção das Forças Armadas no governo. Tais eventos nos levam a refletir sobre o poder da mídia e das chamadas “bolhas sociais” na mentalidade do público, em contraste com o conhecimento histórico.

Em *Passados Presentes* (2021), Rodrigo Patto Sá Motta observa como a recorrente ressignificação do golpe de 1964, assim como a ditadura instaurada, é herança de uma tentativa de esquecer tal período de nossa história pelos grupos que lideraram a transição democrática nos anos 1980. Essa política de esquecimento deu brecha para os atuais apoios e discursos favoráveis ao regime militar, carregados de distorções e manipulações ideológicas de um período marcado pela repressão e violência do Estado. O autor observa também como os discursos citados tomaram controle da história pelos meios de comunicação politizados, moldando suas versões e negando o caráter golpista e antidemocrático da ditadura.

Desde as eleições de 2018, observamos uma forte polarização no país, discussões ideológicas tornaram-se assunto diário até mesmo nos núcleos familiares,

o que causou em muitos casos a incapacidade de diálogo e o afastamento. Embora a polarização seja inevitável na democracia, sua intensificação para além dos limites do diálogo se torna nociva para a sociedade, observamos também uma alta nos crimes e violências politicamente motivadas. O debate da ditadura apareceu muitas vezes nas discussões atuais, o que contribuiu para instigar a abordagem de um tema que tratasse deste período. Portanto, como observou Rodrigo Patto (2021, p. 14), é importante chamar atenção para manipulação do conhecimento histórico que ocorre nos dias de hoje por influenciadores, políticos e meios midiáticos, manipulações que estão sobrepondo o estudo acadêmico da história na mentalidade pública.

O meu fascínio pelo teatro vem do interesse pela arte de narrar histórias. Muito se aprende por meio de contos e expressões artísticas que abordam situações e emoções da vida humana. No teatro, desde os anos 1950, surgiu-se uma tendência preocupada com a situação política e social que o país se encontrava. Denominada de teatro engajado, esta vertente interessada em retratar a realidade do país, assume, nos anos de ditadura, a inevitável necessidade de abordar temas que conscientizassem sobre o cerceamento dos direitos humanos daquele período, transformando-se em um instrumento de resistência ao regime ditatorial. Tal vertente tinha grande potencial devido à característica de diálogo que o teatro permite com o público, se tornando uma ferramenta poderosa de reflexão e de debate, o suficiente para incomodar fortemente a censura estatal.

Logo de início, a pesquisa me levou aos trabalhos de Natália Batista e Miliandre Garcia. A dissertação *Nos palcos da História: Teatro, Política e Liberdade, Liberdade* (2014) de Natália Batista foi essencial para entender diversos conceitos em torno da peça, o contexto, antecedentes, a encenação em si, e, principalmente, a trajetória pesquisada pela autora, que evidenciou a apresentação da montagem em Maceió. Os trabalhos de Miliandre Garcia, como *Teatro e resistência cultural: o grupo opinião* (2011), permitiram compreender a organização do grupo citado, assim como o papel do teatro engajado como resposta ao regime ditatorial na década de 1960. Além disso, seus trabalhos acerca da censura teatral por meio das instituições foram importantes para fundamentar a base deste tema, que é a censura como instrumento do Estado.

Esta pesquisa tem, por principal finalidade, investigar, por meio da análise de periódicos e de fonte audiovisual, a passagem por Alagoas da peça encenada pelo Grupo Opinião, visto que há pouco material a respeito desta passagem, mesmo se

tratando de um sucesso de bilheteria. A partir destas fontes, buscarei evidenciar as datas e ordem dos acontecimentos que tornaram possível a apresentação no Teatro Deodoro, assim como destacar os envolvidos neste processo.

Além de periódicos e de fonte audiovisual, esta pesquisa utiliza de livros, trabalhos acadêmicos, artigos e revistas *online*, legislações e documentos de órgãos de censura consultados no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), compondo desta forma, as fundamentações para a análise do tema.

No primeiro capítulo, tendo como principais referências as obras *Nos Palcos da História: teatro, política e Liberdade, Liberdade* (2014) de Natália Batista, *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no Século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988* (2009) e *Censura, resistência e teatro na ditadura militar* (2018) de Miliandre Garcia, farei uma análise em torno do percurso da censura empregada por instituições legais ao longo da história do Brasil. Mantendo sempre um foco no meio teatral, buscarei, a partir do Brasil Império, dar ênfase ao desenvolvimento da prática em si e dos interesses em volta da censura institucionalizada ao longo das décadas. Tal ênfase permitirá compreender como tais interesses e práticas se adaptaram em relação às transformações políticas ao longo dos períodos estudados. O objetivo é construir uma base para compreender os contextos presentes nos capítulos seguintes que tratam do espetáculo em si.

No segundo capítulo, buscarei pôr em foco o espetáculo como um todo. Analisarei o contexto em que surge a peça, assim como os antecedentes que levaram a sua criação. Além disso, busco falar um pouco sobre os envolvidos na produção e encenação do espetáculo, o objetivo é trazer uma familiaridade com os idealizadores. Por fim, irei traçar a trajetória de apresentações do elenco nas regiões do país, assim como sua relação com as censuras locais. Os textos basilares que compõem o capítulo trazem as assinaturas de Natália Batista (2014), Miliandre Garcia (2011) e Mariana Rodrigues Rosell (2012). Na busca pela pluralização das fontes, nesse capítulo aparecerão com destaque as biografias dos idealizadores consultadas no Itaú Cultural, Instituto Augusto Boal e Instituto Moreira Salles. Além disso, a consulta do jornal *Diário de Pernambuco* pela Hemeroteca Digital será de grande contribuição para a análise da trajetória da peça neste capítulo.

No terceiro capítulo, tratarei dos eventos que ocorreram em torno da apresentação do espetáculo em Maceió em 10 e 11 de janeiro de 1967. Para isso, buscarei, por meio do cruzamento das fontes encontradas, traçar os acontecimentos

juntamente com os principais envolvidos. Minhas principais fontes são os periódicos analisados no Arquivo Público de Alagoas e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, assim como o documentário *Liberdade, Liberdade em Maceió* (2013) de Wladimir Lima.

Esta pesquisa é também um esforço de dar ênfase ao elemento nocivo, característico dos governos autoritários, que é a censura da liberdade de expressão, neste caso em especial a artística.

## CAPÍTULO 1 - A CENSURA INSTITUCIONALIZADA NO BRASIL

A censura é uma ferramenta de interesses muito antiga, empregada quando os ideais culturais e políticos de um estado, organização ou grupo se veem ameaçados por ideias contrárias, levando a uma repressão e eventual proibição dessas ideias através de diferentes formas. Desde o famoso método da queima de livros, registrado desde a Antiguidade na Grécia Antiga com a queima de obras filosóficas ou na Idade Média com a queima de livros considerados heréticos pela Igreja Católica, até os métodos mais extremos como a sentença de Sócrates que ao ser condenado ao exílio ou ter sua língua cortada, preferiu a morte diante das acusações que sua livre difusão de ideias lhe proporcionou. Ainda há a cruel e muito conhecida caça às bruxas na Idade Média, fenômeno que origina o termo homônimo que consiste na busca e investigação do subversivo e da oposição, geralmente com o objetivo da censura e proibição.

Assim, a censura pode tomar diferentes formas, além de antiga, esta se manifesta diferentemente através do cotidiano de maneira sistemática com o objetivo de defender os ideais morais de um grupo ou sociedade, age nas mais diferentes esferas sociais, políticas e culturais. Assim observa Edélcio Mostaço (2021) ao diferenciar dois entendimentos de como a censura se articula:

[...] ela pode contar com leis próprias, específicas ou indiretas, ser gerida por instrumentais e autoridades legais encarregadas de suas aplicações, assim como mostrar-se melíflua, intermitente ou velada, ao sabor dos sujeitos diversos que transitam pelos espaços sociais e políticos. Na primeira acepção ela costuma apresentar um perfil legalista estruturado [...] e, na segunda, uma atuação oblíqua, partindo de grupos ou indivíduos não imediatamente integrantes da cúpula do Poder, emanada de autoridades constituídas ou não, mas sempre afinadas com o discurso ou o espírito ideológico do regime que as alberga. (MOSTAÇO, 2021, p. 24)

Nesse caso será tratada a primeira acepção de censura, isto é, a censura que é prevista em lei e administrada pelo Estado através de órgãos ou entidades destinados à análise e censura de informações que desejam ser tornadas públicas, mas que para isso devem adaptar-se ao modelo moral e político desse Estado. Forma de censura que Miliandre Garcia (2009) define também como institucionalizada.

É importante frisar que a censura de forma institucionalizada sobre as peças teatrais no Brasil pode ser datada desde o século XIX durante o regime imperial com a criação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB) em 1843, instituição essa que

exercia controle sobre as produções teatrais na corte por meio de uma visão moralizante e civilizatória conforme os ideais de bons costumes do Estado Imperial. Era formada por homens letrados e “tinha por atribuição a atividade de revisão e censura dos textos teatrais que seriam apresentados nos palcos da capital do Império.” (GABLER, 2015, n.p.) A ideia era o desenvolvimento da produção teatral propriamente brasileira, mas na prática tornou-se um obstáculo desta devido à censura empregada.

Anterior ao CDB, foi oficializada em 1839 a chamada “Instrução para a polícia do Theatro de São Pedro de Alcantara”, conjunto de normas que representou a primeira experiência de institucionalização da censura no Brasil, com pretensão de se constituir tanto como um instrumento civilizatório do público - ao visar “educar os frequentadores das salas de espetáculos para que agissem dentro dos padrões estabelecidos no documento [...]” (SCANDAROLLI, 2017, n.p.) - quanto em um instrumento moralizador dos conteúdos das produções teatrais:

Enquanto a regimentação da plateia tinha como argumento a civilidade, as normas referentes ao palco prezavam pela moralidade. Este mesmo conjunto de normas oficializa a censura das peças, determinando a apresentação das obras apenas após a aprovação pelo inspetor do teatro, fossem elas peças completas, récitas ou pantomimas. (SCANDAROLLI, 2017, n.p.)

Ambas as normas, direcionadas para o público e para a produção, carregavam consigo as penas que consistiam em prisão por 2 a 8 dias, e em alguns casos, multas, caracterizando a censura como caso de polícia, como observou Miliandre Garcia (2018) e Louise Gabler (2015), uma vez que era competência policial defender os interesses do Estado Imperial assim como aprovar o licenciamento das peças teatrais, o que por sua vez não deixou de utilizar a censura teatral também como instrumento político ao reprimir peças que provocassem oposição ao governo ou à desordem.

Um exemplo disso foi a censura da peça *Os diamantes da Coroa*<sup>1</sup> do francês Eugène Scribe, peça que retrata a princesa Maria Francisca em uma saga fictícia na qual Portugal encontra-se em extrema pobreza e fome, levando a futura rainha a falsificar os diamantes pertencentes a coroa para então vender os verdadeiros em

---

<sup>1</sup> A peça, originalmente chamada *Les Diamants de la Couronne*, estreou em Paris no ano de 1841. Em 1844, foi solicitada ao Conservatório Dramático pela primeira vez a licença para se apresentar no Rio de Janeiro. (SCANDAROLLI, 2017, n.p.)

busca de recuperar a situação financeira do país, para isso se disfarçando de contrabandista e obtendo ajuda de um falsário.

Não surpreende o fato de que a peça foi censurada pelo Conservatório, ferindo a moralidade e visão imperial sobre a figura da rainha associada à criminalidade, assim como a honra da família real. Alterações no texto da peça desde o primeiro pedido de licença em 1844 como o local em que se passava, não foram suficientes para evitar a censura até que no final do ano de 1846 foram alterados o local, as personagens, o ano e até mesmo o vestuário, “distanciando a possibilidade de ligação histórica da família real brasileira de um ato de contravenção” (SCANDAROLLI, 2017, n.p.). Assim, a censura imposta pelo CDB obteve sucesso no que se refere à repressão dos conteúdos difundidos nos teatros, impondo seus interesses morais e políticos sobre os textos, de forma a torná-los convenientes conforme as visões morais do Estado.

Em relação à criação e à prática empregada do Conservatório Dramático Brasileiro, podemos afirmar que:

Em linhas gerais, essa nova configuração não só desviou-se dos propósitos fundadores de desenvolvimento do teatro como também se constituiu em obstáculo à formação da dramaturgia brasileira. A partir de então, a censura oficial não só invadiu a cena brasileira como também se expandiu para as diversões públicas e transformou-se em “caso de polícia”. (GARCIA, 2009, p. 3)

Esse marco definiu o início da censura oficial através das instituições no Brasil, agora munida de normas e punições para os fins censórios teatrais. Foi caracterizado também pela presença policial prevista no artigo 137, do regulamento número 120 de 1842<sup>2</sup>, que determinava o poder de aprovação aos chefes de polícia e delegados, uma vez que nenhuma peça teatral poderia ocorrer sem tal aprovação, mesmo que licenciada pelo Conservatório. Assim, o exercício de censura do CDB viu-se em conflito com o da polícia, fazendo com que seus interesses não se concretizassem, assim como sua autonomia.

Sendo assim, o poder de polícia mostrou a inevitável inutilidade do Conservatório, visto que o órgão se viu incapaz de desempenhar sua função de desenvolvimento do teatro nacional por meio do controle das peças, pois a censura

---

<sup>2</sup> BRASIL. **Regulamento nº 120, de 31 de janeiro de 1842**. Regula a execução da parte policial e criminal da Lei Nº 261 de 3 de Dezembro de 1841. Coleção de Leis do Império do Brasil - 1842, Página 39 Vol. 1 pt. II.

de obras que ofendessem a moral, religião e ideais cívicos já se concretizava através dos chefes de polícia. Dessa forma, em 1897, por meio do decreto nº 2.557<sup>3</sup>, o Conservatório Dramático foi extinto.

### 1.1 - Do Departamento de Imprensa e Propaganda ao Serviço de Censura de Diversões Públicas

No período que ficou conhecido como “Estado Novo” (1937-1945), sob a presidência ditatorial de Getúlio Vargas foi criado, por meio do Decreto-Lei n.º 1.915 de 1939<sup>4</sup>, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que atuou não só como órgão censor da oposição política e cultural, mas também como órgão encarregado de promover propagandas em prol da ditadura e da imagem do presidente. Além disso, tal Decreto-Lei transferiu também para o DIP, através do artigo 14<sup>5</sup>, a competência policial de censura de diversões públicas antes conferidas à Polícia Civil do Distrito Federal. Sendo assim o órgão passou a ter o controle da classificação e censura de obras teatrais. Em outras palavras:

A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), portanto, inaugurou uma nova fase da censura oficial, pois, além de retirá-la da competência da polícia, atribuiu-lhe funções especiais como as de controlar a comunicação social e impedir a contrapropaganda da oposição. (GARCIA, 2009, p. 3)

Dentre as cinco divisões do DIP, a Divisão de Cinema e Teatro, responsável pelo controle e vigilância das diversões públicas atuava por meio da censura prévia, isto é, a censura imposta anterior à expressão pública da obra, de forma a impedir futuras publicações, avaliando a temática e o conteúdo político, visando “preservar a moral e os bons costumes de acordo com a ótica cristã” (GOULART, 1990, p. 22)<sup>6</sup> que

---

<sup>3</sup> BRASIL. **Decreto nº 2.557 de 21 de julho de 1897**. Declara extinto o Conservatorio Dramatico. Coleção de Leis do Brasil - 1897, Página 568 Vol. 1 pt.II.

<sup>4</sup> BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.915 de 27 de dezembro de 1939**. Cria o departamento de imprensa e propaganda (DIP) e dá outras providências. Diário Oficial da União - Seção 1 - 29/12/1939, Página 29362.

<sup>5</sup> “Ficam transferidas para o D.I.P. as atribuições concernentes à censura teatral e de diversões públicas, ora conferidas a Polícia Civil do Distrito Federal e a que se refere o Capítulo V do Decreto n. 24.531, de 2 de julho de 1934.” (BRASIL, 1939)

<sup>6</sup> GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990. 175 p.

por meio da ideologia política vigente se articulava sobre os valores éticos e morais (GARCIA, 2009).

Com a extinção do DIP em 1945 por meio do Decreto-Lei nº 7.582<sup>7</sup>, cria-se o Departamento Nacional de Informações que sofreu reestruturações na tentativa de enfraquecer o autoritarismo do governo Vargas (GARCIA, 2009) mas que, no caso da Divisão de Cinema e Teatro, permaneceu com suas principais funções de censura do teatro, cinema e diversões públicas.

Em dezembro de 1945 foi criado, durante o governo de José Linhares, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), caracterizando o que Miliandre Garcia (2009, p. 11) observou como a “separação definitiva entre a censura da imprensa e censura de peças teatrais, filmes, letras musicais, programas de rádio e televisão [...]” visto que diferente do Departamento de Imprensa e Propaganda que se dividia em diferentes áreas de atuação e competências, o SCDP tinha como principal área as diversões públicas, agora com a volta da presença policial na censura, pois era diretamente subordinado ao chefe de polícia e funcionou de forma autônoma nos estados.

A censura prévia empregada pelo SCDP tinha como base o Decreto nº 20.493<sup>8</sup>, de 24 de janeiro de 1946 que vigorou até os anos 1990. O regulamento concebia as competências e sistematização de todo o processo imposto às obras de diversões públicas no que dizia respeito à obtenção da autorização para fins de publicação.

Para análise da censura, solicitava-se aos produtores teatrais e interessados em geral uma série de documentos, entre os quais requerimento com dados da peça, autorização dos autores teatrais ou entidade representativa e dois exemplares do texto. Após divulgação de parecer da censura, cabia ao requerente da apresentação teatral solicitar o exame do ensaio geral, última etapa do processo. (GARCIA, 2009, p. 12)

Esse conjunto de normas e requisitos provou-se um enorme obstáculo para a produção teatral que deveria não só ter seu conteúdo criativo limitado aos cortes e permissões morais e políticas do Estado, como também estar sujeita ao custo

---

<sup>7</sup> BRASIL. **Decreto-Lei nº 7.582 de 25 de maio de 1945**. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. Diário Oficial da União - Seção 1 - 28/5/1945, Página 9433.

<sup>8</sup> BRASIL. **Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Diário Oficial da União - Seção 1 - 29/1/1946, Página 1456.

financeiro que a classificação etária e as multas impostas pelos censores condicionavam.

Dentre as limitações ao conteúdo da peça, foi imposta a censura prévia sobre obras que incitassem qualquer ofensa ao "decoro público", sugerissem a prática criminal, induzissem maus costumes, incitassem contra o regime e suas autoridades, ofendessem à religião, prejudicassem a relação com outros povos, ferissem a dignidade nacional ou que provocassem o desprestígio das forças armadas (BRASIL, 1946)<sup>9</sup>. A partir disso, "a aprovação do texto e a análise do ensaio, o parecer da censura variava entre liberação plena, impropriedade para menores de 10, 14 e 18 anos, aprovação com cortes ou proibição total." (GARCIA, 2009, p. 12).

O fato de que órgãos tão similares como o SCDP e o DIP com sua Divisão de Cinema e Teatro terem existido em dois contextos diferentes, uma vez que o SCDP surgiu durante o período de redemocratização nos anos de 1945 e o DIP na ditadura do Estado Novo em 1939, revela a presença da censura em ambos os contextos, fosse democrático ou autoritário (GARCIA, 2009). Da mesma forma observa Maria Cristina Castilho Costa quando, em sua análise da censura no governo Vargas, afirma que:

Getúlio Vargas não inventou a censura, mas imprimiu-lhe regularidade, transformando-a em um aparato burocrático eficiente do Estado Novo e que sobreviveu a ele, perpetuando-se, sem recesso, até 1988, quando foi abolido pela nova Constituição. (COSTA, 2021, p. 57)

Assim, não surpreende que embora a nova fachada democrática prezasse pela liberdade de expressão, a prática provou que órgãos como o SCDP reproduziram o autoritarismo da época da ditadura, ainda em nome da preservação da moral e bons costumes.

A década de 1950 foi marcada por uma grande movimentação popular por parte das esquerdas no campo da cultura nacional e de engajamento político, agindo por meio de uma arte interessada em explorar a realidade política do país a fim de torná-la conhecida na sociedade e enfim transformá-la, através do questionamento, pensamento crítico e incentivo ao debate, de forma a desenvolver a reflexão acerca dessa realidade.

---

<sup>9</sup> BRASIL. **Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Diário Oficial da União - Seção 1 - 29/1/1946, Página 1456.

A participação das massas nos movimentos populares, o fortalecimento dos sindicatos, a participação dos jovens nos movimentos estudantis e diversos movimentos artísticos contribuíram para o florescimento da noção de nacionalidade e a formulação de uma estética nacional-popular. (BATISTA, 2014, p. 45)

Na área do teatro, esse movimento se inicia através do grupo Teatro Paulista do Estudante juntamente com o Teatro de Arena, que surgem com esse objetivo de trazer, através das cenas, os conflitos e contextos sociais do país. O que se iniciou baseando-se em textos de obras estrangeiras, tornou-se um movimento que ao buscar o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional<sup>10</sup>, passou a produzir peças de autoria dos próprios integrantes.

O que leva, em 1958, a escrita e direção de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri dirigido por José Renato, representando um marco na produção teatral brasileira, visto os impactos que uma obra brasileira influenciada pelo marxismo e de grande mobilidade teve no cenário nacional. Assim, temos o início do surgimento de uma série de obras de autorias nacionais preocupadas em interpretar a realidade do país de diferentes perspectivas, alicerçando o teatro brasileiro. O Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) surge também com esse propósito de fomentar, através da arte, o diálogo das massas com a realidade do país.

Os cepecistas acreditavam que somente através dessa nova consciência, o homem poderia lutar por uma nova organização da sociedade no sentido de instituir uma sociedade mais justa e democrática. Assim sendo, o teatro, a música, a literatura, o cinema e outros meios de expressão artística foram utilizados para realizar essa mobilização popular visando o engajamento revolucionário. (BATISTA, 2014, p. 51)

Embora a atividade artística esteja permeada de limitações quando se trata de gerar mudanças por si só - visto que mudanças políticas requerem uma complexa combinação de fatores estruturais e econômicos - é inegável o seu poder como ferramenta de sensibilização e reflexão nos indivíduos que podem vir a ser os motores dessas mudanças. Ainda sobre a visão do grupo:

---

<sup>10</sup> Em 1956 com a nova direção de Augusto Boal no Teatro de Arena, incentivava-se a necessidade de uma interpretação de autoria brasileira, com posição política definida. (BATISTA, 2014, p. 48)

Não havia dúvida, segundo o Manifesto do CPC, de que a arte de elite era superior, formalmente, em relação à arte popular, oferecendo mais possibilidades formais ao artista. Portanto o que se priorizava na obra não era a sua qualidade estética, mas um veículo ideológico adequado às preocupações nacionalistas em voga. (NAPOLITANO, 2023, p. 50)

Sendo assim, é buscando essa conscientização do popular que grupos como o CPC se articularam por meio da expressão artística priorizando o engajamento político.

## 1.2 - O golpe civil-militar de 1964 e o teatro engajado

Porém, no ano de 1964 o golpe civil-militar de 31 de março marca o início do período de maior repressão e censura até então na história do teatro brasileiro. O ataque à democracia e a perseguição política contra a oposição reprimiu todo o campo artístico e intelectual do país, que passa a atuar sob constante vigilância dos militares e busca de diferentes formas de resistência para se expressar. Além disso, os militares e civis da extrema direita não só invadiram e incendiaram a sede da UNE no Rio de Janeiro em 1º de abril, como também decretaram a ilegalidade tanto da UNE quanto do CPC.

Vários Inquéritos Policiais Militares (IPMs) foram abertos, depois do golpe, contra os integrantes dos vários CPCs, considerados subversivos pelos novos donos do poder. Eles tiveram sobretudo o papel de intimidar a esquerda cultural, que entrando não se deixou abater, constituindo-se num dos poucos focos de resistência ao movimento de 1964, o qual jogaria ainda mais duro contra eles em dezembro de 1968, com a edição do AI-5. (RIDENTI, 2017, p. 93)

Cabe lembrar, como observa Natália Batista (2014), que o movimento da arte engajada como forma de resistência ideológica que tinha por objetivo a formação de opinião não foi um movimento generalizado no meio artístico da época, isto é, boa parte desse meio continuou produzindo obras sem qualquer interesse na luta ideológica, alguns inclusive apoiavam o golpe.

É importante ressaltar que essa mesma classe média que apoiou a entrada dos militares no poder, continuou frequentando espetáculos que não faziam menção ao contexto político vivido pelo país. Se de um lado tínhamos um teatro que resistia ao golpe, do outro tínhamos uma vertente que o ignorava ou mesmo apoiava. Diversos artistas continuaram a desenvolver suas propostas sem maiores questões relativas à ditadura recém-instituída. (BATISTA, 2014, p. 57)

Os anos pós-golpe representam também um marco na história da censura institucionalizada no que se refere ao projeto de centralização do poder de censura do SCDP, transferindo-o para o Distrito Federal e não mais sendo exercido como responsabilidade de cada estado. Assim, tornava-se o órgão central que lidava com a censura em escala federal, possuindo apenas órgãos menores de apoio nos exames de peças em escala estadual, chamados Turmas de Censura de Diversões Públicas (TCDPs).

O SCDP era constituído por quatro setores (secretaria, seções de censura, seção de fiscalização e arquivo) e respondia pela coordenação das atividades da censura, pela unificação dos trâmites burocráticos, pelo cumprimento de determinações superiores, pela orientação dos setores regionais e pela sistematização das normas da censura. As TCDPs, por sua vez, eram compostas por duas seções (secretaria e arquivo), restringiam-se a cumprir instruções superiores, fiscalizar casas de espetáculos, estabelecimentos públicos, estações de rádio e emissoras de televisão, aplicar penas pecuniárias, além de elaborar relatórios de atividades. (GARCIA, 2009, p. 23)

A incorporação da censura de Diversões Públicas à esfera federal visava unificar o parecer da censura em relação às obras, uma vez que a autonomia na esfera estatal significava que uma mesma obra censurada em parte do país, poderia ser eventualmente permitida em um outro estado, fato que se concretizou em muitos casos e criou conflitos entre as duas esferas por muito tempo<sup>11</sup> durante o processo de consolidação dessa centralização da censura (GARCIA, 2009). A necessidade do regime militar de reprimir a difusão de ideologias de oposição política era enorme, e para isso a censura no âmbito federal representava um forte requisito para o controle em escala nacional.

Foi com a nova Constituição de 1967 que o governo federal assumiu efetivamente a competência da censura no país sob nova ditadura, e com isso observa-se um grande aumento no número de obras censuradas, uma vez que a censura não mais era condicionada a regiões específicas, e sim ao país inteiro, além disso “Após a censura ser centralizada em Brasília, em 1967, aumentam consideravelmente o número de censores em atuação, com a meta de cobrir todo o território nacional.” (MOSTAÇO, 2021, p. 37).

---

<sup>11</sup> De 1962 a 1967, ou seja, desde a transferência do SCDP ao Distrito Federal em 62 durante o governo de João Goulart até a real consolidação por meio da Constituição de 1967 que fortalecia as competências da União sobre a questão da censura.

É por meio do artigo 8, inciso VII, que se compete à União a censura por meio da polícia federal. Ao se tratar de censura, esse foi o principal feito concebido pela Constituição, visto que os regulamentos e limites impostos às obras não eram diferentes aos dos anos anteriores.<sup>12</sup> Em seu capítulo IV sobre os direitos e garantias individuais, a Constituição de 1967 afirma, por meio do artigo 150, parágrafo oitavo, que:

É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe. (BRASIL, 1967)

É evidente que, por “subversão da ordem”, o governo manteve o direito de censura sob todo o material de diversões públicas que tivessem ideias contrárias ao regime estabelecido. Ao que parece, a ênfase em espetáculos nos mostra a eficácia, em termos de repercussão, que essa expressão artística acarreta na sociedade.

Embora não tenha ocorrido mudanças nos requisitos impostos aos conteúdos das obras, a medida foi fortemente criticada, tanto por sua força restritiva em escala nacional que sufocava o processo de produção artística ao ponto de ameaçar ser o fim desta, quanto pelo caráter subjetivo da análise dos censores, que ao dar seus pareceres, exerciam o poder de censura através de opiniões próprias. (GARCIA, 2009)

Isso demonstra o quão sufocada se encontrava a manifestação artística, visto que se por um lado os censores seguissem à risca todos os requisitos do regulamento da censura, a quantidade de obras censuradas seria tamanha ao ponto de tornar insustentável a produção artística, pois esta além de consistir de um longo processo criativo, consistia também de um considerável investimento financeiro. Já o outro lado era a subjetividade da análise, que embora possibilitasse certas brechas na censura, significava uma análise mais imprevisível por depender dos tipos de censores e seus pareceres, assim “acarretavam a proibição de espetáculos de naturezas distintas.” (GARCIA, 2009, p. 27).

---

<sup>12</sup> BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1967. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao67.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm)>. Acesso em: 25 de set. 2023.

### 1.3 - A censura e a resistência

A análise da documentação<sup>13</sup> oficial do SCDP da segunda metade da década de 1960 referente aos laudos censórios da peça *Liberdade, Liberdade* (1965), permite entender um pouco o caráter subjetivo contido no processo da censura. A documentação é composta por um conjunto de relatórios feitos por diferentes censores, nos quais analisam a peça individualmente e dispõem suas análises morais da obra, indicando e justificando através de sua interpretação, os elementos considerados “nocivos” contidos no texto da obra, para então, sugerir a classificação final na qual a peça deveria ser condicionada. Ocorrem a restrição etária de 18 anos, que geralmente era justificada por conter ideias nocivas para indivíduos mais jovens que não tinham a mentalidade formada de um adulto, o corte feito de páginas ou falas da peça, e, por fim, a interdição de fato, que impedia a encenação da peça por completo. No caso de *Liberdade, Liberdade*, a documentação apresenta indicações para os três casos citados, alguns censores optaram pela completa interdição, outros sugerem o corte de falas específicas, muitos sugeriram a restrição de 18 anos de idade, e em alguns casos a restrição etária somada aos cortes no texto original.

A apreciação moral da obra, como subjetiva, estava então condicionada ao perfil de cada censor, afinal era feita para influenciar a decisão final do SCDP de censurar e proibir ou não a obra analisada. Como observou Miliandre Garcia (2018), o perfil do agente de censura variava desde o mais autoritário, que afirmava que “o órgão de censura deveria alinhar-se aos órgãos de segurança [...]” (GARCIA, 2018, p. 152), agindo assim por meio de uma investigação ainda mais rigorosa da obra, aos perfis mais conciliatórios, que buscavam conciliar os interesses do órgão de censura e os dos artistas, até o perfil mais variável que agia conforme os interesses políticos iam se ajustando.

---

<sup>13</sup> Esta análise é resultado da junção de diferentes documentos de órgãos de censura disponíveis no Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Tratam-se de requerimentos feitos durante e após o ano de 1968 para a encenação de *Liberdade, Liberdade*, quando já não era mais encenada pelo Grupo Opinião; ARQUIVO Nacional, **Requerimento para aprovação da peça: Liberdade, Liberdade ou Seleção de Textos**. BR DFANBSB NS.CPR.TEA, PTE.449. Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em: <[https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=2105332&v\\_aba=1](https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=2105332&v_aba=1)>. Acesso em: 5 de set. de 2023.

Miliandre Garcia ainda argumenta que o caráter subjetivo da análise censória teve um enorme impacto negativo para o teatro, visto que essa subjetividade trouxe consigo diversos requisitos individuais dos agentes censores.

No plano moral, [...] temas considerados “polêmicos” para a época, tais como aborto, métodos contraceptivos, homossexualismo, relações extraconjugais, divórcio, prostituição, conflitos familiares e consumo de drogas. Na esfera política, [...] questões políticas como a revolução brasileira, a luta armada, as guerrilhas urbana e rural, a luta de classes, o movimento estudantil, a doutrinação comunista, a conscientização popular, a repressão política, os mecanismos de controle, as Forças Armadas, [...] aos planos do governo nas áreas da saúde, da habitação, da economia, à corrupção policial, à política externa, às relações diplomáticas, à sociedade capitalista, às autoridades políticas etc. [...]. (GARCIA, 2018, p. 155)

Houve até mesmo a censura sobre a questão estética, isto é, as normas ortográficas da língua portuguesa nos textos, medindo o valor intelectual ou artístico da obra para definir se considerada “digna” de ser publicada. Um exemplo disso é o parecer censório citado por Miliandre Garcia (2018) da peça *Operação Sucata*, que em tal parecer, foi definida como “não ser arte”, por conter erros de português em sua escrita. Se esses erros de português eram ou não um recurso intencional para retratar em cena uma linguagem coloquial do cotidiano, não importou, pois não impediu que a interpretação de tal censor contasse esses erros como deméritos em seu parecer.

Fica claro o quão nocivo à arte era depender de uma análise subjetiva em sua censura, o produto artístico, embora carregue uma mensagem intencional do autor, explícita ou não, pode ser geralmente interpretado de diferentes formas, diversos são os fatores que influenciam a interpretação da obra por um indivíduo, desde seu nível de conhecimento da arte, até suas experiências e valores pessoais. Assim, uma obra estar condicionada a essas interpretações, significava estar condicionada a ser censurada por motivos praticamente imprevisíveis.

A opressão do governo militar se deu não apenas pela censura burocrática, que com o passar dos anos da década de 1960 se tornou cada vez mais política do que moral, mas também pela repressão policial nos estabelecimentos. Apesar disso, o teatro sentiu-se cada vez mais no dever de resistir à opressão do Estado, organizando, com a ajuda da classe artística, movimentos em protesto à censura, em especial a centralização desta, assim, o ano de 1967 foi marcado por uma intensa resistência nos setores de comunicação e artísticos, criando focos de resistência. Segundo Batista (2014), o teatro em especial, por ser uma expressão artística

diretamente denunciadora da realidade e de grande mobilização social, tendo em vista sua característica de diálogo com o público, viu-se no dever de engajamento especialmente político, diferente dos anos anteriores nos quais o foco era a desigualdade social<sup>14</sup> resultantes da realidade política, agora o foco estava no próprio regime político da ditadura. Assim:

A importância e a capacidade de mobilização do teatro eram tidas como um processo natural pelos artistas que se dispuseram a fazer parte do grupo dos artistas engajados. Entender o teatro como elemento transformador da sociedade era um pressuposto desses artistas, que colocaram como palavra de ordem a defesa da liberdade e o retorno da democracia. (BATISTA, 2014, p. 61)

É nesse contexto de florescer do engajamento político teatral da década de 1960 que surge o principal grupo cultural em resposta ao golpe civil-militar de 1964, o *Grupo Opinião*, que centraliza o movimento de transformação política através da arte, buscando politizar o público, em especial a classe média. Forma-se através de ex-integrantes do extinto e ilegalizado CPC<sup>15</sup>, que com a parceria do Teatro de Arena e Augusto Boal, produzem o *Show Opinião* (1964) estreando no Rio de Janeiro, “foi considerado o primeiro ato de resistência contra o Regime Militar, além de colocar pela primeira vez nos palcos do teatro brasileiro a “canção de protesto” aliada ao “teatro engajado”. (OLIVEIRA, 2008, p. 1)

Em linhas gerais, os protagonistas do espetáculo discutiram problemas brasileiros como a desigualdade social, o preconceito de classe, a seca nordestina, o anticomunismo, as drogas, o subdesenvolvimento. A canção-tema do espetáculo apresentou-se como síntese da resistência à ditadura militar: “podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião, daqui do morro eu não saio, não!”. (GARCIA, 2011, p. 170)

Surge assim uma dúvida, quais eram as formas nas quais espetáculos como o *Show Opinião*, encontravam para se articular em meio a tamanha repressão do

<sup>14</sup> Muito influenciada pela luta de classes do marxismo, um exemplo disso é o caso de *Eles Não Usam Black Tie* (1958) já citada mais acima, que como observou Natália Batista (2014), a principal característica inovadora da peça era retratar a vida do operário e a luta de classe através do conflito ideológico entre a personagem do pai e do filho.

<sup>15</sup> “Meses depois do golpe, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves e Pichin Plá reuniram-se no apartamento de Ferreira Gullar e Teresa Aragão e decidiram reavivar o extinto CPC como grupo teatral e com nome diferente. Desse encontro entre remanescentes do CPC nasceu o Grupo Opinião que resgatava o compromisso ideológico de aproximar a intelectualidade do povo e assumia a liderança artística na luta contra a ditadura militar.” (GARCIA, 2011, p. 168)

estado? Foi para isso que serviu a fundamental aliança entre os grupos de teatro como o Teatro Arena e o Grupo Opinião, que num movimento de desafio ao autoritarismo, e liderança na luta pelos direitos de liberdade no país, se apresenta nos locais mais adversos em prol desse objetivo de contato com o povo. O exemplo da estreia do *Show Opinião* parece demonstrar um pouco como podia se dar o processo de apresentação em muitos casos do teatro de resistência, uma vez que tal peça se articula em meio a construção do Teatro Super Shopping Center, e que Miliandre Garcia (2011, p. 168) cita: “O teatro consistia basicamente num estrado de madeira localizado no meio da sala e em cadeiras velhas, trazidas de um cinema paulista, cobertas de lama [...]”. Também, os locais de periferia da cidade representaram uma oportunidade de articulação da resistência nessa época. O sucesso do *Show Opinião* foi crucial para a elaboração de *Liberdade, Liberdade* em 1965, que também serviu ao compromisso da denúncia e alerta da realidade política, abordando o tema da liberdade em seus diferentes tipos em defesa à democracia.

A intensificação do protesto à centralização da censura parece ter criado, no ano de 1967, uma interessante influência sobre o ministro da Justiça Gama e Silva, que abria brecha para uma possível descentralização da censura, pois Gama e Silva pretendia atender interesses da classe artística ao dialogar sobre a criação de um manifesto feito por representantes culturais, manifesto esse “[...] que em linhas gerais, solicitava transparência da censura e descentralização do serviço.” (GARCIA, 2009, p. 30). A tentativa de diálogo com o setor artístico levou Gama e Silva a solicitar a descentralização da censura teatral, pedido que não foi atendido pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF). Em 1968, a questão, por fim, foi levada ao então presidente da República, o general-ditador Costa e Silva, no qual:

De um lado, situava-se o ministro da Justiça que prometeu resolver o problema da centralização censória e acabar com a censura teatral. De outro, o diretor-geral do DPF que defendia o recrudescimento da ação policial e contava com o auxílio do serviço censório para a manutenção da ordem pública. Nesse impasse, o presidente da República inclinou-se para a segunda opção. (GARCIA, 2009, p. 32)

Tornar o teatro livre da censura seria um perigo enorme à ditadura. Era um poderoso instrumento de difusão de ideias contrárias ao regime autoritário, e dialogava de forma direta com as massas, formando opiniões fortes. Assim, o fato do ministro da Justiça Gama e Silva ter endossado em partes a causa da classe artística

torna-se curioso, ainda mais quando o mesmo, ainda no ano de 1968, teria participação ativa no endurecimento do regime ditatorial, uma vez que este, ao final de 1968, não só adotou uma postura autoritária, como foi autor de duas versões do AI-5. (GARCIA, 2008)

O ano de 1968 foi marcado por uma maior centralização da censura. Isso significou uma maior rigidez na censura à oposição especialmente política, pois esse longo processo de consolidação, que veio se articulando desde o início da década de 1960 e com a Constituição de 1967, foi, segundo Miliandre Garcia (2009), marcado por uma série de intervenções da consolidação da censura devido a conflitos entre os órgãos policiais e a Justiça. Isso se resolveria de fato somente em 1969 quando o plano de centralização definiu que os pedidos de processo de censura não mais seriam feitos por meio dos órgãos descentralizados, e sim diretamente com a agência central. Quanto à situação em que o teatro de resistência se encontrava:

A censura aumenta, obrigando maior utilização de metáforas nos textos, permitindo apenas uma crítica velada e subjetiva. Com o aumento do aparelho repressor do regime, o teatro se torna cada vez mais perseguido e com poucas possibilidades de intervenção. Nesse contexto, o teatro passa a ter uma atuação mais limitada, tanto pela dissolução de importantes grupos, como pela perda de vários artistas perseguidos e exilados. (BATISTA, 2014, p. 65)

Não convém neste trabalho estudar os anos posteriores que vão do AI-5 em 1968 até a inconstitucionalização<sup>16</sup> da censura na Carta Magna de 1988, mas é seguro dizer que a repressão seguida da suspensão de direitos políticos possibilitada pelo Ato Institucional nº 5 trouxe o pior período da ditadura, assim como o da censura, que limitou ainda mais a expressão artística teatral que “Mesmo com algumas experiências significativas no teatro construído através das metáforas e dos símbolos, a criação teatral torna-se cada vez mais difícil de ser executada.” (BATISTA, 2014, p. 65). O caráter político da arte passa a ser ainda mais caçado pela censura federal.

Além disso, o período que compreende o final dos anos 1960 e início dos anos 1970 marca uma crise de público enfrentada pelo teatro, também referenciada como uma “implosão do público” por autores como Miriam Hermeto e Marcos Napolitano.

---

<sup>16</sup> Em seu artigo 5, inciso IX, a Constituição de 1988 declara que “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença.”, ainda declara também, em seu artigo 220, parágrafo segundo, que “É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.”, o que significa que torna-se proibida qualquer forma de censura prévia.

Tratava-se de um teatro voltado “contra” o público, que a partir de uma estética de agressão buscava a compulsória participação da plateia, mas que acabou por diminuí-la. “A agressão moral e física ao público era uma tática para provocar o estranhamento a partir da experiência estética [...]” (NAPOLITANO, 2017, p. 120), tática experimentalista que terminou “criando uma linguagem teatral menos afeita à palavra e mais à expressão corporal - o que afastou ainda mais o habitual público das salas até o início da década de 1970.” (HERMETO, 2014, n.p.)

Por fim, vimos, nesse capítulo, como a censura oficial e institucionalizada se desenvolveu desde sua primeira semente nos palcos do Brasil Imperial do século XIX, onde numa intenção de desenvolver produções nacionais, o Conservatório Dramático Brasileiro formado por indivíduos letrados, praticou a censura, impedindo seu próprio objetivo original, frustrando a realização de dramaturgias brasileiras. Com o CDB, a censura assumiu um caráter institucional de forma limitada ao setor teatral, mas com o desenvolver das décadas, expandiu-se para áreas diversas da produção artística, denominadas diversões públicas, as áreas da música, cinema, imprensa, rádio e de televisão logo são submetidas à censura oficial em meados do século XX com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda da Era Vargas, período no qual a censura se desenvolveu também no campo da política propagandística.

Com a criação do Serviço de Censura de Diversões Públicas, a censura do órgão buscou, durante o curto período da redemocratização, limitar-se às questões morais, assim como ao setor de diversões públicas, diferentemente do DIP, não mais agia na área da imprensa e propaganda e buscava se dissociar da censura na esfera política. Porém, na prática, essa dissociação não foi consistente, e com o golpe de 1964 a resignificação de vários órgãos como o SCDP pelos militares serviu para configurar um papel político para esses órgãos, como bem afirmou Miliandre Garcia (2009). Assim, evidencia-se as diversas fases na censura, nas quais o governo visava centralizar o poder censório, uma vez que a descentralização causava divergências entre os órgãos e assim abria diversas brechas para que as obras se articulassem ao redor do país. Para isso foi posto em prática o projeto de centralização que avançou conforme avançava o autoritarismo da ditadura, culminando no AI-5. A censura, conforme se aproximava o ano de 1968, ia se tornando cada vez mais em uma arma especialmente política, em contraste com sua origem moralizante, que – em linhas gerais – também é política quando envolve as relações entre Estado, sociedade e indivíduos.

Paralelamente ao desenvolvimento da censura, observa-se que, em especial no que diz respeito ao teatro nacional, se desenvolve em sintonia com a repressão do governo ditatorial. Inicialmente, nos anos da Era Vargas, percebe-se que esse período marca um amadurecimento da produção artística nos palcos, que através de grupos da esquerda engajada como estudantes da UNE e CPC, Teatro de Arena, Teatro Paulista do Estudante entre outros, montam um movimento de conscientização social e política nos palcos, levando o debate e questionamento de questões sociais da realidade vivida pelo país. O que iniciou com influências e encenações de peças estrangeiras que remetiam à questões como a luta de classes, amadureceu em uma preocupação com a necessidade de produzir obras brasileiras também conscientizadoras da situação social do Brasil.

Porém com o golpe de 1964, a ilegalização da UNE e CPC e reestruturação da censura, o teatro assume, em uma atitude de desafio, a função de resistir contra o ataque à democracia e liberdade de expressão do regime militar. Assim, o antigo teatro que antes amadurecia por meio da encenação de questões sociais, vê-se agora na obrigação de lutar contra o próprio regime vigente, defendendo os valores de liberdade ao usufruir de sua forte característica de formação de ideias através dos espetáculos, que implicavam um diálogo direto com o público, formulando críticas e reflexões contra o autoritarismo do governo.

É nesse contexto que se forma o teatro de resistência, e coletivos como o Grupo Opinião se destacaram na liderança de um palco preocupado em conscientizar o povo contra o cerceamento da liberdade assim como a organização de uma esquerda intelectualizada e projetada para resistência. É aqui que surge então a produção e estreia de *Liberdade, Liberdade* com o Grupo Opinião e parceria do Teatro de Arena. A peça, que consiste em uma colagem de diversos textos, falas e canções de personalidades históricas, aborda os diferentes tipos de liberdade, assim como a falta destes, numa clara crítica à falta de democracia e liberdade em meio ao contexto de um Brasil autoritário.

Pode-se afirmar que o período das ditaduras representa um período de forte envolvimento da arte na política, uma vez que a necessidade de resistir à ameaça à democracia tomou conta de uma classe de artistas preocupados com a realidade do país. O teatro em especial assumiu um papel importantíssimo na formação de opiniões na sociedade ao produzir temas de denúncia e alarme político, constituindo-se em uma arma contra a despolitização do regime militar.

## CAPÍTULO 2 – O TEXTO E O ESPETÁCULO

A peça "Liberdade, Liberdade" como fruto da nova vertente do teatro surgida em resposta à ditadura civil-militar que governou o Brasil nos anos 1960-1980 foi produzida graças ao Grupo Opinião e o Teatro de Arena de São Paulo, dois grupos fundamentais para a manifestação da arte politicamente engajada desse período, e que possuem raízes nos anos 1950, conforme já relatado no capítulo anterior.

É importante destacar a contribuição e a influência que o Teatro de Arena de São Paulo tem sobre a base teórica e estrutural que possibilitou o surgimento de "Liberdade, Liberdade". Ao traçar os antecedentes artísticos e políticos da peça, ou seja, os anos 1950, Natália Batista (2014) observa como que a produção artística engajada politicamente surge nesse período, em especial numa reação ao governo Juscelino Kubitschek que resultou em movimentos populares, estudantis e artísticos insatisfeitos e preocupados com a situação política e de desenvolvimento desigualitário do país, formulando assim caráter nacional-popular das manifestações artísticas.

O nacional-popular surge como uma busca por uma cultura brasileira autêntica e democrática de questionamentos populares e nacionais que refletissem a realidade do país, separando assim as influências culturais estrangeiras das raízes culturais brasileiras, preocupando-se com a acessibilidade das massas com essas questões. Embora "essa nova concepção de arte não era unanimidade entre os artistas, ela esteve muito vinculada à atuação dos artistas vinculados ao PCB." (BATISTA, 2014, p. 46). O nacional-popular se manifestou em diversas áreas da cultura, incluindo a literatura, música, cinema e teatro.

### 2.1 - As raízes

Dentre os nomes que foram grande influência para as raízes desse movimento de uma cultura nacional politizada, destaco aqui a contribuição de Augusto Boal. Boal era formado em Engenharia Química pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, estado em que nasceu no ano de 1931. Foi enquanto estudou na Universidade Columbia de Nova Iorque no início dos anos 1950 que entrou em contato com o estudo

da dramaturgia e integrou grupos como *The Writer's Group*<sup>17</sup> no qual deu início a sua carreira e reconhecimento como dramaturgo encenando peças de sua autoria.<sup>18</sup>

Em 1956, Augusto Boal assume o cargo de diretor artístico do Teatro Arena de São Paulo juntamente com José Renato, um dos fundadores. Boal busca, através dos seus conhecimentos e técnicas adquiridos estudando no exterior, a implantação de uma linguagem dramática propriamente brasileira com foco nas questões políticas e sociais, na qual apenas após dois anos difíceis para o Teatro Arena, ressurgiu fortemente com a peça *Eles não usam black-tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri e direção de José Renato.

Eles não usam black-tie tornou-se um marco na história do teatro brasileiro e abriu caminho para pensar a arte teatral através de perspectivas marxistas. Não por acaso, o Teatro de Arena, apropriou-se de um palco no formato de arena para a montagem do espetáculo. Diante da mobilidade conquistada pela montagem, a peça teve condições de ser apresentada em diversos lugares como: escolas, clubes, circos e associações sindicais. (BATISTA, 2014, p. 49)

No campo teatral, a cultura engajada do nacional-popular toma forma com a união do Teatro Paulista do Estudante (1955) ao Teatro de Arena (1953), que a partir de 1955 assumem totalmente a temática nacionalista (BATISTA, 2014), investindo, com a ajuda e influência de Augusto Boal em 1956, numa dramaturgia nacional original que resulta inicialmente na escrita da peça de Guarnieri em 1958. Após isso, a produção nacional teatral começa a surgir junto com novos autores brasileiros preocupados em escrever sobre a realidade política do Brasil.

Em meados de 1960, porém, devido a conflitos internos o grupo se divide em dois durante turnê no Rio de Janeiro, na qual uma parte mais defensora de obras politicamente engajadas se dissocia e se estabelece como o Teatro de Arena do Rio de Janeiro, e cria laços com as classes estudantis e instituições culturais resultando na criação do Centro Popular de Cultura da UNE em 1961. Sobre os principais objetivos do CPC, Miliandre Garcia afirma: “No período de dezembro de 1961 a março de 1964, o CPC atuou em duas frentes principais: primeiro, na formação política da intelectualidade e, em seguida, na aproximação com o povo.” (GARCIA, 2011, p. 167).

---

<sup>17</sup> O grupo era formado por integrantes em Nova Iorque que escreviam e apresentavam peças. Augusto Boal escreveu e dirigiu peças como *The horse and the saint* (1954) e *The house across the street* (1956).

<sup>18</sup> BOAL, Instituto Augusto Boal. Vida e Obra. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br>>. Acesso em 20 de jul de 2023.

Porém, como já citado no capítulo anterior, com o golpe de 1964, os militares não só incendiaram a sede da União Nacional dos Estudantes onde se encontrava o CPC, como os colocou na ilegalidade, privando-os de qualquer meio de manifestar seus ideais, ideais estes que serão carregados pelos artistas e estudantes e restaurados através da criação de um novo grupo que não portasse o nome que agora se encontrava na mira do regime militar.

O Grupo Opinião surgiu no Rio de Janeiro no mesmo ano do golpe, representando o primeiro movimento cultural em resposta ao ataque da ditadura. O Grupo surgiu numa reunião de nomes como Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, João das Neves, Paulo Pontes, entre outros, em busca de trazer de volta o antigo CPC, assim como o ideal de resistência à ditadura por um meio cultural popular (GARCIA, 2011). O grupo tinha como objetivo a denúncia das injustiças sociais e opressão autoritária do regime vigente no período. Através da produção teatral, o grupo buscou abordar temas como a liberdade de expressão e a resistência popular e artística contra a ditadura de forma direta com o público.

Para a primeira articulação do grupo, a constituição de estudantes e artistas do antigo CPC, assim como diversos nomes, dentre eles Zé Kéti, Nara Leão e João do Valle, vinculam-se para a primeira produção do grupo, o *Show Opinião* de 1964 com a direção por meio de convite de Augusto Boal. Sobre esse espetáculo, Miliandre Garcia (2011) afirma ter-se guiado por dois princípios no qual destaca o primeiro:

Um deles referia-se à consciência da música popular que para os protagonistas é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música; ele é a fonte e a razão de música. (GARCIA, 2011, p. 170)

Esse ponto é crucial para entender o efeito da música popular no teatro de resistência, Miliandre Garcia observa que a música popular não só é mais expressiva quando carregada de opiniões políticas claras, como é enraizada nas experiências e tradições do povo, agindo assim como um meio de comunicação entre artista e público, uma relação de conscientização social e experiências entre esses dois sujeitos desempenhando um papel importante de mobilização social.

Assim o foi com o *Show Opinião* (1964) como foi com *Liberdade, Liberdade* (1965), a música popular se fez presente nos dois espetáculos, com os mesmos

objetivos.

Com estréia em 21 de abril de 1965, *Liberdade, Liberdade* manteve-se fiel aos princípios do *Show Opinião* de reafirmar o valor da liberdade e transformar-se em centro da luta pela restauração democrática. Em linhas gerais, *Liberdade, Liberdade* visava reclamar, denunciar, protestar e, sobretudo, alertar, enfatizou Flávio Rangel. (GARCIA, 2011, p. 175)

Enquanto o *Show Opinião* foi um espetáculo musical que denunciava repressão, desigualdade e injustiças do regime, *Liberdade, Liberdade* foi uma peça teatral que também com o uso de canções focou em retratar a falta da liberdade que o regime autoritário causou, mostrando diversos períodos históricos para evidenciar os ideais da liberdade coletiva e individual, alertando conseqüentemente para a falta destas.

*Liberdade Liberdade* tinha um potencial muito grande: foi produzida por grupos importantes e de grande destaque no período; foi encenada por um elenco já reconhecido no meio do teatro, inclusive do teatro de resistência, e com base teórica sólida; tratava de uma temática muito cara ao momento de sua montagem; trazia o diálogo com a canção popular, que servia como catalisadora da relação artista-público; foi encenada em diversas regiões do país. Daí a importância de um estudo específico sobre ela. (ROSELL, 2012, pp. 4 - 5)

A ideia da peça escrita por Flávio Rangel e Millôr Fernandes surge em um processo de experiências de Flávio Rangel que inicia com a necessidade de uma resposta teatral à realidade política no momento, que resulta inicialmente numa ideia radical de peça contra o regime, mas que ao se inspirar numa dramaturgia composta por textos históricos que o mesmo assistiu quando esteve nos Estados Unidos, torna-se numa ideia de escrever sobre o tema liberdade com esta mesma metodologia. Assim, convidando Millôr Fernandes para trazer humor inteligente ao texto, os dois começam o processo de escrita de *Liberdade, Liberdade*, que durou de janeiro a abril de 1965. (BATISTA, 2014, p. 91)

Sobre a escolha da metodologia para a escrita da peça, assim como o tema da liberdade, Natália Batista ainda observa que:

A opção de se trabalhar com a questão da liberdade, baseado em autores clássicos, foi escolhida por dois motivos: o primeiro, por uma questão informativa, já que era objetivado demonstrar momentos históricos em que a liberdade era colocada em questão; e o segundo por uma questão de precaução, já que dificultaria para a censura fazer cortes em textos clássicos da literatura mundial. (BATISTA, 2014, p. 95)

Nos resta pensar o quão eficaz foi essa estratégia, pois, como veremos ainda neste capítulo, a peça foi censurada diversas vezes ao longo do trajeto pelo país, seja por meio dos cortes, como ocorreu em sua estreia em São Paulo e outros estados, ou pela proibição de sua apresentação por completo como ocorreu em Fortaleza no Ceará. Porém, ainda assim, é difícil negar que o espetáculo obteve sucesso com o que se propôs, afinal o grupo se apresentou em diversos estados pelo país, com ou sem cortes, como ocorreu em sua primeira estreia no Rio de Janeiro em que o texto foi integralmente aceito pela censura no estado, e assim sua mensagem cativou públicos que lotaram teatros ao redor do país e incomodaram tanto os órgãos de censura, como a extrema direita.

## 2.2 - Os idealizadores

Quanto aos envolvidos na produção da peça, Natália Batista (2014, p. 101) observa que muitos já tinham certa experiência com o teatro engajado da esquerda, porém outros nem tanto, ou mesmo não tinham nenhum envolvimento anterior. Independentemente disso, veremos como a peça foi importante para a visão política até mesmo dos seus próprios idealizadores.

**Figura 1 - Flávio Rangel**



**Fonte:** Gazeta do Povo.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> ROMAGNOLLI, Luciana. As últimas vozes de uma era. **Gazeta do Povo**, 2010. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/as-ultimas-vozes-de-uma-era-1ffipqghy6i9wpkdovulx2z4e/>>. Acesso em: 11 de set de 2023.

A começar pelo diretor de teatro Flávio Rangel, nascido em 6 de agosto de 1934 no município de Tabapuã no interior de São Paulo, que inicia sua carreira em 1958 dirigindo *Juventude sem dono* e mais tarde se torna diretor do Teatro Brasileiro de Comédia a convite de Franco Zampari onde dirigiu diversos outros espetáculos. De acordo com Natália Batista (2014), Rangel filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro em 1961, porém suas obras sempre mantiveram ênfase na parte estética dos grandes espetáculos, até *Liberdade, Liberdade*.

Embora tenha dirigido muitas peças antes de *Liberdade, Liberdade*, o espetáculo tornou-se um divisor de águas na sua trajetória como diretor. Depois de *Liberdade, liberdade* sua visão política alargou-se e por consequência disso chegou a ser preso, no já relatado caso “Os Oito do Glória”. (BATISTA, 2014, p. 101)

“Os Oito do Glória” ocorreu em novembro de 1965, meses após a estreia da peça no Rio de Janeiro, foi um dos primeiros protestos contra a ditadura, ocorreu em frente ao Hotel Glória e era composto por apenas nove manifestantes artistas e intelectuais, dentre eles estava Flávio Rangel. O protesto aguardava a chegada do general Castello Branco que discursaria a abertura do encontro da Organização dos Estados Americanos. Gritos e faixas contra a ditadura foram o que recepcionaram o general, terminando com Rangel e mais sete sendo presos por alguns dias.<sup>20</sup>

**Figura 2** - Flávio Rangel sentado no automóvel, sendo preso durante o protesto “Os Oito do Glória”



**Fonte:** Memorial da Democracia.<sup>21</sup>

<sup>20</sup>MARQUES, Danilo Araujo. Protesto dos Oito do Glória. **Rio Memórias**. Disponível em: <<https://riomemorias.com.br/memoria/protesto-dos-oito-do-gloria/>>. Acesso em: 25 de jul de 2023.

<sup>21</sup>PROTESTO leva ‘Oitos do Glória’ à prisão. **Memorial da Democracia**. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/protesto-leva-oito-do-gloria-a-prisao>>. Acesso em: 11 de set de 2023.

A convite de Rangel, Millôr Fernandes tornou-se coautor da peça, contribuindo com uma vasta experiência marcada pelo seu humor irônico e original. Millôr nasceu em 16 de agosto de 1924 no Rio de Janeiro, foi humorista, jornalista, autor teatral, escritor e desenhista, além de atuar em diversos meios de comunicação. Fundou a revista *Pif-Paf* pouco tempo após o golpe civil-militar de 64, revista na qual funcionou como um meio de expressar suas críticas ao governo dos militares através de suas sátiras, até ser censurada meses depois de sua publicação.

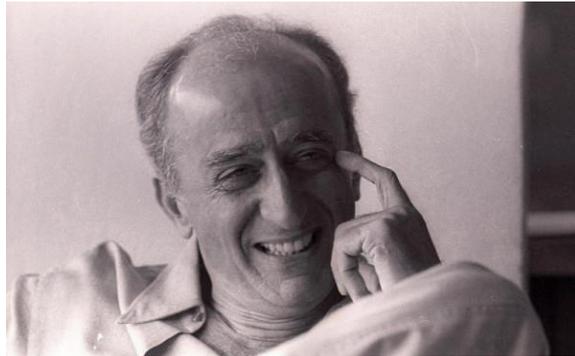
Quem avisa, amigo é: se o govêrno continuar deixando que certos jornalistas falem em eleições; se o govêrno continuar deixando que determinados jornais façam restrições à sua política financeira; se o govêrno continuar deixando que alguns políticos teimem em manter suas candidaturas; se o govêrno continuar deixando que algumas pessoas pensem por sua própria cabeça; e, sobretudo, se o govêrno continuar deixando que circule esta revista, com tôda sua irreverência e crítica, dentro em breve estaremos caindo numa democracia. (FERNANDES, 1964, p. 8, grafia do original)<sup>22</sup>

De acordo com Natália Batista, as críticas de Millôr eram majoritariamente à favor da esquerda, “Sua militância estava vinculada à esquerda, embora não tivesse vínculos políticos partidários, sendo ele próprio um crítico aguçado do Partido Comunista” (BATISTA, 2014, p. 102). Ainda segundo a autora, Millôr Fernandes já possuía experiência com a censura antes do golpe de 1964, seus trabalhos no jornal *Tribuna da Imprensa* assim como na revista *O Cruzeiro* resultaram em demissões devido à reações negativas do Governo e da Igreja. Assim, Natália (2014, p. 102) afirma que “Liberdade, Liberdade não foi o primeiro espetáculo a lhe causar problemas com a censura, só consolidou sua trajetória militante”.

---

<sup>22</sup> FERNANDES, Millôr. **Pif-Paf**. p. 8. 1964. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/pif-paf-de-millor-fernandes/>>. Acesso em: 04 de ago de 2023.

**Figura 3 - Millôr Fernandes**



**Fonte:** Correio da Manhã.<sup>23</sup>

Assim como Natália Batista, buscarei dar ênfase na participação de Paulo Autran na peça, porém por um motivo além dos três citados por ela, que são eles:

[...] por ser ele uma das inspirações de Flávio Rangel para a escrita da peça, pelo fato de sua presença ter mobilizado um público que nem sempre o Grupo Opinião conseguiu alcançar e por ter sido o protagonista do espetáculo em quase todo o tempo que ele esteve em cartaz. (BATISTA, 2014, p. 107)

O ator foi também um dos principais envolvidos nos eventos que tornaram possível a vinda da peça para Maceió em 1967, fato que será discutido melhor no próximo capítulo e que é o objeto desta pesquisa.

Nascido em 7 de setembro de 1922 na cidade do Rio de Janeiro, Paulo Paquet Autran foi um dos maiores nomes do teatro brasileiro. Apesar de iniciar seu contato com o teatro desde cedo, aos onze anos, Autran se formou em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo em 1945, assumindo a profissão de advogado paralelamente com o teatro amador. Em 1949, rompeu com a advocacia ao encenar a peça *Um Deus dormiu lá em casa* de Guilherme Figueiredo, marcando o início de sua trajetória como ator profissional. Em seguida integrou o grupo Teatro Brasileiro de Comédia no qual estreou em 1951 com *Seis personagens à procura de um autor* de Pirandello, e mais tarde formou em 1955, junto à Tônia Carrero e Adolfo Celi, a Companhia Tônia-Celi-Autran, estreando em 1956 com a peça *Otelo* de Shakespeare.<sup>24</sup>

<sup>23</sup>CASTRO, Ruy. 100% Millôr Fernandes. **Correio da Manhã**, 2023. Disponível em: <<https://www.correiodamanha.com.br/colunistas/ruy-castro/2023/08/90804-100-millor-fernandes.html>>. Acesso em: 11 de set de 2023.

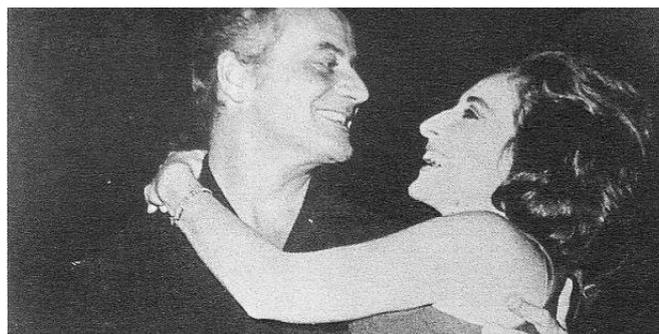
<sup>24</sup> PAULO Autran. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13509/paulo-autran>. Acesso em: 10 de ago de 2023.

Desde sua primeira peça profissional em 1949 até o convite de Flávio Rangel para *Liberdade, Liberdade*, Paulo Autran já era considerado um dos melhores atores brasileiros da época, colecionando diversos prêmios de teatro. Além disso, Natália Batista (2014) observa que o ator não possuía nenhuma interpretação em obras de teor político como se caracterizava o teatro engajado, formando assim dois dos principais motivos para a ideia de Rangel de convidar o ator, pois:

Além do show que haviam feito juntos, ele acreditava que o nome de Paulo Autran conferiria maior legitimidade diante do governo. [...] além de ser uma figura insuspeita, pois não tinha nenhuma atuação política mais evidente e ainda havia pertencido ao TBC. (BATISTA, 2014, p. 106)

É muito provável que a presença de Paulo Autran tenha de fato atraído um público diferente do habitual frequentado pelas produções do Grupo Opinião, afinal além de não estar fortemente associado à esquerda, já era um ator famoso nacionalmente. A própria pesquisa de Natália Batista (2014) observa o evidente aumento de público nos espetáculos que o ator esteve presente, em contrapartida com os espetáculos em que o ator Napoleão Muniz Freire o substituiu durante a temporada no Rio de Janeiro. Porém, ao que parece, a presença de Paulo Autran não dificultou a forte associação do espetáculo ao comunismo que o Grupo Opinião carregava.

**Figura 4** - Paulo Autran e Tereza Raquel em “Liberdade, Liberdade”



**Fonte:** Correio do Povo.<sup>25</sup>

Assim, *Liberdade, Liberdade* tornou-se um marco na carreira e vida de Paulo Autran, visto que o espetáculo de clara oposição ao regime militar logo após o golpe

<sup>25</sup> “LIBERDADE, Liberdade” é celebrado no Caderno de sábado. **Correio do Povo**, 2015. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/liberdade-liberdade-%C3%A9-celebrado-no-caderno-de-s%C3%A1bado-1.171764>> . Acesso em: 11 de set de 2023.

caracterizou a primeira obra que o ator se envolveu com a situação política, e foi assim que percebeu o importante papel de um teatro engajado na conscientização política e social por meio da crítica e do questionamento.

Segundo ele, foi com *Liberdade, liberdade* que ele percebeu que a escolha de não se envolver com política é uma atitude política. Durante a temporada de *Liberdade, liberdade* ele viajou por vários estados, participando de vários debates sobre a situação política do país. Parece-nos que aos poucos, o grande ator brasileiro foi refazendo sua trajetória política, tendo sido o espetáculo um divisor de águas em sua carreira. (BATISTA, 2014, p. 108)

Além de Paulo Autran, importantes nomes como o de Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Rachel compuseram o elenco da peça durante sua estreia. Sendo mais uma vez convidada e encarregada das canções, a cantora Nara Leão não só já havia participado da produção do espetáculo *Opinião*, como já possuía experiência com o engajamento político através da arte e de declarações públicas a favor da esquerda. A cantora nasceu em 19 de janeiro de 1942 em Vitória no Espírito Santo, iniciou na infância o seu contato com a música, e por volta dos dezessete anos envolveu-se com a Bossa Nova. Em 1963 se apresentou pela primeira vez como cantora profissional e em 1964 lançou o disco *Opinião de Nara*, disco que inspirou o *Show Opinião* de Oduvaldo Vianna Filho.<sup>26</sup>

Diferentemente de Nara, a atriz Tereza Rachel fora convidada por não possuir vínculos com questões políticas, contribuindo para um olhar menos rigoroso da censura, e “contribuindo com a proposta do Grupo Opinião de abertura para artistas de outras tendências estéticas.” (BATISTA, 2014, p. 109). A atriz nasceu em 10 de março de 1934 em Nilópolis no Rio de Janeiro, iniciou sua carreira em 1955 com a peça *Os Elegantes* de Aurimar Rocha e desde então estrelou e produziu diversas obras no teatro e na televisão, porém nenhuma tão vinculada às questões políticas quanto *Liberdade, Liberdade*.<sup>27</sup>

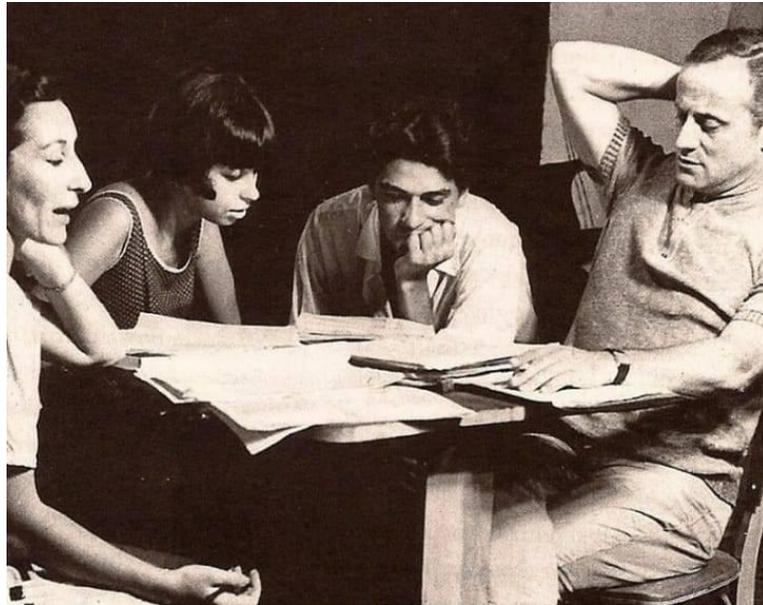
Ator e dramaturgo, um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da UNE e do Teatro de Arena, Oduvaldo Vianna Filho nasceu em 4 de junho de 1936 no Rio de Janeiro, sua carreira esteve atrelada à militância política de esquerda desde o

<sup>26</sup> NARA Leão. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359596/nara-leao>. Acesso em: 10 de ago de 2023.

<sup>27</sup> TEREZA Rachel. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa282657/tereza-rachel>. Acesso em: 10 de ago de 2023.

início, filho de uma família filiada ao Partido Comunista Brasileiro e engajada na militância artística. Dirigiu e produziu diversas obras nas quais retratavam a realidade política e social brasileira, era integrante do Grupo Opinião e, a convite de Rangel, atuou como ator e produtor de *Liberdade, Liberdade*.

**Figura 5** - Tereza Raquel, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Autran



**Fonte:** Facebook.<sup>28</sup>

Por fim, percebemos que a peça, com seu objetivo de conscientização política, reuniu diversos nomes com diferentes experiências, engajadas ou não, resultando num importante marco na carreira de cada integrante no que se refere a consciência política, em especial Paulo Autran, que após *Liberdade, Liberdade*, percebe a importância do teatro nesse papel de provocar o público para a realidade do país.

### 2.3 - Trajetos percorridos pelo espetáculo

Em 21 de abril de 1965, a peça estreou no Rio de Janeiro no Teatro Opinião. Após a primeira exibição, ela percorreria por volta de treze estados das regiões Sul, Sudeste e Nordeste em um trajeto extremamente conturbado em relação à censura.

<sup>28</sup> SALA NARA LEÃO. “E no entanto é preciso cantar, mais que nunca é preciso cantar...”. 28 de mar de 2019. **Facebook:** Sala Nara Leão. Disponível em: <[https://www.facebook.com/SalaNaraLeao/photos/a.1698370186934658/1881633995274942/?locale=fr\\_FR](https://www.facebook.com/SalaNaraLeao/photos/a.1698370186934658/1881633995274942/?locale=fr_FR)>. Acesso em: 11 de set de 2023.

Nos primeiros anos da ditadura, a censura federal ainda não havia se estruturado, o que significa que a peça encenada pelo Grupo Opinião estava condicionada às censuras locais, fato que resultou numa incerteza sobre as cidades que receberiam as apresentações. Ou seja, se o texto seria permitido ou não. Em alguns casos prevaleceria a autorização integral e em outros não. Dessa forma, tomando como base a trajetória pesquisada por Natália Batista (2014) em sua dissertação, buscarei traçar o caminho percorrido pelo grupo dando ênfase às reações das censuras locais.

A pesquisa de Natália Batista (2014) aponta para a seguinte sequência: Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, Minas Gerais, Espírito Santo, Sergipe, Bahia, Pernambuco, Alagoas e Paraíba. Quanto ao décimo terceiro, ela afirma que “Uma matéria de jornal menciona a ida do espetáculo para Mossoró, no Rio Grande do Norte, mas nenhuma fonte documental comprova isso.” (BATISTA, 2014, p. 191). Porém, a falta de qualquer outra menção que assegure a ida da peça parece levar a autora a considerar que a última apresentação do espetáculo foi em João Pessoa, na Paraíba.

No mês da estreia no Rio de Janeiro o texto da peça já estava sendo analisado pela censura, depois de dez dias de análise a impressão deixada era de que a peça seria censurada ou liberada com diversos cortes, porém o texto foi integralmente autorizado com a restrição para menores de 18 anos (BATISTA, 2014, p. 235). Tal estratégia, ao que tudo indica, era utilizada com o intuito de impedir que mentes em formação fossem expostas a ideologias divergentes do regime estabelecido. Além disso, há a observação de Mariana Rodrigues Rosell (2012, p. 5), que ao analisar a restrição etária, imposta em grande parte dos laudos censórios do espetáculo, concluiu que a restrição serviu, aos olhos dos censores, como um meio de permitir a liberação da peça com a segurança de que não afetaria as “mentes menos instruídas”.

No dia 28 de maio, após um mês da estreia no Rio, ocorreu o ataque da Liga Democrática Radical (LIDER), em resposta não só ao conteúdo político da peça, mas também à liberação por parte da censura. A organização de extrema direita buscava incitar a proibição.

De acordo com João das Neves e Ferreira Gullar, eles começaram a desconfiar de que haveria alguma intervenção na peça quando um sujeito se dirigiu a bilheteria e tentou comprar vinte ingressos de uma só vez. O Grupo tratou de acionar a polícia, porque, de acordo com João das Neves “*dois bicudos se entendem*”. Já existia, nesse momento, grande desconfiança de que a polícia pudesse também estar envolvida em um possível atentado.

Outra medida foi acionar a imprensa para comparecer no dia da ação e em decorrência disso o evento foi muito divulgado. (BATISTA, 2014, p.p. 212 - 213)

O claro intuito de desmoralizar e amedrontar o discurso da peça com a presença de homens aparentemente armados proferindo falas que interrompesse a apresentação, associando-a ao comunismo, não obteve sucesso. A tentativa de tumulto incitando o público a se voltar contra a peça falhou, e de acordo com a entrevista de Ferreira Gullar concedida à Natália Batista em 2012, a postura de Paulo Autran ao dar os holofotes para os manifestantes e incitar um diálogo fez com que, juntamente com o apoio da plateia, eles se retirassem do teatro. (BATISTA, 2014)

Com a grande divulgação do ataque da LIDER pela imprensa, o objetivo buscado pela organização teve efeito contrário, fez com que o interesse e a divulgação da peça aumentassem.

O atentado acabou por promover ainda mais o espetáculo. Os integrantes da montagem tiveram ainda mais espaço na imprensa, além de demonstrar como a liberdade não era a palavra de ordem por parte do governo. Tal evento serviu para fazer críticas às ações truculentas da polícia, assim como para indicar a necessidade de uma peça como *Liberdade*, liberdade diante do contexto político do país. (BATISTA, 2014, p. 216)

Apesar da falha do ataque da LIDER em reprimir o espetáculo, ela teve sucesso em explicitar o incômodo e insatisfação da extrema direita com a liberação da peça, fato que resultou em uma nova avaliação do governo quanto à censura do espetáculo no Rio de Janeiro, provocando debates sobre a censura no interior do governo.

No dia 9 de novembro do mesmo ano, a peça estreou em São Paulo no Teatro Maria Della Costa, lugar no qual, após aproximadamente um mês de análise, foi submetida à censura de dezoito páginas e proibida para menores de 16 anos, uma redução etária que, como observado por Natália (2014), é aparentemente uma tentativa de compensar a grande quantidade de cortes feitos.

Parte dos cortes se concentrou nos óbvios trechos que remeteram críticas ao regime, assim como os mais sutis. Trechos que continham alguma menção explícita ou não da palavra “comunista” também foram cortados, independentemente do contexto em que se encontravam. É possível perceber também a presença de uma censura moral quando vemos que trechos que possuíam a palavra e temática de “prostituição” também foram cortados. (BATISTA, 2014, p. 238)

Após a temporada em São Paulo, a peça retornou para o Teatro Opinião no Rio de Janeiro, em janeiro de 1966, livre de nova censura, pois o primeiro laudo censório da época de sua estreia no estado ainda estava em vigor. No mês de maio, o grupo partiu para o Rio Grande do Sul, se apresentando no Teatro Leopoldina na cidade de Porto Alegre estreando no dia 3 daquele mês. Apesar da pesquisa de Natália não ter encontrado nenhum processo de censura, a autora cita a entrevista de Paulo Autran ao Jornal do Brasil em 1966 sobre a temporada pela região Sul:

De acordo com o ator, a peça foi liberada integralmente apenas em Santa Catarina. No Rio Grande do Sul e no Paraná elas sofreram cortes. Um dado interessante que ele apresenta é que os censores do Paraná seguiram os cortes sugeridos pelos censores gaúchos, não sendo necessário um novo processo de censura. Ele afirma que a censura do Rio Grande do Sul cortou de tal forma o texto que não seria possível encená-lo. (BATISTA, 2014, p. 241)

Do Rio Grande do Sul, o grupo seguiu para Santa Catarina, local no qual a autora não encontrou nenhum documento que referencie o período de apresentação, além da citação de Paulo Autran de que o espetáculo esteve presente no estado e que a censura liberou seu texto de forma integral. Dessa forma, a autora supõe que a ausência de menções à peça entre o dia 7 de junho até o dia 15 de junho, quando a montagem estreia em Curitiba, representa o período em que o grupo esteve se apresentando em Santa Catarina, local em que estreou provavelmente no dia 8 de junho. (BATISTA, 2014)

A ausência de uma documentação censória nos estados da região Sul, ao que parece, aparenta ser uma das consequências que a censura descentralizada acarreta para a análise histórica da trajetória da peça se pensarmos em como esta se encontra condicionada à administração dos órgãos de censura estatais de cada região do país.

No dia 15 de junho a peça chegou ao Teatro Guaira em Curitiba no Paraná, lugar no qual, como já citado, utilizou do mesmo parecer censório do estado do Rio Grande do Sul, seguindo assim os mesmos cortes feitos anteriormente. Terminada a temporada no Sul, o grupo volta a se apresentar na cidade de São Paulo em julho de 1966, ainda sob a decisão da censura com diversos cortes de quando o grupo estreou pela primeira vez na cidade em novembro de 1965. De acordo com Natália Batista (2014), é provável que o grupo ficou aproximadamente quatro semanas na cidade, e em agosto interrompeu as apresentações devido à ausência de Paulo Autran. No dia 1 de setembro, o grupo retomou sua turnê pelo interior de São Paulo.

Em 15 de setembro o espetáculo chegou à cidade de Belo Horizonte em Minas Gerais, se apresentando no Teatro Marília. Curiosamente, a pesquisa de Natália (2014) evidencia que a única censura imposta à peça foi quanto ao uso da palavra “prostituta” no texto, assim como ocorreu em São Paulo, porém aparentemente sem a censura para menores de 18 anos. É possível pensar que a censura no estado estivesse voltada somente para as questões morais e dos bons costumes, subestimando qualquer outra intenção política presente no espetáculo.

De Minas Gerais, o grupo seguiu para o Espírito Santo, se apresentando na cidade de Vitória, na qual a autora não encontra nenhum dado de censura, porém aponta para a interessante condição em que o grupo se apresentou. O local era o Teatro Carlos Gomes, porém este se encontrava fechado, sujo e ocupado por moradores de rua, mas a insistência de Paulo Autran fez com que ele e o grupo reformasse o teatro limpando e lavando o espaço para montar a peça.

Diante desse evento, podemos imaginar a agitação da cidade de Vitória em decorrência das apresentações de peça. Alguns exemplos até aqui mencionados, permitem-nos entender como, aos poucos, a peça vai se tornando também um ato político. Para além da encenação, parece-nos que a própria presença dos atores já contribuía para uma mobilização em torno de questões importantes das cidades por onde passaram. Podemos supor que a própria divulgação do espetáculo já dava indícios de uma atuação política que podia ser estendida para outros âmbitos que não apenas o regime militar. (BATISTA, 2014, p. 205)

Não fica claro se o teatro apontado para a apresentação da peça é uma tentativa de impedir o grupo de se apresentar na cidade ou não, afinal, a censura quanto mais sutil, mais eficaz ela se torna, visto que dessa forma os órgãos não precisariam se preocupar com as reações de uma censura óbvia. Independentemente, o fato é que a situação do teatro de Vitória se apresentou como uma oportunidade de fortalecer o caráter de transformação social e política que o grupo carregava, e assim o foi.

Segundo Natália Batista (2014), a temporada no Nordeste iniciou no dia 20 de dezembro de 1966 na cidade de Aracaju em Sergipe. A companhia se apresentou no Cine Teatro Rio Branco e aparentemente sob nenhuma censura, assim como foi em Salvador no Teatro Vila Velha, e em seguida em Recife no Teatro Santa Isabel, lugar no qual o grupo se apresentou do dia 27 de dezembro até 8 de janeiro de 1967.

Porém uma matéria do *Diário de Pernambuco* contradiz a ordem de apresentações que a autora cita, de acordo com a matéria do jornal, tudo indica que

o grupo iniciou a temporada em Salvador, e seguiu para os outros estados em ordem geográfica. A matéria afirma, no dia 16 de dezembro, que:

Atualmente o Grupo Opinião se encontra em Salvador, ocupando o Teatro Vila Velha. A excursão, iniciada no Rio, estendeu-se a São Paulo, Porto Alegre, Florianópolis, Blumenau, Joinville, Curitiba e Belo Horizonte. Depois o conjunto voltou a São Paulo, percorrendo trinta das mais prósperas cidades do interior paulistano, a mesma coisa acontecendo logo em seguida no interior mineiro. (Diário de Pernambuco, 16/12/1966)<sup>29</sup>

Embora não tenha sido possível definir ao certo as datas de estreia em Salvador e Aracajú, a matéria citada afirma que a temporada no Nordeste começou antes mesmo do dia 20 de dezembro apontado por Natália Batista. Além disso, veremos no próximo capítulo que há informações que divergem entre a análise da autora quanto a temporada de Recife e Maceió e as manchetes dos jornais pesquisados. Por razões já evidenciadas na Introdução e ao longo do texto, a encenação da peça em Alagoas aparecerá com mais destaque na sequência deste trabalho.

---

<sup>29</sup> TEATRO, quase sempre. **Diário de Pernambuco**, 16 de dez de 1966, Segundo Caderno, p. 3.

### CAPÍTULO 3 - LIBERDADE, LIBERDADE EM MACEIÓ

A temporada do Grupo Opinião pelo Nordeste revelou-se mais breve e incerta do que o normal. Maceió, em particular, teve a chance de contemplar a apresentação do grupo por apenas dois dias, e, como será discutido adiante, a peça a priori teve seu texto proibido de se apresentar na capital, porém, após negociações, dias depois a censura foi retirada. Caso a censura tivesse se concretizado, o espetáculo teria seguido de Recife para João Pessoa. Contudo, nos dias 10 e 11 de janeiro de 1967, em meio à temporada que seria toda em Pernambuco, a peça *Liberdade, Liberdade* foi encenada no palco do Teatro Deodoro, na capital alagoana, às 21 horas, recepcionada por um público surpreendente que esgotou os ingressos nos dois dias de espetáculo. A lotação, como veremos, foi recorde na bilheteria daquele teatro até então.

**Figura 6** - Manchete “Poderemos ter ‘Liberdade’ em Maceió”



**Fonte:** Jornal de Alagoas, 8 de dez. de 1966, p. 01.

Ao que parece, a cidade de Maceió esteve incluída desde o momento que o grupo decidiu ir para o nordeste com o espetáculo, em matéria do jornal *Diário de Pernambuco* datada do dia 16 de dezembro de 1966 diz-se que “De Salvador, o Grupo Opinião seguirá para Aracaju e Maceió.” (Diário de Pernambuco, 16/12/1966)<sup>30</sup>. Além

<sup>30</sup> TEATRO, quase sempre. **Diário de Pernambuco**, 16 de dez. de 1966, Segundo Caderno, p. 03.

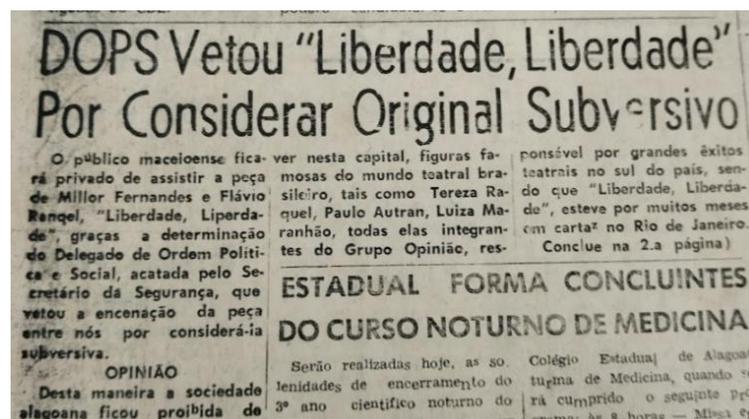
disso, a matéria referenciada na imagem acima confirma quais eram os planos do grupo para Maceió:

No dia de ontem o Diretor do Teatro Deodoro, jornalista Bráulio Leite Jr. recebeu e manteve vários entendimentos com a srta. Pichin Plá, da diretoria do “Grupo Opinião”, de São Paulo, e produtor do espetáculo, visando trazer a esta capital o tão aplaudido e comentado espetáculo teatral. Caso as autoridades atendam às necessidades que a temporada exige, desde já o maceióense poderá marcar na sua agenda os dias 23, 24 e 25 dêste mês para assistir no Teatro Deodoro, a peça que tem levado aos teatros do Brasil, verdadeiras multidões. (Jornal de Alagoas, 08/12/1966, grafia do original)<sup>31</sup>

Poucas informações foram encontradas a respeito de Pichin Plá além de que era uma dos oito integrantes que compuseram o Grupo Opinião, e que, de acordo com algumas matérias de jornal, desempenhou o papel de visitar as cidades antes do espetáculo para planejar a apresentação mediante os teatros e os órgãos de censura, como foi em Maceió.

A matéria demonstra que o grupo planejava estar em Maceió antes de Recife, o que era geograficamente mais conveniente, visto que do Sudeste rumavam para o Nordeste. Porém, as autoridades, ou mais precisamente o delegado de Ordem Política e Social, que de acordo com o relato do professor Radjalma Cavalcante que será melhor discutido adiante, tratava-se do coronel Gerson Argolo, vetou por completo a realização do espetáculo em dezembro de 1966. O veto parece ter ocorrido por volta do dia 18 daquele mês.

**Figura 7 - Manchete “DOPS vetou ‘Liberdade, Liberdade’ por considerar original subversivo”**



Fonte: Jornal de Alagoas, 18 de dez. de 1966, p. 06.

<sup>31</sup> PODEREMOS ter “Liberdade” em Maceió. **Jornal de Alagoas**, 8 de dez. de 1966, p. 01.

A censura da peça fez com que o grupo adiasse Maceió e fosse para Recife, cidade que estreou em 27 de dezembro de 1966. Na capital pernambucana, não há nenhuma menção de uma apuração do texto por órgãos de censura, porém há registros de esforços de impedir a apresentação do espetáculo. De acordo com matéria do Diário de Pernambuco, durante a noite de estreia da peça, Paulo Autran teve seu camarim visitado por três agentes do DOPS que buscavam impor, poucos minutos antes do ato, a censura sobre o texto da apresentação.

Acontece que a hora era inconvenientíssima (20,30 quando a função inaugural da temporada estava marcada para as 21 horas). Os censores do DOPS leram a peça e começaram a apontar as “incongruências” que deviam ser “cortadas” a qualquer preço. Paulo Autran ponderou que o texto estava devidamente censurado pelo Serviço Federal de Censura e que, com o mesmo, vem percorrendo em excursão todo o país, sem qualquer restrição. A hora vai passando, são 21,30 e o público impaciente na platéia. (Diário de Pernambuco, 31/12/1966, grafia do original)<sup>32</sup>

Como dito anteriormente, não encontramos nos periódicos de Pernambuco disponíveis na Hemeroteca Digital, nenhuma menção referente a alguma apuração censória antes da presença da peça no palco do Teatro Santa Isabel, o que leva a crer que o único método de censura adotado foi a repressão de última hora, sem formalidades burocráticas. Porém, a proibição não se concretizou, e, ao que tudo indica, nem mesmo cortes foram feitos. A matéria segue afirmando que, com a ajuda do diretor do teatro, Alfredo de Oliveira, a discussão entrou em acordo quando o mesmo, ao mostrar o inconveniente momento em que o público esperava a atrasada apresentação, sugeriu que os censores assistissem a estreia da peça, anotassem seus julgamentos e somente depois aplicassem seus pareceres para as apresentações do grupo que se seguiriam pelos próximos dias. Após o acordo, a peça iniciou às 21:45h, e, de acordo com a matéria, ao fim do espetáculo os agentes abordaram novamente o ator no camarim.

Terminada a representação de “Liberdade-Liberdade”, um dos censores compareceu ao camarim de Paulo Autran, intimidando-o a comparecer no dia seguinte, às 15 horas, ao gabinete do delegado do DOPS. Paulo Autran sorriu e disse que nada tinha a temer. No dia seguinte, o delegado, pela manhã, telefonou ao ator brasileiro, informando de que não era necessária a sua ida e que tudo não havia passado de um excesso de zelo de seu subalterno... Ainda bem, acrescentamos. (Diário de Pernambuco, 31/12/1966, grafia do original)<sup>33</sup>

<sup>32</sup> TEATRO, quase sempre. **Diário de Pernambuco**, 31 de dez. 1966, Segundo Caderno, p. 03.

<sup>33</sup> *Idem*.

Após o posicionamento do delegado do DOPS, não há nenhuma menção que indique novas tentativas de reprimir a peça na cidade. Com isso, é seguro dizer que as apresentações nos dias seguintes seguiram sem grandes problemas na capital pernambucana.

Sobre a proibição da peça em Maceió, há menções feitas por Natália Batista e pelo professor Radjalma Jackson Cavalcante no documentário *Liberdade, Liberdade em Maceió* (2013)<sup>34</sup> de Wladimir Lima. A autora observou que “Em Maceió, a mobilização dos estudantes [...] permitiu a encenação da peça depois de um processo de negociação entre estudantes e o estado.” (BATISTA, 2014, p. 243). Porém, veremos como a negociação com o estado se deu não somente através da mobilização dos estudantes, mas também por um conjunto de fatores.

A pesquisa de Natália Batista difere ao tratar de Maceió apenas depois da apresentação de Pernambuco, nos levando a entender que tanto a vinda da peça quanto a censura ocorreram somente depois da temporada em Recife. Em um resumo do período do Grupo Opinião em Maceió, a autora afirma que:

Na curta temporada de Maceió, ocorreram alguns eventos interessantes. Em primeiro lugar, a peça não seria apresentada na cidade, devido à intervenção da censura estadual. Diante da mobilização de estudantes da cidade, conseguiram convencer o governador a liberar a peça, argumentando que a censura federal havia liberado o espetáculo. Com o aceno positivo do governador, o estudante Radjalma Cavalcante procurou Paulo Autran e pediu que ele tentasse encaixar a cidade na temporada da peça, antes de sua estreia em João Pessoa. (BATISTA, 2014, p. 206)

Apesar de não afirmar diretamente, a autora trata desses eventos somente depois de terminada a temporada de Recife, o que nos levaria a crer que não houve tentativa da peça vir anteriormente. Independentemente, a síntese da autora foi essencial para guiar a pesquisa em busca de maiores detalhes da temporada em Maceió. A menção ao professor Radjalma Cavalcante permitiu também a descoberta do ponto de vista de alguém que esteve ativamente presente nos eventos em torno da apresentação da peça em Alagoas.

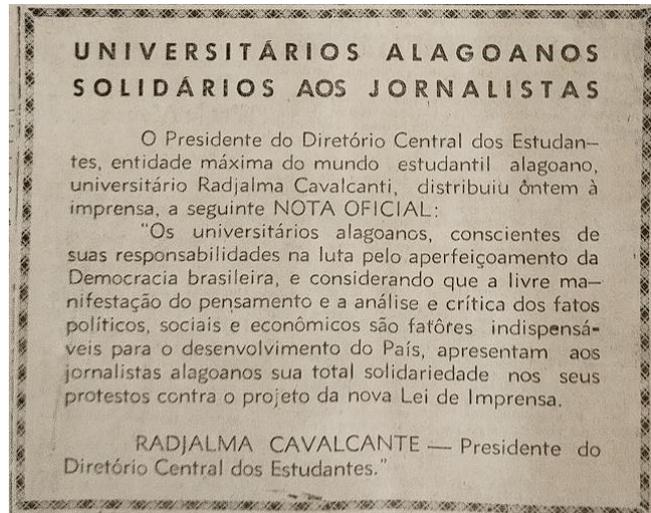
Radjalma Cavalcante nasceu em Maceió no dia 20 de agosto de 1942, foi professor do curso de Ciências Sociais da UFAL por mais de 40 anos, presidente do Diretório Central dos Estudantes (DCE) e da Associação dos Docentes da

---

<sup>34</sup> **LIBERDADE, Liberdade em Maceió**. Direção: Wladimir Lima. Produção de Radicais Livres. Vimeo. 2013. (11min30s) Disponível em: <<https://vimeo.com/146704892?width=1080>>. Acesso em: 16 de fev. de 2023.

Universidade Federal de Alagoas (Adufal). Presidiu o DCE durante o período da ditadura de 1964, e, segundo matérias do Jornal de Alagoas, demonstrando ser contrário ao regime, aliando-se à busca pela democracia.<sup>35</sup>

**Figura 8 - Manchete “Universitários Alagoanos solidários aos jornalistas”**



**Fonte:** Jornal de Alagoas, 6 de jan. de 1967, p. 01.

Em entrevista do professor Radjalma Cavalcante concedida à estudante Fabiana de Paula do curso de Teatro da Universidade Federal de Alagoas e documentada por Wladimir Lima em 2013, o professor relata sua atuação como presidente do DCE da UFAL durante o contexto do pós-golpe ao se deparar com a proibição da peça na cidade. O professor afirma que, através de uma manchete em jornal, não identificada, descobriu que o espetáculo não viria mais para Maceió. Provavelmente a manchete era a do dia 18 de dezembro do Jornal de Alagoas, a mesma citada na figura 7, que anuncia a decisão de veto do DOPS, além de criticá-la. Em sua continuação na segunda página do jornal, o texto afirma que:

Em contraste com esta medida da DOPS, temos a ressaltar que o “Grupo Opinião” vem encenando “Liberdade, Liberdade” na maioria das capitais brasileiras, sendo inclusive patrocinado por governos estaduais como é o caso do Paraná. Salientamos aqui o esforço empreendido pelo Diretor do Teatro Deodoro, Bráulio Leite Júnior, para a vinda, infelizmente não concretizada daquele grupo a Maceió. (Jornal de Alagoas, 18/12/1966)<sup>36</sup>

<sup>35</sup> NOTA de falecimento: professor Radjalma Cavalcante. **Universidade Federal de Alagoas**. 2022. Disponível em: <<https://ufal.br/servidor/noticias/2022/1/nota-de-falecimento-professor-radjalma-cavalcante>>. Acesso em: 1 de set. de 2023.

<sup>36</sup> DOPS vetou “Liberdade, Liberdade” por considerar original subversivo. **Jornal de Alagoas**, 18 de dez. de 1966, p. 06.

De acordo com o depoimento, ao questionar o diretor do Teatro Deodoro Bráulio Leite Júnior, o então estudante foi informado que ele fora obrigado por meio de uma ordem do delegado do DOPS a dizer para Paulo Autran que não havia pauta no teatro para a apresentação da peça no teatro de Maceió, assim, o professor afirma que dois ou três dias depois o espetáculo estava se apresentando em Recife. O depoimento não cita datas exatas, o que dificulta dizer ao certo em que momento ocorre essa conversa. Há registros de uma visita de Radjalma Cavalcante em uma coluna do Jornal de Alagoas escrita pelo próprio de Bráulio Leite Júnior chamada *De tudo e de Todos* no dia 20 de dezembro que cita:

Recebos [Recebemos] da tarde de ontem, a visita do universitário Radjalma Cavalcante, Presidente do Diretório Central dos Estudantes (DEC) (sic), que veio em seu nome e no da valorosa classe que representa, solidarizar-se com o colunista, a propósito de comentário inserido neste canto de página sobre a proibição sofrida pela peça “Liberdade, Liberdade”, em nossa capital. (Jornal de Alagoas, 20/12/1966)<sup>37</sup>

Não é possível afirmar ao certo de que se trata da mesma visita, visto que o então presidente do DCE pode ter feito outras, e além disso, não descarto a possibilidade de se tratar de uma visita que não foi registrada em jornal. Ainda assim, tentarei, através do cruzamento da entrevista audiovisual com jornais publicados, traçar os eventos que sucederam a liberação de *Liberdade, Liberdade* pela censura de Maceió.

### 3.1 - Maceió em busca de ‘Liberdade’

Na entrevista, ao descrever o seu interesse como presidente do DCE em trazer um debate a respeito do tema da peça para os estudantes, o professor Radjalma Cavalcante conta que ao ver que a peça encenava em Recife, decidiu viajar para a capital pernambucana em busca do ator Paulo Autran. Terminada a encenação, Cavalcante teria abordado o ator sobre a possibilidade de se apresentarem em Maceió, explicando que a recusa do Teatro Deodoro não havia sido feita por “falta de pauta”, e sim por ordem do delegado do DOPS ao diretor do teatro. Por fim, ele teria feito um acordo de tentar liberar a peça no dia seguinte, e avisaria o ator até às 17h. De acordo com o professor, a resposta de Paulo Autran foi a seguinte:

<sup>37</sup> DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 20 de dez. de 1966, p. 03.

Menino, eu estou passando esta peça pelo Brasil todo justamente para ouvir coisas como você está me dizendo, provocações como você está me fazendo. Se você, até amanhã às 17 horas, me garantir que pode passar a peça em Maceió, eu cancelo João Pessoa e boto Maceió na frente.<sup>38</sup>

Novamente a falta de datas exatas faz com que sejam necessárias suposições. O relato indica que a abordagem do jovem estudante ao ator Paulo Autran pode ter ocorrido no dia 8 de janeiro de 1966, se considerarmos que, ao conseguir a liberação da peça no dia seguinte, o grupo pôde se articular para a primeira apresentação no Teatro Deodoro, que ocorreu no dia 10. Além disso, no dia 9 de janeiro estava prevista uma apresentação especial de Paulo Autran em Recife que não ocorreu devido a ida para Alagoas. Tratava-se do recital *Prosa, Poesia e Teatro* que ocorreria no Teatro Santa Isabel e teria a renda convertida para obras de A Lapinha<sup>39</sup>, porém uma matéria informa que:

NÃO foi apresentado, segunda-feira, no Santa Isabel, como fôra anunciado, o espetáculo Prosa-Poesia-Teatro, do artista Paulo Autran, com renda em favor das obras assistenciais de A Lapinha. Na data, o famoso artista apresentou-se ao público de Maceió, no Teatro Deodoro. Prosa-Poesia-Teatro deverá ser encenado, segunda-feira vindouro, na tradicional casa de espetáculos recifense. (Diário de Pernambuco, 11/01/1967)<sup>40</sup>

O único equívoco da matéria, porém, é que no dia 9 de janeiro o grupo ainda não havia se apresentado, somente no dia 10 que ocorreu a estreia. Porém no dia 9 de janeiro os integrantes chegaram a Maceió, e por meio de uma matéria do *Jornal de Alagoas* no dia 10 do mesmo mês, é possível atestar a chegada do grupo na capital alagoana:

Já se encontra em Maceió o Grupo Opinião, integrado pelos atores Paulo Autran, Tereza Raquel, Carlos Miranda e Luisa Maranhão, que representarão hoje no Teatro Deodoro a consagrada peça de Millor Fernandes e Flávio Rangel, "Liberdade, Liberdade". Quando encerramos ontem à noite os nossos trabalhos de redação, recebemos a visita de cortesia do ator Paulo Autran, acompanhado pelo presidente do Diretório Central dos Estudantes - DCE, universitário Radjalma Cavalcante, quando palestraram com repórteres deste

<sup>38</sup> **LIBERDADE, Liberdade em Maceió.** Direção: Wladimir Lima. Produção de Radicais Livres. Vimeo. 2013. (11min30s) Disponível em: <<https://vimeo.com/146704892?width=1080>>. Acesso em: 16 de fev. de 2023.

<sup>39</sup> Poucas informações foram encontradas a respeito de A Lapinha, mas tudo indica que era uma instituição de caridade.

<sup>40</sup> O DIÁRIO na sociedade. **Diário de Pernambuco**, 11 de jan. de 1967, Primeiro Caderno, p. 06.

Jornal que vem dando total cobertura à apresentação do espetáculo “Liberdade, Liberdade”, aqui em Maceió. (Jornal de Alagoas, 10/01/1967)<sup>41</sup>

As matérias do *Diário de Pernambuco* a respeito do recital de Paulo Autran foram essenciais para entender a trajetória da peça entre Recife e Maceió. Sem estas matérias, Natália Batista supôs que o recital aconteceu como deveria e que no mesmo dia o grupo viajou para Maceió:

Na segunda-feira, dia 09, no mesmo teatro ocorreu a apresentação do espetáculo extra *Prosa, Poesia e Teatro - Espetáculo Paulo Autran* [...]. Acreditamos que a apresentação tenha ocorrido na parte da manhã, pois no mesmo dia o elenco chegou a Maceió e Paulo Autran fez uma visita ao Jornal de Alagoas, para divulgar a peça e o debate, que aconteceriam no dia seguinte, com o tema: “A função do teatro social”. (BATISTA, 2014, p. 206)

Esta suposição fez com que a autora – responsável por uma importante e incontornável pesquisa sobre a montagem e trajetória do espetáculo – ao analisar a trajetória da peça no Nordeste, concluísse que de Pernambuco o grupo foi para Maceió e depois seguiu para João Pessoa. Porém, de acordo com matéria do dia 15 de janeiro sobre o recital de Paulo Autran, a apresentação voltou para Recife e ocorreu no dia 16 de janeiro no Teatro Santa Isabel, o que significa que a temporada em Alagoas ocorreu em meio à de Pernambuco. A matéria traz o seguinte texto: “COM tôda a renda destinada às obras da Lapinha, o ator Paulo Autran apresentará amanhã, no Santa Isabel, espetáculo especial que vem despertando grande interêsse, já estando praticamente esgotados todos os ingressos.” (Diário de Pernambuco, 15/01/1967, grafia do original)<sup>42</sup>.

Feito o acordo com Paulo Autran, Radjalma Cavalcante relata que na mesma noite concedeu entrevista para amigos jornalistas do *Diário de Pernambuco* para a edição seguinte do jornal, e perto da meia-noite foi para a estrada onde conseguiu carona de volta para Maceió, chegando por volta de 6 horas da manhã. Tal entrevista também serviria como evidência para a data exata dos acontecimentos, mas infelizmente não foi encontrada em minhas consultas na Hemeroteca Digital.

<sup>41</sup> JORNAL de Alagoas recebeu visita de cortesia de Autran que falará amanhã aos universitários. **Jornal de Alagoas**, 10 de jan. de 1967, p. 01.

<sup>42</sup> O DIÁRIO na sociedade. **Diário de Pernambuco**, 15 de jan. de 1967, Primeiro Caderno, p. 06.

Entretanto, em contrapartida à suposição da visita ter ocorrido no dia 8 de janeiro, há matérias do *Jornal de Alagoas* datadas do mês de dezembro de 1966 que já anunciavam a liberação da peça pela censura alagoana:

[...] Na tarde da ultima quinta feira, o cel Adauto Gomes Barbosa, Secretário de Segurança Publica, resolveu liberar o espetaculo, depois de um encontro com a diretora do Grupo Opinião do Rio de Janeiro, srta. Pichin Plá, que aqui esteve mantendo contactos com as autoridades da censura dialogando e apresentando razões que culminaram na decisão esperada por todo o publico alagoano. Assim, nos dias 10 e 11 de Janeiro teremos no Teatro Deodoro, o espetáculo mais polêmico do teatro brasileiro. (Jornal de Alagoas, 31/12/1966, grafia do original)<sup>43</sup>

Pichin Plá, ao que parece, esteve em Maceió desde o início de dezembro de 1966 quando fez sua primeira visita ao diretor Bráulio Leite Júnior para discutir a preparação do espetáculo. Tudo indica que, desde o veto do DOPS por volta do dia 18 de dezembro, Pichin Plá esteve presente em negociações e entendimentos para que retirassem a proibição da peça na capital. Em matéria do dia 27 do mesmo mês, afirma-se que:

Segundo declarações do Secretário de Segurança Publica, as autoridades policiais estão estudando a possibilidade da apresentação em Maceió da peça “Liberdade, Liberdade”. [...] Sobre o assunto, o “Jornal do Comércio do Recife” em uma das suas ultimas edições, dá conta do que ocorreu nesta cidade contra “Liberdade, Liberdade” e informa que os estudantes universitários alagoanos e pernambucanos vão iniciar movimento contra os absurdos cometidos pela “Censura”. (Jornal de Alagoas, 27/12/1966)<sup>44</sup>

O veto imposto pelo DOPS não ficou livre de repercussões e a reação dos estudantes parece ter causado grande impacto na decisão das autoridades. No documentário, Radjalma Cavalcante afirma que, quando voltou para Maceió após a apresentação em Recife, foi chamado no dia seguinte ao Palácio do Governo para falar com o governador Lamemha Filho. Ele afirma que o governador negou ser a favor da censura da peça e que não queria desentendimentos com os estudantes. Teria afirmado, também, que Radjalma deveria informar ao delegado Gerson Argolo que este deveria liberar o espetáculo.

Além de sua atuação como presidente do DCE, Radjalma Cavalcante era sobrinho do ex-governador Luiz Cavalcante, também conhecido como Major Luiz, fato

<sup>43</sup> DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 31 de dez. de 1966, p. 03.

<sup>44</sup> DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 27 de dez. de 1966, p. 03.

que possivelmente lhe concedia certa influência e contato político que teriam levado a conversa com o governador Lamenha Filho. Em um texto de Radjalma Cavalcante, publicado no *Blog do Carlito Lima*<sup>45</sup>, confirma-se o grau de parentesco com o ex-governador. O texto trata, com tom elogioso, da vida e carreira política de Luiz Cavalcante no governo de Alagoas, porém, evitando por completo abordar a grande relação deste com o golpe de 1964, mesmo tendo sido ele “um dos principais articuladores no Nordeste do golpe civil-militar que depôs o Presidente da República” (COSTA, 2014, p. 35). O general Luiz Cavalcante, além do apoio ao golpe, governou Alagoas aliado aos militares de 1961 a 1966, depois se elegeu como deputado federal e senador, vinculado ao ARENA.

Além das negociações de Pichin Plá e do movimento dos estudantes juntamente com Radjalma Cavalcante como presidente do DCE, a visita de um representante da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) aos jornalistas da coluna de Bráulio Leite Júnior parece ter valor de apoio, visto que a SBAT exercia importante papel na promoção de dramaturgias nacionais. A matéria afirma que:

Recebemos a visita do sr. Eolo Alencar, representante neste Estado, há 25 anos, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) que veio ao nosso gabinete hipotecar solidariedade e extranhar a atitude da censura alagoana que proibiu a representação da peça “Liberdade, Liberdade” nesta capital. Sobre o assunto, o agente da SBAT telegrafou ao Presidente Joracy Camargo e pediu instruções sobre como agir, uma vez que os autores Flávio Rangel e Millor Fernandes são filiados à entidade representativa dos teatrólogos nacionais e internacionais. (Jornal de Alagoas, 28/12/1966, grafia do original)<sup>46</sup>

Juntos, estes são os fatores que contribuíram para o recuo da censura do DOPS em Maceió. Segundo o *Jornal de Alagoas*, a censura foi cancelada pelo DOPS antes mesmo do fim do ano de 1966, em uma manchete do dia 31 de dezembro já se anunciava os dias em que o espetáculo iria se apresentar no Teatro Deodoro: “Está definitivamente marcada para os dias 10 e 11 de janeiro, a apresentação em Maceió, do grupo ‘Opinião’, encenando a peça de Millor Fernandes e Flávio Rangel consagrada nacionalmente, ‘Liberdade, Liberdade’.” (Jornal de Alagoas,

<sup>45</sup> CAVALCANTE, Radjalma. O centenário do Major Luiz. Disponível em: <<https://carlitolimablog.blogspot.com/2013/06/o-centenario-do-major-luiz-um-texto-de.html>>. Acesso em: 25 de set. de 2023.

<sup>46</sup> DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 28 de dez. de 1966, p. 03.

31/12/1966)<sup>47</sup>. Tal manchete confirma que, no dia 31 de dezembro, já estava decidida a vinda da peça para Maceió, nos restando supor então em que momento se encaixa de fato o relato do professor Radjalma Cavalcante.

**Figura 9** - Professor Radjalma Cavalcante em 2013



**Fonte:** *Liberdade, Liberdade em Maceió*, 2013.<sup>48</sup>

De início fiz a suposição de que se tratava em volta do dia 8 de janeiro, pois o relato nos leva a crer que os fatos descritos pelo entrevistado ocorrem em um curto período de tempo, logo antes da apresentação do dia 10 do mesmo mês. Porém, é preciso considerar alguns fatores. Primeiramente, por se tratar de um documentário, é possível que cortes feitos no material da gravação ocorreram e emitiram pequenas informações que esclarecessem algo relativo à linha do tempo dos acontecimentos. Foi feita a tentativa de contato com o autor do documentário, Wladimir Lima, o que possibilitaria saber ao certo se foi este o caso, porém não se obteve resposta.

O segundo fator se refere à precisão da descrição dos fatos pelo professor. É importante ressaltar que o relato de Radjalma Cavalcante trata de eventos ocorridos há quase 50 anos, se contarmos do momento em que a entrevista foi gravada, o que torna natural a falta ou imprecisão de datas. Tendo isto em vista, é provável que os fatos descritos pelo professor tenham ocorrido com intervalos de dias entre eles.

Dessa forma, com o auxílio das matérias de jornal já citadas, concluo a análise desses acontecimentos sugerindo que a visita de Radjalma Cavalcante ao diretor

<sup>47</sup> MACEIÓ abre 67 com o pé direito no teatro: 'Liberdade, Liberdade' virá. **Jornal de Alagoas**, 31 de dez. de 1966, p. 01.

<sup>48</sup> **LIBERDADE, Liberdade em Maceió**. Direção: Wladimir Lima. Produção de Radicais Livres. Vimeo. 2013. (11min30s) Disponível em: <<https://vimeo.com/146704892?width=1080>>. Acesso em: 16 de fev. de 2023.

Bráulio Leite Júnior ocorreu no dia 20 de dezembro de 1966, quando a peça se encontrava vetada pelo DOPS. Alguns dias depois, o jovem estudante de Economia se interessou pela apresentação em Recife e decidiu abordar Paulo Autran, tal apresentação possivelmente se tratava da estreia que ocorreu no dia 27 de dezembro. Sabemos agora que neste mesmo período de dias, a censura estava sendo negociada tanto por Pichin Plá, quanto pelo movimento dos estudantes. Dessa forma, a volta de Radjalma Cavalcante para Maceió ocorreu provavelmente no dia 28, quando foi chamado pelo governador Lamenha Filho e em seguida foi decidida a liberação da peça. No dia 31 de dezembro, além da manchete que confirmava a suspensão da censura, foi anunciada no *Jornal de Alagoas* uma outra visita, desta vez de Pichin Plá e Radjalma Cavalcante juntos:

Pichin Plá visitou o velho jornal “associado” acompanhado pelo nosso colaborador e líder universitário, Radjalma Cavalcanti prestando inclusive informações sobre o fabuloso espetáculo que traz a Maceió em “bate-papo” com os nossos companheiros Jurandir Queiroz e Ricardo Neto (Jornal de Alagoas, 31/12/1966, grafia do original)<sup>49</sup>

A mesma matéria mostra também que Pichin Plá anunciava que estavam definitivamente marcadas as apresentações do dia 10 e 11 de janeiro, data que sucedeu o fim da temporada do espetáculo em Recife no dia 8. Como já citado anteriormente, o grupo cancelou uma apresentação extra na capital pernambucana que estava marcada para o dia 9 de janeiro, provavelmente para possibilitar os preparativos para Maceió. No mesmo dia eles chegaram e visitaram o Jornal de Alagoas anunciando a estreia que ocorreu no dia seguinte, em 10 de janeiro de 1967.

### 3.2 - “Neste teatro Paulo Autran cantou a Liberdade”

Já no dia 6 de janeiro se anunciava na coluna de Bráulio Leite Júnior no Jornal de Alagoas a estreia de *Liberdade, Liberdade* na capital, o texto informou o dia do espetáculo e o horário de venda dos ingressos, custando Cr\$ 24.000 para camarotes, Cr\$ 4.000 para cadeiras laterais, Cr\$ 2.000 para camarotes de segunda e Cr\$ 1.000 para o geral (Jornal de Alagoas, 06/01/1967)<sup>50</sup>. No dia seguinte surgiram outras manchetes anunciando o dia do espetáculo.

<sup>49</sup> RELAÇÕES humanas. **Jornal de Alagoas**, 31 de dez. de 1966, p. 03.

<sup>50</sup> DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 6 de jan. de 1967, p. 03.

**Figura 10 - Manchete “Liberdade, Liberdade afinal no T. Deodoro”**



**Fonte:** Jornal de Alagoas, 7 de jan. de 1967, p. 06.

No dia 10 de janeiro ocorreu a estreia às 21h, uma manchete do Jornal de Alagoas demonstra que o Teatro Deodoro ficou completamente lotado, além de que “Já nas primeiras horas da tarde de ontem não se encontrava mais nenhum ingresso para a representação, e hoje os interessados deverão procurar o quanto cêdo possível em virtude de ser esta a ultima exibição daquele Grupo aqui em Maceió.” (Jornal de Alagoas, 11/01/1967, grafia do original)<sup>51</sup>.

Naquela noite de espetáculo, em um país que vivia sob ditadura, em uma plateia ansiosa formada por apoiadores, colaboracionistas e “indiferentes” – alguns opositores e resistentes – o texto abaixo foi declamado e encenado no Deodoro:

*Mas afinal, o que é a liberdade? Apesar de tudo o que já se disse e de tudo o que dissemos sobre a liberdade, muitos dos senhores ainda estão naturalmente convencidos que a liberdade não existe, que é uma figura mitológica criada pela pura imaginação do homem. Mas eu lhes garanto que a liberdade existe. Não só existe, como é feita de concreto e cobre e tem cem metros de altura. A liberdade foi doada aos americanos pelos franceses em 1866 porque naquela época os franceses estavam cheios de liberdades e os americanos não tinham nenhuma. Recebendo a liberdade dos franceses, os americanos a colocaram na ilha de Liberty Island, na entrada do porto de Nova York. Esta é a verdade indiscutível. Até agora a liberdade não penetrou no território americano. (RANGEL e FERNANDES, 1965, pp. 28-29)*

<sup>51</sup> HOJE haverá debate de Paulo Autran com universitários e Grupo Opinião exhibe 'Liberdade' pela última vez. **Jornal de Alagoas**, 11 de jan. de 1967, p. 01.

Em um outro momento, após uma transição de cena, Oduvaldo Vianna Filho anunciava para a plateia:

*E aqui, antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um. Neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. Sem que cada um tome uma posição definida, não é possível continuarmos. É fundamental que cada um tome uma posição, seja para a esquerda, seja para a direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada sua posição, fique nela! Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada. (RANGEL e FERNANDES, 1965, pp. 13-14)*

Ao se aproximar do final do espetáculo, acendeu-se foco de luz sobre Paulo Autran e sua voz proclamou palavras de Abraham Lincoln e Herbert George Wells, muito conhecido como H. G. Wells.

*Assim como eu não quero ser escravo, não quero ser senhor. Entre os homens livres não pode haver escolha entre o voto e as armas. Os que preferirem as armas acabarão pagando caro. A verdadeira força dos governantes não está em exércitos ou armadas, mas na crença do povo de que eles são claros, francos, verdadeiros e legais. Governo que se afasta desse poder não é governo – mas uma quadrilha no poder. (RANGEL e FERNANDES, 1965, p. 72)*

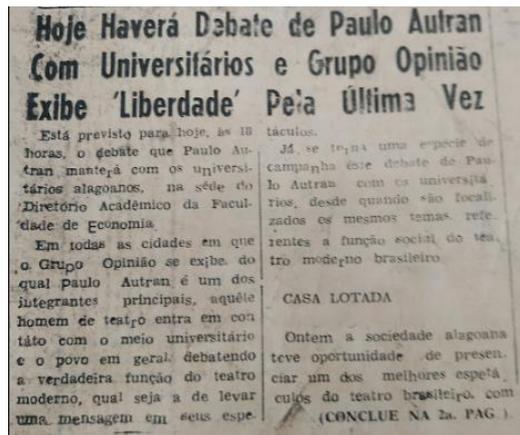
No dia seguinte à estreia – imagino que com a plateia em êxtase com as passagens destacadas - anunciou-se a última apresentação da curta temporada alagoana pelo grupo, assim como o debate que estava marcado entre Paulo Autran e os estudantes universitários que ocorreu às 18h na sede do Diretório Acadêmico da Faculdade de Economia, antes da última apresentação do espetáculo.

Apesar do relato de Radjalma Cavalcante não recordar o debate, algumas matérias afirmam que tal debate foi planejado por ele, juntamente com o Diretório Central dos Estudantes. No dia que Radjalma visitou o Jornal de Alagoas acompanhado de Paulo Autran, já se anunciava que “Na oportunidade, o presidente do DCE informou que amanhã [...] haverá um debate entre Paulo Autran, considerado o melhor ator brasileiro, com os universitários e o povo alagoano [...]” (Jornal de Alagoas, 10/01/1967)<sup>52</sup>. O debate tinha como objetivo discutir a missão e o papel do teatro naquele momento.

---

<sup>52</sup> JORNAL de Alagoas Recebeu Visita de cortesia de Autran que falará amanhã aos universitários. **Jornal de Alagoas**, 10 de jan. de 1967, p. 01.

**Figura 11** - Manchete “Hoje haverá debate de Paulo Autran com universitários e Grupo Opinião exhibe ‘Liberdade’ pela última vez”



**Fonte:** Jornal de Alagoas, 11 de jan. de 1967, p. 01.

Outra matéria do dia 12 de janeiro relata que no debate, além de dezenas de universitários, compareceram também intelectuais, professores e presidentes de outros Diretórios Acadêmicos. Além disso, a matéria cita também a presença de agentes do DOPS que vigiaram o diálogo. Além de debater a função do teatro naquele momento, Paulo Autran, juntamente com Tereza Raquel, discutiram também sobre o significado de *Liberdade*, *Liberdade* e os cortes que o espetáculo sofreu ao longo de sua jornada (Jornal de Alagoas, 12/01/1967)<sup>53</sup>. Segundo a matéria, o debate parecer ter ocorrido sem grandes problemas e de forma bem-humorada por parte de todos os presentes, até mesmo dos agentes.

Às 21h do dia 11 de janeiro, o Grupo Opinião se despediu de um Teatro Deodoro novamente lotado com sua última apresentação em Alagoas. Em sua entrevista, Radjalma Cavalcante afirma que abordou o diretor Bráulio Leite Júnior a respeito de fazer, ao fim da apresentação, uma homenagem para Paulo Autran e o Grupo Opinião. Com o aceno do diretor, preparou a placa que recorda até hoje, no corredor do Teatro Deodoro, o dia em que se encerrava a temporada de *Liberdade*, *Liberdade* em Maceió.

Durante o espetáculo de ontem no Teatro Deodoro [...] o presidente do Diretório Central dos Estudantes - DCE, universitário Radjalma Cavalcante, anunciou aos presentes que seria realizada uma homenagem àquele Grupo, especialmente a Paulo Autran, para qual convidava o público presente. Como estava previsto, às 23 horas, após o espetáculo, Paulo Autran, a convite do

<sup>53</sup> UNIVERSITÁRIOS ouviram explicação de *Liberdade*. **Jornal de Alagoas**, 12 de jan. de 1967, p. 06.

presidente do DCE, descerrou o Pavilhão Nacional que recobria a placa com a seguinte inscrição: “Neste Teatro Paulo Autran cantou a Liberdade Homenagem dos Universitários - 11/01/67”. (Jornal de Alagoas, 12/01/1967)<sup>54</sup>

Em seu relato, o professor atribui a autoria do texto da placa ao seu amigo jornalista Luiz Gutemberg. Além disso, afirma que a foto da placa, juntamente com Paulo Autran e o reitor da UFAL, foi anunciada nos jornais. Embora não tenha encontrado tal foto na consulta dos arquivos, a continuação da matéria citada acima confirma que o reitor Aristóteles Calazans (A. C.) Simões estava entre os presentes na homenagem, cumprimentando Paulo Autran e os outros integrantes do Grupo Opinião.

**Figura 12** - Placa de homenagem à apresentação da peça na capital alagoana, localizada no Teatro Deodoro.



**Fonte:** Fotografia de autoria própria (2023).

A coluna de Bráulio Leite Júnior no Jornal de Alagoas destacou, no dia 13 de janeiro, as principais presenças que assistiram ao espetáculo na capital. Nota-se grande presença de militares que assumiram autoridades no estado, inclusive dos responsáveis pela decisão da censura durante a tentativa de apresentação no mês de dezembro. A matéria pontou que:

<sup>54</sup> PLACA no Deodoro lembrará o canto da ‘Liberdade’. **Jornal de Alagoas**, 12 de jan. de 1967, p. 01.

Entre os presentes, assistindo ao espetáculo numa atitude muito simpática, o cel. Adatao Gomes Barbosa, Secretário da Segurança; o Delegado da Ordem Política e Social, bel. Fernando Costa, e cel. Jurandir Accioly. Cmte do 20º BC. Anotamos ainda o general Mário Lima, da CTA, vice-prefeito Juvencio Lessa, dr. Paulo Silveira, Procurador da Fazenda Federal. Professor Aloísio Galvão, secretário da Educação substituto, deputados Siloé Tavares e Remy Maia, dr. Mendes de Barros, Procurador da Assembléia Legislativa, vereadores Dário Marsiglia e Wilson Torres, Cônego Helio Lessa Souza, Reitor A. C. Simões [...]. (Jornal de Alagoas, 13/01/1967)<sup>55</sup>

Além disso, a matéria destaca também as principais ausências no espetáculo, a começar pelo governador Lamenha Filho, o arcebispo metropolitano Dom Adelmo Machado, o prefeito Divaldo Suruagy, o deputado Machado Lobo e o senador Teotônio Vilela.

Ao final, a coluna do diretor do Teatro Deodoro ainda demonstra também que “A renda obtida nas duas lotações do Teatro Deodoro com a peça ‘Liberdade, Liberdade’, bateu todos os recordes de bilheteria [...] em todos seus 57 anos de vida.” (Jornal de Alagoas, 13/01/1967)<sup>56</sup>. Afirma também que os dois dias de espetáculo renderam quase quatro milhões de cruzeiros em ingressos, demonstrando o entusiasmo do público que se viveu naqueles dias 10 e 11 de janeiro.

Tais afirmações demonstram a percepção que se tinha do espetáculo do Grupo Opinião, sua proibição em dezembro de 1966 resultou em tamanha repercussão que a censura recuou e o Teatro Deodoro lotou. As matérias analisadas demonstram também que a presença de Paulo Autran, como integrante do espetáculo, causou grande impacto nas divulgações da apresentação, visto que seu nome esteve em destaque na maioria destas, o que era de se esperar, pois o ator já era considerado um dos maiores atores do teatro brasileiro naquela época.

Por pouco Maceió ficou fora da agenda do espetáculo, a censura da peça em dezembro de 1966 fez com que o grupo seguisse para Recife. Porém, ao que tudo indica, a repercussão nas matérias de jornais, as negociações de Pichin Plá com as autoridades, e principalmente o movimento dos universitários juntamente com o a atuação do DCE presidido na época por Radjalma Cavalcante foram os principais fatores que tornaram possível o recuo da censura. Além disso, a disponibilidade do Grupo Opinião de fazer uma viagem de volta a Maceió é outro fator a se considerar,

---

<sup>55</sup> DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 13 de jan. de 1967, p. 03.

<sup>56</sup> *Idem*.

visto que foi preciso reorganizar a agenda do espetáculo para que fosse possível incluir a cidade.

## CONCLUSÃO

Com o fim das apresentações em Maceió, o Grupo Opinião voltou a Recife para a o espetáculo extra de Paulo Autran, em seguida foi para a Paraíba, encenando na cidade de João Pessoa, temporada na qual, segundo Natália Batista (2014), durou de 11 a 15 de janeiro de 1967. Porém, vimos que durante o dia 15 de janeiro anunciava-se, no *Diário de Pernambuco*, que no dia seguinte haveria a apresentação de Paulo Autran, e, só após essa volta a Recife, o grupo seguiu para João Pessoa. Não é citada nenhuma fonte que indique problemas com a censura na cidade, porém enquanto o grupo se apresentava, o texto estava sendo analisado em Fortaleza, no Ceará. Com dez dias de prazo para dar resposta, o grupo não teve como esperar e retornou para o Rio de Janeiro, terminando assim sua jornada se apresentando por último em João Pessoa.

Ao invés de proibir a peça automaticamente e assumir publicamente à proibição, a censura de Fortaleza exigiu prazos maiores para liberar o processo, sabendo que seria impossível a continuidade do grupo na cidade sem a apresentação da peça. Dessa forma, encontrou-se uma saída para a questão: ela não assumiu a proibição, mas criou diversos mecanismos para impedir a encenação. (BATISTA, 2014, p. 244)

Aqui é possível perceber o quanto uma censura sutil é conveniente para os órgãos, ao não assumir a proibição da peça por meio do prazo demorado de resposta, a censura encontra-se livre de uma repercussão pública direta, visto que não foi uma decisão definitiva de que a peça seria proibida no estado. Assim, a censura conseguiu com que o espetáculo não se apresentasse no Ceará, aparentemente sem maiores repercussões.

Analisando o percurso do espetáculo ao longo de aproximadamente dois anos de turnê, é seguro dizer que *Liberdade, Liberdade* alcançou seu propósito, embora tenha traçado um conturbado caminho através da censura descentralizada, a peça conseguiu atingir numerosas plateias por onde se apresentou, alcançando seu propósito de conscientização quanto a realidade política que o país vivia. O grupo também obteve sucesso em se manter apesar das incertezas que as censuras locais causaram, visto que o custo de locomoção e realização de uma produção como esta eram obviamente altos.

A trajetória da peça revela também como as diferentes formas de censura se articularam ao redor do país, o texto foi analisado por diversos órgãos estatais que em seus pareceres, nos demonstraram o quão subjetiva pode ser a análise e proibição de um mesmo material. Como vimos, enquanto alguns órgãos priorizaram o corte de menções ao comunismo, outros se limitaram a cortar apenas termos que ofendessem questões morais. Ainda houve os órgãos que proibiram por completo o texto da peça, possivelmente por acreditar que a repercussão do espetáculo seria mais impactante do que a de sua proibição.

Em Maceió, vimos que a repercussão em torno da censura imposta em dezembro de 1966 não foi possível de ser ignorada pelas autoridades. Em uma pressão resultante da reação dos estudantes com Radjalma Cavalcante e de Pichin Plá, diretoria do grupo, os jornais anunciaram o desconforto que havia se instaurado com a proibição de um espetáculo que conquistou o público ao redor do país, fazendo com que a censura finalmente recuasse e permitisse a realização da peça.

O fato é que *Liberdade, Liberdade* surgiu no momento exato em que era necessária. Em uma rápida resposta ao golpe de 1964, sua mensagem buscou alertar a sociedade sobre o caminho no qual o país estava tomando no que diz respeito às liberdades e aos direitos individuais. Pois, em 1968, um ano após o fim da jornada do Grupo Opinião com o espetáculo, o AI-5 surgiu para marcar o início da degradação dos direitos democráticos que a peça tanto abordou.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Natália. **Nos Palcos da História: teatro, política e *Liberdade, Liberdade* (1965 - 1967)**. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2014.

BOAL, Instituto Augusto Boal. **Vida e Obra**. Disponível em: <<http://augustoboal.com.br>>. Acesso em 20 de jul. de 2023.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1967. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao67.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao67.htm)>. Acesso em: 25 de set. 2023.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: 25 de set. 2023.

BRASIL. **Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Diário Oficial da União - Seção 1 - 29/1/1946, Página 1456.

BRASIL. **Decreto nº 2.557 de 21 de julho de 1897**. Declara extinto o Conservatorio Dramatico. Coleção de Leis do Brasil - 1897, Página 568 Vol. 1 pt.II.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.915 de 27 de dezembro de 1939**. Cria o departamento de imprensa e propaganda (DIP) e dá outras providências. Diário Oficial da União - Seção 1 - 29/12/1939, Página 29362.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 7.582 de 25 de maio de 1945**. Extingue o Departamento de Imprensa e Propaganda e cria o Departamento Nacional de Informações. Diário Oficial da União - Seção 1 - 28/5/1945, Página 9433.

BRASIL. **Regulamento nº 120, de 31 de janeiro de 1842**. Regula a execução da parte policial e criminal da Lei Nº 261 de 3 de Dezembro de 1841. Collecção de Leis do Imperio do Brasil , Rio de Janeiro, Rj, t. 5, pt. 3, p. 39, 1843.

CASTRO, Ruy. **100% Millôr Fernandes**. Correio da Manhã, 2023. Disponível em: <<https://www.correiodamanha.com.br/colunistas/ruy-castro/2023/08/90804-100-millor-fernandes.html>>. Acesso em: 11 de set. de 2023.

CAVALCANTE, Radjalma. O centenário do Major Luiz. Disponível em: <<https://carlitolimablog.blogspot.com/2013/06/o-centenario-do-major-luiz-um-texto-de.html>>. Acesso em: 25 de set. de 2023.

COSTA, Maria Cristina Castilho. A Censura no Governo Vargas - Antes, Durante e Depois. In: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre (Orgs.). **Censura no Brasil Republicano**. Volume I. Salvador: Saga, 2021, pp. 51 - 64.

COSTA, Rodrigo José da. Do “comício que não houve” à marcha da vitória: a deflagração do golpe civil-militar em Alagoas. **Cadernos de História**, v. 15, n. 22, p. 30-62. 2014.

FERNANDES, Millôr. **Pif-Paf**. p. 8. 1964. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/pif-paf-de-millor-fernandes/>>. Acesso em: 04 de ago. de 2023.

GABLER, Louise. **Conservatório Dramático**. Arquivo Nacional Memória da Administração Pública Brasileira, 2015. Disponível em: <<http://mapa.an.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/304-conservatorio-dramatico>>. Acesso em: 10 de jun. de 2022.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no Século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988**. Trabalho apresentado à Coordenação-Geral de Pesquisa e Editoração (CGPE) como parte dos requisitos necessários à conclusão da Bolsa Pesquisador do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, p. 77. 2009.

GARCIA, Miliandre. **Censura, resistência e teatro na ditadura militar militar**. Concinnitas, v. 2, n. 33 p. 144-177, 2018. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39855/27929>>. Acesso em: 17 de jul. de 2022.

GARCIA, Miliandre. **Teatro e resistência cultural: o grupo opinião**. Temáticas, Campinas, SP, v. 19, n. 37, p. 165–182, 2011. DOI: 10.20396/tematicas.v19i37/38.13676. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13676>>. Acesso em: 17 de jul. de 2022.

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, p. 175.1990.

HERMETO, Miriam. O engajamento, entre a intenção e o gesto: o campo teatral brasileiro durante a ditadura militar. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (Orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos de golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. E-book.

“LIBERDADE, Liberdade” é celebrado no Caderno de sábado. **Correio do Povo**, 2015. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/liberdade-liberdade-%C3%A9-celebrado-no-caderno-de-s%C3%A1bado-1.171764>> . Acesso em: 11 de set. de 2023.

MARQUES, Danilo Araujo. **Protesto dos Oito do Glória**. Rio Memórias. Disponível em: <<https://riomemorias.com.br/memoria/protesto-dos-oito-do-gloria/>>. Acesso em: 25 de jul. de 2023.

MOSTAÇO, Edécio. Censura, a rede. In: FICO, Carlos; GARCIA, Miliandre (Orgs.). **Censura no Brasil Republicano**. Volume I. Salvador: Saggá, 2021, pp. 23 - 50.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes: O golpe de 1964 e a ditadura militar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira Utopia e Massificação (1950-1980)**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2023.

NARA Leão. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359596/nara-leao>>. Acesso em: 10 de ago. de 2023.

NOTA de falecimento: professor Radjalma Cavalcante. **Universidade Federal de Alagoas**. 2022. Disponível em: <<https://ufal.br/servidor/noticias/2022/1/nota-de-falecimento-professor-radjalma-cavalcante>>. Acesso em: 1 de set. de 2023.

OLIVEIRA, Sírely Cristina. **Grupo Opinião: experiência estética e política dos musicais na década de 1960**. Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://legacy.anpuh.org/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Sirley%20Cristina%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 19 de jul. de 2022.

PAULO Autran. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13509/paulo-autran>>. Acesso em: 10 de ago. de 2023.

PROTESTO leva 'Oitos do Glória' à prisão. **Memorial da Democracia**. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/protesto-leva-oito-do-gloria-a-prisao>>. Acesso em: 11 de set. de 2023.

RANGEL, Flavio; FERNANDES, Millor. **Liberdade, liberdade**. 1965. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5021670/mod\\_resource/content/1/LIBERDADE%20LIBERDADE.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5021670/mod_resource/content/1/LIBERDADE%20LIBERDADE.pdf)>. Acesso em: 25 de set. de 2023.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2014.

ROMAGNOLLI, Luciana. **As últimas vozes de uma era**. Gazeta do Povo, 2010. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/as-ultimas-vozes-de-uma-era-1ffipqghy6i9wpkdovulx2z4e/>>. Acesso em: 11 de set. de 2023.

ROSELL, Mariana R. . **'Liberdade Liberdade' (1965): uma cena do teatro de resistência**. In: XXI Encontro Estadual de História ? ANPUH-SP: Trabalho, cultura e memória, 2012, Campinas. Anais do XXI Encontro Estadual de História: trabalho, cultura e memória - ANPUH-SP. São Paulo: ANPUH-SP, 2012.

SALA Nara Leão. "E no entanto é preciso cantar, mais que nunca é preciso cantar...". 28 de março de 2019. **Facebook**: Sala Nara Leão. Disponível em: <[https://www.facebook.com/SalaNaraLeao/photos/a.1698370186934658/1881633995274942/?locale=fr\\_FR](https://www.facebook.com/SalaNaraLeao/photos/a.1698370186934658/1881633995274942/?locale=fr_FR)>. Acesso em: 11 de set. de 2023.

SCANDAROLLI, Denise. **A censura teatral no Brasil Império: Como a censura da peça "Os diamantes da Coroa", de Eugène Scribe, nos ajuda a compreender os órgãos de censura teatral da Corte, no Brasil, e os seus cuidados com as narrativas sobre o passado**. Café História, 2017. Disponível em: <<https://www.cafehistoria.com.br/a-censura-teatral-no-brasil-imperio/>>. Acesso em: 10, jun. de 2022.

TEREZA Rachel. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa282657/tereza-rachel>>. Acesso em: 10 de ago. de 2023.

## FONTES

ARQUIVO Nacional, **Requerimento para aprovação da peça: Liberdade, Liberdade ou Seleção de Textos**. BR DFANBSB NS.CPR.TEA, PTE.449. Sistema de Informações do Arquivo Nacional. Disponível em: <[https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=2105332&v\\_aba=1](https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=2105332&v_aba=1)>. Acesso em: 5 de set. de 2023.

DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 20 de dez. de 1966, p. 03.

DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 27 de dez. de 1966, p. 03.

DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 28 de dez. de 1966, p. 03.

DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 31 de dez. de 1966, p. 03.

DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 6 de jan. de 1967, p. 03.

DE tudo e de todos. **Jornal de Alagoas**, 13 de jan. de 1967, p. 03.

DOPS vetou “Liberdade, Liberdade” por considerar original subversivo. **Jornal de Alagoas**, 18 de dez. de 1966, p. 06.

HOJE haverá debate de Paulo Autran com universitários e Grupo Opinião exhibe ‘Liberdade’ pela última vez. **Jornal de Alagoas**, 11 de jan. de 1967, p. 01.

JORNAL de Alagoas Recebeu Visita de cortesia de Autran que falará amanhã aos universitários. **Jornal de Alagoas**, 10 de jan. de 1967, p. 01.

**LIBERDADE, Liberdade em Maceió**. Direção: Wladymir Lima. Produção de Radicais Livres. Vimeo. 2013. (11min30s) Disponível em: <<https://vimeo.com/146704892?width=1080>>. Acesso em: 16 de fev. de 2023.

MACEIÓ abre 67 com o pé direito no teatro: ‘Liberdade, Liberdade’ virá. **Jornal de Alagoas**, 31 de dez. de 1966, p. 01.

O DIÁRIO na sociedade. **Diário de Pernambuco**, 11 de jan. de 1967, Primeiro Caderno, p. 06.

O DIÁRIO na sociedade. **Diário de Pernambuco**, 15 de jan. de 1967, Primeiro Caderno, p. 06.

PLACA no Deodoro lembrará o canto da 'Liberdade'. **Jornal de Alagoas**, 12 de jan. de 1967, p. 01.

PODEREMOS ter "Liberdade" em Maceió. **Jornal de Alagoas**, 8 de dez. de 1966, p. 01.

RELAÇÕES humanas. **Jornal de Alagoas**, 31 de dez. de 1966, p. 03.

TEATRO, quase sempre. **Diário de Pernambuco**, 16 de dez. de 1966, Segundo Caderno, p. 03.

TEATRO, quase sempre. **Diário de Pernambuco**, 31 de dez. de 1966, Segundo Caderno, p. 03.

UNIVERSITÁRIOS ouviram explicação de Liberdade. **Jornal de Alagoas**, 12 de jan. de 1967, p. 06.