



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU

INSTITUTO DE HISTÓRIA – INHIS

GABRIELA DE ARAUJO OLIVEIRA

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come: história e
teatro no Brasil nos anos 1960

UBERLÂNDIA/MG

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU

INSTITUTO DE HISTÓRIA – INHIS

GABRIELA DE ARAUJO OLIVEIRA

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come: história e teatro no Brasil nos anos 1960

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Kátia Rodrigues Paranhos

UBERLÂNDIA/MG

2018

GABRIELA DE ARAUJO OLIVEIRA

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come: história e teatro no Brasil nos anos 1960

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Kátia Rodrigues Paranhos – INHIS/UFU - Orientadora

Ms. Cássia Abadia Silva – INHIS/UFU

Ms. Lohanne Gracielle Silva – INHIS/UFU

UBERLÂNDIA/MG

2018

A arte existe, porque a vida não basta.

Ferreira Gullar

Agradecimentos

Inicialmente gostaria de agradecer à Deus, que sempre me ouviu, me encorajou e nunca deixou de dar forças, para não desistir dos meus sonhos.

À **Kátia**, minha orientadora que sempre me ajudou, puxou minha orelha e me orientou durante todo o processo. Agradeço de coração tudo o que aprendi, pelos apontamentos que me fizeram crescer e ajudaram nesse trabalho.

Aos meus pais, **Bob e Valdenice**, que em meio às dificuldades estiveram ao meu lado, para o que eu precisasse. Obrigada por me incentivarem a estudar, a correr atrás do que quero e por acreditar que eu sou capaz de fazer qualquer coisa. Por me ensinarem o caminho correto.

Ao meu esposo, **Artur**, por ter paciência, por me incentivar e principalmente pelo seu companheirismo. Agradeço por me ajudar além das leituras dos meus textos e das discussões à cerca de algumas temáticas, e por compartilhar todo o processo desse trabalho.

A minha irmã, **Marianna**, por estar por perto quando eu precisava.

Aos meus amigos, **Darliene e Hugo**, que estiveram comigo aprendendo juntos em toda a trajetória do curso.

Aos meus colegas de turma, que sem eles, as aulas não teriam sido as melhores.

Aos meus professores de graduação, que se dispuseram a compartilhar o conhecimento acadêmico para quem estava apenas no início.

Ao **Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)** e à **Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig)** por proporcionarem a minha pesquisa.

Resumo

Este trabalho propõe uma análise sobre o texto dramático *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), escrita por Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho. Com o objetivo de observar os conceitos de cultura e arte para cada autor, enquanto intelectuais engajados e suas preocupações com o nacional popular. Atentar para como os seus textos, posicionamentos políticos, sociais e culturais podem ser formas para resistir a ditadura militar, iniciada em 1964.

Palavras-chave: Ferreira Gullar; Vianninha; Engajamento.

Abstract

This work proposes an analysis on the dramaturgical text *If run the bug gets, if it gets the bug eats* (1966), written by Ferreira Gullar and Oduvaldo Vianna Filho. With the objective of observing the concepts of culture and art for each author, while engaged intellectuals and their preoccupations with the popular national. Look at how their texts, political, social and cultural positions can be ways to survive the military dictatorship, begun in 1964.

Keywords: Ferreira Gullar. Vianninha. Engagement.

Lista de Siglas e Abreviaturas

AI5- Ato Inconstitucional número 5

CPC- Centro Popular de Cultura

CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

IPMs- Inquéritos Policiais Militares

PCB - Partido Comunista Brasileiro

PCdoB - Partido Comunista do Brasil

TBC- Teatro Brasileiro de Comédia

TPE - Teatro Paulista do Estudante

UNE – União Nacional dos Estudantes

Lista de imagens

Imagem 1: Todos os integrantes da peça teatral estão no palco, cantando em coro no início do primeiro ato. Gullar, F. e Vianna Filho, O. (1966, página sem numeração) -----
----- 44

Imagem 2 – Roque (O. Vianna) e o Matador. Gullar, F. e Vianna Filho, O. (1966, página sem numeração)-----
----- 50

Imagem 3 - Brás das Flores anunciando no fim do último ato que havia sido restaurada a Monarquia no Brasil. Gullar, F. e Vianna Filho, O. (1966, página sem numeração)-----
----- 62

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1 Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho	16
1.1 Gullar: entre a poesia e a militância.....	17
1.2 Vianninha: o nacional e o popular.....	22
Capítulo 2 Um olhar sobre <i>Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come</i>.....	32
2.1 O Grupo Opinião.....	33
2.2 <i>Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come</i>: o livro e a peça teatral.....	36
2.3 Os críticos e suas percepções sobre a peça teatral.....	51
Considerações finais.....	65
Fontes	66
Referências Bibliografia	68

Introdução

Em 2014 participei como monitora da professora Kátia Rodrigues Paranhos, na disciplina de Historiografia, que a meu ver, é uma das mais importantes para o curso de Bacharelado e Licenciatura em História.

Durante o semestre, a professora me convidou para participar de um projeto de Iniciação Científica, subsidiado pelo CNPq, o qual discutia sobre Ferreira Gullar e teatro. E como o tema me chamou muito a atenção, aceitei o convite.

Comecei a fazer leituras sobre o autor pela Internet, sem nenhuma bibliografia em específico, até que me deparei com duas peças teatrais que me chamaram atenção pelo nome¹. Dos textos dramáticos, o que mais me encantou foi *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* e a partir daí, comecei minhas pesquisas.

A professora Kátia me passou uma bibliografia sobre teatro, sobre os autores, críticos, teatro, História, e fui me debruçando sobre o assunto, lendo sobre o texto dramático. Em minhas leituras, percebo que a peça teatral, em questão foi muito importante no período em que foi escrita e encenada. Vale destacar, que a professora Kátia² possui uma contribuição primordial de seus textos para esse trabalho, estabelece em seus escritos a historicidade dos textos dramáticos e também de seus autores como resultado de um momento histórico.

Escrita em 1966, dois anos após o golpe de 1964, ela remete a uma realidade brasileira que pouco se via no teatro nacional. Utilizo o texto dramático original de sua publicação na editora Civilização Brasileira. Uma coisa que me chamou atenção, é

¹ As obras que li foram GULLAR, F. VIANNA FILHO, O. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, e GULLAR, Ferreira, GOMES, D. *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

² A professora Kátia publicou vários artigos sobre a peça teatral e Ferreira Gullar, como PARANHOS, K. R. Ferreira Gullar e o Grupo Opinião: formas de engajamento no Brasil pós-1964. In: PARANHOS, K. R.; LIMA, E. F. W.; COLLAÇO, V. (orgs.). *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 69-90; PARANHOS, K. R. *Teatro, música e o Grupo Opinião: “que bicho deve dar?”*. Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP Santos-2014; PARANHOS, K. R. *Dois e dois: quatro*: Ferreira Gullar, o Grupo Opinião e o bicho. *Baleia na Rede*, v. 1, n. 9, Marília, Unesp, 2012a, p. 115-134; PARANHOS, K. R. *Cruzando os mares: os grupos Opinião e Teatro Moderno de Lisboa – resistência e contestação político-cultural na década de 1960*. *Estudos Históricos*, v. 25, n. 49, Rio de Janeiro, 2012c, p. 31-49; PARANHOS, K. R. *Engajamento e intervenção sonora no Brasil no pós-1964: a ditadura militar e os sentidos plurais do show Opinião*. Pitágoras 500: *Revista de Estudos Teatrais*, v. 2, n.1, Campinas, Unicamp, 2012d, p. 73-82; PARANHOS, K. R. *“Cabra marcado pra morrer”?: Ferreira Gullar, arte e engajamento no Brasil dos anos 1960*. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 15, n. 27, 2013, p. 89-102. RODRIGUES, K. R. *O show Opinião e os sentidos plurais do engajamento: militância e arte no Brasil pós-1964*. In: MORENO FERNÁNDEZ, S., ROXO, P. e IGLESIAS, I. (orgs.). *Músicas e saberes em trânsito/Músicas y saberes en tránsito/Musics and knowledge in transit*. Lisboa: Colibri, 2012l, p. 01-10

que há um texto dentro do livro que se chama “O teatro, que bicho deve dar?”, do Grupo Opinião que traz algumas razões, pelas quais a peça teatral foi escrita: razões políticas, artísticas e ideológicas. Estas são questões bastante emblemáticas e fiquei curiosa em saber o porquê essas razões foram tão importantes e influenciadoras na escrita do texto dramaturgício.

Assim, me interessei também em saber quem era Oduvaldo Vianna Filho, autor que escreveu o texto dramaturgício juntamente com Ferreira Gullar, procurando entender o engajamento dos autores, a participação no Centro Popular de Cultura da UNE (CPC), no Grupo Opinião, suas trajetórias e suas maneiras de expressar artisticamente perante o regime militar, destacando também os posicionamentos políticos e culturais dos autores.

É interessante destacar que os documentos são de fundamental importância para a pesquisa do historiador, devendo-se atentar em sua análise, crítica, a partir do conhecimento histórico. Diante disso, os objetos teatrais podem ser utilizados como documentos de pesquisa para o historiador, ajudando-o a compreender e a refletir sobre a realidade social de um determinado período.

Os documentos artísticos - como é o texto dramaturgício - constituem fonte de pesquisa, pois nos revelam sentimentos, opiniões, críticas e posicionamentos sobre uma época ou fato retratado pelos autores, afinal, é ofício do historiador examinar as fontes, escolhê-las, problematizar o que se deseja, entre outras funções. Desse modo, Marc Bloch discute a questão dos documentos e o uso que o historiador faz dos mesmos no campo da investigação,

A diversidade de documentos é quase infinita. Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele. É curioso constatar o quão imperfeitamente as pessoas alheias ao nosso trabalho avaliam a extensão dessas possibilidades. É que continuam a se aferrar a uma idéia obsoleta de nossa ciência: a do tempo em que não se sabia ler senão os testemunhos voluntários³.

Cabe também assinalar o pensamento de Michel de Certeau sobre o cuidado e o manuseio que o historiador deve tratar a documentação que elege. O trabalho inicia no ato pela busca e categorização de um documento como fonte, podendo ser ele escrito, objeto, fotografia, e até mesmo, uma conversa oral,

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de

³ BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 79-80.

outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto⁴.

As fontes literárias, como objetos de estudo para o historiador, ajudam a entender sobre um período, assim, como Roger Chartier adverte sobre os diferentes tipos de documentos e a relação com a história.

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares a época e ao lugar a que pertence, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como modalidade de sua performance na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador.⁵

Lembrando Jacques Le Goff, o documento possui características de sua época, pois nele possuem características de quem o escreveu, qual, o seu fim, e o seu significado. Para ele, o

documento não é inócuo. E antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntaria ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.⁶

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come foi escrita em plena ditadura militar. Trata-se de um documento artístico que apresenta questões políticas do Brasil naquele

⁴ CERTEAU, M. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 81.

⁵ CHARTIER, R. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.11

⁶ LE GOFF, J. Documento/Monumento e História. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*. V.1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 103.

período, demonstrando o poder da cultura e da arte como formas de contestação e resistência. Assim sendo, devemos nos indagar quando o texto foi escrito, ou seja, em qual quadro histórico-cultural ele se insere.

Para Certeau o texto histórico é um conjunto de práticas, ou seja, um produto de um lugar. A história analisa e interpreta acontecimentos de uma época e sociedade. O objeto específico do historiador é o tempo, trabalhando sobre um material para transformá-lo em história. “Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira⁷” distribuição esta cultural.

Não há relato histórico que não fale de corpo social e de uma instituição do saber, devendo existir a representação. O discurso histórico acaba pretendendo mostrar um conteúdo verdadeiro sob a forma de narração.

É nesse viés, de história e teatro, crítica, interpretação, que analiso *Se correr o bicho pega, se correr o bicho come* como fonte documental deste trabalho, utilizo o texto dramático original de 1966. Lembrando que os documentos possuem nada mais do que posicionamentos e questionamentos dos autores que o escreveram.

No primeiro capítulo, analisei a trajetória de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, buscando entender os conceitos de cultura, nacional e popular para os autores, sempre preocupados com as questões populares, sociais e políticas de nosso país.

Gullar e Vianinha utilizam a relação política e teatro, enquanto uma das formas de resistir a repressão na década de 1960. Para isso, foi feito um levantamento referente ao tema do engajamento, destacando autores como Dias Gomes e Eric Bentley.

No segundo capítulo, analiso o texto dramático *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* desde à formação do Grupo Opinião, pelo qual onde os autores escreveram o texto teatral e os atores a encenaram, não havia como falar do texto, sem abordar a preocupação dos autores com as questões populares, sociais e cultural do país pós 1964. Cabe ressaltar, que a análise feita deve ser mais profunda posteriormente, pois é um tema que aborda e destaca a sociedade brasileira, principalmente os mais pobres.

⁷Idem, ibidem. p.81

Vale destacar, que Gullar e Vianninha escreveram vários textos artísticos e sobre cultura, arte, teatro, poesia, reflexões, críticas e ensaios. Assim, podemos ver o quão engajados eram os autores.

Capítulo 1

Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho

1.1 Gullar: entre a poesia e a militância

Ferreira Gullar, pseudônimo de José Ribamar Ferreira, nasceu em São Luís, capital do Maranhão, no dia 10 de setembro de 1930, filho de Alzira Ribeiro Goulart e Newton Ferreira. Ao conhecer uma moça na adolescência, começa a praticar leituras e escrever poemas, após frequentar bibliotecas. Leu diversos assuntos, como gramática, e a partir do livro *Gramática expositiva* de Eduardo Carlos Pereira se interessou por poesia⁸. Com o seu interesse por poesia, conheceu o poeta Manuel Sobrinho, tornando-se amigos. A formação de Gullar é totalmente fora da universidade, frequentando bibliotecas por exemplo.

Em 1948 com dezenove anos, publica seu primeiro livro *Um pouco acima do chão*. Em 1951, Gullar⁹ muda-se para o Rio de Janeiro, para trabalhar na *Revista do Instituto de Aposentadoria e Pensão e Comércio*, conhecendo diversos artistas, e se dedicando a partir de então a escrever sobre arte, através do contato com Mário Pedrosa¹⁰. No Rio de Janeiro conheceu Thereza Aragão e com ela se casou tendo três filhos.

Em 1956 houve a I Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo, e em 1957, era realizada no Rio de Janeiro. O concretismo possui características visuais de linguagem no poema, descaracterizando o início, meio e fim. No mesmo ano, na sede da UNE, houve uma reunião dos dois grupos para discutir poesia concreta. A rivalidade entre os dois grupos, de São Paulo e Rio de Janeiro, era bastante grande, foi publicado o artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição” de Haroldo de Campos. O artigo defendia a tese que a poesia concreta seria escrita conforme equações matemáticas.

Lygia Clark¹¹, em 1958 pede para Ferreira Gullar, apresentar as obras em que ela expôs na Galeria de Arte das Folhas em São Paulo. Em 1959, Lygia reúne em sua casa,

⁸Ver em GULLAR, F. *Autobiografia poética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.18

⁹Entre 1951 e 1961 Gullar publicou algumas obras como *A luta corporal* (1954), participou da primeira exposição de arte concreta em 1956 no Museu de arte Moderna São Paulo. Em 1955 publica *O formigueiro* e em 1958 lança o livro *Poemas*. Em 1959 publica o *Manifesto Neoconcreto* e a *Teoria do Não-Objeto*.

¹⁰Mário Pedrosa foi um crítico da arte e jornalista. Participou do PCB e estudou economia, filosofia na Escola Leninista de Moscou. Foi militante político, fundando a editora Unitas com publicações de textos marxistas. Para saber mais, BARROS, J. *Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil*. ARS (São Paulo) vol.6 no.11 São Paulo, 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100004

¹¹Lygia Clark foi uma artista brasileira, pintora e escultora de Belo Horizonte, Minas Gerais. Em 1947, mudou-se para o Rio de Janeiro iniciando sua vida artística com a influência de Burle Marx. Em 1954 à

artistas para realizarem uma exposição dos trabalhos. Gullar realizou a estrutura do evento, e ao verificar as obras recebidas, percebe que as obras eram diferentes do que era arte concreta. Solicitou uma reunião e informou o que havia analisado e denominou de arte neocroncreta. Todos os presentes aceitaram a proposta, e Ferreira Gullar começou a elaborar o *Manifesto Neoconcreto*.

Na década de 1950, há vários debates em que estava em discussão, a arte concreta sendo revisada, defendida principalmente por intelectuais brasileiros a partir da arte abstrata, uma cisão dos grupos do Rio de Janeiro e de São Paulo, dando início ao movimento neoconcreto. De acordo com Couto, ao analisar os partidários do movimento neoconcreto

Segundo tais artistas, enquanto os pintores e poetas concretos de São Paulo “tentavam fazer arte partindo de noções objetivas para aplicá-las como método criativo”, os neoconcretos interessavam-se em afirmar a autonomia da arte, rejeitando em seu trabalho toda idéia *a priori*.¹²

Para eles, a arte se faz no presente com características lúdicas e simbólicas, corrigindo dessa forma o dogma da arte concreta. Para Gullar, “ao contrário dos concretistas, que trabalham com elementos explícitos decifrados – os artistas neoconcretos preferem mergulhar na natural ambiguidade do mundo para descobrir nele, novas significações”¹³. Dessa forma, segundo seus fundadores, a arte concreta era uma continuação iniciada pela vanguarda russa por Malevitch. Segundo Couto, “embora, em seu primeiro momento, a preocupação maior dos neoconcretos tenha sido de reintegrar a emoção e a intuição da arte abstrata de tendência geométrica, suas pesquisas evoluíram em direção a um questionamento da noção da obra de arte e do papel do artista”¹⁴.

Já o neoconcretismo, Gullar, ele declara ao analisar *Un coup de dés* de Marllarmé,

1957, produz uma pintura construtivista, e em 1959, assina o Manifesto Neoconcreto. Para saber mais, BARBIERE, C.. *Lygia Clark, da vida à arte e de volta à vida. Estud. psicanal.* n.31 Belo Horizonte out. 2008. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100005

¹²COUTO, M. de F. M. Por uma arte popular revolucionária: o engajamento político de Ferreira Gullar. In: *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p.101

¹³GULLAR, F. Arte neoconcreta. In: *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998, p.246

¹⁴COUTO, M. de F. M. op. cit. p.103

Talvez não seja desapropriado lembrar que os poetas brasileiros do movimento neoconcreto – quando essa obra de Mallarmé era totalmente desconhecida no Brasil – também chegaram, ao cabo de uma pesquisa que os conduziu à eliminação total das relações sintáticas, a uma solução similar. Os não objetos eram placas de madeira horizontais, tendo elas formas geométricas, também em madeira, sob as quais estava escrita uma palavra: a ação do espectador é que revelava a palavra escondida e fazia com que o poema falasse. O “poema enterrado” era uma sala cúbica, construída no subsolo, onde o “leitor” penetrava por uma escada e lá dentro movia uma série de cubos, sob os quais estava escondida a palavra. Lygia Clark, nascidos de uma abstração progressiva e radical das formas figurativas, são esculturas que exigem a participação ativa do espectador para revelar a série de aspectos implícitos na estrutura da obra. O mesmo espírito têm as obras atuais de Hélio Oiticica, como o seu *Parangolé*, que exige a ação de um dançarino para existir enquanto expressão. Todas as soluções, no meu entender, são o caminho que esses artistas encontram para retornar a realidade, mesmo sem abrir mão da concepção metafísica que os move. É certo que a ação, em tais casos, como no caso de Mallarmé, é ainda ritualística e abstrata – já em alguns casos libertatória – mas indica uma aproximação progressiva com os fatos concretos da vida¹⁵

Ao analisar a discussão de São Paulo e Rio de Janeiro, Ziller chega à conclusão que

Trata-se, portanto, de um problema de significação e não meramente de percepção; mas uma vez em a percepção se faz no tempo, e não instantaneamente, o que se percebeu antes. Daí porque é preciso “pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, *pensar com o corpo*”. Este conceito está na origem das experiências futuras de Ligia Clark e Hélio Oiticica, quando reduzem suas obras e experiências sensoriais, como simplesmente sentir cheiros ou peso de sacos plásticos sobre a pele. Isto, porém, só acontecerá muito depois¹⁶

Em 1959 foi criado o “Manifesto neoconcretista”, no *Suplemente Dominical do Jornal do Brasil*, com assinaturas de Ferreira Gullar, Ligia Clark¹⁷, entre outros, dando

¹⁵GULLAR, F. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*: ensaios sobre arte. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010, p. 51

¹⁶GULLAR, F. *Experiência neoconcreta*: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.26

abertura a I Exposição de Arte Neoconcreta. A tese defendida pelos neoconcretistas é de que a arte não é um mero objeto, possui sua subjetividade, ela é sensível e possui expressão, diferentemente do concretismo que defendia a arte abstrata, geométrica com conceitos positivistas da arte.

Em 1962 Gullar participa da União Nacional dos Estudantes (UNE) e no Centro Popular de Cultura (CPC). Um ano depois, tornou-se presidente do CPC, e em 1º de abril de 1964 se filia ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Quando Gullar ingressa no Centro Popular de Cultura e na União Nacional dos Estudantes, conhece através de Thereza Aragão, o trabalho de Oduvaldo Vianna Filho. Gullar esclarece, segundo Marcelo Ridenti, que não participou do CPC ao mesmo tempo que participou do PCB, pois nem todos os integrantes era militantes do partido

Eu era independente dentro do CPC. Entrei para o partido exatamente no dia 1º de abril, quando foi incendiada a UNE e o rádio já estava dizendo que o Forte de Copacabana tinha sido tomado pelos militares; a derrota era configurada. À noite houve uma reunião em Ipanema na casa do Carlinhos Lyra e Vera Gertel, que nessa época eram casados. Lá estava o Vianninha, o Marcos Jaimovich, que era o contato do Partido na área cultural, e eu comuniquei ao Jaimovich que, a partir daquele momento, eu entrava para o partido da derrota¹⁸.

No CPC escreve *João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer*. O CPC tinha como objetivo produzir cultura para as classes populares, agitando principalmente os jovens por todo o país. No auge do CPC, Gullar escreve *Cultura posta em questão*, 1963, que discute a importância de uma posição dos intelectuais brasileiros perante as transformações que a sociedade estava passando. Para Eleonora Ziller, “O projeto do CPC previa uma ação cultural voltada para as ruas. A perspectiva funcionava no circuito da “agitação e propaganda”, de divulgação de idéias e doutrinação político-ideológica”¹⁹

Quando se filiou ao PCB, Gullar

¹⁸ Ver em RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014, 2ª ed. p. 59

¹⁹ ZILLER, E. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006. p.69

Achava que era um momento em que tudo despencava e que por isso mesmo eu tinha que entrar para alguma organização a fim de continuar a luta. [...] Nós não tínhamos dúvida do que estávamos fazendo, mas por conta disso o partido passou a ser visto como burocrático. Os radicais não compreendiam que seria uma bobagem travar uma luta num terreno onde o inimigo era mais forte. Além disso, supunham que contavam com o apoio do povo, que bastaria precipitar o conflito e a população viria atrás.²⁰

Gullar escreveu dois livros referente a cultura popular enquanto participava no CPC: *Cultura posta em questão* (1963) e *Vanguarda e subdesenvolvimento*(1969). Em *Cultura posta em questão*, ele analisa a cultura e o papel do intelectual e engajamento político do mesmo. Para ele,

O que define a cultura popular, no sentido que apreciamos aqui, é a consciência de que a cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de transformação social. E é essa visão desmistificada dos valores culturais que, naturalmente, leva o intelectual a agir, em primeira etapa, sobre seus próprios instrumentos de expressão para, através deles, contribuir na transformação geral da sociedade. [...] Para a jovem intelectualidade brasileira o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, sofre ou lucra em função deles, contribui ou não para a preservação do *status quo*, assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. Ninguém está fora da briga.²¹

Gullar possui como tema principal de suas obras a cultura popular. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* é um exemplo, no qual juntamente com Vianninha busca atingir o seu público de forma que se conscientizem do momento político que estão vivendo, refletindo sobre seu papel. Ambos os autores, preocupados com a realidade brasileira, buscam em seus textos criticar de forma indireta, as questões sociais, políticos e culturais de um determinado período e acontecimento.

A primeira edição publicada pela editora da UNE foi queimada pelos militares pós golpe em 1964, e em 1965 a Civilização Brasileira edita e publica o texto. O livro possui capítulos em que o autor discute a importância de uma posição de artistas e intelectuais

²⁰ GULLAR apud CADERNOS de Literatura Brasileira. Ferreira Gullar, n. 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998. p. 42

²¹ GULLAR, F. *Cultura posta em questão*. op. cit. p. 21-22

sobre a transformação da sociedade. Estes tinham o papel de fazer da cultura um meio para mudar a realidade brasileira.

Ao analisar cultura, Gullar afirma que o artista deve estabelecer uma comunicação com seu público, girando em torno da realidade. Essa arte também vale para a poesia. Ao analisar a cultura, Gullar assinala que

A cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista. [...] a visão cultural que a alimenta – como movimento e como fenômeno – emerge dos problemas de estrutura do país e coloca a necessidade da participação do intelectual na solução desses problemas. [...] A redução dos problemas sociais à sua justa expressão leva à conclusão de que parte considerável desses problemas tem causa em interesses estranhos ao país, na dominação imperialista. [...] o trabalho de cultura popular não se faz sem que se abra o conflito entre a nova visão nacional e os princípios e valores, vindos de fora, que se integraram no processo cultural do país.²²

Cultura posta em questão reflete as escolhas poéticas de Gullar discutida anteriormente a 1964. O livro possui como característica a ruptura do autor com as vanguardas artísticas. Para ele, a cultura popular possui como base as condições históricas e sociais.

Em *Vanguarda e subdesenvolvimento* Gullar analisa a realidade brasileira, “sua tese é a de que, no caso brasileiro, as ideologias vanguardistas importadas assumiram, em sua maioria, forte teor nacionalista, correspondente às aspirações e necessidades efetivas do país”²³. No texto, Gullar discute as vanguardas artísticas, questionando se a vanguarda em países desenvolvidos vale para a vanguarda dos países subdesenvolvidos como o Brasil. A vanguarda para ele significa os movimentos artísticos que buscaram mudanças na arte de modo geral.

1.2 Vianninha: o nacional e o popular

²²Idem, *ibidem*. p.29-30

²³ COUTO, M. de F. M. op. cit. p.179

Não muito distante da militância e do engajamento de Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Vianinha, filho de Oduvaldo Vianna foi também ator, dramaturgo entre outras profissões, filho de Deocélia Vianna. Nasceu em 4 de julho de 1936 na Casa de Saúde São José, em Humaitá e faleceu em 1974. Desde pequeno Vianinha esteve no mundo político e artístico, participando com os pais de reuniões do PCB, por exemplo, nascendo daí a sua militância desde jovem. Participou de grêmios estudantis antes de se filiar ao PCB.

Em uma festa de adolescência conheceu Vera Gertel, que também era filha de militantes do PCB, Noé e Rachel Gertel. O relacionamento dos dois, aproximou as duas famílias que possuíam posturas políticas bastante parecidas. Em 1954, Vianninha²⁴ juntamente com Gianfrancesco Guarnieri, criam o Teatro Paulista do Estudante (TPE) durante sua trajetória na Universidade Mackenzie. Segundo Vianninha,

acredito que minha entrada para o teatro seja justificada primariamente – e por enquanto – pela necessidade de fuga da realidade. Acredito que isto aconteceu à maioria de nós. A realidade sufocante que se vive lá fora – de selos, firmas reconhecidas, de filas, pontos, extras, achaques, defesa dos interesses imediatistas, os pistolões, o mundo incontrollável e caótico – deixada longe com o teatro. [...] É característica em todo meio artístico a repulsa pelos problemas da realidade. Os artistas criam uma outra realidade... e transformam as suas verdades em motor social de primeira importância.²⁵

Uma das principais preocupações de Vianninha era entender o brasileiro na literatura dramática, ou seja, preocupado com questões nacionais, a realidade brasileira, e o popular voltado para a reflexão do mesmo com a realização do teatro. Ele leu e escreveu sobre a sociedade brasileira, participando de diversos movimentos, refletindo sobre cada momento. Seus textos dramaturgicos possuíam duas características: o nacional e o popular. Segundo Luiz Paixão Lima Borges,

²⁴As obras de Oduvaldo Vianna Filho foram *A saída, onde fica a saída?*, *Dura lex sed Lex no cabelo só gumex*, *AllegroDesbum*(1973), *Nossa vida em família* (1972), *Papa Highirte*(1968), *Corpo a corpo* (1971), e *Rasga coração* (1974), entre outros textos dramaturgicos, e pelo seriado *A grande família* que foi exibido por vários anos na Rede Globo. Em 16 de julho de 1974, na cidade do Rio de Janeiro, Oduvaldo Vianna Filho morre aos 38 anos de idade sem poder ver a peça teatral *Rasga coração* ser encenada.

²⁵ VIANNA FILHO apud MORAES, D. *Vianinha, cúmplice da paixão: uma biografia de Oduvaldo Viana Filho*. Rio de Janeiro: Record, 2000 p. 46

o *nacional* enquanto rigorosa reflexão sobre a realidade brasileira e suas contradições sociais mais profundas; e o *popular* enquanto realização de um teatro que além de se identificar com o homem brasileiro, traga-o para a cena como protagonista de seus próprios conflitos, e a ele retorne, enquanto uma política de conscientização, através da arte e da cultura.²⁶

Para Ferreira Gullar, o conceito de popular e nacional se baseia na cultura popular,

A expressão “cultura popular” surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. [...] A cultura popular é, em suma, a tomada de consciência da realidade brasileira. [...] Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária.²⁷

A primeira experiência teatral de Vianninha foi no Teatro Paulista do Estudante (TPE), buscando um teatro crítico e divertido ao mesmo tempo, tornando-se ferramenta para estudos da sociedade brasileira. Sua busca pelo nacional e o popular se concretizam no Centro Popular de Cultura da UNE e no Grupo Opinião, que é criado à partir de um projeto coletivo de teatro.

Vianninha vai para o Rio de Janeiro e funda o Centro Popular Cultural da UNE, o CPC, juntamente com Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman. Segundo Dênis de Moraes, Vianninha “foi um ativista *full time*, defensor apaixonado da tese de que o acompanharia pela vida: a necessidade de se criar um elo entre artistas da classe média e a cultura popular”²⁸.

Em 1958, ao analisar o teatro brasileiro e seus novos meios de fazer teatro, Vianninha discute que

O teatro brasileiro atravessa já uma das fases mais expressivas de todo o seu desenvolvimento histórico. A da definição. Fase da conscientização diante de realidade que não pode mais ser ignorada. [...] um teatro nacional. Um teatro que procure a realidade brasileira que apreenda o sentido do seu desenvolvimento e que lute ao lado dele²⁹.

²⁶BORGES, L. *O nacional e o popular na obra de Oduvaldo Vianna*. Universidade Federal de Minas Gerais (Dissertação de mestrado), Belo Horizonte, 2015, p.2

²⁷GULLAR, F. *Cultura posta em questão*. op. cit. p. 21 e 23.

²⁸MORAES, D. op. cit. p.12

²⁹VIANNA FILHO, O. Momento do teatro brasileiro. In: PEIXOTO, *Vianninha: teatro televisão, política*. Brasiliense, 1983. p. 25.

O Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) iniciou-se em 1963 no Rio de Janeiro, através de um grupo de intelectuais com o objetivo de divulgar e ampliar uma arte popular revolucionária.

Após o fim da temporada em 1960 da peça teatral *A mais valia*, peça teatral que busca reflexão crítica de seu público sobre a exploração capitalista, algumas pessoas das artes, teatro, cinema, entre outras áreas, ficaram no anfiteatro da Faculdade de Arquitetura. Estevam afirma que “percebemos que todo aquele pessoal se distanciaria se não houvesse uma organização que canalizasse seus anseios”³⁰. Estevam sugeriu aulas de filosofia e o professor José Américo Motta Pessanha da Universidade do Brasil realizou a tarefa no auditório da UNE, situado na Praia do Flamengo. Para Vianninha,

O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo o tipo de realização de trabalho de cultura popular.³¹

A gestão da UNE estava nas mãos de Aldo Arantes, que buscava reformas na educação juntamente com os estudantes. As aulas de filosofia eram concorridas, e seus ideais eram ensinar novas formas de pensar a vida a partir de questões sociais. O curso favoreceu no surgimento do CPC, visto que suas discussões eram muito significativas. Para realmente se concretizar, Vianninha afirma que havia uma busca por orientar a cultura, leva-la ao povo que se manifestava através dos sindicatos, dos seus jornais, de suas organizações”³², retomando assim, ao Teatro Paulista dos Estudantes, o TPE.

O CPC ganhou uma pequena sala na UNE, que para os integrantes iniciais do CPC, era um lugar pequeno dentro da UNE que iria se dirigir artistas, professores, dramaturgos, poetas, entre outros intelectuais brasileiros. O primeiro departamento a ser

³⁰ ESTEVAM apud MORAES, D. op. cit. p.112

³¹ VIANNA FILHO, O. Teatro de Rua. In: PEIXOTO, F, *Vianninha: teatro, televisão, política*, p. 98

³² VIANNA FILHO, O. op. cit. p. 114

elaborado foi do teatro, posteriormente cinema, artes e literatura. Augusto Boal foi convidado por Vianinha para iniciar cursos de dramaturgia.

Com o tempo, o CPC teve alguns problemas, o principal deles era conseguir recursos para ajudar nos gastos. Leon Hirszman procurou Ferreira Gullar, que na época coordenava a Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília. Thereza Aragão, esposa de Gullar, foi levada por Hirszman para o CPC, e Gullar com ajuda do secretário de Jânio Quadros, conseguiu uma verba do Ministério da Educação.

Outro problema era a falta de lugar para montar as peças teatrais. A ideia inicial era o Tomatão, uma espécie de circo, contudo, os gastos de locomoção e equipamentos era bastante grande. Foram feitas apresentações em sindicatos, escolas de samba e outros lugares, mas segundo Dênis de Moraes, o CPC ainda não atingira as massas, principalmente não atingira os trabalhadores.

Ligia Silveira afirma “que ingenuidade a nossa: pensávamos em levar cultura para o povo, quando ele tem sua própria cultura, muito rica por sinal. Nossa proposta era uma coisa ideal, partia do pressuposto equivocado de que o povo não sabia nada, quando sabia e muito”³³. A dificuldade que o CPC tinha era realmente de conquistar o seu público alvo, e essa sim os preocupava.

Em meio a dificuldades, Vianinha escreve *Pátria o muerte* em teatro de rua, peça teatral voltada para Cuba e seus debates. Segundo Moraes, Erwin Piscator influenciava bastante o CPC no teatro. Fernando Peixoto afirma isso:

A gente andava com o livro *Teatro político* debaixo do braço o tempo todo. Afinal, ele propunha um teatro de agitação, deliberadamente proletário, que procurava levantar as massas. (...) Não estou querendo reduzir o CPC a Piscator, mas sim, querendo dizer que essa noção meio sectária, meio dogmática do Piscator penetrou muito no CPC. Piscator foi a primeira bíblia do teatro político que caiu nas nossas mãos³⁴.

Como João Goulart não chegou a presidência da República, os movimentos ganharam uma maior liberdade de evoluírem, e o CPC foi um exemplo disso gravando o filme *Cinco vezes favela*. Aproximou-se através da música artistas e intelectuais que antes não alcançaram. No teatro, os temas estavam relacionados a atualidade da época, voltada

³³ SILVEIRA apud MORAES, D. op. cit. p.120

³⁴ PEIXOTO apud MORAES, D. op. cit. p.122

para os oprimidos da sociedade brasileira, visto que agora policiais podiam praticar tortura e algumas prisões. Os integrantes do CPC não pediam uma autorização para encenar o texto dramaturgico em público, estes denominados de autos.³⁵

Juntamente as participações no CPC da UNE, alguns de seus integrantes também participaram do PCB³⁶, contudo não eram orientados a partir de uma orientação do partido. O Brasil nas décadas de 1950 e 1960 teve uma participação política e artística bastante forte de uma militância engajada.

Segundo Ridenti, alguns membros participantes eram o professor Maurício Segall, o físico Mário Schenberg, o arquiteto Villanova Artigas, o arquiteto e artista Sérgio Ferro entre outros³⁷. Contudo, nem todos os seus integrantes eram ativistas, como é o caso de Ferreira Gullar. Para ele,

Com o fim do zdanovismo, não havia diretrizes claras da direção do PCB para uma política cultural partidária. Esta passou a ser formulada na prática por artistas e intelectuais do Partido, ou próximo dele, que estavam em sintonia com os movimentos sociais, políticos, culturais no período.³⁸

Dessa forma, a década de 1960 é diferente da década de 1950, pois agora o Comitê Cultural do partido, que antes era bem restrito, havia se tornado mais aberto a algumas questões haviam se difundido em várias cidades do país. Segundo Ridenti, “assim, havia reuniões específicas de comunistas nas áreas de teatro, cinema, música etc”³⁹. Havia vários comitês culturais por várias cidades do país, como em Rio de Janeiro, São Paulo,

³⁵ Ver MORAES, D. op. cit. 129-130

³⁶ O Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi fundado em 1922, com o intuito de iniciar uma revolução do proletariado, que substituiria o capitalismo pelo socialismo. Era considerado o partido mais importante da esquerda brasileira, pois as ideias de povo e nacionalidade a partir do trabalho estavam presentes. Além das suas preocupações com o trabalhador, havia uma preocupação também com a cultura, os intelectuais e com a política vigente no período. Em muitos momentos o partido permaneceu na clandestinidade, por exemplo nas eleições de 1945. Na década de 1950, a vida política no país pode ser mais evidenciada, permitindo o PCB ser mais visível. Em 1960, houve um distanciamento do zdanovismo e houve uma proposta de arte nacional popular, voltados para a parte cultural dentro do PCB, visto que neste período o Brasil estava passando por um debate sobre a ideologia nacionalista, esta influenciou partidos, movimentos e grupos. Essa mudança para o PCB se fez a partir da organização de uma política única, com características democráticas e nacionais, concretizando na produção artística cultural. Nesse contexto, atores, dramaturgos e diretores teatrais simpatizantes de movimentos nacionais brasileiros buscavam uma politização e popularização do teatro no país, lembrando que teatro era para a elite, e não para os mais humildes. Para saber mais RIDENTI, M. op. cit.

³⁷RIDENTI, M. op. cit. p.51-52

³⁸RIDENTI, M. op. cit. p.53

³⁹Idem, ibidem. p.54

Recife e Belo Horizonte. No Rio de Janeiro, o PCB não colocava regras para que as atividades artísticas fossem realizadas.

Havia respeito à autonomia dos movimentos artísticos dos comunistas. Havia respeito à autonomia dos movimentos artísticos marcados diferenciadamente pelo ideário comunista. De modo que seria equivocado supor, por exemplo, que as idéias dos militantes e simpatizantes do PCB no interior do CPC da UNE expressassem posições de Partido.⁴⁰

Dias Gomes, membro do CPC, afirma que “O Comitê e o CPC eram duas coisas completamente diferentes; o CPC, apesar de ter vários membros do Partido, não era subordinado a esse Comitê de modo algum. Havia um relacionamento normal de aliados”⁴¹. Já João das Neves afirma que

Havia sim. O partido interferia em termos de discussão, quer dizer, em termos de discussões da política cultural. Além do fato de vários membros do PC participarem desse movimento, desse trabalho, havia uma discussão muito acesa no sentido de priorizar o caráter quase didático do CPC. Quer dizer, de colocar a cultura a serviço da formação ideológica mesmo⁴².

O PCB influenciou os movimentos culturais antes do golpe civil militar, contudo, Ferreira Gullar⁴³ era um artista em que não participou do PCB ao mesmo tempo que o CPC, entrando no partido somente após o golpe. Para Marcelo Ridenti, “a entrega de si mesmo a uma causa social seria algo que Gullar não veria em poemas políticos escritos por artistas que “não têm vivência alguma de coisa política”, que fariam obras engajadas por suposto oportunismo, como os poetas concretistas”⁴⁴.

Assim que se iniciou o golpe civil militar em 1964, o CPC acaba. Para Carlos Estevam Martins “sem Vianinha, não teria havido o CPC. Ele foi a alma do negócio”⁴⁵. Após o golpe, os integrantes do CPC tiveram alguns inquéritos a partir dos Inquéritos Policiais Militares (IPMs), com o propósito de intimidá-los, sendo mais agressivos, em

⁴⁰Idem, *ibidem*. p.56

⁴¹ GOMES apud RIDENTI, op. cit. p.76

⁴²NEVES, apud VILAS BOAS, R. L. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras/UnB, Brasília, 2009, p.91

⁴³RIDENTI, M. op. cit. p. 59.

⁴⁴ BARCELOS, 1994, apud RIDENTI, M. op. cit. p. 87

1968 com a criação do AI5. Para alguns de seus integrantes, o CPC deveria se voltar a uma cultura popular, e não ao político ou a um modismo.

Apaixonado pela arte, Vianninha analisa que

A arte para mim é a transmissão de vivências, emoções, relações, representações e valores, que se incluem no aparelho imediato de conhecimento com que enfrentamos a realidade – desenvolvendo nossa capacidade de reagir sobre ela, nossa capacidade de inteli-la e representá-la. Arte não é útil – porque não ligada à produção de bens materiais, não pode transmitir conceitos, nem pode definir e formar atitudes diante de fenômenos isolados – mas se inclui na cultura do homem, no seu aparato imediato com que representa os fenômenos sociais – determinando suas aspirações, sentimentos, e criando as formas de ação com que representa e apreende esta realidade. A arte coordena e desenvolve as necessidades objetivas de representação do mundo que determinadas épocas e classe têm da realidade⁴⁶

Vianninha era bastante preocupado com questões sociais, culturais e políticas do Brasil, buscando uma dramaturgia mais nacional e crítica através de personagens das camadas populares, como camponeses e operários. Escreveu também textos dramáticos, refletindo sobre engajamento artístico, como no texto dramático *Moço em Estado de Sítio* (1965).

Gullar e Vianninha são escritores engajados, buscavam escrever questões de seu tempo, ou seja, cultura, política e social com causas e efeitos através da arte. A estética não basta para os autores engajados, é preciso tomar escolhas que justifique, de forma que o texto escrito tenha uma finalidade, agregando ética e moral.

De acordo com Dias Gomes, “o engajamento não constitui um obstáculo na busca da verdade, mas uma condição para que possamos conhece-la em toda a sua plenitude e expressá-la esteticamente”⁴⁷.

O autor engajado faz com que suas obras se tornem um meio de manifestação aos acontecimentos. O engajamento, de acordo com Sartre⁴⁸, é a atuação dos intelectuais

⁴⁶ VIANNA FILHO, O. Artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, F. op. cit., p. 66-67

⁴⁷ GOMES, D. *O engajamento*: uma prática de liberdade. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, Caderno Especial, n.2, p. 7-17, 1968. p16

⁴⁸ Para saber mais, SARTRE, J. P. *O que é literatura*. São Paulo, Ática, 1993

através da escrita, que se põe a serviço do público e humano. O teatro engajado, buscou nos anos 1960 um local para partilhar seus textos dramaturgicos, assim, buscando espaços sociais comuns, como universidades, clubes e movimentos estudantis, até chegarem a classe trabalhadora e o operariado. Considerada um veículo de conscientização de massas, teve problemas para uma literatura nacional e a ampliação de seu público. Para Dias Gomes,

Toda arte é, portanto, política. A diferença é que, no teatro, esse ato é praticado diante do público. [...] o teatro é a única arte [...] que usa a criatura humana como meio de expressão. [...] Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido se quisermos entender por que coube ao teatro um papel destacado na luta contra o status quo implantado em abril de 64⁴⁹.

Assim, o teatro se tornou para os autores em questão, um meio para artístico para conscientizar a população politicamente, culturalmente e socialmente, pensando através das mudanças nacionais ocorridas nos anos 1960, como exemplo, a ditadura militar.

Segundo Eric Bentley, o teatro político é o modo como o texto dramaturgico é escrito e representado. O engajamento não é questão de moda, pois, por detrás dele há a discussão sobre arte, tendo como finalidade o prazer. O debate sobre esse assunto se faz mais presente, por causa das discussões sobre Esteticismo, e Arte pela Arte. Isso significava, segundo Bentley, que “o artista puro não poderia ser um indivíduo sórdido, nem um político, nem mesmo um homem de idéias”.

A literatura engajada possui um tom de protesto, quando nos referimos ao teatro político, deveríamos pensar menos exclusivamente em termos de texto, e lembrar-nos mais de quando e onde a peça é representada – e, naturalmente, de como ela é representada”. Existe uma dramaturgia engajada, onde parte de um autor engajado, onde transmite uma mensagem através do teatro, diferente de outros modelos como a literatura engajada. O público para o teatro engajado é o indivíduo que não é militante, onde pode ter uma simpatia pelo palco, onde podem ser ou não ser engajados.

⁴⁹ GOMES, D. op. cit. p. 10

O que Gullar e Vianninha buscavam juntamente ao Grupo Opinião era fazer um teatro com qualidade, e podemos ver em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* que os temas trabalhados desde à consciência de Roque, personagem principal, de ser explorado até as disputas políticas por exemplo.

Gullar escreve que o Grupo Opinião conseguiu fazer teatro político com qualidade

[...] essa peça ganhou todos os prêmios do teatro e até hoje é considerado um clássico do teatro brasileiro moderno. [...] é uma coisa feita com qualidade porque tem que saber isso, você pode fazer arte política, tanto pode ser no teatro quanto no cinema [...]. O que você tem que fazer primeiro, se você faz teatro, é antes de mais nada que o teatro seja bom, que a peça seja bom teatro, se você faz poesia, que a poesia seja boa poesia e depois ela é política ou não, mas o que tem que ter antes de mais nada é a qualidade, isso vale para tudo pro cinema se você faz uma chanchada é pregação política vazia que não tem qualidade artística e isto nós aprendemos, e a partir do [...] Opinião, nós não fizemos mais o tipo de teatro meramente ideológico ou propagandístico, passamos a fazer teatro político, mas de qualidade.⁵⁰

⁵⁰ GULLAR, F apud COUTINHO, L. F.. “*O Rei da Vela*” e *o Oficina (1967-1982)*: censura e dramaturgia. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, p.225

Capítulo 2

Um olhar sobre *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*

2.1 O Grupo Opinião

O golpe civil militar instaurado em 1964 só estava no começo. As esquerdas ficavam cada dia mais reprimidas, e em pouco tempo a Revolução de Março começa para uma conversão à direita, sendo eles o AI-5 e a Lei de Segurança Nacional. A esquerda, sabendo o que realmente queriam, não se influenciaram pelas conversões. O PCB foi muito importante para esse processo, contudo em 1962, com sua base bastante abalada, o Partido se divide formando o PCB e o PC do B. Vários grupos foram importantes além do partido, como os grupos de teatro, como o CPC. Este, foi o primeiro a se organizar para uma arte de resistência. Segundo Edelcio Mostaço,

Atingido em cheio, o CPC foi desmantelado. Seus remanescentes, escolados nas práticas de agit-prop dos anos anteriores, rapidamente se reaglutinam num grupo teatral e partem para a produção de um espetáculo que se transformaria no mais acabado exemplo de arte participante e de “protesto” daqueles anos. *Opinião* é o melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época.⁵¹

O Grupo Opinião surgiu em dezembro de 1964, constituído por antigos membros do CPC. Inicialmente não tinha nenhuma documentação oficial, registrada, enquanto grupo teatral, dessa forma, sua primeira produção teve como co-produção o grupo Arena de São Paulo. Efetivamente, apenas em 1965 que surge o Grupo Opinião, os sócios fundadores segundo Mostaço eram “[...]Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Tereza Aragão e Armando Costa”⁵².

Inicialmente, foi então produzido o espetáculo musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (substituída posteriormente por Maria Bethânia), com direção de Augusto Boal. O espetáculo apresentado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo e do espaço teatral que veio a se chamar Opinião. Segundo Maria Silva Betti,

Opinião era um espetáculo musical com roteiro de Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa (1933-1984) e Paulo Pontes (1940-1976), direção cênica de Augusto Boal (1931-2009),

⁵¹ MOSTAÇO, E. op.cit. p.76

⁵²Idem, ibidem. p.76

direção musical de Dori Caymmi e coprodução do Teatro de Arena de São Paulo. Sua divulgação na imprensa procurou, tanto quanto possível, evitar chamar a atenção da censura para o fato de que os responsáveis pela concepção eram provindos do CPC.⁵³

O grupo era bastante heterogêneo, o seu modelo de teatro era o de revista, mesclando o popular e o nacional brasileiro João das Neves afirma que

O nosso trabalho era fundamentalmente político e, assim, pesquisar formas nos interessava – e interessa – muito. [...] A busca em arte não é apenas estética – ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar. Se não fosse assim, eu não faria arte; faria outra coisa⁵⁴.

O espetáculo continha música, discussões, interpretações sobre a realidade brasileira, a partir de conversas dos atores no palco e suas dificuldades, como João do Vale e Zé Ketí. Nara Leão estava em posição diferente, ela questionava a realidade brasileira. O movimento de aproximar as diferenças dos atores eram características do CPC, lembrando que alguns integrantes do grupo eram ex cepecistas, como é o caso de Ferreira Gullar e Oduvaldo Viana Filho, utilizavam alguns valores da realidade brasileira para o público se identificar. Segundo Ferreira Gullar

Acho importante ressaltar o que o CPC propiciou. Mesmo tendo sido cortado como foi – junto, é claro, de toda a atividade cultural e política de esquerda do país –, o CPC influiu sobre o cinema, a música, a poesia e o teatro brasileiros. É claro que não atingimos o nosso sonho, que era fazer a revolução, mas conseguimos, pelo menos, fazer com que a realidade brasileira merecesse mais atenção dos nossos artistas. Se há uma coisa que o CPC conseguiu foi isso: estimular o intelectual brasileiro, de forma geral, a pensar sobre a realidade do seu próprio país.⁵⁵

⁵³BETTI, M. O teatro de resistência. In: FARIA, J. R. *História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectivas/Edições. SESCSP, 2013, v.2, p.195

⁵⁴ NEVES. J.. *João das Neves: ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, 5, Rio de Janeiro, Inacen, 1987, p.21

⁵⁵GULLAR apud BARCELLOS, J. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. P.216

O Grupo Opinião também possui seu caráter histórico. O seu primeiro espetáculo se deu no mesmo ano que foi instaurado a ditadura militar, e foi o primeiro movimento artístico de protesto. Os espetáculos não dispunham de cenário, e a música era de compositores de contextos da região. Segundos os integrantes do Opinião,

[...] buscar na música popular, que é tanto mais expressiva quanto mais tem uma opinião, quando se alia ao povo, na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social; quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais. A música popular não pode ver o público como simples consumidor de música: ele é fonte e razão da música. (...) A riqueza da variação da música representa uma capacidade mais rica de sentir a realidade⁵⁶.

Assim, em dezembro de 1964, com Augusto Boal na direção estreava o *Show Opinião* organizado no restaurante do sambista Cartola e Zica, o Zicartola. Foi nesse restaurante que havia encontros de intelectuais da época de várias áreas, que obtiveram um roteiro de espetáculo que continha diferentes meios culturais, do teatro e da música por exemplo. Essa aproximação dos atores com o público ainda é uma técnica do CPC.

Não foi somente a técnica de junção de música e teatro que tornou o Grupo Opinião uma referência da época. O seu caráter histórico o faz ser referência, visto que a sua primeira arte de resistência foi antes mesmo do golpe civil militar completar um ano. O seu palco, seu cenário, em forma de arena, também o destacava. Além do seu formato, a inclusão de grupos marginalizados da sociedade brasileira. Segundo Dias Gomes “a plateia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter participado de um ato contra o governo”⁵⁷.

A professora Kátia Rodrigues Paranhos aborda essa questão em um de seus textos⁵⁸. Para Paranhos, o sentimento de transformação política, sendo o show *Opinião* um dos espetáculos importantes para o teatro brasileiro engajado.

Para Ferreira Gullar, o espetáculo era divertido

⁵⁶COSTA, A. VIANNA FILHO, Oduvaldo e PONTES, Paulo. In: *Opinião: texto completo do “Show”*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965, p. 7.

⁵⁷GOMES, D. op.cit. p.11

⁵⁸ PARANHOS, K. R. *Dois e dois: quatro* : Ferreira Gullar, o Grupo Opinião e o bicho. *Baleia na Rede*, v. 1, n. 9, Marília, Unesp, 2012a, p. 8

todo mundo percebia mas a censura não percebeu o quê tava sendo colocado ali, quando ela se deu conta, já era tarde porque o espetáculo tinha se tornado um sucesso [...] o teatro vendia ingressos, lotações inteiras com um mês de antecedência, então a ditadura não tinha coragem de proibir o espetáculo que tinha tamanha popularidade, mas eles aprenderam a lição e a partir daí eles começaram a censurar outras peças.⁵⁹

João das Neves, diretor do grupo, buscava montar espetáculos tanto nacionais como estrangeiros. Foram encenadas os textos dramaturgicos em 1967, *A saída, onde fica a saída?* de Armando Costa, Ferreira Gullar e Antônio Carlos Fontoura, em 1968 *Jornada de um imbecilaté o entendimento* de Plínio Marcos, em 1969 *Antígona* do filósofo Sócrates com tradução de Ferreira Gullar, em 1971 *A ponte sobre o pântano* de Aldomar Conrado, em 1976 *O último carro*, em 1979 *Mural mulher* e em 1980 *Café da manhã* de João das Neves.

Depois do sucesso do *show Opinião*, uma nova produção entrava em cartaz no dia 21 de abril de 1965, era o espetáculo *Liberdade, liberdade*, coletânea de textos sobre o tema de diferentes autores reunidos por Flávio Rangel e Millôr Fernandes⁶⁰. Em fins de 1965, com *Brasil pede passagem*, elaborado por todos os integrantes do grupo, foi repetida a fórmula da colagem. No entanto, neste caso, o espetáculo foi proibido⁶¹.

2.2 Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come: o livro e a peça teatral

Em 1966, encenaram a peça teatral *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Contudo, é necessário destacar o livro. É interessante registrar que o “bicho” deu início à coleção Teatro Hoje, da editora Civilização Brasileira, coordenada por Dias Gomes.

Cada novo volume deverá responder a esta pergunta: isto serve à busca de caminhos próprios para o nosso teatro? [...].

Importante é dar aos nossos autores, diretores e atores, as armas necessárias para prosseguir na revolução iniciada na década de

⁵⁹ GULLAR *apud* COUTINHO Lis de Freitas. “*O Rei da Vela*” e o *Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, p.156

⁶⁰ No elenco estavam jovens e consagrados atores como Agildo Ribeiro, Oduvaldo Vianna Filho, A. Fregolente, Helena Inez, Sérgio Mamberti, Thelma Reston, Osvaldo Loureiro, Denoy de Oliveira, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Francisco Milani, Manuel Pêra e Odete Lara.

⁶¹ Devido a isso, o Grupo Opinião lançou o *show* musical *Samba pede passagem*, para o qual convocou a fina flor da música popular brasileira da época (Araci de Almeida, Baden Powell, Ismael Silva e MPB 4), com uma produção cara, com grande elenco, que quase levou o grupo à falência. Ver KUHNER, Maria H. e ROCHA, H. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 2001, p. 91- 92.

cinquenta, quando um surto de dramaturgia nativa ameaçou lançar as bases de um teatro brasileiro autêntico. [...] Este movimento está sendo, no momento, contido por fatores políticos e econômicos, que dificultam o acesso ao palco dos nossos melhores autores, desencorajando-os a prosseguir em suas pesquisas.

[...] só a análise aprofundada [da] realidade, com o conseqüente equacionamento dos nossos problemas e o estudo do comportamento do nosso homem em face deles, poderão levar-nos a uma dramaturgia brasileira autêntica. É preciso sermos fiéis ao nosso povo e ao nosso tempo.⁶²

No prefácio do livro “O teatro que bicho deve dar?” os integrantes do Opinião elencam as razões políticas, artísticas e ideológicas para a produção do “bicho”. Em razões políticas, o grupo afirma que a peça foi escrita sob pressões políticas em “resposta” à situação brasileira do período.

No atual Governo o que parece mais evidente é a “política de casta”, a concepção moralista da política. Ou seja: para o Governo há setores da população que podem governar, que têm o direito moral de governar; há outros setores que não. O julgamento dessas necessidades não pode ser feito pelo povo porque o povo só é capaz de julgamentos políticos-morais. Para esta concepção moralista a eleição é um fenômeno puramente quantitativo e nunca qualitativo.⁶³

Para o Grupo Opinião, “o bicho, [...] nasceu para ser contrário o quietismo social. A existência dos personagens só é festiva, alegre, vital, quando pode se manifestar. Existir é manifestar, é objetivar a existência”.⁶⁴

Em razões artísticas, escreveram:

Com encantamento queremos dizer uma ação mais funda da sensibilidade do espectador que tem diante de si uma criação, uma invenção que entra em choque com os dados sensíveis que ele tem da realidade, mas que ao mesmo tempo, lhe exprime intensamente essa realidade.⁶⁵

⁶² GOMES, D. Nota introdutória *apud* VIANNA FILHO, O. e GULLAR, F. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, página sem numeração.

⁶³ Grupo Opinião. O teatro que bicho deve dar. In: VIANNA FILHO, O. e GULLAR, F. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, op., cit., página sem numeração.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, página sem numeração.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, página sem numeração.

E nas razões ideológicas:

O “bicho” talvez seja a tentativa de ordenar, de desenhar o impasse entre o ser real e a vontade de ser das pessoas na realidade brasileira – cuja característica central é a celeridade das transformações no plano institucional – ser como é, já não é quase possível; ser, como se tem vontade de ser ainda não é permitido, não é possível. O impasse, na sua violência, chega à inércia. O “bicho”, usando a cômica, pacata e relaxa linguagem da inércia, tenta fixar os diversos tipos de impasse, suas diferentes tensões, fixando como raiz o impasse econômico.⁶⁶

Em 1966, no Rio de Janeiro, o Grupo Opinião, com direção de Gianni Rato, encenou o espetáculo *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, conquistando os prêmios Molière e Saci. A ideia da peça teatral surge a partir do filme *Tom Jones* (1963) e foi escrita com linguagem e em formato de literatura de cordel. Segundo Maria Helena Kuhner e Helena Rocha:

o espetáculo narra a saga de um camponês que, à semelhança de João Grilo, supera muitas vicissitudes com inventivas estratégias de sobrevivência e acaba vitorioso – mostrando que a engenhosidade popular é capaz de resistir aos golpes dos poderosos. Ou seja, fazendo da política regional um emblema dos impasses políticos da ditadura, os autores propõem um voto de confiança no discernimento político do povo, como dizem no prefácio da peça.⁶⁷

Na visão de João das Neves, um dos fundadores do Grupo Opinião

O *Bicho* começou a surgir após alguns de nós termos visto o filme *Tom Jones*, que nos causou a todos viva impressão. O mais entusiasmado, como sempre, era o Vianna. Bom, dias após o Sérgio Ricardo nos convidou para ouvir em sua casa a leitura de uma peça sua [...]. Saímos de lá sem muito entusiasmo. [...] Vai daí eu comentei [...] que a peça do Sérgio tinha uma bela ideia desperdiçada. Seria legal seguir um caminho parecido com o do filme, que daria um texto do barulho. E sugeri que escrevêssemos o tal texto. Vianinha logo pegou a bola com a paixão que o caracterizava e na reunião seguinte decidimos que iríamos definitivamente tentar escrever a peça. Resolvemos ainda que o roteiro seria coletivo. Todos nós participaríamos de sua elaboração, o que efetivamente aconteceu. À medida que o roteiro foi ganhando corpo, decidimos que Vianinha e eu escreveríamos o texto em prosa e que o Gullar o versificaria posteriormente. E assim procedemos. Eu ia para a casa do

⁶⁶Idem, ibidem, página sem numeração.

⁶⁷ KUHNER, M. e ROCHA, H. op. cit., p. 93-94.

Vianinha, [...], pegava uma cena e o Vianna pegava outra. Ele ficava no quarto e eu na pequena saleta. Feito isso, mostrávamos um para o outro nosso trabalho e repassávamos para o Gullar que os punha em versos. Em uma das reuniões de avaliação, o Vianna disse-me (e aos demais) que não estava se sentindo bem porque eu escrevia sem mostrar a ele, o que sinceramente, me chocou. Fiquei tão magoado com isso que na mesma reunião abdiquei de continuar escrevendo o texto. A essa altura o primeiro ato já estava todo pronto e o roteiro final também. Vianna e Gullar continuaram a tarefa. Acho que foi o primeiro grande mal-estar dentro do grupo. Mal-estar que se acentuou porque, ao terminarem a redação final do texto, o Vianinha propôs que nós três assinássemos a autoria, o que eu recusei. A gente acabou passando por cima disso, mas alguma coisa ali, se quebrou.⁶⁸

Ao analisar um texto dramaturgico devemos relacionar História e Teatro também, pois no período em que o texto dramaturgico foi escrito, o Brasil passava por grandes transformações, tanto no teatro como na sociedade. As produções artísticas de esquerda desse período cresceram rapidamente, com ideias contrárias à ditadura militar.

É necessário entender o significado da palavra teatro, que segundo Sábato Magaldi, possui dois significados, o primeiro fala do lugar que são encenadas as peças, e o outro, a arte, o modo de interpretar e transmitir ao público pelo ator, um personagem, uma crítica, uma ideia, e até mesmo, um processo de conscientização.

O significado primeiro, na linguagem corrente, liga-se a idéia de edifício, um edifício de características especiais, dotado basicamente de platéia e palco. Quando se diz: “Vamos ao teatro” – pensa-se de imediato na saída de casa para assistir, num recinto próprio, a uma representação, feita por atores, bailarinos ou mimos. Teatro implica presença física de um artista, que se exibir para uma audiência. O cinema já subentende a imagem, substituindo a figura humana real. No teatro, público e ator estão um em face do outro, para a duração do espetáculo.⁶⁹

O teatro, para os gregos correspondia a palavra *teatron* que significa plateia, esta rodeada de lados. No palco, por exemplo, o público contempla o espetáculo encenado, composto por cenário, música, figurino, entre outros aspectos teatrais. O teatro possui uma tríade essencial para seu desenvolvimento: o público, o ator e o texto. Segundo

⁶⁸NEVES, J. apud KÜHNER; ROCHA, 2001, p. 92-93

⁶⁹ MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2006, p. 1

Sábato Magaldi, a tríade é fundamental para o fenômeno teatral: o ator interpreta o texto dramático para o público, “o teatro existe quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto”. O texto dramático é uma das partes principais do teatro, pois é nele que o autor esboça como será a encenação pelos autores.

Nos séculos XIX e XX, o teatro brasileiro sofreu uma modernização teatral, no qual, segundo Rabetti, no final desse período, foi concretizado o moderno teatro brasileiro, em que jovens e intelectuais participavam ativamente. A primeira fase de modernização do teatro

O chamado processo de modernização do teatro brasileiro encabeçado, num primeiro momento, por jovens ligados, direta ou indiretamente, aos estudos universitários, se teria caracterizado, numa primeira etapa (até aproximadamente a metade dos anos ‘50), por sua vinculação a uma proposta *culturalista* e *internacionalista*, para utilizar os termos empregados pelos seus opositores imediatamente posteriores e que dariam novo rumo ao mesmo processo de renovação⁷⁰.

Marcado pelo romantismo do brasileiro e de sua nação, desenvolveu-se o modernismo nas artes, fazendo-se presente nos diferentes meios artísticos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922.

A segunda fase da modernização se dá na década de 1950, principalmente por causa do desenvolvimentismo do país nesse período com a crescente industrialização e urbanização,

volta-se mais claramente para um *nacional* e para um *popular* compreendidos numa particularidade que, muitas vezes, no entanto, não pôde dar prioridade às instâncias mais precisamente artísticas da cena teatral. A partir de então, o teatro brasileiro moderno *tende* a problematizar cada vez menos a cena, deslocando o ideário de modernidade artística para tarefas de empenho em uma *transformação* mais ampla da sociedade. O teatro brasileiro moderno nessa etapa se distingue, a rigor e em última instância, menos pela criação cênica que produz, e mais como tribuna intermediadora de um ideário – necessário, se pensarmos nos imediatamente posteriores tempos sombrios – que vai recalçando aquela proposição de “atualização estética” contida em sua anterior etapa *culturalista*.⁷¹

⁷⁰RABETTI, B. História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. *Folhetim*, n.2, Rio de Janeiro, 1998, p. 16

⁷¹ RABETTI, B op. cit. p.17

O início da modernização do teatro teve os profissionais de teatro mais antigos como pontapé inicial para a mudança, com características festivas destinadas ao consumo de seu público. A modernização foi muitas das vezes, segundo Rabetti, contrária a tradição teatral popular.

Já a segunda fase da modernização, é voltada para as questões populares e nacionais, problematizando a sociedade brasileira, buscando uma conscientização e transformação de sua população. No teatro, o quadro de obras encenadas pelos operários era praticamente estrangeiro e contemporâneo e um dos principais agentes desse período foram os diretores. Muitos destes foram importados para o Brasil presentes, por exemplo, no TBC – Teatro Brasileiro de Comédia⁷² nas décadas de 1940 e 1950. Era necessário criar um teatro realmente brasileiro, buscando por um modo diferente de fazer teatro e não apenas para mera diversão do público.

Para Sábado Magaldi, “a noção do teatro popular compreende, em princípio, o desígnio de atingir pelo espetáculo as camadas populares, democratizando um privilégio da burguesia”⁷³. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* traz elementos que antes não eram vistos no teatro brasileiro: a realidade brasileira, relação palco e plateia e o mais importante, o teatro realmente brasileiro.

Ao analisar teatro e história, relacionando as questões do social, do político, e do cultural, toda peça teatral possui sua historicidade, desde sua escrita, às críticas que recebe. O texto dramaturgico é uma arte, em que contém emoções, posicionamentos, e reflexões do autor em seu tempo. É o autor o principal personagem do texto, pois é ele quem o criou e deu formato. O texto teatral, segundo João das Neves, é

antes de mais nada, uma obra de arte. E, como obra de arte, suscita ao primeiro contato, inúmeras emoções, frequentemente contraditórias. Mas essas emoções, por contraditórias que sejam,

⁷² O Teatro Brasileiro de Comédia, TBC, foi fundado em 1948 por Franco Zampari, trazendo diretores italianos. Com peças de sua autoria, aproxima-se de um grupo amador em São Paulo, com escassez de salas para apresentação, funda o TBC. Alugam um edifício do bairro Bela Vista, no qual atribuíram características de produção teatral. Sua estreia em 1948, foi com apresentações de *La Vouix Humaine* de Jean Cocteau. O grupo inicia um aprendizado artístico e técnico, quando o encenador italiano é contratado pelo grupo. A escolha de textos é feito através das dificuldades técnicas e pelo público pagante. Após várias apresentações do grupo, em 1960, o primeiro diretor brasileiro faz parte do grupo, Flávio Rangel. À partir de verbas públicas, o grupo apresenta o texto de Dias Gomes *O pagador de promessas*. Para saber mais, MOSTAÇO, E. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

⁷³ MAGALDI, S. op. cit. p.138

significam o primeiro passo para a percepção do objetivo da peça teatral. Mas é preciso deixar bem claro: apenas o primeiro passo, a nossa primeira experiência sensível com a matéria-prima que temos diante dos nossos olhos e que não foi criado por nós. Há por trás dessa obra de arte outro criador que a ela emprestou sua instituição, sua experiência de vida, suas observações: que nela imprimiu sua visão de mundo.⁷⁴

Martha Ribeiro indaga como devemos interpretar um texto dramático interpretando-o como arte também, mas é necessário ter cuidado com o texto, pois devemos analisar o seu processo de construção, quem o escreveu, em que época, em qual contexto, e principalmente que o texto teatral pode levar há várias interpretações. Para a autora,

Em todo texto há um conjunto de procedimentos, de instruções, de estratégias nas quais devemos prestar atenção se quisermos jogar com o texto. Se desejarmos realmente interpretar um texto como arte, e não simplesmente usá-lo, devemos ter em mente que todo texto é uma construção, uma estrutura que indica percursos, e que, como tal, deve ser respeitado. [...] Mesmo entendendo que um texto teatral possa (e deva) sugerir uma série de interpretações isso não quer dizer que este texto possa permitir leitura qualquer, definida por desejos individuais exteriores ao texto.⁷⁵

Beti Rabetti, ao relacionar história e teatro, aborda que o historiador do teatro deve analisar o texto dramático e sua construção, podendo levar à fontes documentais para o ofício, e

sua perspectiva de discutir uma historicidade dos fatos teatrais projeta-se também em direção à cena presente, as experiências que se encontram em ato de construção. E é fato que este exercício de busca de categorias históricas na cena em apresentação, e que pode condensar faixas temporais diversas, leva à possibilidade de estabelecimentos de novas referências para a seleção de fontes documentais, dos vestígios mais evidentes dos elementos de que se compõe a obra, elementos que, estando ainda em atuação, se tornam fortemente indutores; documentos que resistem à fixação de uma distância crítica a partir da qual o historiador pretenderia apenas informar-se

⁷⁴ NEVES, J. das. *Análise do texto teatral*. Rio de Janeiro, INACEN, 1987, p.8

⁷⁵RIBEIRO, M. Algumas considerações sobre a arte de “interpretar” um texto teatral. In: CARREIRA, A. et. al. (org). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.29

atraem o historiador para a experimentação e se disponibilizam para um tratamento recriador.⁷⁶

A peça teatral *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* foi escrita e encenada em um período marcante para a história do Brasil. Escrita pós 1964, durante a ditadura civil militar, mostrando que é possível representar através da arte, ou seja, do teatro, um posicionamento política e cultural que o país está enfrentando, de forma em que a população conseguisse se ver nos personagens. O texto dramaturgico possui posicionamentos políticos, culturais e sociais dos autores, em que Gullar e Vianninha tentavam passar uma mensagem a seus leitores sobre o momento em que viviam, e que não poderiam ficar quietos sendo enganados.

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come Escrita inicialmente por João das Neves, Odulvado Vianna Filho e Ferreira Gullar, cabe ressaltar que a peça utiliza canções ao longo de todo o texto. Escrita em versos de sete sílabas, que também são utilizados nos diálogos, possibilita, dessa maneira, que a música interaja com a cena. O texto dramaturgico é dividido em três atos. No primeiro ato, o cenário interage com a música, todos os atores entram em cena com um questionamento sobre o que é o bicho, se é um homem ou vários homens, conforme imagem abaixo, cantando:

Se corres, o bicho te pega, amô.
Se ficas, ele te come.
Ai, que bicho será esse, amô?
Que tem braço e pé de homem?
Com a mão direita ele rouba, amô
e com a esquerda ele entrega;
janeiro te dá trabalho, amô,
dezembro te desemprega;
de dia ele grita ‘avante’, amô,
de noite ele diz: “não vá”!
Será esse bicho um homem amô,

⁷⁶ RABETTI, B. op. cit. p.39

ou muitos homens será?⁷⁷



Imagem 1: Todos os integrantes da peça teatral estão no palco, cantando em coro no início do primeiro ato. Gullar, F. e Vianna Filho, O. (1966, página sem numeração)

A canção inicial do texto dramaturgico⁷⁸, no primeiro ato, é cantada em coro, e logo após Brás das Flores, amigo de Roque aparece em cena, insatisfeito com a terra que não produz mais. A única solução para o problema da terra é transformá-la em açude do coronel Félix Honorato, este, candidato à política e dono de uma fazenda.

Brás das Flores, quando “briga” com a terra pelo pequeno algodão que produziu, ele cita o Nordeste, podendo ser assim, o cenário e espaço da peça, além de ser em uma fazenda, por causa das características de trabalho, animais e terra. Roque chega a Brás das Flores para dizer que estava despedido, a mando do seu patrão, porque Brás vendeu

⁷⁷ GULLAR, F., e VIANNA FILHO, O. op. cit. p.3.

⁷⁸ Os personagens foram encenados por Oduvaldo Vianna Filho como Roque, Agildo Ribeiro como Brás das Flores, Helena Ignez como Mocinha, Francisco Milani como Matador, Osvaldo Loureiro como Nei Requião, A. Fregolente e Rafael de Carvalho como Coronel Félix Honorato e Sérgio Mamberti como Mendes Furtado. Para saber mais, Gullar, F. Vianna Filho, O. (1966, página sem numeração).

o algodão para ajudar nas dívidas do barracão com outro, o Joca Ramiro, só que este último não levou a culpa em nada porque foi ele quem denunciou para escapar. O Coronel vai ao encontro deles para ver Brás ir embora da fazenda, dispensando algumas dívidas porque diz que era bom trabalhador.

Depois que Brás vai embora, fica Coronel e Roque. Em uma das partidas de dama, o Coronel diz que encontrou Roque e o criou, e que nesse jogo ele prefere pessoas que sejam submissas. Há também uma tristeza em relação ao sertão que é muito pobre em recursos, como água, luz, chuva. Mocinha e Bizuza entram em cena no texto dramático, onde há um comando do Coronel para a mulher buscar cigarro e licor, e a mesma vai sem dizer nada, demonstrando assim, o patriarcalismo.

Algumas compras chegaram na fazenda, e o Coronel vai verificar a mercadoria. Uma das mercadorias é a escritura de dois apartamentos que ele comprou no Rio de Janeiro. Mocinha tinha um noivo, o Mendes Furtado que chegava da cidade, filho de um Senador. Furtado chega com novidades, só que diz ao Coronel que eles devem ir para a cidade, senão não ganham a eleição. Só que o Coronel diz que apoia a eleição, mas não quer ir para a cidade porque se sente um lavrador. Furtado diz que seu pai conseguiu o dinheiro para o açude da fazenda, só que o Governador não libera o dinheiro. Em uma das conversas sobre a eleição, o Coronel e Furtado dizem que o presidente ajuda todos os lados, que é imparcial, mesmo parecendo estar do lado deles. Furtado pede para que o Coronel seja o aliado dos ricos, porque possui dinheiro e sabe falar. Um outro personagem entra em cena, o Nei Requião que estará nas eleições, com isso, o Coronel aceita ir para a cidade, principalmente para fazer o que Requião prometeu e não cumpriu.

Roque era o braço direito de Félix Honorato, e precisava transmitir a Brás das Flores que ele havia sido demitido por ter vendido algodão sem permissão. Ele justifica o que fez para defender sua vida, porque a terra não produzia mais e pelo açude que ainda não fora feito. A amizade que os dois personagens possuem, inclui interesses tanto pessoais como individuais de sobrevivência, ou seja, há um jogo de interesses, pois os trabalhadores da fazenda são explorados em trabalho. Evidencia-se a amizade dos trabalhadores no trecho abaixo

Roque – Vender algodão tá certo
mas o Ramiro é que não...

Brás das Flôres – Sempre agi bem a contento
que culpa tenho se o Diabo
veio soprar no meu ouvido?

Roque – Culpa de ser mal atento
Resvalar, pode; não poder
É não ser bem sucedido.⁷⁹

Roque e Brás das Flôres apresentam características do teatro popular, em que, um é protagonista e outro escada. Brás é um personagem oportunista, individualista, porém é companheiro, Roque é empregado de Félix Honorato, apenas como trabalhador rural simples, mas é o braço direito de mediações do coronel com os outros trabalhadores. Essa condição, de trabalhador efetiva-se quando Roque é supostamente filho do coronel. Roque é filho do matador Quinca Bonfim, mas também pode ser filho bastardo do Coronel.

Roque está esperando Mocinha perto no banheiro no horário de sempre. Mocinha chega, Roque a agarra e ela acaba gritando pelo pai que aparece, só que Roque e Mocinha fingem estar indo ao banheiro. Depois de esperarem o Coronel dormir, Mocinha e Roque dormem juntos, e depois, Roque se “arrepende”, mas acaba feliz. Roque queria ficar calado, mas precisava contar a alguém o acontecido. Assim, contou ao burro Cirino. Só que o burro acaba contando ao outro burro.

Roque é o personagem central da peça teatral, o percurso que o mesmo enfrenta, faz com que tome consciência de relação entre explorado e explorador/manipulador, podendo comparar as relações entre pobres e ricos. Ele inicia a peça como empregado do Coronel, e por gostar de Mocinha, filha do patrão, acaba fugindo da fazenda, sendo contratado posteriormente por Requião.

Roque – (...) Onde meti o nariz?
Ela é filha do patrão
e eu sou filho dum jagunço,

⁷⁹GULLAR, F. e VIANNA FILHO, O. op. cit. p.9

Filho de Quinca Bonfim!
Ah, cachorro, cachorrão!
Só sabes é domar burros,
não domas uma paixão?
Não sabes ser pobre, não.
Mereces levar uns murros.
Vai preparando o caixão⁸⁰

Joca Ramiro vai conversar com o Coronel porque ouviu rumores de que Roque estava todo feliz falando de Mocinha, onde contou ao Coronel que os dois se encontraram no banheiro durante a noite. Roque havia fugido, e o Coronel pede para chamar um Matador. Coronel se preocupa com o casamento da filha, e que também gostava de Roque, mas que como mexeu com a filha, não podia deixar passar. Furtado acredita que isso não passa de falatório, Coronel chama Mocinha e ela diz que é mentira. Para que os rumores não aumentem, Furtado sugere que eles se mudem para a cidade, para parar com o falatório, onde poderiam também cuidar da eleição. Contudo, Coronel não acredita em Mocinha e bate nela.

Joca Ramiro – Coronel, o que se ouve
por toda essa redondeza
é que o Roque vestido
dum jeito muito esquisito
caía e soltava grito,
se rolava pelo chão
falando só de Mocinha.

Coronel – Da Mocinha?

Joca Ramiro – E de paixão.

Coronel – Desgraçado! Flibusteiro!

⁸⁰Idem, ibidem. p.43

Joca Ramiro – Como se amaram à noitinha
escondidos no banheiro
que dos seios de Mocinha
guardava o suave cheiro,
que tinha o vazio nas coxas
na cova de sua mão⁸¹

Depois de se envolver com Mocinha e saber que o Coronel estava atrás dele, Roque deixa a fazenda para não ser morto.

Coronel – Ai, que já vou ter um troço.
Agora não, que não posso.
Preciso antes vingar
Essa afronta que sofri.

Joca Ramiro – Não vai poder se vingar
que êle acaba de fugir⁸²

Após fugir da fazenda, alguns personagens estão conversando sobre a seca que rola sobre o Livramento, e que o Coronel é uma espécie de satanás, que não possui mais plantação, apenas a terra. O Prefeito aparece em cena e vai até José Porfírio, que cuida da propriedade de Nei Requião. Ele aparece como uma ajuda aos pobres, que dará emprego na Usina.

Na cidade, Roque e Brás acabam se encontrando, os dois fingiam que eram cegos para poder roubar carteiras. A população percebe que os dois não são cegos, e querem dar uma surra. Entra em cena o Matador. De início, o Matador defende Roque por este estar apanhando. O Matador diz que está procurando Roque, a mando do Coronel, mas Roque diz que não conhece ninguém com esse nome. Só que Brás das Flores acaba dizendo que ele é o Roque. Roque tenta persuadir o Matador dizendo que não possui arma, assim, ele estaria sendo injusto. Em meio a alguns tiros, Roque é acertado.

⁸¹Idem, ibidem. p. 49-50

⁸²Idem, ibidem. p.50-51

O Matador diz que não enxerga muito bem, e que gostaria apenas de um canto para descansar, onde deixou de ser vaqueiro pra ser matador, pois dava mais dinheiro. O sino tocou, e o dia de natal acabou. Assim, o Matador diz que voltara a seu serviço, que as balas acabaram e que matara Roque com faca. Roque diz que os dois viraram amigos, pela conversa que tiveram e que o Matador deveria ter respeito. Matador diz que precisa pegar o dinheiro do serviço para comprar óculos. Roque diz que podem assaltar um armazém, mas o Matador diz que nunca fez isso. O Matador erra o alvo, e ele cai, pedindo para morrer logo. Ele diz que se chama Quinca Bonfim, e que Roque deveria falar para todo mundo que ele o tinha matado. Ao dizer o nome, Roque descobre que o Matador é seu pai. Os dois se abraçam. Na imagem abaixo, podemos ver Roque o Matador, seu pai. Roque está caído no chão após levar um tiro, e o Matador sentado conversando com ele.

Matador – Foi só porque já estou velho
senão, você é que estava
aqui, de cara pra cima,
vendo o ar ficar vermelho
e tendo na boca o gôsto
da vida que desanima...
Tem um níquel? Oh, por Deus,
põe êle na minha mão,
vou ver se compro o céu
a minha absolvição.
Morro, foi melhor assim,
Pode contar por ai
que ao se findar o Natal
morreu pela sua mão
o terror deste sertão.
Chamado Quinca Bonfim.

Roque – Que disse? Quinca Bonfim?
Mas então, é... é... meu pai!
Pô, papai... até que enfim!⁸³

⁸³Idem, ibidem. p. 74

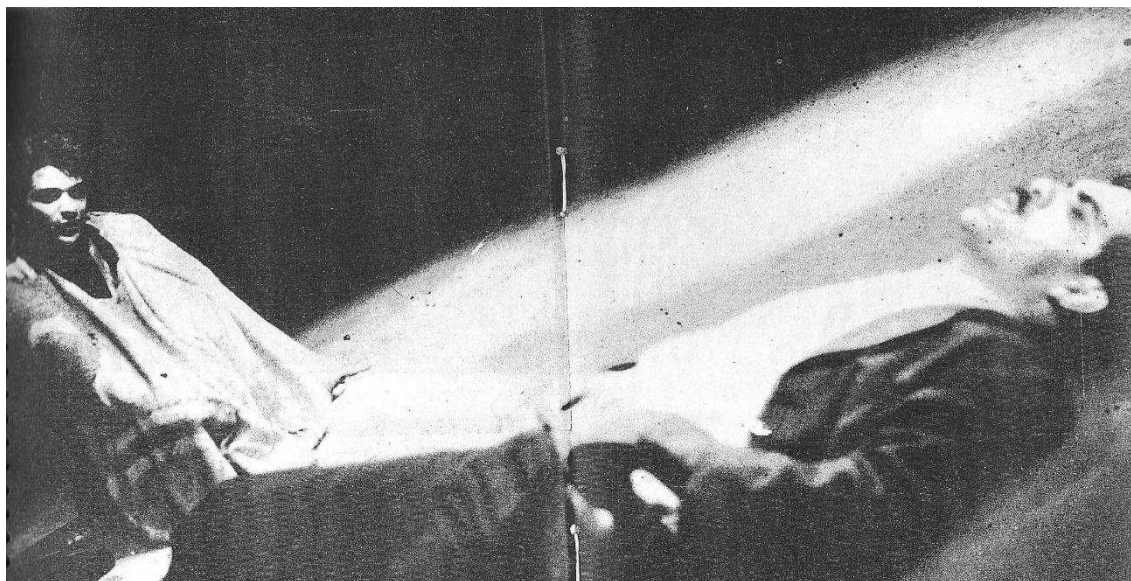


Imagem 2 –Roque (O. Vianna) e o o Matador. Gullar, F. e Vianna Filho, O. (1966, página sem numeração)

Roque percebe o que é ser explorado e os meios de manipulação que os mais humildes são submetidos. Roque vive malandramente até ser empregado de Requião na usina. Em uma busca por melhoria para os trabalhadores, mas o senador busca mão de obra mais barata. Revoltado com a situação, saqueia um armazém, após a demissão de um dos seus colegas de trabalho. Ele é punido com prisão e a partir daí se torna um herói, pelo candidato político que busca a reforma agrária. Brás das Flores visita Roque na prisão, informando que o candidato à governador Jesus Glicério, vê Roque como um herói popular, e o Senador Furtado está em primeiro lugar à eleição e o Nei Requião em último, por ter mandado Roque à prisão. O Coronel e Nei Requião disputam o apoio de Roque na eleição após ser solto da prisão. Contudo Roque aparece com Jesus Glicério em uma passeata, negando as ofertas financeiras.

Roque tenta fugir com Mocinha, contudo, Brás das Flores tenta convencê-lo a fazer campanha para Jesus Glicério

Roque – Herói é quem não tem sorte
para escapar. Mas tenho
chance e aproveito a hora.

Brás – Mas você tem de ficar
Me acostumei a viver
assim de papo pro ar.

Brás – Você é um personagem
só faz o que eu escrever.⁸⁴

A conversa entre os dois vira comício para a eleição de Jesus Glicério.

2. 3 Os críticos e suas percepções sobre a peça teatral

A peça teatral recebeu várias críticas sobre o texto dramaturgico, música, figurino atores, sobre o enredo da peça teatral. A peça teatral foi encenada tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, e não muito diferente, recebeu críticas de críticos paulistas e cariocas. Acredito que o texto dramaturgico tenha recebido tanto críticas positivas como críticas negativas, como podemos ver nas próximas páginas. Mas o que mais os críticos analisam é que a peça teatral é totalmente diferente das que já tinham visto, positiva ou negativamente. Há críticos e também estudiosos sobre o texto dramaturgico de épocas diferentes com interpretações diferentes.

Em 1966, em crítica no *Jornal do Brasil*, Yan Michalski diz que o bicho era uma salada, que

Os ingredientes usados no preparo da salada são numerosíssimos: romance de aventuras, literatura de cordel, sátira de costumes, sátira política, farsa rasgada, *commedia dell'arte*, comédia à La Feydeau, comédia *nonsense*, musical, comédia poética; [...] e o tempero foi preparado de maneira tão adequada que o sabor de nenhum dos ingredientes destoa demais, nem se impõe abusivamente. Esse tempero consiste num ângulo de constante charme e humor sob o qual os acontecimentos são vistos [...].

Depois de dois grandes sucessos, como *Opinião e Liberdade, liberdade* – sucessos respeitáveis e perfeitamente válidos em função do momento nacional, mas essencialmente circunstanciais e sem maior abertura de horizontes do ponto de

⁸⁴Idem, *ibidem*. p.166

vista teatral -, o Grupo Opinião realiza agora a sua primeira tentativa, uma surpreendente e agradabilíssima teatralidade.⁸⁵

Yan Michalski critica dizendo que é um pequeno milagre, principalmente pelo seu resultado final e os meios para se chegar a tal, onde nenhum dos meios utilizados na peça encobriu o outro. Possui charme e humor brasileiro. Os autores segundo Michalski, escreveram a peça de forma alegre e eficiente, pois não dá para perceber o que cada um dos autores fizeram na peça, e sim entraram em um acordo que deu muito certo, segundo Yan, o final da peça poderia ser melhor.

O primeiro ato deixa os espectadores ainda sem saber o que está acontecendo e o que poderá acontecer. Na metade do primeiro ato, isso já modifica um pouco, mas ainda há essa dúvida. O crítico chama isso de excesso de prolixidade, que é uma narrativa fragmentada. O personagem principal, Roque, é o que deixa a peça mais clara. A obra em si possui várias sugestões de estilos diferentes.

Gianni Rato, diretor da peça, correspondeu, segundo Yan, ao desafio quando dirigiu a peça. O resultado segundo o autor é satisfatório. Os elementos do cenário e figurino de Valter Hacei também foram muito bem colocados na encenação da peça. O elemento também é muito elogiado por Yan, sendo este homogêneo e numeroso, explorando o máximo dos atores no sentido pitoresco e colorido. Um dos exemplos, é Agildo Ribeiro, que segundo Yan, o seu personagem foi feito para ele. Oduvaldo Vianna Filho consegue realizar um trabalho excepcional de ator. Outros atores que fizeram parte do elenco foram Osvaldo Loureiro, Helena Inês, Sérgio Mamberti, Virgínia Valli, Francisco Milani, Telma Reston e Antônio Pitanga. Segundo Michalski,

O espaço não nos permite comentar detalhadamente as atuações do numeroso elenco, mas repetimos que o rendimento geral se coloca nitidamente acima da média habitual e a alegria de representar que domina o grupo é responsável, em grande parte, pela intensa comunicação que o espetáculo estabelece com a plateia.⁸⁶

⁸⁵ MICHALSKI, Y. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. (organização: Fernando Peixoto). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, pp. 59-62.

⁸⁶ MICHALSKI, Y. op. cit. pp. 116-117

Em 1966, Alberto D'Aversa no *Diário de São Paulo*, analisa a peça teatral positivamente,

A peça, tem a perigosa virtude de ser inteligente e de falar por metáfora (primeira condição, segundo Borges, para qualquer poeticidade, também dramática), valendo-se de uma estrutura totalmente livre, e portanto, sem condicionamentos retóricos. Em outras palavras, os autores não tiveram medo de assumir a responsabilidade da incoerência assim que o espectador, uma vez colocado na situação de aceitar o jogo espontâneo e quase improvisado da fantasia cênica, está apto e disponível para qualquer invenção. Tudo, nesta peça, é possível desde a apelação ao canto, aos momentos de poesia, à pregação política e, tudo acontece sem aparente esforço e com uma fluidez rítmica que é própria dos acertos meditados.⁸⁷

Para D'Aversa a peça teatral é inteligente e use utiliza de metáforas e sem retórica. Os autores não deixaram escapar que o espectador se sentisse parte da peça, “tudo, nesta peça, é possível desde a apelação ao canto, aos momentos de poesia, à pregação política, e tudo acontece sem aparente esforço e com uma fluidez rítmica que é própria dos acertos mediatos”⁸⁸.

Os autores, para D'Aversa, escolheram uma temática bastante próxima da realidade nordestina brasileira, não querendo mostrar a verdadeira face de tal realidade, mas algo analógico. Assim,

a forma escolhida oscila entre o cancionero da literatura de cordel e o teatro popular fim-de-século e, enquanto se alimenta das substanciosas indicações da natureza concreta de uma realidade que tem suas raízes na tradição popular aproveita para quebrar, depois de utilizá-las, todas as convenções de uma teatralidade – mais burguesa que popular – cuja credibilidade é de ordem pura e, exclusivamente, mecânica⁸⁹.

Os personagens principais lembram muito João Grilo e Pedro Malasarte, o primeiro do Auto da Compadecida. Roque e Brás das Flores possui características autênticas e ao mesmo tempo superficiais. A peça é feita em versos, o que para D'Aversa é algo bom, porque durante muito tempo não se usava versos no teatro. Assim, os dois

⁸⁷D'AVERSA, A. *Triunfa o jogo do bicho no Galpão*. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1966, p. 6

⁸⁸D'AVERSA, A. op. cit. p.112

⁸⁹Idem, ibidem p.112

atos iniciais há pouca felicidade e são insólitos; o terceiro cai um pouco porque os autores buscam uma linha mais de ordem social e política.

O texto dramático foi uma prática em que os autores buscavam elementos literários e musicais com características populares. Havia farsa, um elemento popular, a literatura de cordel e a composição dos versos.

Os personagens humanizados pelo cômico, de classes populares, possuem características de comédia. Uma das tramas que é evidente em todo o texto dramático, é o caso amoroso de Roque e Mocinha, pois podem ser irmãos. Há vários momentos cômicos na peça: no primeiro ato, quando Roque, Mocinha e Honorato estão do lado de fora da casa, na fazenda, perto do banheiro. A segunda, quando Brás das Flores e Roque estão na feira com Quincas Bonfim e Zé Porfírio, encerrando o primeiro ato, quando o Matador descobre que Roque é seu filho.

Fausto Wolf, em 1966 na *Tribuna da Imprensa*, analisa a peça teatral da seguinte forma,

O espetáculo que está sendo apresentado no Teatro de Arena da rua Siqueira Campos, pelo grupo *Opinião* tem, sem dúvida, muitos erros; alguns inclusive flagrantes, mas trata-se – tenho certeza – de um acontecimento. Talvez o mais sério que me foi dado testemunhar e - caso sejam mantidas as proposições de pesquisa crítica (e, então também realmente brasileiro que muitos, equivocados até hoje julgam estar fazendo. *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* é, talvez, é da maior importância que os seus autores gravem isso em suas cabeças antes de se deixarem envolver por problemas atracionais de superfície convencional, sejam eles políticos, artísticos e econômicos – uma prova de humildade, não.[...] Quero dizer: um espetáculo conseguiu provar, apesar dos seus erros, sobre os quais falarei mais tarde, que existem as abelhas a fonte de uma cultura nacional (mesmo que inculta e grosseira, isso não importa) no Brasil, como em todos os países do Mundo. O espetáculo mostra as abelhas, finalmente, descobertas; abelhas que colocam os autores à prova; ou dentro em breve apresentam o mel, o resultado da pesquisa, o prosseguimento da escola, ou acabam sendo ferroados pelas abelhas.⁹⁰

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come foi encenado no Teatro de Arena pelo Grupo Opinião. Fausto Wolf diz que o espetáculo teve vários erros, só que ele

⁹⁰WOLFF, F. *O bicho: começo de arte. Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1966, p. 8.

considera a encenação um verdadeiro acontecimento. Wolf analisa em seu texto que o espetáculo, conseguindo mostrar finalmente um teatro brasileiro.

O espetáculo aponta 2 caminhos: 1. o da solidificação de um teatro, não diria popular, mas brasileiro que se faz pressentir; 2. caso os autores sucumbam as atrações de superfície que não conseguem ir além da epiderme, o outro caminho aponta para a subversão, para a “falsa generalização” para mais um movimento *nati-morto*.⁹¹

A peça possui como trama as negociações e a corrupção parlamentar, além da ditadura militar. O personagem Glicério, possui características opostas a acumulação capital pelo latifúndio. Roque se torna o personagem principal para eleição de Glicério, justifica por interesses oportunistas, pois o candidato possuía como eleitores, grande parte da classe popular.

Décio de Almeida Prado em 1966, analisa o primeiro ato da peça da seguinte maneira

É um primeiro ato magistral, cômico e poético, ousado e terra-a-terra, que daria prazer, imaginamos, tanto a um ator espontaneamente popular como o foi no século passado Xisto Baía, quanto a um escritor erudito, capaz de elaborar em termos modernos o folclore, como Mário de Andrade⁹²

Consecutivamente,

Os atos seguintes, sem manter a graça, não mantém o mesmo ímpeto. O segundo é um Feydeau caboclo: senhores de trajés menores trocando de quarto à noite num hotel de passagem. O terceiro, trazendo ainda mais a ação para o âmbito citadino, cai na sátira política, tornando a contar a história do herói ingênuo, inconsciente de sua força, dominado por deputados e senadores corruptos, incapazes de transformar em verdadeira revolta popular a onda demagógica cristalizada em torno de sua personalidade. É engraçado, não há dúvida, mas sem o sabor da novidade: já vimos muitas vezes, dentro e fora de nossos palcos, a farsa da exploração política. O enredo complica-se, enovela-se mais do que o necessário (o que é sempre sinal da exaustão), passando a viver a peça invenções cômicas marginais, felizmente abundantes, e desses esplendidos achados da linguagem, propiciados pelo verso, que são a nota mais constante do texto.

⁹¹Idem, *ibidem* p. 118.

⁹² PRADO, D. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 147

Aparece até, como *gag*, “o próprio Napoleão himself” (como diz o programa) – mas a verdade é que o filão nordestino inicial prometia muito mais do que meros ludismos como esse.⁹³

Para Prado, a perspectiva sobre a peça não é das melhores, mas é engraçada. O primeiro ato é no nordeste brasileiro, que segundo ele é característico como um local que nasce a farsa e a malandragem brasileira, “é um primeiro ato magistral, cômico e poético, ousado e terra-a-terra[...]”⁹⁴. Segundo Prado, os outros atos não possuem o mesmo “ímpeto”, mas continuam sendo engraçados.

Segundo o crítico Prado, a escolha dos artistas para os papéis na peça teatral foi muito bem escolhida como Oswaldo Loreiro, Manoel Pera, Jofre Soares e Sérgio Mamberti. Contudo, houve alguns artistas como Cleyde Yáconis, Maria Regina, Maria Lúcia Dahl que ele não gostou muito, dizendo que tais artistas não estavam preparados para fazer tais personagens.

O texto dramaturgico, possui rimas, imagens, ou seja, recursos da poesia. As falas em versos podem identificar a verossimilhança. A conversa que Roque possui com o burro Cirino, informando sobre o caso com Mocinha corresponde uma passagem lírica, potencializando além da farsa. O acontecido é informado ao Coronel Honorato. Podemos destacar também, a comédia, quando Furtado vai falar com o Coronel para cancelar o acordo de casamento com sua filha.

O primeiro ato é baseado em nos conflitos de relações entre Honorato e Roque em sua fuga para a cidade, para não ser pego pelo Coronel. O segundo ato, Roque volta-se para ser o personagem principal de uma briga política, voltando-se para a elite, e não para a classe baixa. O último ato, Roque é visto como um herói ingênuo.

Na visão de Luiz Carlos Maciel, em 1966

Infelizmente, no fundo, o “bicho” apenas substitui o romantismo revolucionário pelo amor ao picaresco, retrocedendo assim a um dos vícios de a *Compadecida* e congêneres. Esse amor é a correspondente afetiva do verde-amarelismo de nossos dramaturgos populares, em geral e do rousseuanismo dos de esquerda, em particular. Roque, o personagem principal da peça, não é nem um herói problemático, nem um herói positivo, num sentido realista, para usar os termos de George Lukács. É apenas o herói positivo do romantismo revolucionário corrigido.

⁹³ PRADO, D. *Se correr o bicho pega...* In *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 144

⁹⁴ PRADO, D. op. cit. p.144

[Roque] é um poço de virtude, conclui-se, porque nasceu e viveu no campo, longe da organização corruptora da sociedade humana, e porque é brasileiro e nordestino. [...] Ao elogio da ingenuidade do interiorano brasileiro, junta-se sempre o elogio de sua safadeza.

[...] os autores e o Grupo Opinião declaram que o riso e a festa são suas armas contra o estado de coisas instalado no Brasil como golpe de 1964. A ânsia indiscriminada pela alegria é sua resposta à frustração que tomou conta da esquerda brasileira nesses dois anos.⁹⁵

Para Luiz Carlos Maciel o texto dramático é importante para o teatro brasileiro, sendo este a nova tendência da dramaturgia brasileira contemporânea. Ele cita o crítico Paulo Francis que dizia que essa nova tendência é “a escola literária curral & capim”⁹⁶. Essa linha esconde o mundo rural do nordeste segundo o Maciel, e as peças que foram criadas abordavam a temática de forma exagerada. Contudo, essa tendência está mudando, e o Bicho é a melhor forma de ver isso.

O autor compara o *Auto da Compadecida* com o Bicho para mostrar uma evolução de gênero. O Bicho está prestando atenção no que é a realidade brasileira, diferente de o *Auto da Compadecida* que possui um caráter mais ingênuo. A literatura popular nordestina é um ponto fundamental para o Bicho, pois é a partir dela que puderam usar uma dose maior da realidade. A *Compadecida* possui um caráter de prejuízo dramático.

Para Maciel, o teatro contemporâneo realizou experiências de um teatro épico. O único a ser bem-sucedido nisso foi Bertold Brecht, em que “[...] sua estrutura dialética permite a assimilação do elemento épico⁹⁷”. O Bicho não consegue ser tão bem-sucedido, contudo sua narrativa possui justificativa e conteúdo. Segundo o crítico, o que deixa o Bicho pra baixo, são as debilidades de sua estrutura.

Maciel diz que o Bicho possui uma herança pesada, onde “os elos precedentes que o prendem imediatamente à corrente da dramaturgia popularesca-nordestina, são as tentativas de um teatro político, que manteve uma vigência frustrada até o golpe de 64⁹⁸”.

⁹⁵MACIEL, L. *O bicho que o bicho deu*. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n.7, 1966, p.291-292

⁹⁶ Idem, *ibidem* p.290

⁹⁷ Idem, *ibidem* p.291

⁹⁸ Idem, *ibidem*. p.291

Assim, eles tentam corrigir erros passados com lições frustrantes do presente (daquele período de 1966).

O CPC criou alguns textos que inspirou os autores onde os desqualificavam artisticamente. Para Maciel, o Bicho apenas substitui o romantismo revolucionário pelo pitoresco, retrocedendo a *Compadecida*, amor esse de nacionalismo brasileiro. O personagem principal, Roque não é herói problemático e nem positivo, mas segundo o crítico, “é apenas um herói positivo do romantismo revolucionário corrigido⁹⁹”.

O assalto ao barracão por camponeses é o ponto fundamental e ideológico da peça, pois justifica a ação de Roque por sentimentos e intenções, “ele é um poço de virtude, conclui-se, porque nasceu e viveu no campo, longe da organização corruptora da sociedade humana, e porque é brasileiro nordestino¹⁰⁰”.

Roque é malandro, a malandragem é o auge da consciência de si no tempo. Ingenuidade de pessoa do interior juntamente com sua safadeza dizem respeito a sua pureza, não deixando que seja um débil mental, Roque possui a medida certa desses dois elementos, diferente de Brás das Flores. Assim, Roque passa de um personagem positivo para um realista. Sendo um homem malandro, não cede a malandragem que poderia o comprometer e apoia Jesus Glicério, onde o bicho de “qualquer forma o pega e o come”.

O texto dramaturgico é inspirado o autor no filme *Tom Jones*, que é a versão inglesa de um romance de Fielding. Roque é como o personagem principal do filme, galã, bastardo e esperto. No filme tais características são justas e realistas. Tem Tom Jones como o homem puro de Rousseau no século XVIII, onde há o capitalismo em jogo. Diferente do filme que mostra a realidade de um plebeu, a peça teatral não mostra fielmente a realidade brasileira de um camponês. O autor cita Brecht, que em suas peças consegue fazer esse exercício. “O realismo de Tom Jones, transferido para Roque, transforma-se em romantismo: ao dar-lhe uma positividade individual, seus criadores viraram as costas para a realidade¹⁰¹”.

Como é parecida com o filme, o humor também deve estar evidente. Segundo Maciel, os autores da peça colocaram todas as forças para que isso desse certo, por exemplo, no final da peça quando Agildo Ribeiro entra em cena instalando a monarquia

⁹⁹ Idem, ibidem p.292

¹⁰⁰ Idem, ibidem p.292

¹⁰¹ Idem, ibidem p.294

no Brasil. “Com essa gag, os autores e o Grupo Opinião declaram que o riso e a festa são suas armas contra o estado de coisas instalados no Brasil com o golpe de 1964¹⁰²”

Maciel elogia o diretor Gianni Ratto, ele conseguiu dar conta do recado em fazer da peça engraçada relacionando ao cenário, figurino, música, etc. Ele possui como metodologia a direção tradicional. O diretor reduz as intenções dos autores da peça, na sua significação geral. Os autores buscam transmitir a verdadeira realidade brasileira. Segundo o autor, uma direção mais moderna deve criticar tal transmissão.

Outra análise que Prado faz é em relação aos atores da peça. Os atores foram divididos em dois grupos: a dos antigos e dos novos. Os antigos possuem uma descontração maior no palco e com o texto. Contudo, os novos preocupados em ser honestos com seu trabalho, acaba deixando de lado o que os antigos conseguem fazer, o que para Prado, parecem estar forçando.

As características de Roque, mudou no decorrer do texto. Em vários momentos, o personagem possui características corruptas, sendo transformadas em sátira. A sua personalidade negativa cumpre o papel criticamente a sociedade pós 1964. A peça busca em seu enredo, mimetizar a realidade brasileira política.

O nacional popular, passa a ser uma política para conciliação no texto dramático. Roque, um personagem mulhengo, que possuía casos com mulheres da classe alta, nos mostra que Gullar e Vianninha, estavam preocupados com a aproximação com o público. Quando os autores optaram pelo uso da comédia de costumes, através da sátira musical cordelizada, estavam se adequando as características de representação popular.

Apolinário, em 1966, escreve 2 textos sobre *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. No texto *O bicho e a guerra*,

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come, está consagrado pelo público e pela crítica de Guanabara e, tratando-se de um original brasileiro, tem a seu favor, para os paulistas, a colocação de problemas que a todos nós dizem respeito, onde a “capacidade de criar” e a “profunda afirmação nacional” dos personagens e das situações teatrais comunicam á consciência coletiva uma mensagem de arte, tão válida e conseqüente quanto os anteriores espetáculos apresentados pelo Grupo Opinião.¹⁰³

¹⁰² Idem, ibidem p.194-195

¹⁰³ APOLINÁRIO, J. O bicho e a guerra e “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. In. *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens, 2013, p.244-245.

Já no segundo texto intitulado *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*,

O povo está em tudo, talhado em carne viva, mas sublimado, transcendido na transformação de ideias que exprime nos conflitos que representa e dos quais expulsa, o espectador, sempre que este teima em entrar na comédia (e entra logo) sem pedir licença. A grande virtude cênica do texto está exatamente nessa expulsão que se opera: primeiro o fluxo (a magia, o encantamento, a absorção do espectador): depois o refluxo (o distanciamento, a autocrítica sarcástica, a expulsão cerce). Isto é: quando o realismo atinge o fio da navalha, imediatamente é sublimado para uma realidade mais profunda, onde só cabe a análise se for levada pela emoção – uma lúcida e natural emoção de sentir a vida e o povo brasileiro, identificando-os em nossa carne e em nosso espírito, porque tudo é candentemente verdade em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.¹⁰⁴

A peça teatral faz com que o seu público se veja nos atores, no enredo, no contexto. Mais do que se ver, faz com que seu público entenda e analisa o que estão vivenciando, que é o início da ditadura civil militar. Levando para seu público a realidade brasileira, primeiramente pelo encantamento que os atores levam ao público, através da música, da comédia, posteriormente, é o oposto, marcado principalmente pela sarcasmo e distanciamento do público.

Para Apolinário, o texto dramatúrgico é um realmente um texto brasileiro, pois aborda problemas da realidade brasileira que toda a população deveria se conscientizar. Para ele, os autores tiveram um capacidade de criação e “afirmação nacional” tanto dos personagens criados tanto como a mensagem artísticas que se buscava transmitir sarcasticamente.

Apolinário caracteriza a peça teatral como vibrante e popular, não se tratando apenas de mostrar o momento que o país estava enfrentando, e sim mostrar a população do que estava acontecendo.

Magaldi em 1966, analisa a peça teatral como um espetáculo que

Não sabemos se o apelo para soluções fáceis, mas que supõe uma certa intimidade com a magia teatral ou as condições físicas da sala, com público reduzido, prejudicaram, na récita de estreia, a eficácia de *O bicho*. Seria desonesto omitir que a comunicação se frustrou embora seja inaceitável também julgar o espetáculo pelo que foi dado inicialmente ver. A plateia reagiu com frieza às provocações cômicas sucessivas, quem sabe por causa ainda de

¹⁰⁴ Idem ibidem

um desajuste do desempenho, que não teve tempo de amadurecer depois da troca de atores na temporada paulista (estamos informados de que a sessão especial para a imprensa e os artistas teve calorosa acolhida). Gianni Rato fez uma direção no tom exato do texto e concebeu os elementos cênicos funcionais para a urgência requerida do espetáculo. O elenco está cheio de intérpretes de valor, tendo a maioria sido escolhida pela adequação ao papel. É possível que já hoje *O bicho* fale aos espectadores na sua límpida e admirável linguagem.¹⁰⁵

Percebe-se que no ano de 1966, cada uma apontando algo diferente, Yan Michalski analisando a peça teatral como uma verdadeira mistura de tipos de teatro, e que deu certo. Já D'Aversa analisa o modo que os atores encenaram o texto dramaturgico, valendo-se da mistura destacada por Michalski. Fausto Wolf acredita que o modo de fazer teatro que a peça teatral mostra é o início para um teatro verdadeiramente brasileiro, contudo, Décio de Almeida Prado escreve que a peça possui cunho político, não achando que ela seja novidade ou que tenha algo diferente. Luiz Carlos Maciel parte para o lado romântico, em que para ele é um modo de amor à pátria.

Em 1977, Judith Bissett analisa que o Grupo Opinião tentou adaptar o pensamento de Brecht à realidade brasileira. Segundo ela, “Em o *bicho* encontramos os elementos da literatura de cordel utilizados juntamente com outras técnicas inspiradas pela teoria teatral de Brecht e que têm como propósito conseguir o distanciamento do público”¹⁰⁶.

O texto dramaturgico possui três finais. Final 1: Roque e Mocinha estão juntos com 13 filhos cuidando da terra, com Brás das Flores como capanga. Final 2: Roque divide as terras com lavradores e Brás das Flores diz que não vai fazer o que quer, e que reabrirão o processo. Final 3: Judith diz que esse final é bem brasileiro. Jesus Glicério é o novo governador; Roque será chamado para ajudar na reforma agrária. Brás das Flores entra em cena e diz que Dom Requião restaura a monarquia no país:

Brás – Venho da parte de sua
Majestade, Sua Alteza

¹⁰⁵ MAGALDI, S. “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. In *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições SESC/São Paulo, 2014, p.32

¹⁰⁶ ISHMAEL-BISSETT, J.. *Brecht e cordel: distanciamento e protesto em Se correr o bicho pega*. *Latin American Theatre Review*, Kansas, v. 11, n. 1, 1977, p. 61.

Dom Requião, o Gentil,
dizer que foi restaurada
A monarquia no Brasil.¹⁰⁷

A imagem abaixo mostra Brás das Flores, vestido de guerreiro para finalizar a peça com as palavras acima. Dessa forma, podemos concluir que o final que foi encenado foi o terceiro. Ele aparece vestido com uma armadura informando que o país havia voltado ao estado monárquico.



Imagem 3 - Brás das Flores anunciando no fim do último ato que havia sido restaurada a Monarquia no Brasil. Gullar, F. e Vianna Filho, O. (1966, página sem numeração)

¹⁰⁷GULLAR, F. e VIANNA FILHO, O. op. cit. p. 180

Os três finais, a vitória de Jesus Glicério e a Reforma Agrária, mostram que a pluralidade da escolha por um final, é cômico, pois não era possível uma alternativa que fosse democrática.

Em relação aos atores da peça, Judith Bissett diz que todos configuram-se na imagem do poeta popular, às vezes param e conversam com o público, em outras contam a sua própria história, cantam e falam ao mesmo tempo.

No ano de 2005, Fernando Marques¹⁰⁸ afirma que Oduvaldo Vianna e Ferreira Gullar condenaram a “concepção moralista da política” praticada por aqueles que comandavam o país naquele momento. De forma esperançosa, os autores acreditavam que a ditadura civil militar duraria pouco tempo. Contudo, segundo o autor, a visão dos autores estava equivocada, pois o regime instaurado em 1964 durou vinte e um anos, tirando o direito de voto da população brasileira.

Para Marques,

Os autores cumprem o que prometem: a ação comicamente vertiginosa do “bicho” imita e faz a sátira da volubilidade com que se muda de partido, a sátira do comportamento interesseiro e da facilidade com que se cometem crimes durante uma eleição no Brasil. A música deve mimetizar e apresentar, no plano puramente sensorial, o esquema relativo a esse caos que, por paradoxo, constitui a ordem – a ordem vigente.¹⁰⁹

Segundo Villas Boas¹¹⁰ em 2009, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* possui uma característica heroica interpretada por Roque, “pela cumplicidade entre atores e espectadores calcada na imagem do artista que ousa, na medida em que apresenta uma peça contra o arbítrio, assim como assisti-la, constitui-se, para eles, num ato de contravenção à ordem estabelecida”.¹¹¹ Para ele, Roque, o personagem principal, seria um anti-herói, pois ao mesmo tempo que causa ordem também gera a desordem.¹¹²

No final, Roque ganha um caráter de herói popular e ajuda nas eleições para um candidato populista que seria Glicério. Segundo Villas Boas:

¹⁰⁸MARQUES, F.. *Por um teatro político e popular: manifestos do musical brasileiro – 1966-1983. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 25, 2005, p. 11-22. Disponível em <<http://www.redalyc.org/pdf/3231/323127088001.pdf>>. Acesso em 3 abr. 2016, p. 15

¹⁰⁹MARQUES, F. op. cit. p. 16.

¹¹⁰VILAS BOAS, R. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras/UnB. Brasília, 2009. Disponível em <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4435/1/2009_RafaelLitvinVillasBoas.pdf>. Acesso em 03 abr. 2016, p. 191

¹¹²Ver também BETTI, M. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.

enquanto a peça nos permite assistir de camarote às tramas dos poderosos, não vemos contraponto da parte dos explorados. Os procedimentos épicos são aplicados aos exploradores, e na contraparte temos um personagem popular, construído com procedimentos da drama realista e da farsa, que lentamente toma consciência individual da exploração, mas que pelos próprios limites estéticos que lhe dão sustentação, não avança para uma compreensão e tomada de providência coletiva.¹¹³

Villas Boas afirma que a peça somente se efetiva com o público que vivencia a ditadura civil militar. Incluir e mostrar o lado mais sofrido da população brasileira são mudanças propostas pela peça. Do início ao fim, o sentimento de transformação política é representado por meio do personagem Roque.

Vale registrar que na década de 1960 Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar¹¹⁴ “encarnavam” o modelo de intelectual engajado no país, pois estavam em movimentos contra a ditadura civil militar, por exemplo. Participaram de grupos como o CPC da Une, o Partido Comunista Brasileiro, o Grupo Opinião, entre outros.

Podemos ver o quão importante a peça teatral foi em 1966 quando escrita e encenada. Levou para o teatro brasileiro questões antes não discutidas, fazendo com que seu público se visse nas cenas apresentadas. Recebeu críticas negativas e positivas, além de vários prêmios.

¹¹³VILAS BOAS, R. op. cit. p. 210.

¹¹⁴ Após todo o ocorrido, o exílio, enfim, após voltar ao Brasil em 1977, tenta retomar às suas atividades, lançando vários livros como *Antologia Poética*. Recebe vários prêmios na década de 1980, participa na televisão em 1983 com sua obra *Insensato Coração*. Entre as décadas de 1980 e 1990 Ferreira Gullar publica diversas obras, ensaios. Ganha vários outros prêmios nesse período e após os anos 2000, sempre vinculados a suas obras, a sua trajetória, a sua vida política, enfim, mostrando que ele era um intelectual engajado e muito importante para a sociedade brasileira. Em 2014, ele é consagrado um imortal na Academia Brasileira de Letras aos 84 anos de idade. Em 4 de dezembro de 2016, aos 86 anos, Ferreira Gullar morre no Rio de Janeiro vítima e pneumonia.

Considerações finais

Durante todo o trabalho, busquei analisar os artistas Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* escrita em 1966 com o objetivo de entender as propostas dos autores com o texto dramático.

Para isso, foi necessário buscar bibliografia sobre a vida dos autores, as suas experiências sozinhos e em conjunto antes e após 1964, desde a entrada ao PCB, CPC até o Grupo Opinião, procurando entender a finalidade da escrita da peça teatral.

Em minha análise, acredito que os autores buscaram mostrar no texto dramático um tema que é bastante problemático no Brasil, visto que as questões sociais, políticas, econômicas e culturais do país manifestam uma preocupação em Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* se torna uma produção cultural de combate à ditadura civil militar.

Acredito que não tenha conseguido abordar vários temas propostos para este trabalho, mas podem ser futuramente trabalhados, pois os autores e suas concepções e o texto dramático podem ser estudados de várias maneiras, como os conceitos de cultura e arte para cada autor, o cenário, música e as críticas sobre o texto dramático também podem ser trabalhados de outras maneiras. Assim, imagino que este trabalho possa servir como um ponta pé para outros trabalhos.

Fontes

VIANNA FILHO, Oduvaldo e GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Artigos, dissertações, teses, monografias, depoimentos, entrevistas, livros e capítulos sobre Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar e Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come

APOLINÁRIO, J. O bicho e a guerra e “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. In: *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens, 2013, p. 244-245; p. 246-249 (v. 1).

BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997.

_____. O teatro de Resistência. In: FARIA, J. R. *História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectivas/Edições. SESCSP, 2013, v.2.

BORGES, Luiz Paixão Lima. *O nacional e o popular na obra de Oduvaldo Vianna*. Universidade Federal de Minas Gerais (dissertação de mestrado), Belo Horizonte, 2015.

CADERNOS de Literatura Brasileira – Ferreira Gullar, n. 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.jh

COUTINHO, L. de F. “*O rei da vela*” e o *Oficina (1967-1982)*: censura e dramaturgia. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – ECA/USP, São Paulo, 2011, p. 154-157; 224-232 (Entrevista).

COUTO, M. de F. M. Por uma arte popular revolucionária: o engajamento político de Ferreira Gullar. In: *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004, p. 167-197.

D’AVERSA, A. *Triunfa o jogo do bicho no Galpão*. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1966.

DAMASCENO, L. H. *Espaço cultural e convenções teatrais na obra de Oduvaldo Vianna Filho*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

FEITOSA, D. C. e MOREIRA NETO, E. B. *O teatro na obra de Ferreira Gullar: dois enfoques*. São Luís: UFMA, 1980.

FERREIRA, E S. *Ferreira Gullar e o “Poema sujo”*: história, engajamento e os sentidos da ação política. Monografia (História) – Inhis/UFU, 2014.

FREITAS FILHO, J. F. M. “*Com os séculos nos olhos*”: *teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras/UnB, Brasília, 2006.

GULLAR, F. *Autobiografia poética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GULLAR, F. Arte neoconcreta. In *Etapas da arte contemporânea*. Do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. *Cultura posta em questão*, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. *Experiência neoconcreta*: momento-limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007,

ISHMAEL-BISSETT, J. *Brecht e cordel*: distanciamento e protesto em *Se correr o bicho pega*. Latin American Theatre Review, v. 11, n. 1, Kansas, 1977, p. 59-64.

KÜNNER, M. H. e ROCHA, H. *Opinião*: para ter opinião. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/Prefeitura, 2001.

MACIEL, L. C. *O bicho que o bicho deu*. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 289-298.

MAGALDI, S. “Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come”. In: *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições SESC/São Paulo, 2014, p. 32.

MARQUES, F. *Do golpe à abertura*: teatro musical e expressão política. *Humanidades*, n. 44, Brasília, UnB, 1998, p. 76-85.

_____. *Por um teatro político e popular: manifestos do musical brasileiro – 1966-1983*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 25, 2005, p. 11-22. Disponível em <<http://www.redalyc.org/pdf/3231/323127088001.pdf>>. Acesso em 3 abr. 2016.

MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da (org.). *Repensando a história*. Rio de Janeiro: Marco Zero/ANPUH-Núcleo de São Paulo, 1984, p. 37-64

MOSTAÇO, E. *Teatro e política*: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

MOTA, C. G. Ferreira Gullar: “Vanguarda e subdesenvolvimento”. In: *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 270-279.

OLIVEIRA, S. C. *O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena, o show Opinião (1964)*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História/UFU, Uberlândia, 2011.

PARANHOS, K. R. Ferreira Gullar e o Grupo Opinião: formas de engajamento no Brasil pós-1964. In: PARANHOS, K. R., LIMA, E. F. W. e COLLAÇO, V. (orgs.). *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 69-90.

PRADO, D. de A. *Se correr o bicho pega...* In: *Exercício findo*: crítica teatral (1964-1968). São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 143-145.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, Caderno Especial, n. 2 - *Teatro e realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VILLAS BOAS, R. L. *Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras/UnB, Brasília, 2009.

WOLFF, F. *O bicho: começo de arte*. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1966.

ZILLER, E. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

Referências Bibliografia

BALL, D. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARTHES, R. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARBIERE, Cibele Prado. *Lygia Clark, da vida à arte e de volta à vida*. *Estud. psicanal.* n.31 Belo Horizonte out. 2008, http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100005

BARROS, J. *Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil*. *ARS (São Paulo)* vol.6 no.11 São Paulo, 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100004

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, v. 1.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CERTEAU, M. de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, R. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, 127 p.

DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.

GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, D. *O engajamento: uma prática de liberdade*. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Caderno Especial, n.2, p. 7-17, 1968.

GUÉNOUN, D. *A exibição das palavras: uma idéia (política do teatro)*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: SILVA, M. A. da (org.). *Repensando a história*. Rio de Janeiro: Marco Zero/ANPUH-Núcleo de São Paulo, 1984, p. 37-64.

NEVES, J. *João das Neves: ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, 5, Rio de Janeiro, Inacen, 1987.

PARANHOS, K. R. (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

RABETTI, B. *História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições*. Folhetim, n.2, Rio de Janeiro, 1998, p. 16

RIBEIRO, M. Algumas considerações sobre a arte de “interpretar” um texto teatral. In: CARREIRA, A. (org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 26-31.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.