

Brecht e Cordel: Distanciamento e Protesto em *Se Correr o Bicho Pega*

JUDITH ISHMAEL-BISSETT

Em 1966, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, ao escreverem *Se Correr o Bicho Pega; se Ficar o Bicho Come*¹ romperam com a tradição do Grupo Opinião que até então apresentara seleção de autores nacionais e estrangeiros acompanhadas de música,² como *Liberdade, Liberdade*, e elaboraram uma peça de reação anti-burguesa dentro da realidade brasileira. Ao mesmo tempo que a obra é um retrato satírico da decadência da aristocracia rural nordestina, é também um protesto que abrange, segundo Maria Helena Kühner, “as maiores tendências do século vinte: o sentido de rebelião e protesto servindo a uma nítida consciência social e política, a um caminhar no sentido da corrente histórica em que estamos inseridos.”³

O protesto do Grupo Opinião se dirige contra um governo que não reconhece a necessidade de liberdade social e cuja “filosofia se baseia num voto de desconfiança, na capacidade de discernimento político do povo brasileiro.”⁴ O *Bicho*, segundo o Grupo, é uma afirmação de confiança no povo brasileiro e tem como fim destruir o impasse no qual este se encontra e inspirá-lo à ação, a transformar a realidade (p. 6 da Introdução).

Para conseguir o efeito desejado, o Grupo se valeu de uma técnica baseada numa teoria dramática já bem conhecida internacionalmente, o distanciamento de Bertolt Brecht. Brecht rejeita a idéia de que uma obra teatral tem que ser uma representação mimética do real que visa produzir uma reação emocional no público. Para ele o teatro só deve provocar reações intelectuais, e por isso é preciso evitar qualquer identificação do espectador com os personagens. Este distanciamento se consegue de várias maneiras, mas sempre procurando eliminar qualquer ilusão de realidade. Em outras palavras, os atores não se identificam com seus personagens, mas funcionam como tranqüilos narradores dos acontecimentos, como quem soubesse de memória tudo o que vai acontecer.

Em vez de estudar a natureza humana, o teatro brechtiano estuda as reações

entre seres humanos, que se expressam através de “Gestus.” O “Gestus” é uma manifestação de relações exteriores como entonação e expressão facial, e reduz cada cena a uma frase que reflete um único pensamento, ou uma idéia única. Assim se destaca não a realidade da cena, mas o significado do conteúdo social. Cada cena é ligada às outras não no sentido tradicional, do “teatro bem feito,” e sim na forma de uma reportagem, para que o público tenha tempo de julgar os acontecimentos. O cenário deve denunciar-se como algo teatral, em vez de criar uma atmosfera fictícia. Do mesmo modo, a música tem a função de fazer com que o público reflita sobre o que se passa no palco. Outras vezes os atores param no meio da cena para dirigir-se ao público com o mesmo objetivo de provocar uma reação intelectual.⁵

O Grupo Opinião procurou adaptar a teoria brechtiana à realidade brasileira. Denominaram de “encantamento” o distanciamento (p. 6 da Introdução), valendo-se da literatura popular brasileira para elaborar o seu teatro de protesto e de conscientização social. O propósito deste trabalho é examinar as técnicas utilizadas por Vianna Filho e Ferreira Gullar para conseguirem o efeito de distanciamento (ou “encantamento”).

Os autores basearam a estrutura da peça na literatura de cordel, e adotaram seu tom crítico e humorístico. Esta literatura popular lhes deu, por suas próprias características, vários elementos de que se utilizaram para obter o distanciamento. A literatura de cordel deriva em parte da tradição literária portuguesa do romance medieval e em parte da tradição oral que já existia no Brasil. É escrita em verso, constituindo-se numa série de ciclos ou temas como, por exemplo, o heróico, o maravilhoso, o religioso, o histórico, o amoroso e o satírico. Embora seja publicada em folhetos, a literatura de cordel tem uma tradição oral e os poetas muitas vezes são capazes de participarem de desafios com outros cantadores. Para vender sua poesia, os poetas levam os folhetos às feiras das cidades, exibindo-os numa espécie de estante portátil. Na maioria das vezes eles penduram os folhetos de uma corda para mostrá-los e dessa prática se origina então o nome literatura de cordel. Quando conseguem reunir um bom número de pessoas os cantadores anunciam o que vão contar, começando a cantar a história na melodia tradicional usada para todos os poemas de idêntica métrica. As vezes se recusam a terminar o poema, interrompendo-o quase ao final, para que as pessoas o comprem.

A poesia é acessível ao povo em geral e muitas vezes constitui a sua única leitura. Embora tenha como propósito principal distrair seus leitores,⁶ o seu aspecto didático foi adaptado pelo Grupo Opinião. Geralmente a poesia segue uma fórmula tradicional: “o herói sofrerá, vivendo em desgraça e martírio, fiel ao seu amor, ou vítima de calúnias ou do destino. . . Mas o leitor ou ouvinte pode estar sossegado, que, ao fim de tudo, o herói será exaltado e os opositores humilhados na sua soberbia.” Tudo é organizado em uma série de incidentes “segundo uma ordem lógica de interesses.”⁷

Outra característica da literatura de cordel é que o poema freqüentemente começa com uma estrofe que declara a “moral da história,” e termina com um comentário sobre os acontecimentos narrados.⁸

Em *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. *Bicho* abre com um coro de

todos os atores anunciando o motivo moral da peça, à maneira do poeta popular que canta o propósito da sua obra ao público:

Se corres, 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,
 ou muitos homens será? (p. 3)

A peça propõe três finais ao espectador. No terceiro destes finais, o personagem Brás, vestido de guerreiro medieval, sai para anunciar que, em vez de "ordem e progresso" (lema da bandeira brasileira), se deve continuar o "retrogresso." Essa passagem tem um valor crítico—e cômico—visto que alude à estagnação sócio-político-econômica do país, onde, no fundo, nada mudou:

Venho da parte de sua
 Majestade, Sua Alteza
 Dom Requião, o Gentil,
 dizer que foi restaurada
 a monarquia no Brasil. (p. 180)

Todos os três finais fazem um comentário sobre os incidentes da peça, mas esta, sendo a última fala da obra, causa um impacto maior na consciência do público.

Como na literatura de cordel, a peça inteira é escrita em verso, em linguagem popular, e contém desde o princípio uma sátira contundente. Por exemplo, o Coronel manda comprar uma série de coisas inúteis e inapropriadas para essa região, como muitas vezes acontece com o "foreign aid" dos Estados Unidos, conseguido pelo governo militar:

Mocinha: Mas pra quê?
 Coronel: Pra que o quê?
 Mocinha: O bidê!
 Roque: Ele comprou
 Só pra ter.
 Coronel: O bidê?
 Mocinha: Sim, papai. Não tem banheiro.
 Coronel: Serve para ornamentar,
 ouviu?
 Mocinha: Mas não tem lugar!
 Coronel: Quem disse? Põe-se na sala!
 Mocinha: Na sala.

Roque: Ou no galinheiro.

Coronel: Querem parar de falar.

. . .

(a Roque.)

Ponha o bidê lá na sala,
num ponto bem situado.

Roque: Sim, senhor. Ponho de frente
ou um poquinho de lado?

Coronel: De lado, naturalmente,
que fica mais caprichado.

Bizuza vai lá para ver.

Busque um lugar adequado. (pp. 25-26)

Os atores representam no palco o papel do poeta popular, que conta a sua história, às vezes cantando e às vezes falando. Em geral, em *Bicho*, quando o coro ou os personagens cantam, desempenham a mesma função do poeta no momento em que deixa de cantar para comentar os acontecimentos. A música também quebra a ação da peça, enquadrando-se dentro da teoria de Brecht, destruindo qualquer ilusão e fazendo uma pausa para que o público possa refletir. Por exemplo, quando Brás e Roque estão brigando, no primeiro ato, eles e o coro interrompem a ação e comentam o que está passando:

Os dois: E agora é briga
agora é briga
agora é briga, ê, ô.

Coro: Terra secando
dor de fome na barriga
doido sertão:
colheita seca
viceja a intriga
atrás vem briga
vem cacete
vem facão. (pp. 12-13)

O argumento superficial de *Bicho* segue a estruturação da poesia popular, isto é, baseia-se numa série de incidentes: Roque se enamora da filha do Coronel, é perseguido e inclusive é preso, mas triunfa, nos três desfechos oferecidos ao público em lugar da morte do herói. Há um fim feliz no qual tudo continua como era; um fim "jurídico," no qual Roque procura mudar a situação, e um fim "brasileiro," no qual Roque ganha um posto político num governo que promete muito mas não muda nada. (pp. 179-180). Quando o poeta da literatura de cordel não termina o seu poema cantado, está solicitando que o público o compre. O Grupo Opinião espera que o público pense e procure mudar a realidade social.

Além das técnicas da literatura de cordel que se prestam ao distanciamento brechtiano, os autores de *Bicho* utilizaram outras dentro da estrutura geral da obra. Muitas vezes os atores param no meio de uma cena para se dirigirem ao público. Um bom exemplo disso é a cena em que Brás fala com o Coronel no primeiro ato:

Coronel: Já estou de saco cheio.
 (Brás das Flores fala para o público)
 Brás das Flores: Finjo que ouvi uma voz
 Mas sem saber de onde veio. (p. 15)

As cenas não estão encadeadas numa ordem tradicional, embora haja uma divisão em três atos. Os episódios são interrompidos por acontecimentos fantásticos, como a aparição dos atores vestidos de burros para comentarem os amores entre Roque e Mocinha, prometendo em seguida não contar nada. (pp. 44-45) Os atores também mudam ou arrumam o cenário. Por exemplo, os burros colocam uma cadeira para que o Coronel nela se sente, com uma camponesa no colo. (p. 46) Mais tarde, no segundo ato, todos saem de cena correndo e alterando tudo no palco. Brás volta e conversa com o público enquanto prepara o cenário da usina, comentando a provável reação de todos e anunciando o que vai acontecer (como ocorre na literatura de cordel) e, dentro da técnica brechtiana de atuação, distanciando o público emocionalmente da obra e do personagem. Ao anunciar os futuros eventos, Brás cumpre com as regras do teatro de Brecht, que postularam que o ator pareça saber tudo de memória: não há surpresas para ele:

Bom, e para os cavalheiros
 que no ocorrer do espetáculo
 perguntam a toda hora
 “Hein? Que aconteceu agora?”
 “Que foi mesmo que ele disse?”
 “Não ouvi direito, ora.”
 “Não compreendo essa peça,
 saio e te espero lá fora.”
 A esses agitadores
 vou dar uma explicação
 sem nada aumentar no ingresso,
 simple bonificação.
 Pois bem, depois desta cena
 de mui alta sacanagem
 prosseguimos a viagem
 viemos aqui para usina,
 a usina de Requião
 famosa . . . e melhorou muito
 a minha situação
 . . . (p. 100)

Freqüentemente entre uma fala e outra há um longo silêncio. Esta técnica interrompe a ação e dá oportunidade ao público para meditar. Por exemplo:

Brás das Flores: Está procurando pra? . . .
 Pois é . . . mas onde será
 que esse Roque foi parar
 (silêncio longo)
 Matador: Moço, então lhe dei a mão,
 evitei de lhe matar

e você não foi capaz
nem sequer de me ajudar. (p. 66)

Ao utilizarem a teoria teatral brechtiana adaptada à circunstância brasileira, Vianna Filho e Ferreira Gullar elaboraram uma peça que consegue o distanciamento do público, dentro da própria realidade em que vive. Dispondo dos aspectos da literatura de cordel que se adaptam ao distanciamento, bem como das próprias técnicas cênicas postuladas pelo teatro brechtiano, os autores se propõem a fazer com que o público reflita e se conscientize da realidade política e social em que se encontra o país.

Phoenix College

Notas

1. A partir daqui vamos usar *Bicho* para nos referirmos à peça.
2. Veja Barbara Heliodora, "El momento actual en el teatro brasileño," *Mundo Nuevo*, Núm. 30 (diciembre 1968), 80.
3. Maria Helena Kühner, "Reflexões sobre um teatro em tempo de síntese," *Revista Civilização Brasileira*, Núm. 4 (junho 1968), 37. (Caderno especial, No. 2)
4. Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, *Se Correr o Bicho Pega; se Ficar o Bicho Come* (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966), p. 3. Todo número de página citado no texto se refere a esta edição.
5. Para estudos mais detalhados sobre as técnicas de Brecht veja Bertolt Brecht, "A Short Organum for the Theatre," em *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, John Willet (New York: Hill and Wang, 1967), pp. 179-205; e Martin Esslin, *Brecht: The Man and his Work* (Garden City, New York: Anchor Books, 1971), pp. 126-153. Em geral toda crítica de Brecht contém uma discussão de sua teoria sobre o teatro épico.
6. Veja Ariano Suassuna, "Notas sobre o romanceiro popular do Nordeste," em *Suassuna: Seleta em Prosa e Verso*, ed. Silviano Santiago (Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974), pp. 162-190; e Mark Curran, *A Literatura de Cordel* (Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973), pp. 11-27.
7. M. Cavalcanti Proença, "Introdução," *Literatura Popular em Verso*, I (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1964), pp. 3-4.
8. Curran, pp. 65, 69.