

O *BICHO*, DO GRUPO
OPINIÃO: UMA
ABORDAGEM DAS
POLÍTICAS CÊNICAS EM
DIÁLOGO COM PLATÃO,
EM *A REPÚBLICA*

O *BICHO*, BY GRUPO
OPINIÃO: AN APPROACH
OF SCENIC POLITICS IN
DIALOGUE WITH PLATO,
IN *THE REPUBLIC*

Everton da Silva José¹

¹ Licenciado e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP-MG). Doutorando no PPGA-IA-Unesp/SP. Membro do grupo de pesquisa “Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais”. Email: everton.jose@unesp. ORCID: 0009-0003-7590-6229.

Resumo

Este artigo dedica-se a apresentar um estudo crítico sobre a obra dramaturgical *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar. Nesta obra, encenada pelo Grupo Opinião durante o período do regime ditatorial civil militar brasileiro, são convocados elementos dramaturgical de caráter épico-popular, os quais se realizam por uma epicização da cena, em torno da astúcia do campesinato frente às operações do coronelismo, de liame feudal, e a política de Estado, de caráter social tirânico. A abordagem provoca aproximações históricas e filosóficas entre os elementos políticos e poéticos da obra *A República*, de Platão, nos Livros II, III e X, com uma práxis do teatro brasileiro demarcada como teatro de resistência. No estudo, interpela-se enunciações apoteóticas das formulações platônicas e faz-se desfilar enunciadores discursivos e críticos a respeito de política, justiça, educação e poesia mimética. Trata-se, assim, da política não somente de Estado, mas daquela que se efetua às margens, nos interstícios entre o passado e o presente, manifesto na operacionalização poético-dramaturgical configurada em um enredo cordelista e popular.

Palavras-chave

Grupo Opinião; História do teatro brasileiro; Platão; Dramaturgia.

Abstract

This article is dedicated to presenting a critical study of the dramaturgical work *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), by Oduvaldo Vianna Filho and Ferreira Gullar. In this work, staged by Grupo Opinião during the period of the Brazilian civil-military dictatorial regime, dramaturgical elements of an epic-popular character are called upon, which take place through an epicization of the scene, around the cunning of the peasantry in the face of the operations of “coronelismo”, of feudal bond, and State policy, with a tyrannical social nature. The approach provokes historical and philosophical approximations between the political and poetic elements of Plato’s work *The Republic*, in Books II, III and X, with a praxis of Brazilian theater demarcated as resistance theater. In the study, apothotic enunciations of Platonic formulations are questioned and discursive and critical enunciators on politics, justice, education and mimetic poetry are paraded. It is, therefore, not only State policy, but that which takes place on the margins, in the interstices between the past and the present, manifested in the poetic-dramaturgical operationalization configured in a cordelist and popular plot.

Keywords

Opinião Theatrical Group; History of Brazilian theater; Plato; Dramaturgy..

1 Introdução: prólogo aos desavisados

Observem bem, leitor e leitora, que essa escrita se compõe com o sarcasmo, através de jogos platônicos/socráticos, e com a astúcia do *Bicho*². Este texto foge das encruzilhadas a que se direciona: por um lado, propõe trazer uma análise reflexiva, mas por outro, experimenta uma relação pouco usual com as estruturas que dão forma ao conteúdo em foco.

Um autor proclama: - “Senhores e senhoras, apresento-vos ele, o inexorável, o famoso, o mais conhecido desconhecido, pai de grandes filhos e filhas que vem atravessando a história moderna nos últimos dois mil e quinhentos anos! Sim, apresento-vos aos seus filhos e filhas: seus conceitos e argumentos; sua Filosofia e seu método, a Dialética, idéias e matrizes e matizes de pensamentos de que tomam nota estrangeiros do mundo todo - seja para iniciar aprofundamentos, seja para não deixarem de ser versados no campo filosófico, em uma de suas principais bases. Sim, senhoras e senhores, convido aqui o construtor da alegoria da caverna, Platão, o senhor do *eidos*, se não for para auxiliar-nos no curso desse estudo, para que contribua no mergulho na coisa do teatro, passando pelo desfile crítico, alegorizando as reflexões que se seguem. Cultura popular? Desfile de Platão? Que bicho isso vai dar?”

Então, Platão vem à cena para nos colocar em choque com o visível e o inteligível: assim como em *A República*, o filósofo questiona o que é a justiça, a *diké* (ou, a melhor justiça)? O que é o bem, o *agathón* para uma cidade? Como serão escolhidos, ou melhor, quais serão as virtudes essenciais para seus governantes? Platão bem que poderia ter escrito em seus diálogos a frase título da obra teatral produzida pelo Grupo Opinião, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966).

Para os desavisados, pode ser que na história do Brasil não se perceba de imediato a profunda instrumentalização do Estado autoritário e suas clivagens e cercamentos. Esse momento da história do Brasil parece ter permanecido no passado, sem que se perceba seus efeitos hoje. Veja-se a democracia em que estamos inseridos, não é mesmo? Por isso, consideramos significativo um retorno ao *Bicho*, para evidenciar perspectivas artísticas e teatrais constituídas no histórico sob governança dos militares, ou como diz o professor Quartim, da “turma dos novos donos do poder” (MORAES, 2018, p. 22).

Nesta proposta, em que buscamos apontar diálogos entre uma das produções teatrais desenvolvidas em pleno regime civil militar e o contexto do país, para tratar dos aspectos políticos e sociais, parte-se da perspectiva do historiador Eric Hobsbawm, que assim expõe sua apreensão de passado:

Ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou da comunidade), ainda que apenas para rejeitá-lo. O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. O problema para o historiador é analisar a natureza desse “sentido do passado” na sociedade e localizar suas mudanças e transformações (HOBSBAWM, 2013 p. 25).

2 A palavra *Bicho*, escrita em itálico e com iniciais maiúsculas aparecer na obra, ela remeterá à obra *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966). Além disso, seu uso terá um valor semântico, que propõe estabelecer as noções de perplexidade e paradoxo, que se configuram na composição da obra.

Deixemos, pois, de tratativas introdutórias aos desavisados, para falar do *Bicho* e do Grupo Opinião.

2 Aos já avisados: palavras-asas, em tom de abre-alas

Fortemente embasada nas manifestações populares e nas raízes culturais brasileiras, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), que carrega no título um ditado popular, é de autoria de dois dramaturgos brasileiros, Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho, embora o argumento tenha se configurado coletivamente, pelo trabalho do Grupo Opinião. A obra cênico-poética foi estreada no dia 9 de abril de 1966, no Teatro Opinião, e contou com o seguinte elenco: Agildo Ribeiro, Oduvaldo Vianna Filho, A. Fregolente, substituído posteriormente por Rafael de Carvalho, Helena Ignez, Virgínia Valli, Sérgio Mamberti, Thelma Reston, ngelo Antônio, Othoniel Serra, Emmanuel Cavalcanti, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Denoy de Oliveira, Francisco Milani, Oswaldo Loureiro, Manuel Pêra, Odete Lara, J. Diniz, Echio Reis, Ilva Niño, Jofre Soares. As músicas do espetáculo são de Geny Marcondes e Denoy de Oliveira, com direção musical de Geny Marcondes e Gaya. Figurinos e acessórios foram assinados por Walter Bacci e os elementos de cena, por Gianni Ratto. A produção foi de João das Neves e a direção geral, de Gianni Ratto.³

O Grupo Opinião, formado no Rio de Janeiro por ex-integrantes do CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes), em 1964 se tornou uma empresa, a Associação Arte e Cultura Ltda, regulamentada em cartório apenas no início de 1965, após a realização de seu primeiro espetáculo, o *Show Opinião* (1964), coprodução do Teatro de Arena, de São Paulo.

A Associação Arte e Cultura Ltda, um grupo de produtores e envolvidos com o fazer artístico⁴, cultural e político, reuniu-se em torno de um modo de produção artística, que era também uma maneira de organizar-se coletivamente e realizar arte de resistência, no que diz respeito à consciência histórica e ao sentido de ação política.

3 Confeção de figurinos de Conceição e Direção de Cena de Leônidas Lara. Elétrica e assistente de iluminação de Leandro Filho. Luiz Mendonça fez a assistência de direção.

4 João das Neves, Ferreira Gullar, Teresa Aragão, Paulo Pontes e Pichin Plá, entre outros artistas.

Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come (1966) tem um tratamento poético épico-popular. A expressão literária e teatral da obra de Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho se faz com base em uma forma não hegemônica⁵, ou menos inspirada nos modelos culturais dominantes, como caracteriza Raymond Williams (1979). Outros dois termos inter-relacionados à “cultura dominante” também cabem à obra, a saber, cultura residual e cultura emergente. Por residual, Raymond Williams compreende “[aquilo que] foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (WILLIAMS, 1979, p. 125). Por emergente, entende:

[...] primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados. Mas é excepcionalmente difícil distinguir entre os que são realmente elementos de alguma fase nova da cultura dominante (e nesse sentido “específico da espécie”) e os que lhe são substancialmente alternativos ou opostos: emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo (WILLIAMS, 1979, p. 126).

Como hipótese, vemos o *Bicho* como uma forma de cultura emergente, que radica elementos que, se não atingem uma mudança de paradigmas de modo objetivo e amplamente consolidado, trazem outras expressões e particularidades da cultura brasileira. Por meio de táticas e procedimentos criativos, entra em relevo a figura do trabalhador campesino, popular, ligado à terra. Observamos que a arte teatral do grupo, por seu senso histórico, transita também pelas perspectivas residual e dominante.

Em plena ditadura civil militar e num momento de luta contra a censura, o Grupo Opinião apresentou uma proposta artística de resistência, à esquerda, tematizando questões políticas e desenvolvendo uma produção artística voltada para a realidade em suas contradições e complexidades. Sublinhamos a característica emergente em o *Bicho* na revolta popular dos trabalhadores camponeses, explorados por Nei Requião, personagem que soma privilégios político e econômico, e que luta para ser reeleito Governador. Na caracterização dessa situação, a classe trabalhadora camponesa enfrenta as estruturas de poder dominantes, confrontando-se com os detentores dos meios de produção, das terras e do poder político.

5

Conferir o que expõe Raymond Williams (2007), no verbete “hegemonia” (WILLIAMS, 2007, p. 199-200)

João das Neves (um dos oito fundadores do Opinião e que se manteve à frente do Grupo até 1982) reflete sobre a importância de Bertolt Brecht para as experiências do Grupo Opinião, comparando essa escolha ao CPC da UNE, do qual participou entre os anos de 1963/64, até o CPC ser posto em ilegalidade pelo golpe. Na obra organizada por Wolfgang Bader (1987), que trata das experiências e influências de Brecht na cena brasileira, João das Neves observa, num depoimento de caráter crítico, que o aparecimento de Brecht no horizonte do CPC da UNE, “[...] mostrou que o teatro, por ser político, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade” (NEVES *apud* BADER, 1987, p. 242). Especialmente na obra *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), João das Neves expõe que o pensamento de Brecht alavancou a qualidade dos espetáculos do grupo. Ele relata:

Se tomarmos os versos que são seu título: Se correr o bicho pega... se ficar o bicho come, já há um caráter dialético evidente, mas o que havia de mais importante é que nos baseamos nos procedimentos da literatura de cordel do Nordeste brasileiro para a discussão da problemática da terra e isso era informado por um estudo profundo das teorias de Brecht, de como poderíamos aplicá-las ao nosso trabalho teatral, de como encontrar a nossa forma de fazer teatro político. Assim, sua influência vai se exercendo, mesmo que não estejamos trabalhando diretamente com seus textos e mesmo que suas teorias não sejam aplicadas em sua totalidade e até mesmo quando contestadas. Sua discussão, a discussão de Brecht, foi e é de suma importância (NEVES *apud* BADER, 1987, p. 243).

Na apreensão de João das Neves, o *Bicho* tem por principal operador a literatura de cordel, mas com a importância fundante de Brecht, no que diz respeito à observação das circunstâncias cotidianas das classes camponesas e trabalhadoras, da estrutura política do coronelato no Brasil e das formas de governança em um processo eleitoral. Talvez, Platão não tenha avistado de tão longe, de sua Grécia, a densidade dessa rachadura democrática em território brasileiro. Mas, retomamos algumas questões platônicas: quais os conhecimentos, saberes e ética que um bom governante deve ter? Como se instaura seu governo?

Para o filósofo grego, em sua república ideal, o melhor governante teria alma de ouro; não eleito por voto, este governante ascenderia ao poder por possuir qualificações e saberes filosóficos profundos, sendo denominado o “rei filósofo”. Lembremos que o governo ditatorial civil militar brasileiro não se propunha, a princípio, a uma duração temporal tão alargada quanto a que ocorreu. Inclusive, uma das promessas iniciais do regime autoritário era a realização de novas eleições, mas que não chegaram a acontecer até o final da década de 1980. Após ser promulgado o Ato Institucional nº5, em 13 de dezembro de 1968, o processo eleitoral dos governantes passou a ser decidido pelo comando militar, e não mais por uma comunidade eletiva. Parafraseando a alma de ouro do “rei filósofo”⁶, de Platão, diríamos que as almas do governo militar no Brasil só poderiam ser feitas de chumbo.

6 O “rei filósofo” é o eidos de um homem cujo saber e discernimento expressivo na técnica de governança leva às melhores decisões para a sua organização e para os cidadãos

Até 1968, a ditadura no Brasil não havia mostrado sua máscara fascis-tóide. Nos anos iniciais, mesmo marcados por “sub julgamentos” e censuras, o regime ainda conservava um campo de manobras viável para a prática tea-tral de caráter crítico, como expõe Fernando Peixoto, “[...] porque de 64 a 68 fizemos o teatro de resistência, de protesto, mas o AI-5 foi o princípio do fim de todos nós.” (PEIXOTO *apud* BADER, 1987, p. 233). Moraes complementa:

[1968] foi o ano em que o governo cível-militar imposto pelo golpe de 1º de abril de 1964 abandonou a máscara da mobilização democrática-patriótica que pretextava sal-var o Brasil do comunismo e da corrupção e escancarou o caráter da ditadura militar de direita que subjugaria o país por mais 17 anos (MORAES, 2018, p. 15).

Seguindo os passos de Platão, dizemos que 1968 desvelou uma forma de governo tirânico. Não esqueçamos da ideia de *pólis* do filósofo, quando discute que a tirania pode se dar mesmo num regime democrático. Sobre a ditadura civil militar no Brasil, podemos dizer que ela não se envergonhou, mas que foi vergonhosamente vassala do capital financeiro estrangeiro. En-tão, sobre ser ou não uma forma de tirania, Vladimir Ilitch Lênin responderia que a dominação do modelo econômico caracterizado como fase superior do capitalismo, como o que viveu o Brasil em fins dos anos 1960, inscreve-se de fato como imperialismo (LÊNIN, 2021).

Em *O Bicho do Opinião*, as questões da tirania e do imperialismo são posicionadas a partir de uma estrutura de cordel, eminentemente épica e po-ética, que lança mão de elementos miméticos e ficcionais⁷. Platão, em *A Re-pública*, teria esses recursos como inferiores à verdade, oposta à *aletheia*. O Grupo Opinião tratava não apenas das maneiras de produzir efeitos visíveis e supra-sensíveis, mas sobretudo de promover um movimento diegético de uma imagem de país e de Estado. Portanto, utilizando-se do termo grego, visava uma *politheia*.

É significativo considerar o funcionamento político intrinsecamente vinculado às instâncias interiores e exteriores da obra produzida pelo Grupo Opinião. Em *O Bicho*, as estruturas dramáticas formulam uma narrativa em que é demonstrada a compreensão e a produção de uma dada realidade, de um estado de coisas. É construída uma situação fictícia, mas altamente interligada à concretude do ambiente social e político brasileiro do período, e desse modo, de uma particularidade da realidade.

⁷ A própria estrutura da filosofia platônica se utiliza de formas dialógicas para formular as suas proposições, ou seja, faz uso do mimético. Porém, arriscamos dizer que *O Bicho* não se apresenta como uma produção mimética que, na concepção platônica, contribuiria à paideia (educação).

Anteriormente ao golpe, o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho desenvolvia o documentário *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), interrompido pela perseguição política aos moradores da região que integravam o filme, assim como aos artistas envolvidos em sua realização. Na obra, o diretor trabalha com o conceito de ‘cinema-verdade’, em que as personagens do filme são representadas pelos camponeses residentes na região e partícipes do contexto. Tal qual em *Bicho, em Cabra Marcado Para Morrer* aflora a luta popular e política dos camponeses e, dialeticamente, as urdiduras políticas do coronelismo no campo e as armas do Estado, o que expõe as oposições de classe.

Nesse sentido, entendemos que o *Bicho* denota uma proposição dialética (mas não a platônica) que se aproxima da compreensão moderna e contemporânea, sobre a qual Williams aponta “[...] indicar uma unificação progressiva por meio da contradição de opostos” (2007, p. 142). Essa característica se faz presente de modo metafórico no próprio nome da obra e no paradoxo que ele instaura, levando a uma suspensão. A discussão dialética está disposta ali como “[uma] arte de definir ideias [...]” ou “[...] o método de determinar sua inter-relação à luz de um único princípio [...]” (WILLIAMS, 2007, p. 141). Seu movimento funda-se na arte da discussão e do debate, em suma, por meio da perplexidade e da astúcia populares como manifestações do modo de organização das inter-relações humanas, em seus engodos, seus quiprocós e suas constantes intransigências. Utiliza-se igualmente das artimanhas hegemônicas como forma de apresentar e denunciar as contradições estruturais da realidade social brasileira e das classes dominantes.

Com a saída de seus fundadores, à exceção de João das Neves, o Grupo Opinião permaneceu e resistiu até o ano de 1982, quando o Teatro Opinião, na rua Siqueira Campos, nº 43, Copacabana, Rio de Janeiro/RJ, foi fechado.

3 Sobre a filosofia e a arte nos Livros II e III de *A República*

A República (2000) apresenta termos fundantes, no que tange à perspectiva da arte e, mais precisamente, à poesia; dentre eles, estão *paideia*, *polis*, *aletheia* e *diké*. Algumas observações sobre estas conceituações nos darão pontos de relações entre a obra *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966) e as perspectivas platônicas a respeito da arte.

Para Platão, ser justo é vantajoso ou desvantajoso? Aquilo que é justo é o bem, mas o bem, o que é? No Livro II da *República*, o filósofo enfrenta a questão de compreender se a Justiça (*diké*) seria sempre superior à injustiça. Sua busca é por saber se existe o bem em si, ou seja, se existem coisas que nos agradariam por elas mesmas. Platão faz, assim, uma separação em tipos de justiça, a fim de saber se há aquela que deve ser procurada e que traria em si a felicidade, em contraposição àquela que visa a vaidade e o lucro. Destarte, Platão propõe uma distinção em que se nota uma separação, uma divisão: a Justiça, em si mesma, não seria realizável no campo das vantagens sensíveis.

Em Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come (1966), os atos se estruturam pela trajetória da personagem protagonista, Roque. As contradições se intensificam à medida que as relações entre as personagens se realizam e os contextos se interconectam. Em distintos momentos, as personagens estão a buscar uma finalidade lucrativa. A justiça, nesse caso, seria mais vantajosa quanto mais utilitarista se tornasse, tal qual expressa a personagem Brás das Flores, quando diz: “Ganhei dinheiro a granel/ porque contei a sua história/ num livro de cordel.” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p.128). Mesmo sendo amigo de Roque, Brás faz da história dele um livro. Por isso, considera ser mais importante que Roque permaneça encarcerado, pois isso é melhor para as vendas de sua obra. Brás pontua: “Mas se você é inocente/ a venda cai de repente, / lá se vai o pé de meia. /Mas se você conseguir/ uns dois anos de cadeia a venda assim vai subir” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p.128).

A alegoria do *Anel de Giges* perpassa o desenvolvimento da ideia de justiça em Platão, na passagem que tem início no número marginal 359d. Na Introdução, está explicitada a síntese da proposição: “Os homens aspiram ao poder ilimitado; cada qual gostaria de possuir o legendário anel do pastor Giges” (NUNES, 2000, p. 11)⁸. Nesse sentido, os homens não são justos por natureza; pelo contrário, buscam tirar vantagens e proveitos das condições em que estão inseridos. Essa perspectiva se evidencia em *o Bicho*, em que as vantagens e o poder ilimitado estão materializados na posse de terras e dos meios de produção e na exploração do trabalho visando o máximo de lucro.

Em Platão, diante do entendimento de que os homens não são justos em si, alude-se à necessidade das leis e de uma prática organizativa entre os homens. Um diálogo é instaurado para produzir o exercício de pensar a constituição de uma cidade, como seria em sua constituição ideal. É demarcado o princípio que a cidade surge da carência, ou seja, de uma falta, segundo o autor: “[...] forma-se uma cidade quando nenhum de nós se basta a si mesmo e necessita de muitas coisas” (PLATÃO, 369b, 2000, p. 109). É significativo que a cidade, configurada pela necessidade e pela carência, esteja ligada ao mundo sensível, da realidade, a qual é imperfeita para Platão. No caso de *o Bicho*, o que é justo no *Bicho* se apresenta como imperfeição, ou melhor dizendo, em contradição entre expropriadores e expropriados: as personagens camponesas, por diversas carências, estas colocadas em estado de miséria, pois só possuem sua força de trabalho, que é vendida para quem detém os meios de produção e o direito à propriedade.

Na formação da cidade, Platão propõe a *paideia*, que compreende como educação. Porém, o termo - de grande importância neste estudo - não trata da educação de todos, mas dos guardas, cuja função é proteger a cidade. Ao especular qual seria a melhor educação para esses indivíduos, define ser aquela que trata do corpo e da alma, tendo como duas disciplinas fundamentais a Ginástica, para o corpo, e a Música, para a alma⁹. Pela educação, os guardas aproximam-se da figura de um filósofo, brioso, rápido nos movimentos e forte, assim como precisará ser o indivíduo destinado a tornar-se um bom guarda.

8 A citação refere-se à introdução realizada por Carlos Alberto Nunes à obra *A República* (PLATÃO, 2000).

9 Visando um equilíbrio desses dois fundamentos da educação ideal, toma relevo a mimesis, colocada em foco pelo filósofo para questionar se contribuirá à educação, ou se não deverá estar presente na cidade.

No *Bicho*, a organização política está condicionada aos latifundiários, detentores das propriedades rurais, que se apresentam nas figuras de Nei Requião e do Coronel Honorato. Na lógica do capital, certos homens seriam expropriados, supostamente por sua “natureza inferior”, ao passo que os proprietários teriam caráter excelente, visto que podem oferecer aos seus uma condição de educação de excelência. Astutamente, porém, a dramaturgia insere as personagens em circunstâncias que exemplificam uma contradição entre sua função social e seu caráter ou valor. Honorato exemplifica o caráter excessivo dos proprietários, no desejo que cultiva por bens materiais e futilidades como forma de poder, apresentado na chegada de produtos importados (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, p. 24).

O diálogo no Livro II caminha em torno da investigação da justiça e da educação, que devem se fazer presentes na configuração da melhor cidade. Quando passa a pensar sobre a cidade sadia, Platão frisa ser aquela sem excessos. Sob o crivo platônico, aqueles que não têm a função de suprir quaisquer necessidades da cidade e não são exigidos para nada, são desnecessários para a existência da mesma. Em 373b-c, vemos essa perspectiva, posta em relação aos poetas:

Nesse caso, seremos forçados a aumentar consideravelmente a cidade; a primeira, sadia, já se nos revelou insuficiente; teremos de sobrecarregá-la com o lastro de pessoas cuja presença não é exigida por nenhuma necessidade, como toda a classe de caçadores e imitadores, muitos dos quais se ocupam com figuras e cores, muitos, também, com música: são os poetas e seus servidores, rapsodos, atores, dançarinos, empresários e também os fabricantes de artigos de toda a espécie, principalmente de uso feminino (PLATÃO, 373b-c, 2000, p. 116).

Na cidade idealizada de Platão, por conta da necessidade (ou, daquilo que não poderia ser de outra maneira), as artes poéticas tornam-se dispensáveis ou supérfluas na *pólis*. Até mesmo as funções auxiliares são apresentadas como mais relevantes à cidade do que a dos poetas. Destaque-se que as funções expressadas pelo autor dizem respeito precisamente aos realizadores da arte teatral, mimética.

Um dos princípios da *paidéia* platônica é a educação por meio das histórias, na infância. Por isso, é necessária vigilância sobre os criadores de fábulas, uma vez que devem ser aceitas somente as fábulas boas, ou seja, as que imprimem valores éticos e bons. Seu oposto são aquelas que degeneram os indivíduos, produzindo representações falsas e que, assim, corrompem o caráter logo em sua formação. Os poetas podem vir a realizar representações que provoquem presságios em desacordo com que é o bem, visto que o bem não é a causa de tudo, mas apenas daquilo que é bom. Segundo Platão, os poetas enfeiam os deuses, que são perfeitos, ou seja, eles fazem tornar imperfeitos os deuses, deturpando a perfeição por meio da simulação de aparências. Logo, conclui-se que a arte dos poetas não deve ser empregada na educação dos jovens e dos guardas, pois ao abordar de modo falso a verdade a respeito dos deuses, pode corromper a juventude.¹⁰

10 Este é o princípio pelo qual Sócrates é acusado, levado a julgamento e condenado, segundo a obra *Apologia de Sócrates* (2001).

No Livro III, na tratativa da ideia de coragem, Platão aborda a poesia de Homero¹¹. Na passagem em que essa proposição é concluída, expõe: “Quanto mais belas forem poeticamente, menos indicadas serão para rapazes e homens que tenham de viver livres e rezear mais a escravidão do que a morte” (PLATÃO, 386b, 2000, p. 137). Na formação da coragem dos jovens, a poesia é desfavorável, visto ser a coragem compreendida como um bem que necessita ser livre, e não prisioneiro da beleza. Platão está inclinado a compreender que os processos imitativos podem levar à imperfeição e à inaptidão para a liberdade, como sublinhado por Carlos Alberto Nunes: “A imitação dispersaria cada homem, dividindo-o e colocando-o em conflito consigo mesmo, até torná-lo, em vez de física e mentalmente saudável, inapto para dedicar-se ‘exclusivamente à liberdade da Cidade’ (395c)” (NUNES, 2000, p. 14).

O filósofo grego é contrário aos procedimentos que se utilizam de Homero e outros poetas como fonte de conhecimento destinado à educação. O princípio do saber filosófico seria para ele a busca rigorosa pelo conhecimento, por meio da desmistificação e distinção das aparências sensíveis. Por isso, não apenas busca se desvincular das crenças míticas, mas procura fundamentar a educação tendo em vista a *aletheia*, termo que se traduz como verdade, tendo o caráter de crença ou saber verdadeiro. A *aletheia* é verificável e justificada por meio da filosofia, do logos, ou seja, do pensamento discursivo, rigoroso e criterioso (DETIENNE, 1988)¹², o qual Platão irá sublinhar como o método da Filosofia, mediante o uso da Dialética.

Nicola Abbagnano (2007) observa que o termo dialética teve várias posições históricas, circunscrevendo quatro definições mais gerais e centrais: a doutrina platônica, a doutrina aristotélica, a doutrina estoica e a doutrina hegeliana. Acrescentaríamos à lista a dialética materialista histórica de base marxista, que se não está sistematizada em uma definição lexical, se faz presente como estrutura na principal obra de Karl Marx, *O Capital I* (HARVEY, 2013). Para Abbagnano (2007), a Dialética platônica não é de fácil apreensão, se configurando em um conjunto de obras. Em termos sintéticos, o estudioso a define como uma metodologia de investigação coletiva, por meio de perguntas e respostas, na qual se apresenta um método indutivo e sintético. Em seu resumo, a dialética platônica é “[...] a busca, a escolha e o uso das características efetivas de um objeto, com o fim de esclarecer a natureza, ou melhor, as possibilidades desse objeto.” (ABBAGNANO, 2007, p. 270)¹³.

11 É significativo que o filósofo está construindo o argumento do perigo da poesia na educação, no entanto, utiliza-se de seus saberes para construir sua própria proposição. A sapiência platônica é notável ao fazer uso daquilo que discrimina como inferior à educação dos jovens.

12 Marcel Detienne (1988) propõe uma leitura significativa sobre o tema. Divergindo de Platão, aponta que a figura do poeta para os gregos têm uma função de mestre da verdade, por possuir a *aletheia*, no poder de fazer lembrar e fazer esquecer. A verdade do poeta, nessa acepção, é aquela que impede determinados feitos de serem esquecidos.

13 No que concerne a este estudo, a Dialética platônica, em síntese, é método de divisão ou separação.

A partir da concepção de Dialética acima exposta, Platão sugere aos poetas que não façam tamanho préstimo de apresentar personagens cujas caracterizações sublinhem lamentos, choros e emoções dessa ordem, pois devem envergonhar-se os que assim procedem, ainda no que concerne à educação dos guardas da cidade (PLATÃO, 388a, 2000, p. 138). Na sequência, infere que “[...] importa que não sejam inclinados a rir, de regra, muito riso provoca violentas reações” (PLATÃO, 388e, 2000, p.140), para em seguida concluir que não se deve “[...] admitir que poeta algum nos apresente homens respeitáveis dominados pelo riso, e muito menos deuses” (PLATÃO, 389a, 2000, p.140).

No *Bicho*, a usurpação da mão de obra campesina é a condição aparentemente natural das relações históricas entre os despossuídos e expropriados e os proprietários. Se não são escravizados, estão em situação análoga, o que denota a injustiça e a violência social entre essas classes, dispostas em oposição secular. Para desnaturalizar tais relações, o *Bicho* se vale do caráter cômico, desenvolvendo-se por intermédio de estruturas formais farsescas e satíricas, que evidenciam contradições e paradoxos no âmbito das relações sociais entre as personagens. Nas palavras dos autores da dramaturgia, “[...] os mais diversos setores da população são nivelados, igualados do ponto de vista moral” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, n.p.). Nesse intento, a obra se impõe contra o “quietismo social” imposto pelo regime militar, tendo por força e fundamentação intervir politicamente na ordem social, propondo “outra” verdade, como querem Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho:

[embasada em] um voto de confiança no povo brasileiro, porque procura suas forças nas nossas tradições, porque utiliza os versos, as imagens, o sarcasmo, a desilusão, a ingenuidade e a feroz vitalidade que a literatura popular, durante dezenas de anos, vem criando (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, n.p.).

Voltando a Platão e à temperança, o filósofo parte de exemplificações poéticas de Homero para determinar que algumas histórias precisam acabar, pois o caráter que apresentam pode influir nos jovens, os tornando levianos e maus. Em 392b, relaciona os poetas aos oradores, que na filosofia platônica são marcados pela prática sofística. Ele sentencia:

[...] tanto os poetas como os oradores cometem os mais graves erros, quando afirmam terem sido felizes muitos homens injustos, e infelizes muitos justos; que a injustiça é proveitosa, quando não descoberta, e que a justiça, por sua vez, implica dano próprio e vantagem alheia (PLATÃO, 392b, 2000, p. 145).

A condenação de Platão aos poetas e oradores retoma a visão de que eles estabeleceriam regimes de erro, ao darem a algo injusto a aparência de justiça ou de situação proveitosa. Segundo o filósofo, se couber a alguém proclamar mentiras, estas serão permitidas apenas aos dirigentes da cidade, em seus termos, “[...] tanto para enganar os inimigos como os próprios cidadãos, sempre que isso redundar em vantagem da comunidade [...]” (PLATÃO, 389b-c, 2000, p. 140). A passagem expõe um traço contraditório, pois evidencia uma espécie de justificativa tanto para a utilização de passagens poéticas na filosofia platônica, quanto da forma dialógica e mimética, a qual tinha como perigosa para a educação dos jovens.

No regime ditatorial civil militar brasileiro, a injustiça e a tirania foram impostas pela força. Por meio da censura institucional, do domínio dos órgãos de veiculação de informações e das práticas de coerção, aprisionamento, tortura e assassinio, impôs-se um regime de inércia. O *Bicho do Grupo Opinião* se opôs a essa estrutura, colocando no centro da cena os impasses vividos pelo país, na palavra dos autores: “[...] as pessoas são uma coisa, estão enquadradas ali, dificilmente podem sair. Mas dificilmente podem ficar. Se tentarem sair, o bicho pega; se tentarem ficar, o bicho come.” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, n.p.). No trecho, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar caracterizam as razões artísticas da peça, em que o Grupo Opinião efetiva uma forma de educação, invocada por meio da exposição dos impasses e das contradições da realidade social, mas sem perder de vista a necessidade de sua superação e, portanto, de transformação social.

Parece-nos que Platão, mais do que condenar os poetas, está a tratar dos regimes de erros que podem propiciar. Com isso, parece sugerir aberturas para que poetas não se utilizem do favorecimento de imagens felizes a respeito das coisas injustas e, assim, possam voltar à Verdade. Mas, qual seria a poesia pela qual a imagem injusta não fosse tomada como justa? Sobre a questão de estilo, o filósofo aborda como devem ser a forma e o conteúdo da poesia. Em 392c e 393a, de grande significância para os estudos teatrais, desencadeia proposições a respeito das personagens e dos modos de narração, apontando que os poetas desenvolvem em suas narrativas a imitação, ou a representação por meio da imitação de alguém, pela palavra ou gesto.¹⁴

14 É necessário sublinhar que o juízo de Platão se vincula a uma noção moral da mimesis, ou seja, não marcada pelo viés da poiesis e da práxis.

Platão considera que a poesia e a mitologia fazem e podem fazer uso constante da imitação, assim como se observa na comédia e na tragédia. Ao lado dos ditirambos, define três espécies de composição poética, a epopeia, a tragédia e a comédia; sendo que dentre elas, a comédia aparece subjugada, restrita a uma estrutura de baixo valor moral e poético. O *Bicho* contrapõe-se a esse desvalor, numa estrutura formal cômica que potencializa os impasses da obra, em especial, diante das condições históricas da década de 1960. A poesia cordelista e a estrutura da comédia estabelecem uma situação limite, plena de contradições, tendo em vista que o divertimento e estranhamento causado pelas peripécias da obra realizam a premissa ideológica de configurarem “[...] uma tentativa de ordenação dos fenômenos que se dão na realidade” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, n.p.). Nesse sentido, mais do que juízos *a priori*, O Bicho coloca em movimento leituras da sociedade sem escamotear a realidade, mas também sem pretender ser “[...] igual à realidade, não é uma cópia da realidade - é um sentimento justo da realidade” (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, n.p.).

Ainda sobre a imitação, Platão aprofunda a premissa de que cada pessoa só pode se sair bem em uma profissão, e que haverá de fracassar se experimentar muitas ao mesmo tempo. A partir da argumentação, critica novamente aquele que imita, posto que imita muitas coisas, e não uma só. Logo, furta-se ao ato de exercer imitações eficientemente perfeitas, elemento indicado, mas ausente na prática dos poetas. A figura do rapsodo também exemplifica mais este excesso: ao ser rapsodo e ator, não se pode ser excelente, posto que se corrompe a harmonia e a unidade. Em contraponto, o filósofo destaca as qualidades que o poeta deveria manifestar em suas criações na cidade por ele idealizada:

[...] só devemos procurar os artistas felizmente dotados e capazes de descobrir por toda a parte o rastro do belo e do gracioso, para que nossos jovens, à maneira dos moradores de lugares sadios, tirem vantagem de tudo e que apenas as impressões das coisas belas lhes possam atingir os olhos ou os ouvidos, tal como se dá na brisa benéfica que sopra de uma região salubre, e os levem, desde a infância, insensivelmente a amar e a imitar os belos discursos e a se harmonizarem com eles (PLATÃO, 401c, 2000, p. 159).

Platão avalia o lugar da poesia na *paideia*, ou seu caráter ético. Compreende-se que a arte dos poetas não é um problema em si, mas sim o uso que é feito dela, pois aquelas que lastreiam a harmonia serão bem-vindas à educação dos jovens: favorecendo as boas virtudes, provocam belos traços na alma. Na passagem 401b, o autor indica que a vigilância dos poetas deve ser realizada, para que eles só apresentem benefícios. A censura dos poetas está autorizada, garantindo atitudes que não favoreçam o vício, a intemperança, a baixaza e a indecência. Estes termos, em outro contexto, também foram adotados pelos órgãos repressores das artes no regime ditatorial brasileiro, conforme sublinhado por Cristina Costa (2006), ao analisar a censura no Brasil. Desde Platão, a censura se justifica no que a arte deve comunicar, e se deve à sua potência de veicular o interdito.

Se o Livro III de *A República* estabelece critérios pelos quais se deve realizar a educação dos jovens e guardas, contrariamente ao encantamento da alma por prazeres que, corrompendo os bons costumes, levam à alma tristeza ou dor, o *Bicho* tem por objeto propiciar uma espécie de “encantamento”, não pela via da passionalidade, mas pelo decurso de promover o conhecimento e a reflexão sobre a realidade. Segundo os autores, pretende-se:

[...] uma maior intensidade de apreciação do espectador que tem diante de si não a verossimilhança da realidade, mas a sintonia da realidade. Com encantamento queremos dizer uma ação mais fundada 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 (VIANNA FILHO; GULLAR, 1966, n.p.).

O encantamento do *Bicho* está intrincado com a realidade. O processo de criação artística encontra seu caminho na exposição da realidade não tal qual é, mas na possibilidade de libertação, espelhando inventividade formal e transformação social. A premissa da obra seria produzir não somente uma arte teatral de caráter político à esquerda, nas palavras dos autores, representando o desejo do Grupo Opinião: “Quisemos fazer do BICHO uma obra bela. Obras belas são da maior importância para o teatro brasileiro, cada vez que forem tentadas; e fundamentais cada vez que forem conseguidas” (VIANNA; GULLAR, 1966, s/n). Em o *Bicho*, a beleza não se caracteriza - como descreve Platão - numa harmoniosa estrutura baseada nas boas virtudes; pelo contrário, está na força da contradição, nos impasses e contrariedades da realidade que expressa. Em suas características, que propõem não algo uno e indivisível, o *Bicho* dá a ver o âmbito da história, em constante transição e em movimento de transformação.

4 Uma vez mais, Platão: o Livro X

No Livro X, Platão retoma a tematização da poesia. Em 595a, é aberta a prerrogativa de que, se os ouvintes tiverem à disposição o antídoto, a saber, “[...] o conhecimento de sua verdadeira natureza” (PLATÃO, 595b, 2000, p. 449), a poesia passa a ter a possibilidade de se fazer presente na cidade. Nesse último livro, ocorre o diálogo sobre a imitação e seus procedimentos. Sobre ela, pode ser destacada a noção de simulacro, que seria a produção material em diferença de graus de aproximação da ideia ou forma de determinada coisa, que em sua forma primeira, é criada por Deus (logo, perfeita e geral).¹⁵ Todas as criações desse determinado objeto promoverão aparências de uma ideia perfeita, harmoniosa. Quanto mais distanciada dessas formas perfeitas for a criação ou reprodução da ideia, ou quanto mais imperfeita mostrar-se (com aparência distorcida ou deturpada), mais distante da verdade da ideia verdadeira ela estará.

15 Para Platão os objetos materiais (cama, mesa, leito e etc.) apenas são aparências, e carecem do que chama de existência real. Desse modo, o eidos, a ideia ou forma, é anterior à produção da aparência.

Ora, o simulacro para Platão não é apenas e tão somente a cópia ou imitação imperfeita de uma certa coisa, mas o ato de criar e imitar determinada coisa, afastando-se daquilo que ela é em sua essência e, logo, afastando-se da ideia da coisa mesma. É a partir de observações acerca de Homero que Platão afirma a compreensão de que “[...] todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacros da virtude e de tudo o mais que constituiu objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade” (PLATÃO, 600e, 2000, p. 441). O imitador de simulacros é aquele que entende da produção das aparências e não da realidade tal como compreendida para Platão, e por isso, diverge da busca pela *aletheia*.

O critério estabelecido é de que “[...] para cada coisa correspondem três artes: a que serve delas, a que a fabrica e a que imita” (PLATÃO, 601d, 2000, p. 441). Nessa passagem, Platão inclui a imitação como um dos modos artísticos de corresponder às coisas. Com grande ironia, apresenta que “Quão extraordinária [...] deve ser a sabedoria do imitador sobre os temas de sua composição” (PLATÃO, 602a, 2000, p. 441), postulando que o imitador é aquele que não possui conhecimento e nem opinião sobre a beleza ou a utilidade daquilo que é imitado. Justamente, quem se dedica aos versos épicos ou iâmbicos possui essa excelência, a de ser um imitador em que a imitação não é coisa séria, mas apenas uma brincadeira.

No caso do *Bicho*, o que está em proposição poética e prática se configura na busca por evidenciar a perplexidade social e as suas aporias, situação que em 1966 se manifestava com grande ênfase. Para isso, a obra demonstra uma profunda confiança nas formas populares de cultura, dedicando-se a caracterizar temáticas nacionais fundamentadas no ponto de vista social e na prática de teatro de resistência. Seu engajamento coloca o *Bicho* num aprofundamento contínuo de tomada de consciência da realidade brasileira.

Opostamente a o que sugere Platão, o *Bicho* do Grupo Opinião apresenta excelência poética e conhecimento de causa, numa proposição formal que, na perspectiva de Ferreira Gullar, convoca o artista comprometido à premissa de que “[...] as obras de arte refletem conceitos, pontos de vista sobre a realidade”; caso em que “[...] a função social do artista deve ser deduzida da influência que possa ter o significado global de sua obra no processo social” (GULLAR, 2010, p. 43). No *Bicho*, não está em jogo apenas a produção de simulacros, mas um olhar curioso e criterioso para com as condições sociais da realidade, em sua perplexidade diante das convenções naturalizadas. Sustenta-se não somente na busca por dizer “a verdade”, mas por exemplificar, no seio das relações artísticas, teses que apontem contradições insolúveis, porém que, na estrutura formal da matéria histórica trabalhada, possam ser remodeladas e transformadas.

Para Platão, a imitação “[...] apresenta homens em ações forçadas ou voluntárias, em decorrência das quais eles se consideram bem-sucedidos ou mal sucedidos, entregando-se, conforme o caso, à dor ou à alegria” (PLATÃO, 603c, 2000, p. 441). A conclusão do filósofo chega em 605e, quando perfaz a ideia de que os poetas estão três graus afastados da verdade. Platão considera a arte séria demais para ser entregue aos artistas e imitadores, e a vê com profunda desconfiança acerca de seus efeitos. Em 607c, abre possibilidades para a prática da poesia, mas com ressalvas que estabelecem critérios. Dentre os critérios, confere para que Homero (que é o poeta destacado) não seja esquecido que se deve admitir na cidade tão somente hinos aos deuses e elogios aos varões, mas não às “Musas açucaradas”, que ferem a lei e o princípio racional. Nesse ponto, é concedida à arte retornar à cidade, pois ela exerce fascínio sobre todos, e seria de bom grado que produzisse vantagens para a cidade e para a vida humana.

Por seu lado, o Grupo Opinião manifesta uma profunda confiança na potência de intervenção social da arte, no caso de uma criação comprometida e engajada com as matérias históricas nacionais. O Grupo compreendia a arte teatral como proveitosa e substancial, não apenas como forma de deleite, mas de intervenção política por meio da produção poética. O filósofo Celso Frederico aponta esse lugar ocupado pelas artes no início do regime militar:

[...] um surpreendente fato novo se impôs: ocupando provisoriamente o espaço proibido da política institucional, ela [a cultural] passou a ser o canal por onde fluiria todo o desencantamento contra a ditadura militar, o ponto avançado da resistência ao regime. O teatro, especialmente, teve um papel de destaque desde o início, exasperando o protesto de uma pequena burguesia radicalizada (FREDERICO, 2007, p. 341).

É notório que o teatro dos anos 1960/70 assumiu o espaço social do debate político e, naquela circunstância, se fundamentou em uma possibilidade de resistência e esperança, movida pela arte política, em que “[...] é exemplar a trajetória do Grupo Opinião.” (FREDERICO, 2007, p. 345). Mais do que em aparências, o teatro político de *Bicho* se fundamenta na crítica às situações sociais naturalizadas; em franco embate com o *status quo* programático e conservador dos dominadores do poder naquele momento. Sua criticidade está expressa na forma de poesia de cordel, adotando um tratamento farsesco que abusa da astúcia poética, no embalo do domínio cênico dos autores e do grupo, artistas de inegável substância. Em *Bicho*, o proveito reside em configurar e exercer a força da arte como espaço de manifestação crítica, mesmo sob a vigilância empedernida dos órgãos censores.

5 Perspectivas e percepções sobre as personagens de o Bicho, em diálogo com A República

Se Platão abriu o caminho à Política de forma rigorosa, em oposição ao discurso persuasivo dos sofistas, Roque, personagem principal da obra *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), confere forma à política de estrutura coronelista, requerendo outras instâncias de interação social. Mas, diferentemente de Platão, não toma para si um dever ser, ou uma idealização da melhor governança da cidade por meio da *paideia*. Distanciando-se da ideia da melhor justiça, os autores da obra e o Grupo Opinião entregaram-se ao processo vivente de transformação pelo qual passa o protagonista do texto.

Sem intransigência, Roque é aquele que age conforme as necessidades e transforma-se em relação às forças circunstanciais concretas que o movem. Um astuto, é inserido pelos dramaturgos em uma situação concreta da existência; é apresentado e apresenta, por meio de seus caminhos, em situação de errância, sua trajetória de um herói humilde (ROSENFELD, 2012). O *Bicho*, na figura de Roque, conflui e se insere na realidade dos processos políticos nacionais: diante das intransigências sociais exteriores à cena, a personagem e a peça compõem-se também pelas contingências históricas e sociais referentes ao regime ditatorial civil militar em curso.

A política, como instituição organizativa das relações humanas, ocupa lugar central na obra, não como uma tese precisamente evidenciada, mas como uma *práxis* artística que particulariza um reflexo da realidade. A obra opera sem a intenção de trazer um espelhamento imutável e inalterável do “real”, mas direciona-se pelo desejo de encontrar um ponto central, mediano, em uma linha demarcada entre o mais geral e universal, e o mais singular e individual. Essa perspectiva é um dos fundamentos estéticos propostos por Georg Lukács (1966) em sua obra dedicada à estética, principalmente relacionada à produção intelectual da década de 1960 do autor¹⁶. Em síntese, a arte para Lukács é, considerando especificamente a apreensão estética, mais universal e mais singular quando encontra e realiza a particularidade dos conteúdos da realidade.

Se isso corresponder à verdade, Roque é uma figura que carrega em sua trajetória a personagem típica do astuto, que se embrenha com a realidade e se coloca, por diversas artimanhas, em fluxo e refluxo. Longe de ser um agente do “dever ser”, moralizador, mostra sua humanidade ao trapacear, sem tomar para si uma postura unilateral e voltada para um princípio individualista. Ao se posicionar, a personagem enfrenta os ditames familiares, sociais, amorosos e políticos-eleitorais. Sobretudo, ao perceber as intransigências da classe dominante, Roque não se deixa demover.

16 Aqui, estudada na tradução e organização produzida por Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder (1978) e em sua reedição, em 2018.

Essa perspectiva pode ser evidenciada numa cena do terceiro ato da obra, de jogo dramático esplêndido, em que Roque engana os detentores do poder (vinculados às personagens do Coronel Honorato e de Nei Requião), que buscam corrompê-lo economicamente com a oferta de favores variados, para tirarem vantagem eleitoral. Na cena, diversas circunstâncias ocorrem, até os autores chegarem ao ponto a demonstrar. Roque é procurado por duas figuras - antagônicas politicamente, mas associadas como classe¹⁷ -, que sugerem meios de corrupção, para conseguir seu apoio político. No entanto, Roque escolhe apoiar um outro candidato, Jesus Glicério, um popular (portanto, da classe dos expropriados) que concorre ao posto de Governador e, portanto, mais próximo de uma plataforma de justiça social e de uma prática política emergente (WILLIAMS, 1979).

Platão, no Livro II de *A República*, conforme exposto aqui, tem entre suas questões fundamentais se a justiça é sempre superior à injustiça. Por meio dos estratégias teóricas empregadas pelo filósofo, podemos concluir que sim. No entanto, retornando ao *Bicho*, as estruturas sociais injustas se fazem dominantes, pelas contradições entre as classes antagônicas, a dos proprietários e latifundiários, cuja tendência direciona-se ao subjugo dos espoliados. Respondendo à questão de Platão por meio do *Bicho*, sublinhamos que aqueles que provocam a injustiça têm a tendência, contraditória, de a fazer superior ao que seria justo. Desse modo, a obra coloca em tensão o que é o justo e o bem, quando está em jogo a continuidade do sistema.

O elemento da contrariedade pode ser encontrado já na primeira cena de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), onde os autores nos provocam a pensar a respeito do que seria justo. Roque é convocado a dispensar os serviços de Brás das Flores, que havia vendido parte de sua colheita de algodão para quem não devia. Ao saber da atitude, o Coronel Félix Honorato ordena a dispensa, mas Roque e Brás são amigos, e se instaura um dilema entre manter a amizade, ou seguir as ordens do proprietário da terra.

Como Brás não havia seguido as regras da propriedade em que trabalhava, produziu uma injustiça contra o proprietário, ao querer tirar vantagem própria sobre a venda de algodão. Roque deve fazer justiça, dispensando o amigo. No entanto, no prosseguir da cena, o Coronel lamenta ter despedido Brás, pois perdera um bom violeiro. Uma aporia é instaurada, pois injusto e justo, como categorias imutáveis, não estabelecem as condições enfrentadas pelas personagens.

A obra insiste nessa contradição, que sem mediações, apenas garante o poder dos proprietários. Na sequência, ocorre um jogo de damas, por meio do qual o Coronel Félix Honorato irá se mostrar corrupto, no que diz respeito ao jogo e à situação com Brás: trapaceia no jogo de damas e reconhece ter corneado Brás. Nas palavras do texto:

CORONEL: Diga ao Brás que lhe dispenso
As contas do barracão.

17 As personagens Coronel Félix Honorato e Nei Requião pertencem à mesma classe, e ao mesmo tempo, tornam-se antagonistas, pois desejam o mesmo, a saber, o poder do Estado. De outro lado, têm-se os espoliados, principalmente, nas personagens de Roque e de Brás das Flores.

Não mandei chamar a polícia
só por consideração
que era bom trabalhador
(Um tempo)
BRÁS DAS FLORES: Eu lhe agradeço o favor (Vai saindo)
ROQUE: Até
CORONEL: Diga-lhe também
que gozei muito as histórias
que ele tira na viola.
Um dia, de tanto rir
Fiquei com tudo de fora.
(Brás das Flores sai. O Coronel fica emburrado. Olha, cismando um ponto longe. Tempo longo.)
Vem, senta aqui do meu lado (Roque senta. Silêncio)
Esse calor junta a mosca.
Será um dia demorado.
(Outro silêncio)
Expulsar homem como esse
me deixa abalado
(Outro silêncio)
Mas se não mando ele embora
não dou o exemplo aos demais
e é um caso igual a cada hora.
(Arruma pedras num tabuleiro de damas.)
Minhas encomendas custam a chegar;
assim não dá nem prazer de comprar.
Jogue, já saí
(Jogam.)
Ai, sinto remorso.
ROQUE: Mas de quê?
CORONEL: Dum troço.
(Tempo.)
Sabe? Eu corneei
o pobre das Flores
(Coronel rouba uma dama.)
ROQUE: Belos dissabores...
Sumiu minha dama
(VIANNA FILHO e GULLAR, 1966, p. 16-17).

Na passagem, coexistem elementos de contrariedade e antagonismo. Brás, que procurou ser justo consigo mesmo, foi dispensado, ainda devendo sair agradecido pelas vantagens que lhe concedeu o Coronel que, por sua posição econômica superior, mostra-se ilibado. No entanto, logo em seguida, o Coronel deixa entrever seu caráter duvidoso para com o bem de Brás, pois confessa ter praticado atos libidinosos com a esposa do empregado. No mesmo instante, surrupia uma peça do jogo de damas, gesto que confere a ele um caráter injusto e, ao mesmo tempo, iguala todas as suas ações num tipo de leviandade inconsequente.

Movido pela moralidade, o Coronel Honorato sinaliza a necessidade de dar exemplo aos outros trabalhadores, produzindo um bem ao demitir Brás, que seria referente a algo justo. Adiante, o que se explicita são os sinais de sua injustiça. Assim, os autores retratam não apenas a contradição entre aquilo que é justo ou injusto, mas uma típica situação em que a injustiça é mais vantajosa do que a justiça. Ao ser “justo” com a prática de Brás das Flores, visava uma espécie de educação dos outros trabalhadores, ou melhor, a dominação e controle sobre eles. Quando expõe sua prática de sedução, que seria injusta aos olhos da moralidade cristã, explicita outra ação vantajosa, no que diz respeito ao jogo de interesses da obra. Portanto, o que é vantajoso ou desvantajoso escapa à esfera da justiça, mantendo-se na esfera do poder, que só é justa para aquele que o detém. Assim, compreendemos que há uma produção de aparências de justiça no interior da sociedade, a qual determina que a injustiça pode ser vantajosa para alguns.

Assim, a busca de Platão por saber o que é a Justiça em si mesma, quando presente na esfera vivente e material das estruturas sociais, tal e qual se retrata em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1996), deixa de ser balizada pela melhor forma de justiça, para mostrar-se condicionada às relações humanas reais, em situações sociais reais. A obra cênica do Grupo Opinião tende a demonstrar que o justo é bom apenas na condição dessa justiça ser referente aos detentores do poder.

Entretanto, mais do que determinar aquilo que é justo ou injusto, *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1996) infere a contradição da justiça pela mediação de classes, pois ela não “é” em si mesma, mas um produto das forças históricas que se colocam em colisão, de maneira que nos leva a observar que a injustiça se conforma nos sujeitos que menos possuem. Será esse um caráter típico da sociedade brasileira de sessenta anos atrás, mas que ainda se apresenta sob outras formas e máscaras.

Em o *Bicho*, essas proposições teatrais se evidenciam por meio de sarcasmos, contradições e transformações. A realidade das relações materiais configuradas pelos detentores do poder conferem o local do *logos*, o *topos* de dizer e desdizer o que é a justiça. Difícil dizer se Platão estava mais próximo desta ou daquela perspectiva. No entanto, vale retomar a exemplificação que o filósofo faz com a alegoria do *Anel de Gíges*. O que parece ser significativo é que o homem justo ou injusto, ao possuir meios para tal, tende a proceder de maneira a tirar vantagens do uso do anel. Nesse sentido, isso não o diferencia, nem o faria com as duas instâncias, o que leva Platão a concluir que “[...] ninguém é justo por livre iniciativa, pois não há quem considere a justiça em si como um bem; onde quer que possa praticar alguma injustiça, não deixará de fazê-lo” (PLATÃO, 360c, 2000, p. 97).

A alegoria do *Anel de Gíges*, de certo modo, se apresenta próxima do Bicho e de sua matéria criativa, pois leva a um pensamento sobre a realidade social em que a obra se inseriu, dando a ver a consideração sobre aquilo que é justo e injusto, sobre a dialética da justiça não apenas no interior da obra, mas na própria estrutura social, aparentemente externa à produção artística.

6 Considerações finais

Anunciados os elementos acima e visto o caráter deste trabalho, a aproximação entre os elementos substanciais platônicos e a obra em foco parecem delinear um campo de ampliação da discussão não só sobre a cidade, mas do papel que as contradições políticas configuram no fazer artístico. As bases sociais e políticas são controladas, coordenadas e administradas por quais sujeitos? A formação desses sujeitos, ou seja, a educação para o governo, como é feita? Na política brasileira, uma resposta arguta pode ser, talvez, assegurada pela compreensão histórica: o governo não parece ser algo a ser dividido ou partilhado, mas sim uma estrutura, tal e qual as heranças familiares, que passam de geração em geração. Sem exemplificações longínquas ou próximas demais, veja-se a família Collor de Mello e seus envolvimento com a política. Esse exemplo é trazido aqui não como um dado obtuso, mas porque a sala de teatro e sede do Grupo Opinião ocupou uma propriedade de um político desta família como nota Sérgio Cabral¹⁸.

Por fim, não foram alinhadas em sua totalidade as duas obras que configuram o escopo central deste estudo, mas não por isso chegamos à fragmentação. Também, a relação pretendida não se configurou como uma aplicação das teorias platônicas à obra, mas na e pela intersecção entre proposições que tangenciam as estruturas artísticas, o que permite aproximar fundamentos teóricos da inserção política do campo filosófico da Política na cena teatral.

Um autor finaliza: - “Se elementos não foram apresentados no corpo deste estudo, isso deveu-se à responsabilidade a este que aqui escreve. Mas, as questões aqui foram colocadas em revista e se fizeram observadas, como parte do processo de encontro com as proposições platônicas. Justamente e por isso, este desfile reflexivo tratou de abordar um processo de síntese crítica, destacando passagens e elementos aptos a favorecer a compreensão das proposições da obra *A República* de Platão e, ao mesmo tempo, favorecer a procura por um processo transversal de escrita com a proposição teatral realizada pelo Grupo Opinião.

18 O Espaço alugado pelo Grupo Opinião era de propriedade do político Arnon Afonso de Farias Mello “[...] filho do antigo Ministro do Trabalho de Getúlio Vargas, Lindolfo Collor, e pai do futuro presidente Fernando Collor de Mello. Muita gente se surpreendeu quando ele, um dos comandantes civis do golpe militar de abril, concordou em alugar o teatro a um grupo de oito militantes do antigo Centro Popular de Cultura da Une e membros do Partido Comunista Brasileiro [...]” (CABRAL, 2001, p.86).

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi; rev. e trad. (novos textos) Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Introdução e organização Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CABRAL, Sérgio. **Nara Leão - uma biografia**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.

COSTA, Cristina. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DETIENNE, Marcel. **Os mestre da Verdade na Grécia Arcaica**. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1988.

FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: _____. **História do Marxismo no Brasil: teorias e interpretações**. Org. João Quartim de Moraes. Campinas: Editora Unicamp, 2007. (volume 3)

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

HARVEY, David. **Para entender O capital**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

HOBSBAWN, Eric. O sentido do passado. In: _____. **Sobre História**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 25-43.

LÊNIN, Vladimir Ilitch. **Imperialismo, estágio superior do capitalismo**: ensaio de divulgação ao público. Trad. Edições Avante!. Rev. Paula Vaz de Almeida. São Paulo: Boitempo, 2021.

LUKÁCS, Georg. **Estética - La peculiaridad de lo Estético**. Tomo I. 1. Cuestiones preliminares y de principio. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona. México: Ediciones Grijalbo S. A., 1966.

_____. **Introdução a uma Estética Marxista**: sobre a categoria da Particularidade. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978.

_____. **Introdução a uma estética Marxista**: sobre a Particularidade como categoria da Estética. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rev. Luciano Accioly Lemos Moreira e Talvanes Eugênio Maceno. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política - Livro I: o processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MORAES, A. P. Quartim. **Anos de Chumbo**: o teatro brasileiro na cena de 1968. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

NUNES, Carlos Alberto. Introdução. In _____. **PLATÃO. A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

PLATÃO. Livros II, III e X In: _____. **A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

_____. **O Banquete - Apologia de Sócrates**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

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

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1979.

_____. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

Submetido em: 30/06/2023

Publicado em: 06/03/2024