

LIBERDADE, LIBERDADE

DA DITADURA BRASILEIRA AO 25 DE ABRIL

GABRIELLA RODRIGUES

GABRIELLA RODRIGUES

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)

Mestre em Estudos Literários (2025), pela FCLAr–UNESP (Araraquara, Brasil).
Licenciada em Arte–Teatro (2019), pelo Instituto de Artes–UNESP (São Paulo, Brasil). Dedicar-se ao estudo das relações entre teatro e sociedade, com investigações publicadas sobre a *Feira portuguesa de opinião* (1977, Portugal), dirigida por Augusto Boal com o grupo A Barraca, e sobre a peça *Moço em estado de sítio* (1965), de Oduvaldo Vianna Filho. Atua como dramaturga e diretora desde 2021.

RESUMO

A primeira encenação de *Liberdade Liberdade* (1965), realizada pelo Grupo Opinião do Rio de Janeiro em coprodução com o Teatro de Arena de São Paulo, destacou-se pela inovação formal e pelo conteúdo crítico dirigido contra a ditadura militar brasileira, iniciada em 1964. Estruturada a partir da colagem de poemas, textos teatrais, excertos históricos e canções, a peça articulava engajamento político em diálogo direto com o público, o que lhe garantiu forte adesão e possibilitou uma digressão de dois anos, até ser definitivamente censurada em 1967. Em 1974, Raul Solnado e Luís de Lima adaptaram a obra para o Teatro Villaret, em Lisboa, nos primeiros meses do processo revolucionário desencadeado pelo 25 de Abril. A dramaturgia foi reescrita por Lima, Luiz Francisco Rebello e Hélder Costa, com a incorporação de músicas de José Mário Branco e Fausto e a participação de Maria do Céu Guerra e João Perry no elenco. Embora concebida para realizar uma digressão semelhante à brasileira, a versão portuguesa teve curta temporada. A comparação entre as duas experiências procura compreender como distintos contextos históricos, um de repressão e outro de abertura política, orientaram as dramaturgias e encenações, evidenciando diferenças estéticas e ideológicas que permitem refletir sobre as relações entre experimentalismo artístico e engajamento político no teatro.

PALAVRAS-CHAVE

Liberdade, Liberdade, Ditadura militar brasileira, Revolução dos Cravos, Teatro Villaret

ABSTRACT

The first production of *Liberdade Liberdade* (1965), staged by the Grupo Opinião of Rio de Janeiro in co-production with the Teatro de Arena of São Paulo, stood out for its formal innovation and its critical content directed against the Brazilian military dictatorship, which began in 1964. Structured as a collage of poems, theatrical texts, historical excerpts, and songs, the play articulated political engagement through direct dialogue with the audience, which ensured strong support and enabled a two-year tour, until it was definitively censored in 1967. In 1974, Raul Solnado and Luís de Lima adapted the work for the Teatro Villaret in Lisbon, during the early months of the revolutionary process triggered by the April 25th Revolution. The script was rewritten by Lima, Luiz Francisco Rebello, and Hélder Costa, incorporating music by José Mário Branco and Fausto and featuring Maria do Céu Guerra and João Perry in the cast. Although conceived to undertake a tour similar to the Brazilian one, the Portuguese version had a short season. The comparison between the two experiences seeks to understand how distinct historical contexts — one of repression and the other of political openness — shaped the dramaturgy and staging, highlighting aesthetic and ideological differences that allow for reflection on the relationship between artistic experimentalism and political engagement in theater.

KEYWORDS

Liberdade, Liberdade, Brazilian military dictatorship, Carnation Revolution, Villaret theater

LIBERDADE, LIBERDADE

DA DITADURA BRASILEIRA AO 25 DE ABRIL

A primeira encenação de *Liberdade, liberdade* comemorou 60 anos em 2025. A peça do Grupo Opinião, do Rio de Janeiro, em coprodução com o Teatro de Arena, de São Paulo, foi um marco no teatro brasileiro tanto pelas suas inovações formais, oriundas da experimentação com a música popular, quanto pelo seu conteúdo crítico, de protesto contra a ditadura militar instaurada no Brasil em 1964.

Liberdade, liberdade alcançou ampla repercussão no Brasil e no exterior, sendo adaptada, nos anos seguintes à sua estreia, noutros países da América Latina e em Portugal. A versão portuguesa, estreada em 28 de agosto de 1974, no calor do processo revolucionário, completou 50 anos em 2024, no mesmo ano em que se comemorou o cinquentenário da Revolução dos Cravos.

À luz das circunstâncias históricas do Brasil e de Portugal, o artigo busca evidenciar, por meio da comparação entre os projetos, como cada contexto político orientou as dramaturgias e encenações, permitindo compreender suas diferenças e as razões de repercussões tão distintas^[1].

A peça do Opinião, estreada em 21 de Abril de 1965, dirigida por Flávio Rangel, com texto de sua autoria e de Millôr Fernandes, foi o segundo trabalho do grupo. Através da colagem de diversos materiais que tematizam a luta pela liberdade ao longo de alguns séculos no Ocidente, os autores criaram uma tessitura dramática composta por poemas, diálogos teatrais, excertos de documentos e livros históricos, além de canções de diversas nacionalidades relativas a episódios de agitação política e social.

Segundo Mariana Rosell (2012: 5), na encenação, o diálogo com a canção popular funcionou como catalisador da relação entre artistas e público, o que gerou sessões lotadas e, conseqüentemente, êxito de bilheteria. Essa adesão também se explicava pelo conteúdo engajado em defesa da democracia, que garantiu à peça dois anos em cartaz, em digressão pelo Brasil, até ser definitivamente proibida pela Censura em 1967.

[1] Este artigo deriva de uma breve investigação sobre o tema, realizada entre janeiro e junho de 2025, no âmbito da Bolsa de Estágio em País no Exterior (FAPESP, Processo 2024/15874-0), sob a supervisão da professora Paula Magalhães, do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa. Durante esse período, a autora desenvolveu parte complementar do seu mestrado sobre o trabalho dramático de Oduvaldo Vianna Filho, realizado na FCLAr-UNESP (Brasil), com financiamento da FAPESP (Processo n.º 2023/14500-7), sob orientação da professora Elizabete Sanches Rocha. As reflexões aqui apresentadas buscam contribuir para a ampliação do campo de investigação sobre *Liberdade, liberdade* (1965-1974), valendo-se do levantamento de dados em bibliotecas e acervos documentais de Lisboa.

Outro aspecto que contribuiu para o sucesso da encenação foi a presença de Paulo Autran, à altura um consagrado ator de teatro e o único que participou de todas as apresentações durante a digressão da peça. Além dele, o elenco da primeira temporada integrava Nara Leão, cantora de bossa-nova e da nascente música popular brasileira (MPB); Vianinha, destacado ator e dramaturgo e um dos fundadores do Opinião; e, em participação especial, a atriz Tereza Rachel, todos acompanhados de uma banda musical de tanto destaque profissional quanto os atores.

Em 1967, os atores portugueses Raul Solnado e Luís de Lima assistiram, no Brasil, à encenação do Grupo Opinião e ficaram profundamente impressionados. Anos depois, em 1974, ao descobrir que Lima já detinha os direitos para montar *Liberdade, liberdade*, Solnado convidou-o para dirigir a adaptação da peça no Teatro Villaret, em Lisboa, do qual era proprietário e empresário.

Luís de Lima, Luiz Francisco Rebello e Hélder Costa utilizaram o texto original como modelo para criar uma nova dramaturgia, com o objetivo de comunicar e reafirmar a liberdade recém-conquistada com a revolução, bem como de alertar para os perigos da sua perda. Entre vários fatores, essa ameaça manifestava-se na possibilidade de uma contrarrevolução articulada por setores militares conservadores que, embora integrados no Movimento das Forças Armadas (MFA), procuravam limitar o aprofundamento do processo revolucionário.

Nesse contexto, os três dramaturgos decidiram suprimir aquilo que entendiam como um tom de reivindicação e protesto, por considerarem que tal posicionamento não se ajustava ao cenário pós-25 de Abril. A opção pela reescrita não representava um obstáculo, uma vez que contavam com o aval dos dramaturgos brasileiros para procederem a alterações em função da realidade onde a peça seria encenada.

Lima integrou também o elenco, ao qual acrescentou Maria do Céu Guerra e João Perry. José Mário Branco e Fausto Bordalo Dias foram convidados a compor canções inéditas para a montagem e assumiram ainda a direção musical da banda em cena, formada pelo cantor Carlos Cavaleiro e por Júlio Pereira, entre outros músicos. A direção musical trabalhou com um repertório que combinava as novas composições com canções de outros autores.

Concluída a preparação da montagem, a equipa portuguesa projetava alcançar em Portugal o mesmo impacto obtido no Brasil, confiando tanto na força política da nova versão, em sintonia com o processo revolucionário em curso, quanto na comprovada repercussão do caso brasileiro. No entanto, apesar do clima de abertura social e do fim do regime fascista, a encenação portuguesa teve apenas uma curta temporada no Teatro Villaret, entre agosto e setembro de 1974.

Considerando que ambos os projetos se caracterizam pelo experimentalismo artístico em conjunto com a militância, destacamos, em cada um deles, algumas diferenças estético-temáticas, a fim de abordarmos os seus desdobramentos nos debates artístico e político. Cabe ressaltar que as conjunturas políticas de ambos os países eram radicalmente opostas: afinal, no Brasil, *Liberdade, liberdade*, de 1965, ocorreu em pleno movimento contrarrevolucionário, enquanto a versão de 1974 foi realizada no alvorecer da revolução portuguesa. Detivemo-nos, assim, na comparação das dramaturgias e de elementos das encenações, a partir do resgate de registos sonoros e fotográficos, da consulta a periódicos, tanto os produzidos por críticos teatrais quanto às entrevistas com os artistas, e da análise de estudos académicos sobre o tema. Esse conjunto de materiais permitiu examinar o feito cênico para além da dimensão literária e extrair reflexões sobre as relações estabelecidas entre ambas as experiências teatrais.

Liberdade, Liberdade

Foi um espectáculo concebido por Millor Fernandes e Flávio Rangel para o Brasil de 1965. Tratava-se de um espectáculo composto de uma colagem de citações, poemas, canções, fragmentos de peças de várias épocas e estilos, sobre o tema da Liberdade. O espectáculo elaborado pelos dois autores brasileiros poderia, ainda hoje, representar-se no seu país exactamente como há nove anos o imaginaram. Não já assim em Portugal, onde a realidade é diferente.

Bem a sentiu Raul Solnado que, encontrando-se no Brasil a meio de Maio passado, convidou Luis de Lima para montar o espectáculo em Lisboa, no seu Teatro Villaret.

Mas a nossa proposta é diferente. Trata-se, sobretudo, de participar na grande festa da Liberdade e de alertar para os perigos que a ameaçam e podem conduzir à sua destruição. Porque a reacção não desarma facilmente (é a lição da História que temos a obrigação de não esquecer), e não recua diante de nenhum crime para tentar recuperar os seus antigos privilégios.

Sobre este aspecto colocámos a tónica dominante do nosso espectáculo. Aproveitando o esquema básico da peça brasileira, e alguns dos textos nela incluídos, desviámos-lhes o eixo de uma reivindicação de liberdade para a necessidade da sua consolidação, aqui e agora. Daí a substituição da maior parte dos poemas e canções, das frases e discursos citados, e a introdução de novas cenas e episódios, como por exemplo a evocação de Spartacus, um "acto" de Teatro Campesino, o debate na Assembleia Nacional sobre o "caso da Capela do Rato", a referencia ao movimento de libertação das colónias portuguesas, as cenas sobre a Comuna de Paris e a Revolução Bolchevique, o processo movido contra Aquilino Ribeiro e o episódio final sobre o Chile.

Trabalho essencialmente colectivo, como não pode deixar de ser o trabalho teatral, a colaboração de todos os que nele intervêm foi (será) decisiva para o resultado que pretendemos obter. Há que destacar, evidentemente, o trabalho de Luis de Lima, não só na ordenação do espectáculo mas também na sua direcção, o de Helder Costa que, além de ser um dos autores do novo texto, funcionou na prática como um dramaturgista à Brecht, corrigindo o antigo e trabalhando estreitamente ligado ao encenador, o que lhe permitiu impôr uma linha coerente a todo o espectáculo, e o de José Mário Branco, ao qual se deve (de colaboração com Fausto) a estruturação musical do espectáculo, quer coordenando música alheia quer compondo-a ele próprio. No grande e necessário processo em curso de consciencialização do povo português, de aprendizagem da Democracia, é este o nosso contributo de homens de teatro, a nossa proposta de diálogo com o povo do nosso País, agora finalmente dono do seu destino. Esperemos que para sempre.

LUIS FRANCISCO REBELLO



Luis de Lima

Depois de ter frequentado o Conservatório de Teatro de Lisboa e o Conservatoire National de Théâtre de Paris, onde trabalha como mímico com Marcel Marceau, como actor ("Jacob e o Anjo" de José Régio, em estreia Mundial em Francês), e no filme "Salário do medo", de H. G. Clouzot.

Depois radicou-se no Brasil onde introduziu a mímica, o teatro épico moderno, e Ionesco.

A partir de então até 1962 passou a dividir a sua actividade pelo Brasil e Portugal ("Arlequin servidor de dois amos", de Goldini, no GTM, Porto; "Tartufo" de Molière, no CITAC em Coimbra).

Em 1967, retorna a Lisboa, onde com o Grupo Cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito encena "Mestre Gil", levado ao Festival Mundial de Nancy (menção honrosa).

Em 1969, toma a direcção do TEUC de Coimbra, com o qual apresenta em tournée involuntariamente interrompida a "Ilha dos escravos" de Marivaux.

Entre os seus últimos trabalhos no Brasil são de realçar: "O Preço" de Arthur Miller, "Agonia do Rei" de Ionesco, "Casa da Boneca" de Ibsen com Tónia Carrero, e "A Gaiivota" de Tchekov com Teresa Rachel.

Liberdade, Liberdade

Com a História na mão
E sem ter medo de nada
Classe trabalhadora forte e organizada
Liberdade não cresce sem ser semeada
Avança de cabeça levantada

Liberdade, Liberdade
Quem a tem chama-lhe sua
A do povo já não tarda
Porque a luta continua
E de cabeça levantada

Contra os capitalistas
De casaca virada
Contra as falinhas mansas que não
nos dizem nada
Classe trabalhadora forte e emancipada

Liberdada, Liberdade
Quem a tem chama-lhe sua
A do povo já não tarda
Porque a luta continua
E de cabeça levantada

BREVES ANTECEDENTES DAS ENCENAÇÕES

O Grupo Opinião, formado em 1964, teve origem numa experiência artística anterior, o Centro Popular de Cultura (CPC), fundado em 1960, no Rio de Janeiro. O CPC surgiu a partir da encenação de *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* (1960), escrita por Oduvaldo Vianna Filho (o *Vianinha*) e dirigida por Chico de Assis em colaboração com estudantes e professores da Universidade do Brasil, atual UFRJ. O CPC consolidou-se como uma iniciativa de estudantes e artistas comprometidos com a construção de uma cultura popular nacional, em estreita articulação com a classe trabalhadora. Em 1962, fundiu-se com a União Nacional dos Estudantes (UNE), criando o CPC da UNE, que passou a ter como sede o prédio ocupado pela entidade estudantil.

Noutros estados, como em São Paulo, na Bahia e em Pernambuco, surgiram CPCs em articulação com o do Rio e que realizaram, entre outras produções, a peça *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier, motivo de pelo menos três montagens históricas que mobilizaram alguns dos principais movimentos culturais do período, incluindo o Teatro de Arena, o CPC de São Paulo, o Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco e o CPC da Bahia, onde setores de teatro e cinema se uniram numa linguagem híbrida e politizada ainda inédita (Toledo/Neiva, 2015: 69).

O CPC da UNE também foi responsável pela produção de uma longa-metragem e de um conjunto de peças teatrais apresentadas em ruas, favelas, sindicatos e sedes de movimentos sociais urbanos e rurais no Sudeste e no Nordeste do Brasil. Para viabilizar as suas atividades fora dos circuitos empresariais, o CPC comercializava livros e discos distribuídos na sede da UNE, além de contar com alguns fomentos estaduais e federais e, sobretudo, com o trabalho militante, ou seja, voluntário.

No final de abril de 1964, seria inaugurada uma sala de teatro no edifício da UNE, com a estreia de *Os Azeredos mais os Benevides*, peça escrita por *Vianinha* e dirigida por Nelson Xavier. Entretanto, na madrugada de 1 de abril, durante as primeiras horas do golpe empresarial-militar, o prédio da entidade estudantil foi metralhado e incendiado por um grupo paramilitar de golpistas. Da noite para o dia, a UNE tornou-se clandestina e o CPC foi encerrado definitivamente.

Poucos meses depois, ex-membros do CPC reorganizaram-se para criar o Grupo Opinião. Instalados num pequeno galpão adaptado para teatro no Shopping Center Copacabana, esses artistas prosseguiram a sua atividade teatral, mas sem o contato – “bloqueado pelos tanques” (Costa, 2016: 117) – com a classe trabalhadora, até então central no trabalho com o CPC. Em dezembro de 1964, o grupo estreou o *Show Opinião*, com direção de Augusto Boal e um elenco composto pelo sambista Zé Ketí, o cantor de baião João do Vale e Nara Leão. *Opinião* teve grande repercussão e tornou-se um marco teatral de protesto contra a ditadura. O público pagante do Grupo Opinião era composto principalmente por estudantes universitários de classe média, frequência assídua na plateia.

A encenação seguinte, *Liberdade, liberdade*, repetiu a fórmula de *Show Opinião* ao combinar colagem de texto e música popular. Paulo Autran foi convidado para a montagem como estratégia de mobilização de uma ampla audiência em defesa da democracia, abrangendo tanto o público regular do Opinião quanto os apreciadores de Autran, em geral pertencentes a uma camada social mais elitizada. A presença desse ator contribuiu, inclusive, para que a peça fosse liberada pela Censura, uma vez que o ditador em exercício, o marechal Castelo Branco, era fã declarado de Autran e manifestou-se a seu favor^[2].

Nota-se, portanto, que os antecedentes do Opinião demonstram certa coesão do grupo, construída tanto com a encenação de estreia quanto com a herdada da experiência do CPC. Além disso, embora *Liberdade, liberdade* tenha reunido artistas com posições políticas variadas, de comunistas a progressistas moderados, como Paulo Autran, o ponto de partida em comum era a oposição à ditadura e a defesa da democracia.

A equipa portuguesa, por sua vez, embora apoiasse o processo revolucionário, apresentava antecedentes mais difusos, já que parte dos artistas retornava a Portugal após anos de exílio. Esse aspecto, por si só, tornava especialmente desafiadora a integração de cerca de dezoito artistas, que, apesar de terem colaborado em projetos anteriores, reuniram-se todos simultaneamente pela primeira vez na formação de *Liberdade, liberdade*. Ainda assim, tal como na encenação brasileira, o projeto português buscava um propósito unificador, expresso principalmente no engajamento político.

O porta-voz da encenação, desde o início, era Luís de Lima, que regressou a Lisboa a 11 de junho de 1974, após viver exilado no Brasil desde 1967. Nesse mesmo dia, foi publicada uma nota jornalística sobre o seu retorno e a iniciativa da adaptação, na qual Lima afirmava: “LIBERDADE, LIBERDADE, no Brasil, deu margem a um

← [2] Não é possível detalhar aqui, em toda a sua complexidade, o percurso da Censura enfrentado pela peça. Esse processo, contudo, evidencia a progressiva centralização dos mecanismos censórios e o seu recrudescimento político, pois, desde 1946, a censura prévia cabia a órgãos estaduais denominados Serviço de Censura de Diversões Públicas. Assim, cada Estado dispunha de relativa autonomia para vetar trechos de forma quase arbitrária, até que, em 1967, o controle passou a ser exclusivamente federal. A estreia de *Liberdade, liberdade* em 1965 ocorreu com o texto integral, após intensa pressão dos artistas. A digressão prolongou-se até 1967, período em que a peça sofreu cortes sucessivos em diferentes Estados, até ser definitivamente proibida.

espectáculo de protesto. Pelo contrário, aqui, vai ser um espectáculo de louvor, não deixando por isso, é claro, de desempenhar uma função crítica” (*A Capital*, 11 de junho de 1974).

No dia seguinte, outra declaração reforçou a sua determinação:

Luís de Lima disse: “Quando soube do 25 de Abril, o meu primeiro impulso foi viajar. Vi a minha vida precipitada a mil à hora. Vou fazer o *Liberdade, Liberdade*. Vai ser um trabalho tão absorvente que não poderei pensar em mais nada. O passado passou. Agora, meus amigos, é tocar o barco para a frente.” (...) A apresentação em Portugal de 1974 “inverte” o sentido do texto, que irá à cena como louvor e ilustração do derrubamento do fascismo. Lima dirigirá a profunda remodelação, de cima a baixo, com uma equipa de dramaturgos portugueses de que não citou ainda os nomes. Está em dúvida ainda se persistem no espectáculo as peças da nova canção brasileira que eram sua parte integrante. “Acho que vou substituir pelas criações da nova música portuguesa, trabalhos do Zeca Afonso, do Adriano Correia de Oliveira, etc”, disse Luís de Lima, porque já não interessa agora o enfoque brasileiro, da liberdade. (*Diário de Lisboa*, 12 de junho de 1974)

Com os trabalhos iniciados pela reescrita, a dramaturgia ganhou alterações que representavam os interesses dos seus dramaturgos. O fato, por exemplo, de Rebello ter-se tornado, a partir de 1974, um comunista ortodoxo, com relações estreitas com sociedades de escritores do Leste europeu e, principalmente, com artistas da URSS, refletiu-se em *Liberdade, liberdade*, gerando uma alteração que suscitou ressalvas entre os críticos da União Soviética, como verificaremos mais à frente.

O estofo militante de Helder Costa, que também regressava do exílio em Paris, onde esteve desde 1967, traduziu-se no texto e, de forma

acentuada, na encenação, após ele assumir também a assistência de direção. O seu marcado acento ideológico radical e incisivo criou tensões com Raul Solnado, que acusou e repreendeu Costa por imprimir um tom partidário à encenação (cf. Carvalho, 2004: 103).

Em meados de julho de 1974, José Mário Branco, que também retornava do exílio em França, juntou-se ao projeto. O seu trabalho com Fausto resultou numa trilha sonora diversificada em estilos e marcada por um discurso político contundente, típico da música engajada produzida por JMB^[3] desde a década de 1960. Embora a vinculação à canção de intervenção não tenha sido explicitamente declarada por Lima e Solnado como motivação para a escolha de *Liberdade, liberdade*, o estilo musicado da peça acabou por aproximar o teatro da força simbólica dessa expressão artística, que, desde a década de 1960, cantava a busca pela liberdade, e tornou-se, por fim, o código com que deflagrou o 25 de Abril.

O investimento de Solnado na produção relacionava-se tanto com o intuito de demonstrar apoio ao processo revolucionário quanto com a possibilidade de explorar comercialmente um novo repertório teatral com o fim da Censura. Ana de Carvalho, ao analisar a recepção da montagem de 1965 para contextualizar, em seguida, a encenação no Villaret, destaca a crítica do *New York Times*, publicada em 25 de abril de 1965, a qual salientava que, só na estreia, trezentas pessoas haviam pago cerca de um dólar e vinte e cinco centavos para assistir à peça do Opinião, número que aumentaria logo no dia seguinte (Carvalho, 2004: 100). A ênfase no êxito de bilheteira evidencia, indiretamente, a expectativa do produtor português de que esse sucesso pudesse repetir-se na Europa. Contudo, é preciso considerar

que a breve existência de um mercado de teatro engajado no Brasil, no começo da década de 1960, resultou de circunstâncias históricas específicas e logo se dissiparia com a ditadura militar.

Lima, por sua vez, buscava ressaltar, na adaptação, os avanços estéticos possibilitados pela liberdade política, por meio da incorporação, por exemplo, de fragmentos de outras encenações que considerava cenicamente sofisticadas, com o objetivo de dialogar também com o público elitizado habituado ao Villaret. Se, no Grupo Opinião, o experimentalismo esteve intrinsecamente vinculado à criação de formas variadas para determinados conteúdos políticos, sob a direção de Lima, a valorização da inovação nos recursos cênicos tornou-se mais acentuada, como se verificará na comparação dos materiais.

Além disso, os encenadores portugueses não levaram em conta, ou talvez desconhecessem, as análises publicadas após 1965 sobre os limites da estratégia de frente ampla carregada pelo discurso da peça carioca. Por essa razão, *Liberdade, liberdade* era ao mesmo tempo oportuna e inoportuna no contexto revolucionário português: oportuna por tematizar a liberdade pós-25 de Abril e por conjugar o teatro com a canção de intervenção, mas inoportuna porque o seu conteúdo político defendia a noção de unidade política, impraticável diante dos acirramentos e instabilidades do momento histórico, tanto brasileiro quanto português.

A equipa de Lima chegou a comentar, em entrevistas, a inadequação do texto, mas pelo seu tom de protesto contra a ditadura, já deslocado em Portugal, e pela percepção de que havia um conteúdo liberal a ser corrigido e radicalizado à esquerda (cf. *TV Palco*, RTP Arquivos, episódio 66, 1974). Entretanto, o enfoque dado à busca pela qualidade artística e as divergências políticas entre os artistas parecem ter conduzido

[3] Abreviatura de José Mário Branco.

a uma nova versão que fragilizou a mensagem subversiva presente no original, já expressa de modo apenas implícito em razão da censura prévia vigente à época da criação e estreia da peça do Opinião.

Assim como no Brasil houve dificuldades para consolidar uma frente ampla pela democracia, em Portugal as diferentes frações da esquerda revolucionária defendiam projetos distintos para os rumos do processo revolucionário. Na encenação do Villaret, por exemplo, reuniam-se artistas ligados ao Partido Comunista Português (PCP) e outros à União Democrática Popular (UDP), corrente que se posicionou criticamente em relação ao PCP, sobretudo por discordar da sua estratégia de participação dos jovens comunistas na guerra colonial para realizar trabalho político entre os soldados, defendendo, em contrapartida, uma posição mais radical de apoio aos movimentos de libertação em África. As canções de José Mário Branco e de Fausto explicitam as posições da UDP, enquanto as intervenções dramáticas de Rebello refletiam as do PCP. Em comum, mantinha-se o apoio ao MFA, ainda que de forma indireta.

Diante das inúmeras divergências, o desgaste foi tal que Lima retornou ao Brasil, em setembro de 1974, com apenas um mês de temporada, aparentemente insatisfeito com a ênfase politizada atribuída por parte do coletivo à encenação. É possível que também se tenha sentido desvalorizado pelo público e pela crítica quanto ao seu papel no recomeço do teatro português (Carvalho, 2004: 105). Para cumprir a temporada, Solnado procurou um substituto, e JMB indicou Sérgio Godinho, cuja participação se revelava ideal devido à sua experiência no elenco parisiense do musical *Hair*, espetáculo a que JMB assistira durante o exílio. À época no Canadá, Godinho retornou prontamente a Portugal para assumir o papel^[4].

A experiência portuguesa insere-se, portanto, entre as iniciativas do período subsequente ao 25 de Abril que reuniram artistas em torno de um projeto que fosse capaz de intervir e cooperar para a reconstrução democrática de Portugal. Paralelamente, no decorrer de 1974, houve uma crescente e intensa demarcação das divergências políticas sobre os rumos da revolução, que resultou em cisões e novos rearranjos entre, por exemplo, os grupos teatrais. Nesse sentido, *Liberdade, liberdade* (1974) é parte das experiências de arte engajada realizadas num processo revolucionário ainda pouco assimilado e em acelerada transformação.

Esses antecedentes são fundamentais para compreender as especificidades históricas que marcaram as alterações dramatúrgicas da adaptação e apontam as razões pelas quais a encenação não realizou a esperada digressão por Portugal, que seria destinada a alcançar o povo tão reiteradamente evocado pela peça.

Interessa, aqui, avançar na análise do modo como, no caso particular da montagem do Villaret, os interesses comerciais interferiram de maneira decisiva na execução do projeto. A proximidade dos produtores com o Brasil – ainda sob ditadura – conferiu igualmente contornos próprios à reivindicação por liberdade contida na peça. Estes fatores específicos articularam-se com os obstáculos já impostos pela conjuntura geral portuguesa, impactando tanto na encenação quanto na sua circulação.

← [4] Ver José Mário Branco, em entrevista a Cláudia Galhós, “Prémio Carreira – José Mário Branco: poeta do som encenado”, *Blitz*, 21 de abril de 1998. Durante algumas semanas, antes da chegada de Godinho, JMB integrou o elenco do espetáculo, como se pode constatar nas fotografias de José Marques disponíveis no acervo do Teatro Nacional D. Maria II.

CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE AS EXPERIÊNCIAS DRAMATÚRGICAS E CÊNICAS

Conforme exposto, as transformações da nova formulação almejavam, entre outros objetivos, radicalizar o discurso político da versão do Opinião. Assim sendo, o exame das críticas a *Liberdade, liberdade* (1974) permite destacar duas cenas frequentemente mencionadas, tanto por apreciações elogiosas quanto negativas, que contribuem para analisar a dramaturgia a partir da perspectiva da almejada radicalização. São elas a cena da Tomada da Bastilha e a do Julgamento de Aquilino Ribeiro, inseridas na adaptação, sendo que esta última veio a suscitar, inclusive, um pequeno debate público entre Luiz Francisco Rebello e Manuela Azevedo.

A primeira foi incorporada a partir da encenação de *1789 – A Revolução deve parar na perfeição da felicidade*, pelo Théâtre du Soleil, estreada em 1970 sob direção de Ariane Mnouchkine. Baseada em documentos históricos, a montagem resultava de um processo de criação coletiva e apresentava uma estrutura cênica fragmentada, distribuída em quatro palcos simultâneos, formados por tabladros elevados no interior de um pavilhão desportivo. O público circulava entre as plataformas ou assistia das arquibancadas, o que evidenciava o caráter experimental do uso do espaço. Entre os momentos marcantes, destacava-se a cena da Tomada da Bastilha, na qual os atores se misturavam com a plateia para narrar, em murmúrio crescente, os acontecimentos de 14 de Julho, até culminar no ápice da conquista, definido pela crítica como um instante intensamente catártico^[5].

[5] Há um registro filmográfico desta experiência e inúmeros outros materiais disponíveis para consulta no site do Théâtre du Soleil.

O aspecto inovador dos trabalhos do Théâtre du Soleil interessava a Luís de Lima e a Hélder Costa e convergia com a busca de ambos por sofisticação e experimentalismo estético. No Villaret, segundo registros fotográficos e relatos jornalísticos, a cena foi adaptada de modo a preservar o efeito catártico, entendido aqui como a intensificação da fusão emocional entre elenco e público. Esse efeito foi produzido também pela narração em crescente do extenso relato sobre o dia da Tomada da Bastilha, enunciado em coro pelo trio de atores que, no auge da cena, erguia imensas bandeiras brancas, vermelhas e azuis. O gesto desencadeava reações efusivas na plateia, aproximando espectadores e intérpretes de uma atmosfera viva de comunhão política.

Essa cena foi inserida entre dois trechos presentes na versão brasileira e preservados na adaptação, um extraído de *O casamento de Fígaro* (1778), de Beaumarchais, e outro de *A morte de Danton* (1835), de Büchner. No primeiro, Fígaro descobre que a sua noiva será obrigada a deitar-se com o Senhor na noite de núpcias, conforme definido pelo direito de pernada, que, embora extinto, continuava a ser praticado, para desespero do noivo. Encerrado esse diálogo, surgem menções sobre a invenção da guilhotina e uma breve citação elogiosa da Revolução Francesa, em razão de sua repercussão fora de França:

Tereza: A Revolução Francesa mostrou como a arrogância do idealismo se transforma facilmente em ação bárbara; dezessete mil pessoas foram decapitadas no regime de terror.

Vianna: Mas a Revolução Francesa foi um grande avanço na História; deixou a primeira Declaração dos Direitos Humanos do Homem, com itens fundamentais da nossa vida civil de hoje:

Tereza: Liberdade individual;

Vianna: Julgamento por júri;

Tereza: Abolição da escravidão;

Vianna: Direito de voto;
Tereza: Soberania da Nação;
Vianna: Controle do imposto pelo povo;
Tereza: E influenciou todos os movimentos de libertação posteriores
na Europa,
Vianna: na Ásia,
Tereza: na África,
Vianna: na América do Sul. (Rangel/Fernandes, 1966: 33–35)

Esse excerto também foi mantido no texto para o Villaret, sendo representado na sequência da cena inspirada no Théâtre du Soleil. Em seguida, a fim de “retratar o caráter da revolução e seus elementos humanos” (Rangel/Fernandes, 1966: 35), está presente uma cena de *A morte de Danton*, na qual Danton se encontra numa cela com Júlia e Lacroix, figuras históricas diretamente envolvidas nos acontecimentos da Revolução Francesa, à espera do carrasco que trará a sentença de morte.

O herói falhado de Büchner inscreve-se no projeto do autor de demonstrar aquilo que designou como marionetização da vida, processo derivado da desumanização ou reificação dos sujeitos. Para constituir isso, o dramaturgo alemão não faz da figura heroica o veículo da principal ideologia burguesa: a crença de que existe autonomia plena dos indivíduos numa sociedade dividida em classes. Essa recusa em positivar a noção de vontade individual como motor de realização pessoal acaba por configurar uma peça de orientação anti-idealista.

Observa-se, portanto, que a colagem dessas cenas – a comédia bufona e satírica de Beaumarchais, de teor anti-aristocrático; a breve menção à Revolução Francesa, desprovida de exaltação cênica; e a peça antiburguesa de Büchner – articula recursos formais e temáticos que

operam contra a construção da empatia com as personagens e favorecem a contemplação reflexiva dos movimentos históricos mencionados e das reformulações das lutas pela liberdade ao longo do tempo.

A inclusão da cena da Bastilha evidenciou, justamente, um dos pontos mais frágeis da versão brasileira, ao realçar a possibilidade de uma aliança política orientada, neste caso, para a recuperação da democracia. Tal horizonte implicava, em certa medida, um recuo crítico, na medida em que os comunistas defendiam transformações mais profundas do que aquelas previstas pelo sistema político liberal. Essa inflexão não se explicitava no discurso da peça, mas tornava-se perceptível na própria composição do elenco, que reunia, de um lado, os integrantes do Opinião, vinculados ao Partido Comunista, e, de outro, Paulo Autran, representante de um progressismo moderado.

Além disso, no Villaret foram conjugadas, no mesmo palco e com igual impacto cênico, imagens-chave da revolução burguesa e das revoluções antiburguesas, tanto a russa quanto a chinesa. Consequentemente, criou-se um significante na encenação que, do ponto de vista da mensagem política, se revelava pouco coerente ou dificilmente aceitável para os espectadores mais atentos às tensões políticas deflagradas a partir da Revolução dos Cravos. Em suma, ao incluir a cena do Théâtre du Soleil, aparentemente mais por interesses formais do que pelo tema da Revolução Francesa, desmontou-se um dos arranjos da dramaturgia-modelo, que procurava gerar antipatia pelo liberalismo burguês, elemento central da posição militante sustentada pela peça do Opinião.

Esse enfraquecimento crítico torna-se evidente na análise de uma alteração polêmica: a cena do julgamento ficcionado de Aquilino Ribeiro, escrita por Rebello para substituir as cenas de julgamento

de Brodsky num tribunal da União Soviética, e de Slovik num tribunal militar dos Estados Unidos.

A cena sobre Aquilino Ribeiro remonta a 1959, quando o escritor foi acusado da prática de vários crimes contra a segurança do Estado em razão do romance *Quando os lobos uivam* (Rebello *et al.*, 1974: 109). O julgamento encenado tem um tom severo de ambas as partes, com acusações do autor contra as instituições do Estado Novo e denúncias explícitas da miséria da vida real e cotidiana, em Portugal, que foram consideradas pelo tribunal como deformação da realidade. Na crítica publicada por Augusto Fraga, observa-se a seguinte ressalva sobre a adaptação:

Os autores portugueses, ao invés de seus colegas do Brasil, decidiram indicar o caminho único (que pode muito bem não ser o único caminho), conferindo ao espectáculo um certo tom partidarista e de comício. Para isso mesmo, propositadamente devem ter eliminado a cena do julgamento do poeta Joseph Brodsky, na União Soviética, e que acabou por ser libertado por um movimento de intelectuais^[6].

Manuela de Azevedo^[7], em consonância, destacou também que a linha ideológica da peça estava imbuída de partidarismo e salientou que, ao contrário do que foi proferido em cena, Aquilino Ribeiro não chegou a ser julgado e muito menos condenado. Em virtude desse apontamento, que colocava em dúvida a veracidade da representação, no mesmo jornal, Rebello publicou uma carta em resposta a Azevedo, explicando:

[6] Augusto Fraga, *O Século*, 30 de agosto de 1974.

[7] Manuela de Azevedo, *Diário de Notícias*, 30 de agosto de 1974.

Aquilino não foi, de facto, “condenado”, como por lapso se disse na noite da estreia. Mas foi “processado” (era esta aliás a palavra que figurava no texto). E todas as réplicas do episódio alusivo ao processo, que a minha Amiga considerava “literariamente mais frouxo”, são textualmente transcritas da defesa escrita pelo próprio Aquilino^[8]...

Ainda que a escolha do caso de Aquilino Ribeiro não seja plenamente justificada nos materiais disponíveis, observa-se que ele alude a diversos outros casos de escritores igualmente censurados e processados em tribunais opacos, parciais e conduzidos sob sigilo. A cena cumpre, assim, a função de denunciar os crimes do regime salazarista e realizar simbolicamente justiça ao autor, falecido em 1966, antes que pudesse ver as suas obras plenamente publicadas.

Além disso, a proximidade de Rebello com a União Soviética, sobretudo a partir do 25 de Abril, sugere que a supressão da cena dedicada a Brodsky também respondeu a um cálculo político voltado a evitar tensões com setores comunistas alinhados com Moscovo. A repercussão da versão brasileira oferece exemplo dessa reação, uma vez que a encenação enfrentou tentativas explícitas de censura por parte de militantes comunistas favoráveis à URSS, como se verá a seguir.

A cena de Ribeiro termina sem a condenação do acusado, ao contrário das duas cenas de julgamento da versão brasileira. Além do desfecho alterado, deve-se considerar que um dos recursos de significação desses episódios residia na colagem entre as cenas, que produzia uma contraposição reforçada pelo encadeamento dramático. Nesse sentido, os tribunais situavam-se na parte histórica

[8] Luiz Francisco Rebello, *Diário de Notícias*, 3 de setembro de 1974.

dedicada ao nazifascismo europeu, iniciada com o episódio em que o professor Unamuno se opõe à barbárie fascista espanhola e concluída com uma cena de *O terror e a miséria no Terceiro Reich*, de Brecht, na qual um casal amedrontado teme que o seu filho os denuncie à polícia nazi. Entre essas duas cenas encontram-se, respectivamente, os julgamentos do poeta Joseph Brodsky e do soldado estadunidense Eddie D. Slovik.

Entre os dois casos reais e documentados, há semelhanças tanto na idade dos condenados, ambos com 24 anos, quanto na natureza das acusações, que envolviam a recusa ao trabalho obrigatório: no caso russo, o trabalho operário, e, no segundo, o serviço militar. Enquanto Brodsky recebeu a pena de cinco anos de trabalhos forçados, Slovik foi sumariamente executado.

O diálogo do tribunal contra Brodsky é marcado por um tom passivo-agressivo. O poeta critica os processos de censura e os caminhos pouco revolucionários assumidos pela URSS. Já a cena de Slovik demonstra o extremo da violência institucional dos Estados Unidos contra aqueles que os confrontam e sugere, aos mais atentos, que no país do liberalismo a liberdade se restringia ao nome dado a um monumento localizado na cidade de Nova Iorque. Dessa forma, conclui-se que a ilustração da Estátua da Liberdade, utilizada no material de propaganda de ambas as encenações, não servia para reiterar o discurso hegemônico de que os Estados Unidos representam *the land of the free*, mas, ironicamente, para expor o cinismo da ideologia capitalista.

A justaposição destes episódios constitui uma operação épica, na medida em que a dramaturgia recorre à montagem comparativa de situações históricas para que o público possa, pela reflexão, elaborar a síntese dos episódios em contraste. Essa operação, aliada

à utilização irônica de um dos principais símbolos da cultura estadunidense, constrói, por fim, um ponto de vista negativo sobre os Estados Unidos, então diretamente vinculados ao governo militar ditatorial em exercício no Brasil.

Numa das apresentações do Opinião, um membro notório do Partido Comunista Brasileiro (PCB) protestou, na plateia, contra a cena de Brodsky, e, em seguida, convocou uma reunião do comitê cultural do “partidão” para resolver a questão. Ainda que tanto Flávio Rangel quanto Vianinha fossem membros do PCB, o grupo e os autores recusaram terminantemente a “censura da esquerda” (Batista, 2014: 140). Em cena, inclusive, Vianinha fazia os papéis de Brodsky e Slovik, enquanto Autran o interrogava.

Em contrapartida, a reação dos grupos de direita assumiu caráter agressivo. Posicionados na plateia, dirigiram provocações ao elenco a fim de incitar o público a interromper a apresentação, proferindo frases que associavam a peça ao comunismo. O principal mentor da ação foi o banqueiro e industrial Gianni Pareto, que se levantou gritando: “é uma peça subversiva pois não tem qualquer frase sobre o Muro de Berlim” (*Última Hora*, 31 de maio de 1965 *apud* Batista, 2014: 213). As apresentações seguintes foram tensas, com ameaças e uma tentativa de invasão por parte de um grupo reacionário armado com revólveres e cassetetes (Batista, 2014: 214).

Assim, pode-se considerar que a aparência liberal de *Liberdade, liberdade* (1965) funcionou, no contexto brasileiro, como uma estratégia específica, capaz de contornar a Censura e, simultaneamente, produzir uma crítica assertiva ao liberalismo e aos Estados Unidos por meio da ironia. Na adaptação portuguesa, embora tenham sido incorporadas referências diretas às revoluções bolchevique e maoísta,

intervenções decisivas atenuaram o caráter antiliberal da peça. A supressão das críticas aos desvios autoritários da experiência soviética não se explica apenas por escolhas estéticas ou decisões individuais, mas deve ser compreendida à luz da situação política em que a encenação de 1974 se inscreve: um processo revolucionário em curso, marcado pela disputa entre diferentes frações da esquerda pelo controle do Estado.

Desse modo, a comparação entre as duas versões explicita como cada projeto cênico respondeu a conjunturas políticas opostas, revelando que as formas de teatro politizado não são transponíveis sem fricção histórica, mas se reconfiguram conforme as condições concretas de produção, os alinhamentos ideológicos e as correlações de força em cada momento. Isso também explica as diferenças de recepção e circulação das obras, assim como a reorientação do horizonte crítico da versão para o Villaret.

Por fim, José Ribamar^[9] constatou que a adaptação não realizou qualquer denúncia da ditadura brasileira então em vigor, nem sequer mencionou o falecimento precoce de Vianinha, ocorrido em junho de 1974. Essa ausência pode ser compreendida à luz do fato de que tanto Lima quanto Solnado trabalhavam ativamente no Brasil naquele período, o que exigia cautela face à Censura ainda em vigor. Ao mesmo tempo, tal opção denotava uma falta de solidariedade para com os colegas brasileiros, ainda assolados pelo terror ditatorial. Em sua crítica, Ribamar destacou a impressão de que o trabalho do encenador foi “condicionado pelas novas FORMAS existentes”, o que vai ao encontro da declaração de Luís de Lima acerca da sua preocupação com o apuro estético.

[9] José Ribamar, *Musicalíssimo*, 20 de setembro de 1974, pp. 8–9.

Tornam-se, portanto, perceptíveis as dificuldades que marcaram as maiores tensões entre os artistas reunidos no teatro da Avenida Fontes Pereira de Melo, em Lisboa. Esses obstáculos aprofundaram-se devido à nova versão ter sido incorporada a um empreendimento em que as demandas comerciais se sobrepuseram às demais. Ainda que ambas as encenações pertençam a iniciativas empresariais, as suas origens diferem não apenas pelo contexto político, social e histórico, mas também pelos modos de trabalho, que, no caso português, ficaram restritos aos interesses dos sócios do Villaret e da rentabilidade da sala, como recorda Céu Guerra:

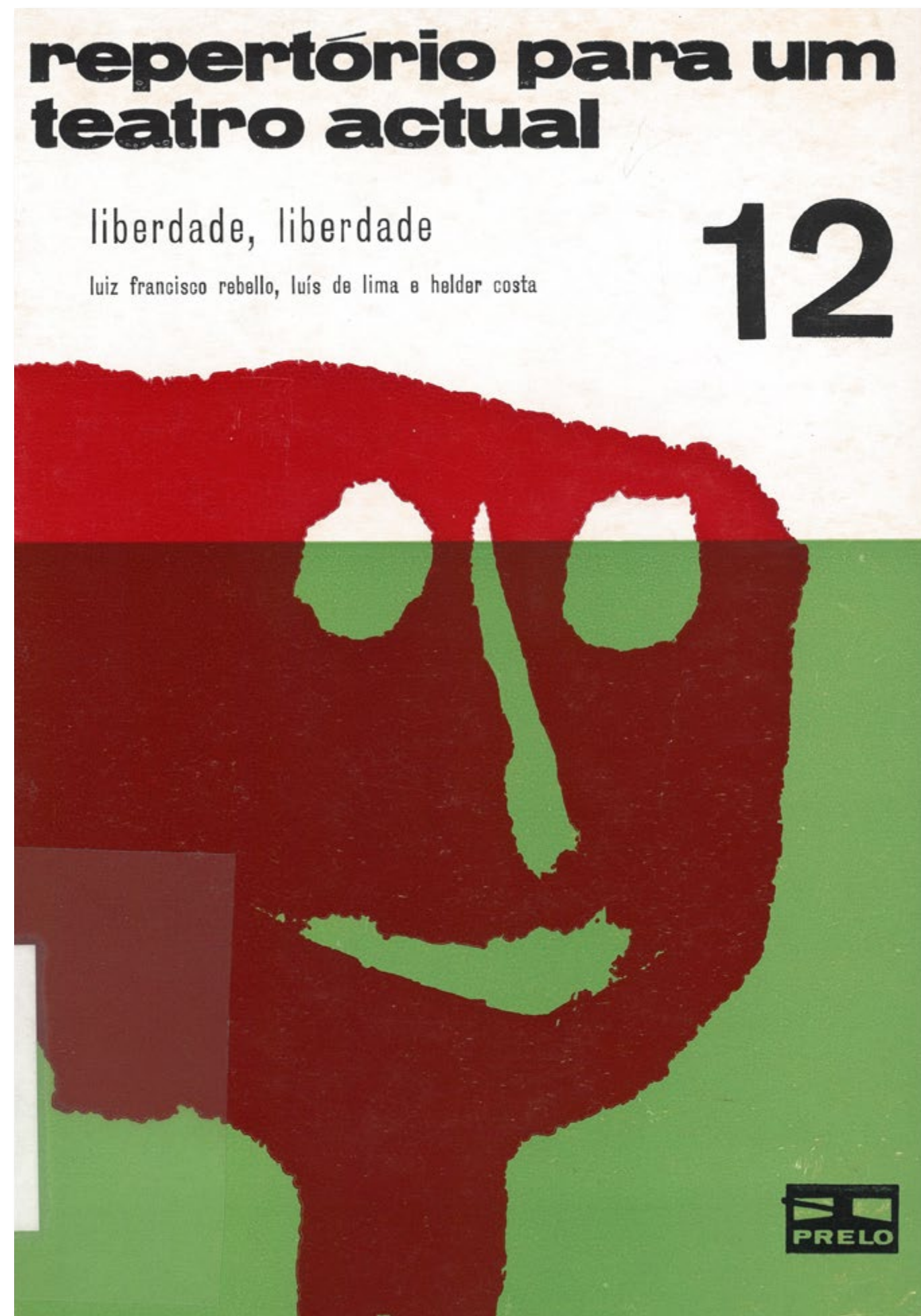
Nós sonhávamos com uma digressão pelo país com a nossa Liberdade recém conquistada, mas ficámos confinados ao Villaret. É que Raul Solnado ainda estava a pagar o teatro e tinha sócios que o ajudavam a isso. Não se sentia à vontade para transgredir a sua vontade (sua deles). Os sócios capitalistas, mesmo quando gostam de teatro, não gostam da liberdade se não para si próprios e gostam muito menos de revoluções. E assim, mesmo depois das nossas generosas sessões diárias, que aumentaram aproximadamente um mês a temporada do espectáculo *Liberdade, Liberdade* acabou e foi substituída por *Oh Calcutá* onde a liberdade que o fim da censura tinha permitido ao teatro foi usada pela rentável nudez integral do elenco que dançava no palco do Villaret perante um público ávido e que se calhar pela primeira vez se sentia livre^[10].

[10] Maria do Céu Guerra / Isabel Alves Costa, “Liberdade no Portugal de Abril – o primeiro espectáculo”, *Revista Cena's*, n.º 18, Outubro de 2024, pp. 21–24.

Liberdade, liberdade (1974) testemunha uma experiência de teatro politizante que parece ter permanecido incompleta, apesar da renovação oferecida pela abertura política. Como sintetizou Hélder Costa: “o espectáculo quando nasceu já era contra a corrente, era um espectáculo que estava certo 3 dias antes do 25 de Abril” (Costa *apud* Carvalho, 2004: 106). Ou seja, mesmo diante das possibilidades, a peça manteve uma postura contida face à envergadura exigida pelo processo revolucionário, situando-se na retaguarda, e não à frente, como seria de esperar de um material artístico com vocação para a vanguarda política, e não apenas estética.



LIBERDADE, LIBERDADE, DE LUIZ FRANCISCO REBELLO, LUÍS DE LIMA E HÉLDER COSTA
COLECÇÃO REPERTÓRIO PARA UM TEATRO ACTUAL, N.º 12, LISBOA, PRELO EDITORA, S/D.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATISTA, Natália Cristina (2014), *Nos palcos da história: teatro, política e Liberdade, liberdade (1965–1967)*, dissertação de mestrado em História, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História.

CARVALHO, Ana de (2004), *Raul Solnado e o Teatro Villaret*, dissertação de mestrado em Estudos de Teatro, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

COSTA, Iná Camargo (2016), *A Hora do teatro épico no Brasil*, São Paulo, Expressão Popular.

FERNANDES, Millôr / Flávio Rangel (1965), *Liberdade, liberdade*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

REBELLO, Luiz Francisco / Luís de Lima / Hélder Costa (1974), *Liberdade, liberdade*, Lisboa, Prelo.

ARTIGO DE PUBLICAÇÃO PERIÓDICA

GUERRA, Maria do Céu / Isabel Alves Costa (2024), “Liberdade no Portugal de Abril – o primeiro espectáculo”, *Revista Cena's*, n.º 18, outubro, pp. 21–24.

ROSELL, Mariana Rodrigues (2012), “*Liberdade, liberdade (1965): uma cena do teatro de resistência*”, *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP*. Consultado a: 26/05/2025, disponível em https://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1339778054_ARQUIVO_MarianaRosell-LiberdadeLiberdadeumacenadoteatroderesistencia-Completo.pdf.

TOLEDO, Paulo Bio / Sara Mello Neiva (2015), “Mutirão em Novo Sol e o experimentalismo político no teatro brasileiro da década de 1960”, *Aspas*, 5.2, pp. 67–80.

IMPRENSA

A Capital, “Luís de Lima dá espectáculo de louvor”, 11 de junho de 1974.

A Capital, “Liberdade como aviso e também diversão. Em breve no Villaret”, 21 de agosto de 1974.

AZEVEDO, Manuela de, “‘Liberdade, Liberdade’ de uma forma incondicional”, *Diário de Notícias*, 30 de agosto de 1974.

BRANCO, José Mário, “Prémio Carreira – José Mário Branco: poeta do som encenado”, entrevista por Cláudia Galhós. *Blitz*, 21 de abril de 1998.

Diário de Lisboa, “Luís de Lima: 'Liberdade, Liberdade' e talvez conservatório”, 12 de junho de 1974.

FRAGA, Augusto, “Liberdade, Liberdade: impacto do texto e da música”, *O Século*, 30 de agosto de 1974.

REBELLO, Luiz Francisco, “Uma carta do escritor Luiz Francisco Rebello a propósito da crítica à 'Liberdade Liberdade'”, *Diário de Notícias*, 3 de setembro de 1974.

RIBAMAR, José, “Liberdade, Liberdade... De ocasião, de ocasião...”, *Musicalíssimo*, 20 de setembro de 1974, pp. 8–9.

SITES

1789 – Théâtre du Soleil. Consultado a: 04/04/2025, disponível em: <https://palcopaulistano.blogspot.com/2020/04/1789-theatre-du-soleil.html>.

RTP Arquivos. *TV Palco*, episódio 66, 22 de agosto de 1974. Rádio e Televisão de Portugal, [s.d.]. Consultado a: 10/12/2025, disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/tv-palco-66/>.