

# LIBERDADE, LIBERDADE: AS LIÇÕES DA TRADIÇÃO E DO DISTANCIAMENTO

FREEDOM, FREEDOM: THE LESSONS OF TRADITION AND DISTANCE

*Tarsilla Couto de Brito*<sup>1</sup>

**RESUMO:** A reflexão que se espera desenvolver no presente artigo tem como objetivo principal discutir os modos e problemas de representação constitutivos da peça teatral *Liberdade, Liberdade* (1965). O texto de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel oferece outra forma de pensar a relação entre presente histórico e tradição literária, fora do eixo criado pela noção de memória vinculada a testemunho. Cinquenta anos depois do golpe militar no Brasil, acreditamos ler na peça *Liberdade, Liberdade* um modo de sobrevivência da própria Literatura e de seu poder de crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** mímesis; literatura e política; *Liberdade, Liberdade*; distanciamento; tradição literária.

**ABSTRACT:** *This paper aims to discuss the strategies and issues regarding the staging of the play Freedom, Freedom (1965). Millôr Fernandes and Flávio Rangel's text offers a different way of considering the relationship between the historical present and literary tradition, out of the axis created by the notion of memory related to testimony. Fifty years after the military coup in Brazil, we believe the play Freedom, Freedom can be read as a means of Literature and its critical power to survive.*

**KEYWORDS:** *mimesis; literature and politics; Freedom, Freedom; distance; literary tradition.*

As respostas para a pergunta “O que resta do golpe?” têm sido elaboradas desde o início de nosso processo de redemocratização. Quanto mais o tempo passa, menos convalescemos da miopia própria de quem é contemporâneo aos fatos. O historiador Carlos Fico, um dos integrantes do Grupo de Estudos sobre a Ditadura Militar da UFRJ, atestava em artigo de 2004 tal evolução. Em primeiro lugar, foi preciso que o gênero historiográfico estruturado por memórias de atores e espectadores diretos dos fatos fosse encampado por pesquisas menos comprometidas tanto com o discurso oficial quanto com o discurso da oposição. Apenas a partir da década de 1980, as universidades brasileiras puderam assumir seu papel de produção de conhecimento sobre aquilo que, assim gostaríamos, estivesse reduzido a um tema:

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP (2013). Professora de Teoria Literária e Ensino de Literatura na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. tarsillacouto@gmail.com

[...] no período 1971-1975 foram defendidos apenas dois trabalhos; entre 1986 e 1990 as defesas chegaram a 47; no final do período, entre 1996 e 2000, registraram-se 74 teses e dissertações. Os principais focos de interesse foram os movimentos sociais urbanos (27 trabalhos), os temas da arte e da cultura (também com 27 trabalhos), a economia (25) e os assuntos relacionados à esquerda e à oposição em geral (20 teses e dissertações). Em seguida vêm a imprensa (15), a censura (13), a crônica dos diversos governos (11), o movimento estudantil (8) e o estudo do próprio golpe (6). (FICO, 2004)

O ano de 2003 trouxe para os estudos acadêmicos brasileiros um livro que apontava novas possibilidades de pensar a Ditadura Militar a partir da ressignificação da relação entre Literatura e História. Trata-se do livro *História, memória, literatura. O testemunho na era das catástrofes*, organizado por Marcio Selligman. A memória, outrora condenada por seu caráter tendencioso, torna-se a zona de contato que denuncia uma interdependência epistemológica entre as duas áreas; a memória não será mais definida como uma narrativa pronta e acabada, mas como espaço de poder: simultaneamente, virtual e concreto, subjetivo e social, a ser disputado por diferentes testemunhos. Recentemente, ao avaliar as consequências do período ditatorial para os estudos literários, Tânia Pellegrini (2014) destacou como o aparato de censura, do qual artistas de toda natureza buscavam escapar com a criação de procedimentos eficazes para uma “expressão blindada”, ofereceu aos pesquisadores amplo material de forma e de conteúdo para análise.<sup>2</sup>

A reflexão que se espera desenvolver no presente artigo participa desse último rol de trabalhos, uma vez que tem como objetivo principal discutir os modos e problemas de representação constitutivos da peça teatral *Liberdade, Liberdade*. O texto de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel oferece outra forma de pensar a relação entre presente histórico e tradição literária, forma que apenas na superfície lança o leitor para fora do eixo criado pela noção de memória. Cinquenta anos depois do golpe militar no Brasil, em tempos nos quais se solicita a intervenção militar, acreditamos ler na peça *Liberdade, Liberdade* um modo de sobrevivência da função política da Literatura a partir de seu poder de crítica.

Tal leitura pode ser confirmada ainda sob o regime ditatorial iniciado em 1964. Todos nos lembramos de que o Ato Institucional de número 2, que instaurou a democracia indireta, retirando do povo o direito de votar, trouxe para os grupos de teatro grandes dificuldades de expressão – a dificuldade se tornaria de fato uma proibição com a instauração do AI5, em 1968. *Liberdade, liberdade* passou por

---

2 O objetivo principal do artigo, contudo, é discutir como a institucionalização da censura não foi o único fato histórico inerente à Ditadura Militar a incidir sobre o processo de desenvolvimento cultural brasileiro. A autora quer afirmar também a consolidação de um tipo de Indústria Cultural no país e, com isso, demonstrar como a cultura brasileira constituiu um elemento catalisador do processo de modernização nacional.

inúmeras censuras, mas conseguiu manter-se em cartaz ao longo dos vinte anos de ditadura – com restrições, é claro. Uma informação recorrente nos laudos censórios que autorizavam a encenação da peça dizia que proibir tal texto seria o mesmo que admitir o espírito autoritário de que o governo era acusado.<sup>3</sup> A obra de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel teve o mérito de causar esse tipo de constrangimento ao governo militar. Como isso foi possível?

A expressão *peça de teatro*, no senso comum, gera a expectativa de encontrar um herói que age em defesa de valores que considera importantes; essa defesa será tão veemente que confrontará o destino, fazendo aparecer a natureza excessiva do ato heroico. O herói possui sempre uma espécie de cegueira que o faz sentir-se mais forte ou mais poderoso do que um ser humano deve sentir-se. Essa desmedida fere leis universais, colocando em xeque a harmonia cósmica. Por isso o herói precisa ser punido ou destruído, para reestabelecer a ordem. E o espectador assiste, aterrorizado, à lenta autodestruição do herói. Aterrorizado porque as relações inter-humanas apresentam-se no jogo frenético e intenso entre um Eu e um Tu, por meio do qual o enredo é objetivado de maneira apaixonada. O diálogo é o que produz a ação no teatro, ação que traga o espectador para dentro do mundo representado, sem lhe permitir pensar sobre o que está sendo representado. Se houvesse, em *Liberdade, liberdade*, um enredo que colocasse um herói lutando contra qualquer coisa que pudesse ser interpretado como alegoria, símbolo ou metáfora do Regime Ditatorial de então, o trabalho da censura teria sido mais fácil.

Nossa hipótese de leitura sustenta que o texto de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel causou tal constrangimento ao aparato censório por dizer tudo que desejou dizer – contando com a leitura literal dos textos literários, históricos e filosóficos que o compõem.

*Liberdade, liberdade* apresenta as indicações de que foi concebido para ser encenado, mas a encenação não traz uma história com enredo, personagens, ação. Na verdade, há personagens, mas eles não são os mesmos ao longo do texto. A fala de abertura do ator Paulo Autran sela o acordo da explicitação com o público:

Paulo

Sou apenas um homem de teatro. Sempre fui e sempre serei um homem de teatro. Quem é capaz de dedicar toda a vida a humanidade e a paixão existentes nesses metros de tablado, esse é um homem de teatro. Nós achamos que é preciso cantar (Acordes da Marcha da Quarta-Feira de Cinzas) – agora mais do que nunca, é preciso cantar. (FERNANDES & RANGEL, 2009, p. 22)

---

3 Informações obtidas em pesquisa realizada por Mariana Rodrigues Rosell na FFLCH-Usp, sob orientação do professor Dr. Marcos Napolitano. Cf. dados em: <http://zip.net/bpnNf2>.

Assim temos que, apesar de não narrar uma sequência de ações trágicas, a representação possui uma ação. A ação de quem reconhece que quando uma lei é injusta, deve-se desobedecer a ela. Não há ação mais libertadora e libertária do que a ação do homem de teatro. Quatro atores – Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Rachel – interpretam cinquenta e seis personagens ao longo de duas horas. Cinquenta e seis personagens de textos e contextos distintos, tanto literariamente quanto historicamente. Embora o recurso a citações possa ser considerado uma forma tão antiga quanto a própria arte poética, não há como negar que essa técnica desenvolveu-se singularmente no século XX, a partir das experiências cubistas, futuristas, dadaístas, surrealistas, a princípio nas artes plásticas – em que se cunhou o termo “colagem” – e a partir de então em diferentes formas experimentais – como a “montagem” no cinema. A justaposição de citações na arte literária ganhou adeptos ainda no começo do século XX – o Eliot de *The Waste Land*, o Pound dos *Cantos*, foram alguns dos primeiros autores a explorarem com destreza tal procedimento criativo.

Quando *Liberdade, liberdade* fez sua estreia, o espetáculo *Opinião* já havia anunciado ao público brasileiro o modo de fruição que se esperava obter. Isso não significa, contudo, que o público estivesse preparado para uma leitura eficiente. José Fernando Marques de Freitas Filho, em tese defendida sobre o teatro musical e a expressão política no Brasil de 1964 a 1979, afirma que a primeira experiência de texto-colagem no teatro brasileiro padecia de unidade e ameaçava desagregar-se em um “distanciamento generalizado” (FREITAS FILHO, 2006). Vale lembrar que o conceito de distanciamento constitui a pedra de toque da teoria do teatro épico idealizada e praticada por Bertolt Brecht na primeira metade do século XX. Mas um “distanciamento generalizado” estava longe de caracterizar o objetivo desse mentor intelectual do teatro de resistência brasileiro. Para além de impedir a identificação entre plateia e espetáculo, Brecht gostaria ainda de fazer entender que o teatro deveria ser capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e sobre as possibilidades de transformá-la (ROSENFELD, 2008, p. 148).

Assim, por um lado, o programa de Millôr Fernandes e de Flávio Rangel empenha-se na ruptura com a ilusão do espetáculo. Os quatro atores não vestem a máscara desses personagens, como sabemos que faz o ator convocado a interpretar Édipo ou qualquer outro personagem da tradição aristotélica. Em vez de *encarnarem* os personagens, Paulo, Nara, Vianninha e Tereza mantêm seus nomes originais. Do mesmo modo, não é possível identificar aquela ação contínua e una que permite ao espectador/leitor reconhecer o enredo, um enredo com início, conflito, clímax e desenlace. Cinquenta e seis personagens de diferentes textos conectados por trinta canções da Música popular brasileira não chegam a formar uma trama;

que dirá provocar a adesão completa do público no sentido de fazê-lo esquecer de si mesmo enquanto assiste ou lê a peça. A cada novo texto, o leitor/espectador é recordado de que está diante de uma experimentação literária, de uma experiência teatral, sem nunca se entregar cegamente, sentindo terror e compaixão, como faz o espectador de uma peça de Sófocles.

Por outro lado, sendo a peça uma colagem de textos, é na junção entre esses textos que o imperativo categórico da educação do público irá atuar. Então devemos nos perguntar qual é a natureza da relação entre esses textos. Todos eles são, na visão dos autores, textos sobre a liberdade ou que nos fazem pensar sobre essa potencialidade humana – digamos potencialidade, já que a ideia de liberdade como um direito inalienável não passa, muitas vezes, de uma ideia mesmo. A liberdade é a linha invisível que costura ideologicamente todas essas manifestações literárias e documentos históricos. Trata-se de um universal que, experimentado e vivido por diferentes personagens fictícios ou não, em diferentes momentos históricos, atesta a relatividade da condição humana: a desgraça e a miséria não são eternas, mas históricas e, por isso, podem ser superadas. O presente torna-se, a cada citação de um texto da tradição, o momento decisivo para essa superação.

A costura concreta, ou seja, o modo como a peça, ao ser apresentada, faz a transição de um texto a outro, não apresenta uma relação ordenada de causa e consequência. Os autores parecem ter operado por livre associação de ideias. Um texto puxa outro. Assim é que vamos de uma longa sequência de citações de frases curtas de Voltaire, de uma *madame* guilhotinada na Revolução Francesa, de Abraham Lincoln, de Mussolini, de Danton, de Goldwater, de Napoleão, de Osório Duque Estrada, de Aristóteles, de Moisés, de Luís XIV, do poeta Lorca, de Hitler etc. ao julgamento de Sócrates e deste a uma interpelação direta do público, exigindo dele uma tomada de posição.

Se a lógica que organiza a sequência dos textos não está, aparentemente, dada, não seria muito difícil realizar uma interpretação temática de cada trecho mobilizado e apontar-lhe sua importância para uma reflexão sobre liberdade. O problema é que estamos lidando com um texto compósito feito para a encenação, e encenar é atualizar o passado. O grego que ia ao teatro de arena para assistir a *Édipo* buscava atualizar o conhecimento de que o homem deve respeitar os limites impostos pelos deuses. As citações de que a peça *Liberdade, liberdade* se compõem apontam sempre para um fora, para momentos históricos anteriores (da Antiguidade Grega, da Revolução Francesa, da Inconfidência Mineira) em que a liberdade foi uma questão. Dialeticamente, esses momentos históricos, definidos por suas singularidades, metamorfoseiam-se, na colagem, em um conhecimento universal. Apenas para o contexto da encenação da peça (um período de quase vinte anos sob o regime

militar), diferentes singularidades transformam-se em uma orientação universal, fazendo com que o espectador não se esqueça uma única vez de sua situação real – ele não se esquece de que está assistindo a uma peça sobre liberdade, em uma realidade de restrições desse direito.

Os textos se sucedem no palco. A vizinhança aparentemente arbitraria que a esses textos foram impostos provoca a desestabilização de seu contexto original e, conseqüentemente, sua ressignificação, sua atualização. Vejamos um exemplo. Ao final do julgamento de Sócrates, Paulo Autran, dirigindo-se à plateia, trata-a como cidadãos de Atenas, interpretando o acusado:

Senhores, já fui muito longe para me defender das acusações de Meletos. Não estou aqui para falar em meu benefício, mas no vosso. Se tivesses sabedoria de esperar mais um pouco, vosso desejo de me extinguir seria satisfeito pela própria natureza. Tenho 72 anos – sou bem velho como vedes – e não muito distante do fim. Se me matardes agora, porém, todos os detratores de Atenas se apressarão em gritar que matastes Sócrates, um sábio. Pois sempre que quiserem vos atacar, eles me chamarão de sábio, mesmo que não o sejam. Serei condenado não por corruptor mas pela inveja e perfídia de ambiciosos, que têm provocado a morte de tantos varões íntegros e pelos séculos afora provocarão a morte de muitos mais. Não podeis me ferir porque não podeis me atingir. Podeis apenas matar-me, exilar-me, ou cassar meus direitos políticos. Mas eu não sou o primeiro; e não há o perigo de que eu seja o último. (FERNANDES & RANGEL, 2009, p. 30)

As últimas palavras de Sócrates exigem dos cidadãos atenienses que o estão julgando uma posição. Sócrates diz que se for condenado à morte, a cidade de Atenas será lembrada como a assassina de um sábio. A posição a ser tomada é uma posição política, pois diz respeito ao modo como a cidade da filosofia, do debate, do diálogo deseja ser lembrada na posteridade. O público de *Liberdade, liberdade* é convocado, assim, a pensar criticamente sobre a própria situação. No mínimo ficam indicados os perigos que um indivíduo capaz de cultivar sua vida interior de modo crítico corre sob um poder tirano. Além disso, a última frase aponta a ideia de “História, mestre da vida”, própria da cultura ocidental pré-moderna: de fato, há, entre os outros textos selecionados por Millôr Fernandes e por Flávio Rangel, muitos exemplos de artistas e militantes que morreram em nome da liberdade depois de Sócrates. A plateia era convidada a pensar sobre quem seriam os brasileiros capazes de morrer lutando contra o regime que se fortalecia e se mostrava cada vez mais arbitrário.

Na seqüência, temos uma indicação cênica que diz: *Escurecimento*. Depois de um rápido instante, volta a luz geral da cena. Aparecem Paulo, Nara, Vianna e Tereza. Vianna deve falar, com a orientação de uma postura bem séria, mas neutra, e autoritária:

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. (FERNANDES & RANGEL, 2009, p. 31)

A atualização do mote da decisão política que o público acabou de presenciar na fala de Sócrates representado por Paulo Autran entra em choque com a advertência de Oduvaldo Vianna Filho interpretando ele mesmo. A fala sobre a “posição nas cadeiras” não é uma citação. Trata-se, antes, de um comentário que vincula o passado de Sócrates ao presente político brasileiro. Apesar de interromper o fluxo da citação, esse comentário contribui para a compreensão da sequência pretendida. O texto da tradição parece ser forçado a dizer coisas sobre o presente – e não o contrário. O efeito peculiar da citação consiste justamente no fato de que o episódio citado recobre o acontecimento do agora do espectador. Aquilo que parecia distante no tempo e no espaço supera seu isolamento. Simultaneamente, o efeito de distanciamento crítico está dado: o leitor/espectador toma consciência da distância e, nesse ato, compreende a força da literalidade. É a própria distância que exige do leitor um passo para dentro do *novo* – uma nova concepção do presente. Nesse sentido, a distância não pode ser entendida aqui como desagregadora.

Além disso, ocorre uma quebra da seriedade da reflexão suscitada pela fala de Sócrates. A fala de Vianninha aparece, em termos formais, como algo sério e solene (como o demonstram as demarcações) sobre a necessidade de decidir-se entre a esquerda e a direita. Não há como não pensar em posição política, pois se ironiza justamente aqueles que desconfiam do teor político da peça. Mas, em termos conteudísticos, não passa de uma piada sobre as cadeiras reais do teatro. O discurso moral de Sócrates, este sim, exige uma tomada de posição política e histórica, e ganha sutilmente, graças à manutenção do tom solene e de algumas palavras do campo semântico da decisão e da posição política, o sentido de algo concreto e baixo como é o sentido do modo de posicionar-se na cadeira do teatro. A degradação rompe com a reflexão séria, com a desconfiança, e provoca o riso. Quem se entrega ao riso, parece acreditar na negação do caráter político da peça. Quem pensa sobre a risada dada percebe que é a citação literal do julgamento de Sócrates que deve ser tomada como referência para a fala sobre a “posição das cadeiras”. Os significados deslizam pela cadeia de textos e o leitor deve persegui-los, pois eles mantêm sua integridade no movimento de idas e vindas.

O riso, assim, configura, nesse contexto, uma interrupção que não deve ser entendida como algo completamente negativo ou alienante. Muito pelo contrário. O que se busca aqui é o efeito de distanciamento brechtiano, a forma de pensamento crítico que conduziria a uma reeducação estética e política da plateia. Assim, entendemos melhor essa passagem entre o texto sério de Platão e a piada de Vianninha, bem como todas as outras *quebras* de encenação com canções e diálogos diretos com a plateia. O objetivo era evitar a adesão, recordando ao espectador que ele está no teatro e deve manter um distanciamento crítico se quiser aprender a pensar politicamente. Mas, ao mesmo tempo, dizer como pensar politicamente.

Não se pode negar também que, em muitos momentos, o riso cumpre a função de desmoralizar a noção de ditadura e de todos seus componentes, principalmente a ideia de disciplina militar, sua capacidade de formar grandes assassinos e sua incapacidade de cultivar a inteligência e a sensibilidade. Vale a pena reler a passagem em que Vianna e Paulo interpretam uma piada de Groucho Marx, o cineasta:

Vianna:

Tudo servia para a propaganda. Um filme de Groucho Marx teve uma de suas cenas adaptadas. Dizia-se que um general fascista defrontava-se com uma dificuldade militar.

Paulo

Este é um problema que qualquer criança de três anos é capaz de resolver. Eu... hmm... tragam-me uma criança de três anos!

(FERNANDES & RANGEL, 2009, p. 73)

Com isso entendemos ainda porque *Liberdade, liberdade* tem sido interpretada como peça representativa do teatro de protesto. A ideia de arte que se rebela, que expressa firme discordância da situação vigente, que recusa valores tidos como importantes em uma determinada sociedade não é nova. Eurípedes, sucessor do autor de *Édipo Rei*, pode ser considerado um dramaturgo de protesto no sentido de que recusou a religião de seu tempo e de seu povo, sem propor nada que a substituísse. O protesto de Millôr Fernandes, de Flávio Rangel, de Paulo Autran e todos os outros integrantes da montagem, além de denunciar os perigos que a liberdade corria naqueles tempos de ditadura, também busca educar e sensibilizar o público para ganhar dele a adesão política. A educação estética do homem politizado passa pelo questionamento do significado de conceitos básicos como o da própria liberdade: “Mas afinal, o que é a liberdade?” Pergunta Paulo Autran, interpretando um artigo do próprio Millôr Fernandes publicado na revista *Pif-Paf* em 1964.

[...] 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 [estátua da] liberdade dos franceses, os americanos a colocaram na ilha de Bedloe, na entrada do porto de Nova York. Esta é a verdade indiscutível. Até agora a liberdade não penetrou no território americano. [...] A confecção da monumental efígie custou à França trezentos mil dólares. Quando a liberdade chegou aos EUA, foi-lhe feito um pedestal que, sendo americano, custou muito mais do que o principal: 450 mil dólares. Assim, a liberdade põe em cheque a afirmativa de alguns amigos nossos, que dizem de boca cheia e frase importada que o “Preço da liberdade é a eterna vigilância”. Não é. Como acabamos de demonstrar, o preço da liberdade é de 750 mil dólares. Isso há quase um século atrás. Porque atualmente o Fundo Monetário Internacional calcula o preço da nossa liberdade em três portos e 17 jazidas de minerais estratégicos (Foge). (FERNANDES & RANGEL, 2009, p. 53)

A pergunta inicial cria a expectativa de uma reflexão aprofundada sobre a liberdade. Não se espera que alguém elabore uma pergunta de tal forma sem que tenha a intenção de oferecer uma resposta; senão inovadora ao menos iluminadora. Nem uma coisa, nem outra. A resposta carnavaliza o ideal da liberdade, fazendo-a descer da mais pura abstração para o chão concreto da vida material cujo eixo motor é o dinheiro. O recurso à estratégia da quebra de expectativa por meio da subversão de sentido pode ser interpretado como representativo de uma mordada, de um silêncio veladamente imposto. É como se não fosse possível fazer as perguntas que efetivamente precisam ser feitas: que liberdade tem o homem que deixou de ser escravo de um senhor de engenho e passou a ser escravo de um salário? Que liberdade esperar de uma justiça corrompida pelo privilégio? Que liberdade existe em uma cidade suja onde as crianças são criadas pelas ruas, pelas drogas e pelo cassetete da polícia? Que liberdade é possível quando o poder e a violência da polícia militar se sobrepõem ao direito civil de manifestar ou de reivindicar direitos já garantidos pela constituição como o direito a uma educação de qualidade? Perguntas de ontem e de hoje misturam-se na leitura imaginativa e viva dessa peça. Não me parece gratuita a menção indireta ao conceito de liberdade dos militares (“O preço da liberdade é a eterna vigilância”).

A lógica pouco lógica da colagem tornava ambígua a intenção de protesto e de educação política. Como censurar um diálogo platônico, uma cena de Shakespeare, a Declaração da Independência Americana e o próprio Hino da República? Na confecção de uma colcha de retalhos, há sempre um motivo que orienta a costura de tantos tecidos diferentes. De modo que, ao final do trabalho, aos estender a colcha sobre a cama, os olhos tão acostumados com a singularidade de cada parte poderão descansar sobre um efeito de unidade. Assim acontece com *Liberdade, liberdade*: sua unidade repousa na tese que defende a possibilidade de um indivíduo e toda sua comunidade de agir segundo sua vontade, sua consciência e sua natureza.

Em *Liberdade, liberdade*, a citação mostra-se uma potente estratégia mimética na medida em que reapresenta textos da tradição para torná-los significativos no presente. Sem falar diretamente da realidade brasileira, mas permanentemente com o dedo apontado em riste para ela, *Liberdade, liberdade* conseguiu fazer com que a própria História se transformasse em um gesto subversivo, uma ação refratária à censura completa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERNANDES, Millôr & RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Rev. Bras. Hist.* São Paulo, vol. 24, nº 47, 2004. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So102-01882004000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So102-01882004000100003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 20 jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882004000100003>.
- FREITAS FILHO, José Fernandes Marques de. *Com os séculos nos olhos*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006. Tese de Doutorado. Disponível em <<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4476/1/Jose%20Fernando%20Marques%20de%20Freitas%20Filho.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2014.
- PELLEGRINI, Tânia. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. *Estud. Lit. Bras. Cont.*, nº 43, jun. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182014000100009&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182014000100009&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 20 jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182014000100009>.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

*Recebido em 23.03.2015*

*Aceito em 02.06.2015*