

REFLEXÕES SOBRE O TEATRO PÓS-REVOLUÇÃO: “LIBERDADE, LIBERDADE” (1974) EM PORTUGAL
 REFLECTIONS ON POST-REVOLUTION THEATRE: “FREEDOM, FREEDOM” (1974) IN PORTUGAL

Thaís Leão Vieira*
 thaisleaovieira@gmail.com

RESUMO: O artigo discute a importância do teatro na sociedade portuguesa após a Revolução dos Cravos. Destaca-se a encenação da peça “Liberdade, Liberdade” (1965, Flávio Rangel e Millôr Fernandes) como um evento significativo nesse contexto, ocorrendo poucos meses após os eventos revolucionários. A adaptação da peça, realizada por Luís Francisco Rebello, Luís de Lima e Helder Costa, é apresentada como parte de um movimento mais amplo de redefinição cultural em Portugal. “Liberdade, Liberdade” incorporou uma variedade de elementos da cultura portuguesa, como poesias, músicas e cenas teatrais adaptadas, que ecoavam os anseios por liberdade e democracia vivenciados pela sociedade naquele momento histórico. Através desses elementos, a peça insere-se em um espaço de experiência da cultura pós-revolucionária. Na atmosfera de liberdade recém-conquistada em Portugal, surgiram novos significados e possibilidades interpretativas. Este artigo busca explorar as dinâmicas culturais e políticas que envolveram essa importante obra teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Revolução dos Cravos; “Liberdade, Liberdade”.

ABSTRACT: This article discusses the importance of theatre in Portuguese society after the Carnation Revolution. The staging of the play "Liberdade, Liberdade" (1965, Flávio Rangel and Millôr Fernandes) is highlighted as a significant event in this context, occurring just months after the revolutionary events. The adaptation of the play, carried out by Luís Francisco Rebello, Luís de Lima, and Helder Costa, is presented as part of a broader movement of cultural redefinition in Portugal. "Liberdade, Liberdade" incorporated a variety of elements from Portuguese culture, such as poetry, music, and adapted theatrical scenes, echoing the desires for freedom and democracy experienced by society at that historical moment. Through these elements, the play inserts itself into a space of post-revolutionary cultural experience. In the atmosphere of newly acquired freedom in Portugal, new meanings and interpretative possibilities emerged. This article seeks to explore the cultural and political dynamics that surrounded this important theatrical work.

KEYWORDS: Theater; Carnation Revolution; “Liberdade, Liberdade”.

O teatro é uma das mais belas maneiras que o homem conhece de ser livre – por isso rima, no riso e nas lágrimas de que é feito, com a liberdade. O teatro é, pois, uma exigência de liberdade.

Carlos Porto, 29 de abril de 1974

No Brasil (“Liberdade, Liberdade”) tinha a função de reclamar a Liberdade, e aqui é ... hino à Liberdade

Luís de Lima

Nos dias que se seguiram ao 25 de abril de 1974, Carlos Porto proferiu uma análise no Diário de Notícias, onde expressou: “Quase 50 anos de ditadura, são quase 50 anos sem

* Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia e pós-doutorado pela Universidade de São Paulo. Docente do departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal de Mato Grosso.

teatro” (PORTO, abril de 1974, 18). Com isso, não apenas sinaliza a carência teatral resultante do longo período ditatorial, mas também insinua os efeitos nocivos sobre o panorama teatral português, não apenas das peças censuradas, mas também das obras dos dramaturgos lusitanos que foram relegadas ao esquecimento por longos anos. Nesse retorno ao convívio democrático, emerge de forma incontestável um debate acirrado, sobretudo refletido nas críticas veiculadas pela imprensa, entre o teatro comercial e o teatro de caráter amador e universitário. Além disso, emerge a defesa de um teatro de cunho popular, político e crítico, enaltecendo o teatro como experiência (PORTO, abril de 1974, 18). Em busca de assegurar um teatro livre, Porto rejeita “a liberdade de um teatro que simula intelectualidade, um teatro que nega a essência da livre expressão e do pensamento. Recusamos a liberdade de um teatro concebido e realizado com o único fito de auferir lucros para seus artistas” (PORTO, abril de 1974, 18).

Por outro lado, é importante destacar que o teatro não sucumbiu durante esses anos de ditadura; não houve uma completa ausência teatral, mas sim um espaço de resistência teatral. Embora presente, a censura não foi aplicada com a mesma severidade de 1926 a 1974. Ela refletia as flutuações da política geral do regime, o qual, por sua vez, era impactado pelo contexto internacional. Após vinte anos particularmente sombrios para o teatro, a vitória dos Aliados no final da Segunda Guerra Mundial forçou as autoridades portuguesas a serem mais flexíveis. Isso marcou o início de uma maior efervescência teatral, principalmente caracterizada pela formação de grupos experimentais em Lisboa e no Porto (Teatro-Estúdio do Salitre e Teatro Experimental do Porto). Marie-Amélie Robilliard afirma que a década de 1950 testemunhou uma escalada de restrições em resposta aos protestos desencadeados pelas eleições presidenciais de 1958. Foi só com a saída de Salazar e com a nomeação de Marcello Caetano como primeiro-ministro, em 1968, que ocorreu um certo afrouxamento da censura – conhecido como “Primavera Marcelista”. Este período pode agora ser visto como um prenúncio (em muitos aspectos) da revolução de 25 de Abril. O vigor do teatro português desde meados dos anos 1960 foi resultado tanto desse “clima de abertura” quanto do otimismo deste período pré-revolucionário. Manifestado por duas importantes manifestações estudantis em 1969 e 1972,¹ surgiu de tumultos relacionados às condições de criação de

¹ A crise acadêmica em Coimbra, em 1969, foi seguida por incidentes em várias faculdades de Lisboa em 1972, que resultaram na morte de um estudante abatido a tiros por um agente da polícia política. Influenciado pelos

espetáculos: significando ainda mais a insatisfação entre os artistas. Apesar da persistência da censura, os anos 1960 se destacaram pela maior circulação de ideias políticas, textos e inovações artísticas entre Portugal e o resto da Europa, agitada pelo “Maio de 68”. A democracia estava de volta em 25 de abril. Com o regresso da democracia, o lugar da cultura na sociedade portuguesa foi redefinido através da revisão de antigas instituições e do nascimento de novos organismos com foco no rejuvenescimento cultural - entre 1974 e 1978, Portugal testemunhou vários governos que fizeram mudanças nas políticas culturais e impactaram as companhias de teatro. Um momento em que as estruturas de poder relacionadas à cultura e ao teatro foram reorganizadas sucessivamente (ROBILLIARD, 2012, p. 200). Em 6 de maio de 1974 surgiu a Comissão Consultiva da Atividade Teatral (CCAT) com o objetivo de elaborar uma política pública para reforçar o apoio ao teatro – sob a Direção Geral de Cultura Popular e Espetáculos, canalizaram subsídios a companhias independentes durante os cinco governos provisórios iniciais e parte do sexto mandato que terminou em novembro de 1975 (ROBILLIARD, 2012, p. 200). Embora não se possa caracterizar uma política cultural estruturada – devido à fragmentação das medidas –, o período foi propício para o desenvolvimento da atividade teatral. Algumas companhias surgiram nesse período específico - o Bando em 1974, a Barraca e os Cômicos em 1975 - enquanto outras ocuparam espaços cedidos pelo Estado: a Comuna no antigo colégio alemão da Praça de Espanha e o Teatro da Cornucópia em um centro de dança abandonado, próximo do Largo do Rato.² Sob o III Governo Provisório, as Campanhas de Dinamização Cultural, lançadas para democratizar a cultura ao levá-la às regiões mais remotas de Portugal, também envolveram as companhias teatrais. Ao adotar o princípio do teatro como “serviço público” de Jean Vilar (modelo de descentralização francês), em 1975 a Comissão Consultiva para atividades Teatrais (CCAT)

eventos de Maio de 1968, o movimento estudantil começou a criticar o ensino elitista e a promover uma nova cultura libertária, aspectos que se destacaram durante a ocupação do Instituto Superior de Ciências Econômicas e Financeiras e na crise acadêmica de Coimbra, ambas em 1969. Entre 1970 e 1974, detecta-se um “outro período crítico”, marcado pela inovação ao nível dos conteúdos e da forma da intervenção estudantil. A consolidação de uma imagem de estudante modelada em função do seu “comprometimento social”, os reflexos no meio estudantil das alterações produzidas ao nível da moral, das sociabilidades, da política e da cultura, bem como o arrastamento das guerras coloniais em África, originam a afirmação de canais de contestação explicitamente centrados no questionamento da forma do regime e na luta contra a guerra e o colonialismo, e na recusa radical do regime político vigente. (CARDINA, 2008, p. 61)

² É importante chamar a atenção que parte desses grupos já existiam antes de 1974. É o caso do Teatro de Cornucópia. Carlos Porto e Salvato Menezes vão considerar esse teatro como teatro independente ou grupos independentes do início dos anos de 1970 que tinha como principal pressuposto projetos autônomos “sob o ponto de vista estético, ideológico e institucional, que se confrontavam com a prática do teatro comercial e estatal de então, e, ao mesmo tempo, com o poder salazar-caetanista.” (PORTO; MENEZES, 1985, p. 19)

criou uma rede de centros dramáticos, que acabou tendo o Centro Cultural de Évora (CCE) como seu único representante (ROBILLIARD, 2012, p. 200). Dentre as medidas imediatas tomadas, destaca-se a abolição das comissões de censura pelo decreto-lei nº 194/74, que livrou o teatro português da opressão sofrida ao longo de quarenta e oito anos.

Um dos primeiros efeitos imediatos foi a liberdade nos repertórios teatrais. Embora as companhias agora pudessem apresentar qualquer peça sem restrições, os produtores teatrais puderam utilizar todos os textos, trabalhar em todos os espaços e para todos os públicos. Isso levantou uma questão: “Poderia um processo revolucionário dar origem a um teatro revolucionário?” (PORTO, 1985, p. 45). No entanto, o processo não foi simples nem livre de contradições, pois a história nunca é linear. Nesse sentido, entre os diversos projetos estéticos da prática teatral, tanto o teatro amador e independente quanto o teatro comercial marcaram experiências diversas, revelando a capacidade de adaptação às novas necessidades e a vontade de encontrar respostas para perguntas complexas (PORTO, 1985, p. 35). É relevante destacar que o embate entre teatro independente e teatro comercial também marcou presença no Brasil em diferentes períodos, especialmente no início do século XX e nas décadas de 1960 e 1970. Durante muito tempo, o teatro musicado e de revista foi considerado alienado pela historiografia brasileira, alinhado aos interesses comerciais (FERREIRA, 2010). Embora Carlos Porto mantenha essa distinção entre o teatro comercial “de caráter capitalista”, ele observa uma virada progressista de cunho político no Parque Mayer durante esse período. No Teatro ABC, revistas com uma perspectiva política mais aguçada estavam surgindo, como é o caso de “Dura Lex Sed Lex” (1972) (VIEIRA, 2018), que, segundo Porto, representa a tentativa mais radical de transformação da revista.³ (PORTO; MENEZES, 1985, p. 21)

Até a Revolução dos Cravos, no entanto, foi observado um fenômeno recorrente: muitas peças foram escritas, mas pouquíssimas foram encenadas.⁴ Devido à censura imposta

³ É interessante observar que na referência trazida pelos autores, no espetáculo português, são apresentados autores com pseudônimos: Thomas Genebre e Alen Carmesiano. No Brasil, temos o texto dramático de teatro engajado apresentado sob a forma de teatro de revista, escrito em 1967 por Oduvaldo Vianna Filho, junto com Paulo Pontes e Armando Costa. “Dura lex sed lex, no cabelo só Gumex” foi caracterizada por seus autores como uma revista musical composta de dois atos e oito quadros. Não consegui localizar maiores informações sobre o “Dura Lex” português, mas pode ser uma pista de possíveis interlocuções, uma vez que nesse período as trocas culturais entre os dois países eram intensas. (PORTO; MENEZES, 1985, p. 31)

⁴ Os 48 anos de ditadura deixam profundas marcas que influenciam as abordagens culturais na democracia de qualquer país. Com o fim da ditadura, a censura, que por décadas foi uma presença constante e obrigatória para

pelo governo ditatorial, uma quantidade considerável de obras teatrais foi apenas publicada em formato de livro, incapaz de ser apresentada nos palcos. Em Portugal, o teatro era mais lido do que encenado. Isso levou o teatro português desse período a focar principalmente no texto, valorizando a palavra e o diálogo carregado de significado, já que os dramaturgos sabiam que tinham poucas chances de ver suas peças sendo encenadas. Quanto à estética, muitas peças rejeitavam formas naturalistas e valorizavam o anti-ilusionismo, caracterizando-se por uma elaboração, construção e utilização de diversos recursos cênicos (RODRIGUES, 2010, p. 12). A recuperação da liberdade de expressão se reflete em toda a programação portuguesa de 1974. As companhias correm para encenar autores antes proibidos ou criar espetáculos com intenções políticas explícitas. Esses novos projetos envolvem a interrupção de apresentações e ensaios em curso ou a transformação de espetáculos apresentados antes da Revolução. Esse período também marca o retorno dos “exilados do palco”. Vários autores, cuja obra foi completamente proscrita durante o regime de Salazar, tornam-se emblemas do retorno à liberdade. É o caso de Peter Weiss, Luís de Sttau Monteir, Bernardo Santareno, Bertolt Brecht e dramaturgos/artistas que estavam fora do país como Sérgio Godinho que estava no Canadá e Luís de Lima no Brasil.⁵

Nesse sentido, é importante destacar que a encenação da peça “Liberdade, Liberdade” apenas quatro meses após a Revolução dos Cravos em Portugal faz parte de um contexto mais amplo, considerando diversas reflexões sobre a imperativa necessidade de redefinir o cenário cultural em Portugal. Esta urgência se evidencia na nota do Diário de Notícias de maio, que propõe uma série de medidas, a saber:

- (1) Realização imediata de um Congresso Nacional de Teatro.
- (2) Revisão da reforma do Conservatório Nacional.

todos os criadores, foi abolida, abrindo caminho para a descoberta de obras proibidas (Brecht, por exemplo, foi o dramaturgo mais representado por algum tempo). A pesquisa realizada por Ana Catarina Firmo esclarece os detalhes do aparato censório e da legislação dos espetáculos durante o Estado Novo. Sua análise reflete como o teatro português foi sufocado durante a ditadura de maneira rigorosa. A descrição do contexto político e legislativo do teatro em Portugal até 1974 permite compreender o ambiente de invisibilidade dos autores nacionais. Impedidos de verem suas peças encenadas, esses dramaturgos foram relegados ao estigma de “autores de gaveta”. Ao examinar especialmente o panorama das décadas de 1950, 1960 e 1970, destaca-se como o teatro foi duramente perseguido durante o fascismo, evidenciando o impacto do espetáculo como ferramenta de conscientização política (FIRMO, 2011, p. 319).

⁵ Na década de 1950, Luís de Lima, após deixar Paris e se estabelecer em São Paulo, foi convidado por Sábado Magaldi para ministrar aulas de interpretação na Escola de Arte Dramática (EAD). Durante esse período, suas atividades teatrais incluíram uma variedade de projetos, destacando-se suas traduções e encenações das peças de Ionesco. A carreira multifacetada de Luís de Lima, que incluía atuação, mímica, direção, ensino e tradução, foi fundamental na introdução do teatro do absurdo nos palcos brasileiros, poucos anos após as peças do dramaturgo romeno estrearem na França, nos anos 1950. Conferir: RODRIGUES, 2018.

- (3) Integração de Secções de teatro nos restantes Conservatórios Nacionais.
- (4) Criação de cadeiras de teatro na Universidade.
- (5) Inquérito à atividade do empresário Vasco Morgado no que se relaciona com o seu apoio à ditadura fascista e com as proteções que esse apoio justificou.
- (6) Anulação do contrato de exploração do Teatro Nacional pela Empresa Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro.
- (7) Revisão do projeto final do edifício do Teatro Nacional com vista à eliminação de todas as despesas sumptuárias que esse projeto certamente implica. Todas as obras relacionadas com a reconstrução do Teatro Nacional [O Teatro Nacional foi destruído por um incêndio em 1964] devem ser condicionadas pelo facto prioritário desse teatro ser do/para as forças trabalhadoras.
- (8) Entrega da exploração do Teatro Nacional a um grupo de atores escolhidos em reunião geral da classe teatral.
- (9) Substituição do nome "Teatro Nacional D. Maria II" para "Teatro Nacional Almeida Garrett".
- (10) Organização imediata de companhias destinadas a servir a província a partir de centros como Porto, Évora, Coimbra, Castelo Branco, Bragança.
- (11) Apoio imediato ao teatro amador e universitário.
- (12) Aproveitamento de todos os espaços teatrais existentes, incluindo os da Fundação Calouste Gulbenkian cuja utilização, no campo teatral, tem sido praticamente nula. (PORTO, maio de 1974, 04)

A estreia da versão portuguesa de “Liberdade, Liberdade” no Teatro Villaret, em Lisboa, em 28 de agosto de 1974, marca um importante momento na intersecção entre arte e política em Portugal pós-Revolução dos Cravos. No período do 25 de Abril, Luís de Lima expressou a intenção de modificar o texto original para celebrar a queda do fascismo (CASTRO, 2019, p. 213). Além disso, planejava-se incluir canções da “nova música portuguesa”, com destaque para artistas como Adriano Correia de Oliveira e José Afonso. A busca por uma coesão estética e ideológica levou os encenadores a convidarem José Mário Branco para desenvolver a estrutura musical da peça, contando com a colaboração de Fausto na direção musical. O repertório abrangia interpretações de canções de artistas como José Afonso, Fernando Lopes-Graça e Victor Jara. Após a saída de Luís de Lima, José Mário Branco chamou Sérgio Godinho para participar na peça, que também contava com a presença de vários músicos em papéis de interpretação de canções ou atuação, como Júlio Pereira e Carlos Cavalheiro. Sérgio Godinho, por outro lado, reconhece que foi profundamente influenciado de forma positiva por todo o processo revolucionário, assumindo sua postura de despreendimento partidário como uma característica marcante. Segundo José Hugo Pires Castro (2019, p. 212), o músico percebe que, durante seu exílio na França e no Canadá, teve pouca conexão com os círculos políticos da comunidade emigrante, destacando que sua falta

de alinhamento com grupos fechados e disputas partidárias permitiu-lhe manter solidariedade e abertura a diversas iniciativas políticas, além de cultivar relacionamentos próximos com músicos de diferentes origens. Durante o 25 de Abril, Godinho estava vivendo no Canadá, concentrado em sua atividade teatral. Contudo, decide mudar-se para Portugal a fim de participar como ator convidado por José Mário Branco na peça de teatro “Liberdade, Liberdade”, que estava programada para estrear em agosto.⁶

A adaptação da peça, realizada por Luís Francisco Rebello, Luís de Lima e Helder Costa, com a produção de Raul Solnado, a partir do trabalho original de Millôr Fernandes e Flávio Rangel (1965), não se restringiu apenas à transposição do texto. Além dos trechos de poesias de Ruy Cinatti, Miguel Torga, Bertolt Brecht, Alexandre O'Neill e outros, assim como cenas teatrais adaptadas de Shakespeare, Beaumarchais, Büchner e Brecht, a adaptação construiu um diálogo com o contexto político e social emergente em Portugal. Canções de José Afonso, A Marselhesa, Victor Jara e outros, juntamente com temas populares e hinos, foram incorporados. Além de citações de defesas proferidas por Joaquim Pinto de Andrade e Aquilino Ribeiro extraídas dos processos movidos pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) contra eles, enquanto o debate na Assembleia Nacional sobre o caso da “Capela do Rato”⁷ foi reproduzido do “Diário das Sessões”, ressaltando a atenção ao momento histórico por parte dos adaptadores.

O ator e encenador Luís de Lima discorre em seu depoimento para a TV RTP sobre seu envolvimento no trabalho teatral anterior ao período do 25 de Abril, bem como sobre o convite feito por Raul Solnado para dirigir a montagem da peça “Liberdade, Liberdade” em Lisboa. Destaca-se a necessidade de adaptar a obra original dos brasileiros Millôr Fernandes e

⁶ Durante os anos de 1972 a 1974, ele viveu no Canadá, distante da realidade portuguesa. No entanto, ao receber o convite para atuar na peça "Liberdade Liberdade", produzida por Raul Solnado no Teatro Villaret, decidiu retornar definitivamente para Portugal. Antes disso, em 1971, ele realizou uma viagem pela Holanda, Canadá e Brasil, onde colaborou com a companhia Living Theatre, conhecida por seu engajamento político. Durante esse período, o elenco, que incluía Sérgio Godinho, enfrentou até mesmo prisões sob o regime militar brasileiro. (ARRUDA, 2016)

⁷ A Vigília da Capela do Rato foi um episódio de protesto que ocorreu na Capela do Rato, em Lisboa, envolvendo um grupo de católicos que se posicionaram contra a guerra colonial e a ditadura do Estado Novo. Iniciada em 30 de dezembro de 1972, a vigília tinha a intenção de ser prolongada por tempo indeterminado como forma de manifestação pacífica. No entanto, em 31 de dezembro, a polícia de choque invadiu a igreja e deteve cerca de 50 pessoas, encerrando assim o protesto de forma abrupta. “A vigília da Capela do Rato tem uma enorme repercussão na imprensa portuguesa. Na Assembleia Nacional, Miller Guerra trava um confronto verbal tornado célebre com Casal-Ribeiro em que admite discutir a presença de Portugal em África. Na sequência do episódio, demite-se, juntamente com Sá Carneiro. Os restantes membros da ala liberal aguardam pelas eleições de 1973 para sair”. (ALMEIDA, 2004, 291)

Flávio Rangel, tarefa na qual contou com a colaboração dos dramaturgos Luís Francisco Rebelo e Hélder Costa,

Eu pensava em montar esta peça mais tarde, um dia, mas como ele queria ainda para esta temporada, eu aceitei com muito gosto e vim para o teatro dele. Ele deve chegar para a estreia, que está prevista para ser aqui. [...] Não podia deixar de ser isso que o João disse. [...] Eu iria além: seria incoerente mostrar uma peça aqui (da mesma forma)... no Brasil tinha a função de reclamar a Liberdade, e aqui é como a Céu Guerra disse, é o hino à Liberdade, ao mesmo tempo que um grito de alerta, né? Isso, todos nós estamos de acordo. Liberdade, não se usufrui assim porque alguém não lhe deu, tem que conquistá-la. (LIMA, TV PALCO/RTP, 1974)

A adaptação resultante do trabalho conjunto é enfatizada por seu foco na atualidade e na abordagem dos problemas contemporâneos da sociedade. Lima destaca que a peça aborda diversos períodos históricos relacionados à conquista da liberdade, apresentando uma mistura de cenas satíricas e dramáticas.

[...] é uma emoção muito grande apresentar de novo ao público português, claro. O que eu espero é que esse espetáculo responda, não há uma visão facciosa, de um grupo de pessoas que querem impor ideias sobre a Liberdade. Nós fazemos uma espécie de Painel que tem seu começo na antiguidade remota com Spartacus, passando pela antiguidade clássica com Júlio César. Depois, avançamos para a revolução francesa, da revolução francesa fomos para a Comuna de Paris e a revolução de outubro na Rússia. Até chegarmos à Espanha e à revolução civil, à guerra civil, e da guerra civil temos diretamente a Segunda Guerra Mundial. E, da Segunda Guerra Mundial, chegamos à atualidade. Em todo caso, é importante aproveitar para explicar que a peça não tem um estilo dramático contínuo, nem um estilo satírico continuado. É realmente uma mescla de todos esses tipos possíveis, entremeada de humor, de cenas dramáticas como vão poder assistir. Uma delas é a morte de Danton, mas há outras, claro. Também há outras que, sem ser aquela de Beaumarchais, o que faz o João e a Céu Guerra. Temos também alguma coisa satírica, como tentar cantar um fado, ou melhor, o canto do João Perry, porque ele sempre viveu aqui. E sendo bem, essa crítica Marialva, temos outro tipo de humor, todos os tipos de humor. (LIMA, TV PALCO/RTP, 1974)

A utilização de colagens de que trata Luís de Lima é uma manifestação desse desejo de transparência e questionamento das estruturas do teatro dramático, utilizadas por Millôr Fernandes e Flávio Rangel no texto original⁸. Um exemplo desse uso é encontrado na prática artística da montagem ou colagem literária, na qual textos e citações são reunidos,

⁸ Desde seus primeiros textos teatrais, Millôr Fernandes utiliza elementos que expõem a estrutura de sua obra ao público, demonstrando sua recusa em ocultar os processos artísticos subjacentes. Há muitos trabalhos sobre essa questão, dentre esses, conferir GONÇALVES, 2021.

convocando todo o campo metafórico ligado à técnica, que substitui o paradigma da natureza, onde um texto equivale a um organismo, pelo conceito de texto como máquina, um encaixe de peças avulsas. Nesse contexto, o autor se torna um engenheiro, realizando um trabalho de “bricolagem”. Na prática teatral, a montagem e a colagem não são apenas técnicas de escrita, mas também supõem uma maneira de encenar, agenciar a luz, a música, a atuação e, sobretudo, de deixar a obra de arte aberta para o exterior, apta a integrar o acaso e o imprevisto, vislumbrando uma profusão de possíveis (BAILLET e BOUZITAT, 2012, p. 122). Na adaptação portuguesa da peça “Liberdade, Liberdade”, na qual a colagem de textos é produzida a partir de elementos políticos específicos da realidade portuguesa. Essa abordagem confere à obra uma nova dimensão à luz de sua realidade específica, permitindo ao espetáculo não apenas refletir sobre a luta pela liberdade em diferentes contextos históricos, mas também examinar as condições concretas, como a guerra colonial, a cena da Mocidade Portuguesa e a cena da Assembleia Nacional, que definem essa luta ao longo do tempo e do espaço. Na montagem dirigida por Luís de Lima, destaca-se a quase completa ausência de cenários, a fusão de elementos cênicos e musicais, e um estilo de espetáculo que evoca a sensação de estar ao ar livre. O espaço cênico é ocupado com elementos mínimos, porém funcionais, que sugerem cenários de forma eficaz. Além disso, a presença dos músicos em cena, evocam o estilo brechtiano. Nesse estilo teatral, os elementos da produção são apresentados de forma clara e visível, destacando a natureza construída e teatral da performance. A disposição estratégica dos músicos na parte superior do palco (Foto 01) proporciona um elemento visual distintivo, contribuindo para a visibilidade e enfatizando a interação entre música e ação cênica. Essa escolha também evoca a influência do teatro épico de Bertolt Brecht, onde a percepção consciente dos elementos da encenação pelo público é valorizada, reforçando a natureza artificiosa e reflexiva da experiência teatral.

Figura 1: espetáculo (1974). [João Perry e músicos na cena da peça Liberdade, liberdade] [Material gráfico].



Fonte: Lisboa, Portugal: Base de dados do arquivo digital do teatro D. Maria II

A peça começa com um cenário no escuro, acompanhado pelos acordes finais de “Angola é Nossa”, um hino que surgiu em junho de 1961, após o início da guerra em Angola durante o período colonial português, e ganhou destaque durante a Guerra Colonial (1961-1974). O hino, frequentemente usado por aqueles que defendiam a permanência de Angola como uma província portuguesa, para de ser tocado em cena. As luzes se acendem e um locutor de rádio anuncia: “Vamos dar início a um novo programa”, logo em seguida toca a música “Grândola, Vila Morena”, escrita por José Afonso em 1971, que é um símbolo de resistência para aqueles que lutavam pela liberdade em Portugal. Os atores entram em cena e é anunciado um tempo em que o teatro é considerado um espelho do mundo, mas, diferentemente do espetáculo brasileiro,⁹ o rosto que esse espelho reflete agora é o rosto de um povo livre.

Luís de Lima faz uma piada com o fato de que já é português e brasileiro, declarando: “Hoje é tempo de ação para todos nós. Até para os milhares de Portugueses com sotaque estrangeiro, como eu. Melhor ainda, agora já sei falar duas línguas, Português e Brasileiro. Voltamos à Pátria e fazemos parte do caudal irresistível que opõe ao ódio e à opressão um

⁹ A intenção deste artigo não é realizar uma análise comparativa entre os dois textos. No entanto, em alguns momentos, é importante fazer distinções entre eles, especialmente para demonstrar os contextos históricos distintos em que foram produzidos.

Mundo Novo de amor, paz e progresso”. A peça canta a liberdade reconquistada e conclama a partir da dramaturgia a lutar para nunca mais perdê-la. Ao som de “Coro da Primavera”, uma das canções mais conhecidas do cantor e compositor português José Afonso, lançada em 1971 no álbum “Cantigas de Maio”, a música foi um hino à liberdade e símbolo de resistência.

De acordo com José Hugo Pires Castro, o entusiasmo com que o golpe militar foi celebrado nos dias seguintes ao 25 de Abril revela a maneira como foi noticiado com muito entusiasmo pela imprensa que noticiou as manifestações populares espontâneas e dos setores politicamente organizados em todo o país, que aclamavam a liberdade conquistada com gritos de “Vitória, vitória” e o slogan “O povo unido jamais será vencido”. Essas celebrações foram acompanhadas pelo som de bandas e conjuntos musicais, além das pessoas que cantavam nas ruas o Hino Nacional e, especialmente, “Grândola, Vila Morena” (CASTRO, 2019, 114).¹⁰

A cena se desloca para um momento histórico: a revolta liderada por Spartacus contra o Império Romano. Através de uma encenação, é retratada a luta dos escravos pela liberdade, culminando na derrota de Spartacus, mas deixando um legado de resistência contra a desigualdade social. Em seguida, os atores encenam o funeral de Júlio César, com Luís proferindo um discurso que destaca a complexidade do líder e a traição que levou à sua morte. Maria do Céu Guerra continua com uma reflexão sobre o impacto da morte de César no mundo, destacando sua importância histórica. O espetáculo segue com momentos de humor, como a advertência de Luís sobre o barulho das cadeiras do teatro, e continua com discussões sobre diferentes formas de liberdade, desde a física até a econômica, expressas por meio de músicas e diálogos. Assim, o enredo se desenvolve em torno de diversos momentos históricos e reflexões sobre liberdade, justiça e resistência, utilizando música, teatro e humor para transmitir sua mensagem.

A inclusão do poema de Brecht após o discurso de Marco Antônio em Portugal, já em um contexto democrático traz a preocupação com a dependência excessiva de um líder poderoso e influente, criticando a idolatria e a submissão cega aos líderes políticos. Nesse contexto, a escolha de incluir esse poema pode ser interpretada como uma reflexão sobre os

¹⁰ Essas manifestações também ocorreram nas colônias portuguesas, como destacado pelo jornal A Capital, que relatou um comício de apoio ao golpe militar em Lourenço Marques, Moçambique, onde cerca de 5000 pessoas se manifestaram em frente ao Palácio de Governo, ouvindo repetidas vezes a canção “Grândola, Vila Morena”. (CASTRO, 2019, 114)

perigos do autoritarismo e da concentração de poder em um único indivíduo, algo que foi combatido durante a Revolução dos Cravos em Portugal. A crítica pode ser entendida a partir do contexto em que Portugal passava, uma vez que era direcionada ao projeto de poder pessoal. De natureza cesarista ou bonapartista, o General Spínola, visava antecipar a eleição do presidente da República, indo contra o programa estabelecido pelo Movimento das Forças Armadas (MFA). O confronto de Spínola com os jovens oficiais da comissão coordenadora do MFA resultou, inicialmente, na queda do primeiro governo provisório e, posteriormente, na renúncia do próprio Spínola, impulsionando assim o avanço do processo revolucionário. A crítica à ideia de que um líder é “insubstituível” e a ironia sobre sua eventual ressurreição podem ser vistas como um lembrete da importância dos ideais democráticos, como lembra José Mário Branco

Uma peça que é oportuna entre nós, e até mesmo necessária, parece-me aquela que desenvolve um certo número de temas em torno do tema geral da Liberdade. Porque, em nosso país, tais questões evidentemente continuam a estar altamente ameaçadas ou mesmo não existentes, não é? Portanto, parece-me que ao falar sobre certo tipo de Liberdade e alertar a opinião do público para certos problemas, está-se fazendo algo necessário hoje em nosso país para que não se pense que já vivemos num mar de rosas. (BRANCO, TV PALCO/RTP, 1974)

O final do primeiro ato aborda a temática da liberdade, iniciando com uma reflexão sobre sua concepção e manifestação nos Estados Unidos. De maneira humorística, é retratada a construção da Estátua da Liberdade como um símbolo tangível desse ideal, seguida de uma ironia sobre sua relevância diante dos desafios sociais e raciais enfrentados pela nação.

"Mas afinal, o que é a liberdade? (Trecho do Romance LXXXI ou Dos Ilustres Assassinos. In: Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meirelles) Apesar de todas as discussões e reflexões já feitas sobre o tema, muitos ainda acreditam que a liberdade é uma mera abstração, uma figura criada pela imaginação humana. No entanto, afirmo categoricamente que a liberdade não apenas existe, mas também tem uma forma tangível, feita de concreto e cobre, com uma altura de cem metros. Esse símbolo da liberdade foi apresentado aos americanos pelos franceses em 1866, numa época em que estes desfrutavam de muitas liberdades, enquanto os americanos não tinham nenhuma. Ao receberem esse presente, os americanos ergueram a estátua na Ilha da Liberdade, na entrada do porto de Nova York. Esta é uma verdade incontestável. Curiosamente, mesmo após todos esses anos, a liberdade ainda não conseguiu penetrar completamente no solo americano. Quando Bernard Shaw esteve nos Estados Unidos, foi convidado a visitar a Liberdade, mas recusou-se afirmando que seu gosto pela ironia não ia tão longe. (LIBERDADE, LIBERDADE, 1974, 68)

A narrativa segue com trechos de poesias e canções de artistas negros americanos, como Langston Hughes e Paul Robeson. A cena também aborda a contradição presente na Declaração de Independência Americana que, apesar de proclamar a igualdade de todos os homens, manteve a escravidão. Além disso, traz a discussão sobre a persistência da segregação racial, sendo mencionada a luta liderada por Martin Luther King Jr. A inserção do poema de Langston Hughes e a citação sobre a segregação racial enfatizam toda uma discussão sobre a questão da liberdade e da igualdade racial. Após essa parte que também estava na peça original, há uma transição para uma cena que aborda a guerra colonial, uma temática presente na versão portuguesa da obra. Nessa cena foi apresentada a história de Joaquim Pinto de Andrade, um sacerdote angolano, destacou-se por seu engajamento na luta pela independência de Angola. Sua atuação nesse movimento o fez ser alvo de títulos pejorativos pelo regime colonial, assim como enfrentou acusações semelhantes do regime ditatorial que surgiu no país após a independência. Após ser preso em Luanda foi deportado para Lisboa.

"Por uma questão de temperamento, educação e formação religiosa, sou contra métodos brutos e fraudulentos. Creio que a língua foi dada aos homens para se entenderem e que todas as divergências deveriam ser resolvidas por métodos pacíficos, democráticos e através de negociações. Na minha qualidade de sacerdote, africano e nativo desta terra, tenho um conhecimento direto, e por assim dizer vivencial, dos problemas que preocupam este povo. E vivo-os com a sensibilidade particularmente aguda de quem se sente solidário com eles pelas vozes do sangue e pelas amarras da História."

Assim se expressou no Tribunal Plenário de Lisboa, em 1971, o padre Joaquim Pinto de Andrade, natural de Angola, enquanto respondia por atentar contra a segurança do Estado. (LIBERDADE, LIBERDADE, 1974, 82)

O texto ainda sugeria que o crime do sacerdote era sua condição de negro, angolano, culto e não subserviente (p. 83). É interessante observar como no espetáculo português os temas e questões extrapolam a mera transposição do texto original. Num país que suportou treze anos de guerra colonial, um dos principais catalisadores da revolução de 25 de abril de 1974, o problema do colonialismo permanece como uma questão de enorme complexidade. O surgimento da insurreição em Angola, seguida pela Guiné e Moçambique em 1963 e 1964, marcou o envolvimento de Portugal em um conflito colonial que custou muitas vidas e esgotou a economia nacional. Nesse contexto, os estudantes lideraram revoltas periódicas, clamando por independência universitária, com destaque para o ano de 1962. Salazar,

pressionado por todos os lados, não pôde mais evitar a realidade ou manter a imagem de uma ditadura moderada; a repressão se tornou evidente, com detenções e assassinatos, incluindo o de Humberto Delgado em 1965. É dentro desse contexto que o texto teatral se posiciona, afirmando que “nós não lutamos contra o povo português, mas contra o colonialismo português” (p. 81).

Ao inserir-se no contexto político e social de Portugal, a adaptação de “Liberdade, Liberdade” estabelece um diálogo com as questões urgentes da época. Nesse sentido, percebe-se que não apenas o espetáculo apresentado em Portugal, no contexto pós-revolucionário, oferece uma interpretação distinta da encenação original de 1965 no Brasil, mas também a crítica gerada em torno dele aborda a questão do teatro dentro daquela atmosfera específica. A crítica de teatro de 1974 sobre a peça apresenta não apenas o espetáculo em si, mas o processo social em que se encontra Portugal. Um dos aspectos centrais dessa crítica é a ênfase na capacidade da peça de atrair diversos públicos, destacando sua carga crítica que ressoa em diferentes segmentos da sociedade. Isso é particularmente significativo considerando que a peça foi produzida apenas quatro meses após o 25 de Abril, marcando um momento em que o *horizonte de expectativas* em Portugal em que se pode em alguma medida chamar a atenção para um certo ideário no período imediato ao 25 de Abril, exigiu-lhes uma reflexão crítica relativamente a dois aspetos interligados: por um lado, os significados da associação a um público maior que, nas palavras de muitos dos protagonistas, eram orientadas por perspectivas comercialistas integradas num sistema de produção capitalista que procuravam combater; por outro, as questões relativas à criação e qualidade artística, que conjugasse as suas perspectivas de produção de “qualidade” e, simultaneamente, que fossem significantes para os contextos em que os espetáculos eram produzidos.

A adaptação do roteiro original brasileiro para a realidade portuguesa é um ponto relevante levantado na crítica. Ao incluir cenas diretamente relacionadas com a realidade portuguesa, a peça ganha uma maior ressonância política, abordando questões como a problemática colonial e outros temas locais pertinentes. Essa contextualização contribui para uma maior identificação por parte do público português.

A análise da peça pela crítica como uma síntese do combate das classes populares pela liberdade ressalta sua relevância histórica e social. Ao abordar momentos históricos globais e

locais, desde a revolta do escravo Espártaco¹¹ até as lutas de libertação nas colônias portuguesas, a peça oferece uma visão panorâmica das lutas pela liberdade ao longo da história. No entanto, a crítica do “Diário de Notícias” aponta algumas deficiências na encenação, como a falta de unidade estética e certos momentos menos conseguidos. A utilização de vários gêneros teatrais, segundo o crítico embora contribua para o impacto da peça, também pode resultar em uma certa falta de coesão. Além disso, a limitação de apenas três intérpretes pode ter afetado a execução de certas partes do espetáculo. Apesar dessas críticas, a análise ressalta o impacto fundamental da peça para o teatro português da época. Ao recolher diversas experiências teatrais e apresentá-las de forma acessível e engajada, “Liberdade, Liberdade” se destaca para o crítico como uma das mais fortes experiências de teatro político e popular em Portugal naquele momento.

Estamos todos talvez de acordo neste ponto: o teatro que se vai fazer em Portugal não se pode contentar-se, como até aqui, com os circuitos diminutos e, de uma maneira geral, elitistas do público; terá que os ultrapassar, aliás na esteira da atividade que vinha sendo concretizada por alguns grupos que se tinham marginalizado em relação ao teatro empresarial. E para isso, o que será outro ponto onde estaremos de acordo, o teatro terá que sacrificar (talvez) algo de sua qualidade estética a favor de sua eficácia política, embora também nós acreditemos que essa eficácia política dependa muito da capacidade estética apresentada.

Por isso, nos parece certo o caminho de "Liberdade, Liberdade" espetáculo que recolheu a experiência da nossa revista, aglutinando outras experiências teatrais, e, a partir daí, se construiu como um todo capaz de atingir ao mesmo tempo com eficácia e com alegria os públicos populares, mesmo aqueles menos habituados ou interessados no contato com o teatro. (PORTO, 1974, p. 06)

¹¹ Líder da revolta de escravos na Roma antiga (71 a.C.), Espártaco dirigiu o maior levantamento de escravos em sua época, vencendo inúmeras batalhas antes de ser morto em combate. Desde então, ele é considerado um herói por muitos revolucionários. Pelo menos três dessas referências podem ser mencionadas: a importância de Espártaco para Karl Marx, Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, e Bertolt Brecht. Karl Marx, em suas obras completas, reconheceu a grandiosidade de Espártaco, descrevendo-o como “o homem mais esplêndido de toda a história antiga. Um grande general (Garibaldi nem se pode comparar), um nobre caráter, e autêntico representante do proletariado antigo”. Cf.: MARX, Karl. Obras completas tomo XXX, p. 124-126. Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, inspirados pela figura de Espártaco, fundaram em 1918 a Liga Spartakus, que posteriormente se transformou no Partido Comunista Alemão. A Liga Spartakus foi um elemento crucial na luta pelos direitos dos trabalhadores na Alemanha e marcou um ponto de virada na história do movimento comunista. Além disso, em 1919, Bertolt Brecht escreveu “Tambores na Noite”, com referências a Spartakus. Sobre a relação entre “Tambores na Noite” e a Liga Spartakus, consultar o texto: COSTA, Rodrigo de Freitas. Alemanha de Weimar e Brasil da década de 1970: um porco volta para casa. In: *ArtCultura*. Uberlândia: NEHAC/UFU, nº 5, vol. 4, 2002, p. 63-71. No teatro engajado no Brasil podemos citar a referência a Espártaco em Brasil – Versão Brasileira (1962) de Oduvaldo Vianna Filho uma personagem que representa um novo “modelo” de revolucionário, A figura de Espártaco é reinterpretada como um novo comunista, mais flexível e disposto a negociar com os operários anticomunistas.

A questão fundamental destacada na crítica da peça “Liberdade, Liberdade” é o impacto que esta produção teatral teve no contexto português da época e sua relevância para o teatro nacional. A crítica ressalta a necessidade de uma mudança no cenário teatral português, afirmando que o teatro não pode mais se contentar com os circuitos limitados e elitistas do público. Em vez disso, é necessário que o teatro alcance uma audiência mais ampla e diversificada, superando as barreiras que o têm mantido distante das camadas populares da sociedade. Para alcançar esse objetivo, a crítica sugere que o teatro deve se comprometer mais com a eficácia política, mesmo que isso signifique sacrificar parte de sua qualidade estética. Essa ideia é fundamentada na crença de que a eficácia política do teatro depende da sua capacidade de se conectar com as questões e preocupações do público, especialmente em um momento histórico pós-25 de Abril em Portugal. Nesse sentido, a peça “Liberdade, Liberdade” é vista como um exemplo positivo de como o teatro pode atingir esse equilíbrio entre eficácia política e qualidade estética. A crítica sugere que é possível criar um teatro politicamente engajado e esteticamente impactante, desde que haja um compromisso claro com as questões sociais e políticas que afetam a sociedade. Em última análise, a crítica da peça aponta para a necessidade de uma mudança de paradigma no teatro português, onde o compromisso com a eficácia política e o engajamento com as preocupações do público se tornam prioridades fundamentais.

No entanto, mesmo adaptando à realidade portuguesa, a peça não conseguiu atrair o público, o que faz com que Carlos Porto menos de um mês de apresentação do espetáculo peça uma intercessão pelo espetáculo, expressando sua preocupação com o fracasso de público de “Liberdade, Liberdade”, destacando a necessidade de um trabalho árduo e contínuo para transformar o teatro e a sociedade. Ele critica as práticas que retardam essa transformação e defende a importância de apoiar e assistir a peças de qualidade, como essa, que são eficazes politicamente e esteticamente boas. Apela aos leitores, partidos políticos e sindicatos para apoiarem o espetáculo, enfatizando que a derrota de uma boa peça é uma derrota para todos. O crítico também sugere ações práticas para melhorar o desempenho do espetáculo, como a redução de preços e a mobilização dos trabalhadores do teatro para promovê-lo (PORTO, 1974b). No dia 14 de setembro, um dia após esse apelo de Carlos Porto aparece no jornal um anúncio de propaganda do espetáculo dizendo que dado o interesse que este espetáculo tem apresentado no público, junto à população, e para que o maior número

de pessoas possa assistir foi decidido conceder o desconto de 50% a todas as pessoas que se apresentarem na bilheteria com o respectivo cartão do sindicato. É concedido igual desconto aos estudantes (DIÁRIO DE LISBOA, 1974). É importante destacar que essas críticas não apenas oferecem uma avaliação do espetáculo em si, mas também lançam luz sobre as dinâmicas culturais e políticas da Portugal pós-25 de Abril.

Por fim, é preciso dizer que a ditadura não logrou sufocar o teatro português, pois esta forma de arte, enquanto um espaço de emergência, é impulsionada por uma força vital. No entanto, é importante sempre lembrar que as obras teatrais não são universais nem invariantes. O cerne reside nas interações complexas entre os elementos teatrais e o público, que constrói as diversas adaptações e significações dos textos. Isso nos leva a considerar as obras dentro de seus contextos históricos, o que constitui o paradoxo fundamental que nos permite compreendê-las em suas formas em constante mutação e, conseqüentemente, na pluralidade de significados que adquirem por meio de suas adaptações e públicos. O resultado mais imediato desse processo pós-25 de abril foi a conquista da liberdade de expressão e o fim da censura estatal. No entanto, como salientou Carlos Porto, “o fim da censura estatal imposta pelo poder fascista não significou o fim de outros condicionalismos, como o econômico, que impediam a atividade teatral como atividade realmente livre, e constituíam no conjunto uma forma mais direta ou mais insidiosa, de censura” (PORTO, 1985, p. 37).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Diário de Lisboa, nº 18562, Ano 54, Sábado, 14 de Setembro de 1974, Fundação Mário Soares / DRR – Documentos Ruella Ramos, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_4806 (2024-4-1).

LIBERDADE, LIBERDADE (1974). Arquivo José Mário Branco. Disponível em: <https://arquivojosemariobranco.fcsh.unl.pt/content/texto-da-peca-liberdade-liberdade-1974>. Acesso em: 10 fev. 2024. Produção de Raul Solnado, Teatro Villaret. Estreia em 28 de agosto de 1974. Autoria de Luís Francisco Rebelo, Luís de Lima e Helder Costa. Encenação de Luís de Lima. Cenografia por Mário Alberto, José Manuel e Rebocho. Música e direção musical por José Mário Branco e Fausto. Elenco principal: Luís de Lima, Céu Guerra e João Perry. Participação especial de Sérgio Godinho (em substituição de Luís de Lima). Músicos: Júlio Pereira (órgão, piano e viola), Maria João Relógio (flauta), Pintinhas (percussão). Cantores: Carlos Carvalheiro e Maria João Relógio.

ALMEIDA, João Miguel. A oposição católica ao Marcelismo (1968-1974). *Lusitana Sacra*, 2(16), 2004, 273-293. Disponível em: https://doi.org/10.34632/lusitaniasacra.2004.7075_

ARRUDA, Ludmila Jones. *Canto de intervenção em Portugal: “O Povo é quem mais Ordena”*. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie. 2016.

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, JeanPierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo. Editora Cosac & Naify, 2012.

CASTRO, José Hugo Pires. *A Cantiga só é arma quando a luta acompanhar: Canção e Política na Revolução dos Cravos em Portugal (1974-1976)*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Universidade Nova de Lisboa, 2019.

CARDINA, Miguel. Movimentos estudantis na crise do Estado Novo: mitos e realidades. *E-cadernos CES [Online]*, 01 | 2008. Published online on September 1, 2008. Acesso em 20 de Abril de 2024. URL: <http://journals.openedition.org/eces/101>.

DELILLE, M. M. G. Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de abril de 1974: um capítulo da história da resistência salazarista. *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, n.1, p.63-88, dez. 1991.

DOS SANTOS, Graça. Rattraper le temps perdu: le théâtre portugais de 1945 aux années 1960 (Chapitre V). In: _____. *Le spectacle dénaturé*. CNRS Éditions, 2002, p. 223-261.

FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. Tese de doutorado em Letras. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo, 2010.

FIRMO, Ana Catarina Cardoso. *Da palavra à cena e da palavra em cena: dramaturgias do absurdo em França e em Portugal*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2011.

GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. 2003. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual de Campinas.

GONÇALVES, Jaiderson dos Santos. *A história é uma istória: análise da dramaturgia teatral e da peça colagem de Millôr Fernandes*. Dissertação – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

MARQUES, J. (1974). [João Perry e Maria do Céu Guerra na cena da peça Liberdade, liberdade] [Material gráfico]. Lisboa, Portugal: Base de dados do arquivo digital do teatro D. Maria II. Espólio José Marques. Disponível em: [https://biblioteca.tndm.pt/Opac/Pages/Search/Results.aspx?SearchText=\(ASS%3dfotografia%25\)+And+\(CT%3dLRR%25\)+&Profile=Default&DataBase=10478_GERAL](https://biblioteca.tndm.pt/Opac/Pages/Search/Results.aspx?SearchText=(ASS%3dfotografia%25)+And+(CT%3dLRR%25)+&Profile=Default&DataBase=10478_GERAL).

MENDONÇA, F. *Para o estudo do teatro em Portugal: 1946- 1966*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. *O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena o show Opinião (1964)*. 2011. Tese (Doutorado em História) — Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia.

PORTO, Carlos e MENEZES, Salvato Teles de. *10 Anos de teatro e cinema em Portugal: 1974-1984*. Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

PORTO, Carlos. 12 pontos sobre o teatro português. *Diário de Lisboa*, Ano 54, 3 de maio de 1974, p. 4.

PORTO, Carlos. 12 pontos sobre o teatro português. *Diário de Lisboa*, Ano 54, 29 de Abril de 1974, p. 18.

PORTO, Carlos. Teatro em Liberdade, Liberdade – ano I. *Diário de Lisboa*, nº 18551, Ano 54, Sábado, 31 de Agosto de 1974, p. 06-08. Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_4766 (2024-3-31) (1974a)

PORTO, Carlos. Vamos todos ver “Liberdade, Liberdade”. Ano I. *Diário de Lisboa*, nº 18561, Ano 54, Sexta, 13 de Setembro de 1974, p. 06. Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_4802 (2024-4-1) (1974 b)

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. Lisboa: Europa América, 1972.

ROBILLIARD, Marie-Amélie (2012). Le théâtre portugais et la Révolution des Œillets (1968-1978): de l'euphorie au désenchantement? Portuguese Theater and the Révolution des Oeillets (1968-1978): from Euphoria to Disenchantment. *Annales historiques de la Révolution française*, 367 (1), 195-210.

RODRIGUES, M. R. O contributo de Luís de Lima para a cena brasileira moderna: a tradução da obra de Ionesco. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 2, 2018.

RODRIGUES, MR. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar! de Sttau Monteiro*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

TV PALCO. Lisboa: RTP 1, 22 de agosto de 1974. Programa de TV. Apresentado por Igrejas Caeiro, produzido por Figueiredo Barros e dirigido por Herlânder Peyroteo. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco-66/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

VIEIRA, Thaís Leão. *Allegro ma non troppo: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edições Verona, 2018.