

SIMPÓSIO AT190

ASSEMBLEIA DOS RATOS, UMA FÁBULA TEATRAL DE PLÍNIO MARCOS

RODRIGUES, Sergio Manoel
Universidade de São Paulo
sergio_manoel@bol.com.br

Resumo: o objetivo deste trabalho é focar a obra infantil do dramaturgo Plínio Marcos, tendo como *corpus* a peça teatral *Assembleia dos ratos* (1989). Notar-se-ão, inicialmente, os principais acontecimentos culturais que, entre 1960 e 1980, possivelmente, motivaram Plínio a escrever textos direcionados às crianças, já que ele consagrou-se, na história do teatro brasileiro, como autor de peças para adultos. Em relação ao teatro infantil pliniano, pode-se dizer que o aspecto formador e educacional evidencia uma dramaturgia marcada pelo cunho moralizante, sobretudo na peça em questão, na qual se verifica um diálogo intertextual com as fábulas *A reunião geral dos ratos* e *O ratinho da cidade e o ratinho do campo*, de Esopo. Assim, o presente estudo propõe, também, investigar em *Assembleia dos ratos* como se dá a intertextualidade, sendo esta um dos “traços mais evidentes” da Literatura infantil e juvenil contemporânea, conforme atestam Lajolo e Zilberman (2017). Logo, por meio desse processo intertextual, verificar-se-á a valorização da cultura popular brasileira e a crítica social como elementos constituintes das peças teatrais plinianas.

Palavras-chave: Plínio Marcos; teatro infantil; fábula; intertextualidade.

Abstract: the objective of this work is to focus on the children’s work by playwright Plínio Marcos, having as corpus the play *Assembleia dos ratos* (1989). Will be noted initially the main cultural events between 1960 and 1980 that possibly motivated Plínio to write texts directed at children were noted since he was consecrated in the history of the Brazilian theater as author of adult plays. In relation to the children’s theater by Plínio it can be said that the formative and educational aspect evidences a dramaturgy marked by the moralizing nature, particularly in the play in question in which there is an intertextual dialogue with the Fables *A reunião geral dos ratos* e *O ratinho da cidade e o ratinho do campo*, by Esopo. Thus the present study also proposes investigating in *Assembleia dos ratos* how intertextuality is given and it is one of the “most evident traits” of contemporary children and youth literature according to Lajolo and Zilberman (2017). Therefore through this intertextual process it will be verified the appreciation of Brazilian popular culture and social criticism as constituent elements of the theatrical plays by Plínio Marcos.

Keywords: Plínio Marcos; children’s theater; Fable; intertextuality.

1. Plínio Marcos, literatura infantil e juvenil e o teatro para crianças

O dramaturgo Plínio Marcos se inscreveu na história do teatro nacional como o primeiro autor a colocar em cena personagens marginalizados, tais como: prostitutas, bandidos, menores infratores, desempregados, entre outros, como protagonistas de peças teatrais, evidenciando, também, o cotidiano brutal e a linguagem agressiva dos menos favorecidos socialmente. Logo, Plínio foi considerado um “porta-voz” dos anseios daqueles que sofriam qualquer tipo de opressão, seja social, cultural ou, até mesmo, política. De acordo com Mendes (2009), as principais peças de Plínio Marcos, escritas entre as décadas 1960 e 1970, não foram muito bem aceitas pela crítica e pelo público da época, sobretudo pelo Governo militar brasileiro, cujos censores interditavam os textos plinianos com a alegação de que tais obras, das quais se podem destacar *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967) e *O abajur lilás* (1970), reagem contra a moral e os bons costumes da sociedade.

De modo geral, a obra de Plínio foi destinada ao público adulto e refletiu as desigualdades, a violência urbana e os conflitos dos indivíduos que vivem a marginalidade. Mas, e os textos infantis do referido autor? Plínio Marcos escreveu para crianças? Talvez, esta última pergunta seja a mais comum, haja vista que o teatro infantil de Plínio Marcos não é muito conhecido do grande público. As três peças que compõem o teatro infantil pliniano são: *As aventuras do coelho Gabriel* (1965), *História dos bichos brasileiros: o coelho e a onça* ou *Onça que espirra não come carne* (1988) e *Assembleia dos ratos* (1989), sendo esta o *corpus* de análise deste trabalho.

Observando o período (entre as décadas 1960 e 1980) em que as peças supracitadas foram escritas, cabe averiguar, inicialmente, os principais acontecimentos culturais e o contexto histórico que puderam motivar Plínio Marcos à escritura de textos direcionados às crianças. Além disso, não se pode ignorar a experiência do autor com o público infantil desde sua tenra juventude, quando decidiu seguir a carreira de artista circense, tornando-se o palhaço Frajola. Naturalmente, considerando esse dado biográfico, sua inserção ao

mundo mágico do circo fez com que passasse a tomar um gosto maior em ouvir e contar histórias para as variadas plateias (MENDES, 2009).

Dentre os acontecimentos que, possivelmente, influenciaram Plínio a escrever teatro infantil, pode-se destacar o surgimento de diversos projetos criados por instituições educacionais ou programas governamentais que propuseram o incentivo à leitura e o debate sobre a Literatura infantil e juvenil, exemplificando: Fundação do Livro Escolar (1966), Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil (1979) e Programa Salas de Leituras (1984). Com a ampla divulgação de tais programas de leitura, houve a consolidação de um público consumidor de livros voltados para crianças e adolescentes e, conseqüentemente, a expansão de um mercado editorial. Portanto, esse crescente comércio e demanda de livros infantis e juvenis relacionou-se, diretamente, às entidades escolares, as quais são (ou deveriam ser – deveriam?) responsáveis pela formação leitora dos indivíduos.

Segundo Lajolo e Zilberman (2017, p. 65), “[o] fortalecimento e expansão do mercado editorial brasileiro [ofereceu aos escritores] atuantes no espaço da literatura infantil e juvenil possibilidade de uma efetiva profissionalização [...]”, após meados do século XX. Proporcionando, assim, o aumento qualitativo de obras direcionadas para o público infantil e juvenil, haja vista as diversas premiações internacionais a nomes que se destacaram nessas produções literárias: Ana Maria Machado (Prêmio Casa de las Américas – 1981), Lygia Bojunga Nunes (Prêmio Hans Christian Andersen – 1982), Ricardo Azevedo (Prêmio Bienal de Ilustração de Brastislava – 1983), Werner Zotz (Prêmio Mirlos Blanco – 1985), Ruth Rocha (Prêmio Encomenda da UNESCO – 1989), entre outros.

Dois acontecimentos importantes que marcaram o contexto político brasileiro e, conseqüentemente, a obra pliniana infantil: o término da Ditadura militar (1985) e a promulgação da nova Constituição (1988). Com o fim do regime ditatorial, houve, portanto, a abertura artística: Plínio Marcos e outros artistas até então censurados estavam livres para expressarem suas ideias,

sem o receio de suas produções serem interditas pelos militares. Novos direitos e deveres ao povo brasileiro com a Constituição de 1988, da qual se evidencia o artigo 205 do *Capítulo III – Da Educação, da Cultura e do Desporto*: “A Educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa [...]” (REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL, 2001, p. 227), havia, agora, a necessidade da frequência escolar e a preocupação com a formação cidadã da criança e do adolescente.

Ao mesmo tempo em que a Literatura infantil e juvenil brasileira alcançava um estágio promissor, configurou-se o mercado teatral para crianças no Brasil, a partir da década 1950. Anteriormente a esse período, as encenações nacionais para o público infantil eram bastante escassas: segundo Guinsburg (2009), as primeiras montagens ocorreram em 1905, com a publicação da coletânea de peças denominada *Teatrinho*, sob a autoria de Coelho Neto e Olavo Bilac, e, até os anos 40 do século XX, “[...] as manifestações do nascente teatro infantil brasileiro são marcadas por objetivos de cunho nitidamente moralizante” (GUINSBURG, 2009, p. 169), para serem representadas por crianças e encenadas nas escolas.

Considera-se o marco do teatro infantil brasileiro a encenação de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, no Rio de Janeiro, em 1948, pois o espetáculo seguiu temporada pelo país, abrindo espaço para a profissionalização de grupos teatrais interessados em peças para essa faixa etária. Surgiram novos autores, dentre eles: Pernambuco de Oliveira, Pedro Veiga, Stella Leonardos, Odilo Costa Filho, Zuleika Mello e Silveira Sampaio, cujas obras configuraram a dramaturgia e a encenação teatral para que fossem voltadas ao público infantil, elaborando, por exemplo, temas específicos e, ainda, com teor educacional para os pequenos espectadores, como forma de veiculação ou resgate de valores morais (GUINSBURG, 2009).

Contemporâneo a esse estabelecimento do teatro para crianças, Plínio Marcos acompanhou o aparecimento de obras e dramaturgos que foram a inspiração para uma geração de interessados em peças infantis. Uma das

precursoras em espetáculos para crianças e jovens foi Tatiana Belinky, diretora do TESP (Teatro Escola de São Paulo), grupo famoso pela adaptação de vários clássicos infantis para o teatro, entre 1949 e 1951, e responsável pela programação destinada às crianças na TV Tupi, emissora onde Plínio, também, trabalhou como ator e roteirista.

Outro nome importante para a evolução da dramaturgia infantil brasileira foi Maria Clara Machado, fundadora do teatro-escola Tablado, no Rio de Janeiro, em 1951, que produziu, para o público infantil e juvenil, “[...] espetáculos a partir de uma dramaturgia menos marcada pela veiculação de ensinamentos do que pela preocupação com a construção de enredos resultantes de um conflito claramente estabelecido [...]”. (GUINSBURG, 2009, p. 170). Peças relevantes de Maria Clara Machado e encenadas pelo Tablado, como *O rapto das cebolinhas* (1954), *Pluft, o fantasminha* (1955) e *A bruxinha que era boa* (1958), trouxeram um enredo mais elaborado, com a ação dramática bem demarcada e evidenciaram o olhar da criança no constante confronto entre o bem e o mal.

A legitimação do teatro infantil brasileiro se efetivou nas décadas seguintes com encenações reconhecidas pela crítica especializada e pelo público, dentre as quais se menciona *Os saltimbancos* (1977), de Chico Buarque, peça que narra a trajetória de uma trupe de animais. Cabe notar que Plínio Marcos, também, compôs peças infantis que narram histórias de animais: talvez o sucesso dessa obra de Chico Buarque tenha servido como fonte inspiradora para Plínio. Sem contar que a retomada de textos clássicos infantis com novas “roupagens” foi uma tendência que se acentuou nesse contexto teatral dos anos 70 e 80, como é o caso das produções de Vladimir Capella, que resgatou as narrativas de Andersen e Perrault e os contos tradicionais recolhidos por Câmara Cascudo.

2. Uma fábula teatral brasileira

Em relação ao teatro infantil pliniano, os aspectos formador e educacional constituíram uma dramaturgia marcada pelo tom moralizante. Nas

suas três obras destinadas às crianças, Plínio Marcos estabeleceu, de modo geral, um diálogo intertextual com a antiga fábula, cujo conceito é dado por Ceia ([s.a.], [s.p.]): “[...] Narrativa de intenção moralizante [...] que registra uma cena vivida por animais, através do riso, da sátira ou do absurdo”. Na dramaturgia infantil de Plínio, todas as personagens são bichos (coelho, onça, rato, macaco, gato etc.) e sempre há um “ensinamento” a ser transmitido para a plateia. Em *Assembleia dos ratos*, percebe-se a intertextualidade com as fábulas *O ratinho da cidade e o ratinho do campo* e *A reunião geral dos ratos* (620 a.C.), de Esopo. O dramaturgo Plínio Marcos recontou os dois contos de Esopo, unindo-os por meio de duas personagens centrais: Primo e Janota. A peça inicia com as duas personagens em “um baile caipira muito animado”, no qual Janota, o rato da cidade, despreza os hábitos e costumes dos ratos do interior. Após uma discussão, os dois resolvem ir a uma festa de “ratos grã-finos” para comprovarem onde ficam os melhores divertimentos: na zona rural ou na urbana? Entretanto, a festa dos ratos urbanos é ameaçada pelo gato Maltês, que tenta capturar os ratinhos. Para acabar com esse problema, os ratos fazem uma reunião e decidem colocar um “guizo” no pescoço de Maltês, assim, quando o gato se aproximasse, eles escutariam os ruídos do chocalho e fugiriam. Mas, como executar tal ideia? Que rato destemido colocaria o guizo no pescoço do gato? Desiludido com aquela situação e com os apuros da cidade grande, Primo volta para a roça, a fim de retomar seu cotidiano.

Contudo, a moral pliniana amplia a proposta por Esopo, contendo um caráter crítico à extratificação da sociedade, uma vez que coloca em oposição os “ratos da cidade”, como representantes do meio urbano e de uma cultura que consideram superior, e os “ratos do campo”, vistos como detentores de um modo de vida desprestigiado pelos cidadãos. Nota-se, nesse íterim, a presença da marginalidade social, temática tratada com exaustão por Plínio Marcos em toda sua produção literária.

Dessa forma, na peça em análise, assim como em grande parte das peças plinianas, a marginalidade demonstra “[...] não apenas o espaço geográfico mais afastado do centro [...], mas, sobretudo, o espaço social

limítrofe de grupos inscritos numa mesma sociedade ou território, tomando um deles como centro”. (FILHO, 2014, p. 28). Resulta daí um conflito entre classes sociais, em que os interesses de um não correspondem aos do outro; em contrapartida, os percalços enfrentados por grupos distintos podem ser os mesmos: nessa obra de Plínio, tal afirmação é ilustrada com a assembleia feita com todos os ratos presentes, que, independente do *status* social, tinham em comum um mesmo problema, o gato Maltês.

O conceito de periférico em *Assembleia dos ratos* pode ser visto desde a denominação dos protagonistas: Primo e Janota, sendo que este, pertencente ao grupo considerado privilegiado, possui nome próprio; enquanto aquele não, é apenas um “primo”, um parente distante. Na peça, a marginalidade torna-se contundente quando os valores tradicionais de uma cultura são minimizados pelo ponto de vista daquele que acredita pertencer a um grupo dominante: “Não quero ofender ninguém. Só que não posso deixar de ser franco. Isso aqui é uma miséria. [...] Meu Deus, que pobreza, Primo! [...] Mas, pode crer, já vi lá na cidade velório mais animado do que isso que você chama de festa”. (MARCOS, 2017, p. 222). Nessa fala da personagem Janota, os valores rurais são postos em detrimento aos urbanos, já que são colocados em oposição os costumes triviais dos ratos da cidade e dos que vivem no campo.

Outro exemplo que marca essa diferença cultural presente no texto está na descrição das duas festas: enquanto na festa rural os pratos servidos pertencem à culinária nacional – tapioca, pamonha, bolo de fubá, curau, quentão, café – e ouve-se “música brasileira (polca, maxixe, rasqueado, baião)” (MARCOS, 2017, p. 219); na festa urbana, os quitutes têm origem estrangeira – queijos parmesão, gorgonzola, prato, mussarela, suíço, roquefort, brie, camembert, gouda – e são tocadas “músicas modernas”, dando a entender que os gostos e valores dos mais abastados socialmente são refinados, portanto, considerados melhores do que os demais.

Embora haja esse desprezo de Janota pelos costumes da cultura popular brasileira, pode-se dizer que existe uma valorização dessas tradições populares no decorrer de *Assembleia dos ratos*. No começo da peça, a rubrica

inicial indica uma festa junina: “Abre-se o pano e vê-se um baile caipira muito animado. Todos os ratos e ratas estão vestidos com roupas caipiras [...]” (MARCOS, 2017, p. 219) e, além das comidas e músicas típicas, como já citado no parágrafo anterior, a brincadeira principal dos integrantes dessa festa tem origem popular: o trava-lingua, exemplificando: “RATINHO II – (cantando) O rato roeu a roupa do rei de Roma. O rato roeu a roupa do rei da Rússia. O rato roeu o rabo do Rodovalho. O rato a roer roia”. (MARCOS, 2017, p. 224). Conseqüentemente, esse resgate da tradição e da cultura popular é evidenciada no texto com o retorno de Primo para seu grupo de ratos rurais, o que demonstra que, mesmo apreciando e experimentando diferentes costumes e modos de viver, o seu é sempre o melhor, por mais modesto que seja.

Referências

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literários**. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6259/fabula/>>. Acesso em 14 nov 2017.

FILHO, José Nicolau Gregorin. A estética da periferia na Literatura juvenil. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. **Literatura infantil e juvenil: leituras plurais**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 25-35.

GUINSBURG, J. *et al.* **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira**: uma nova outra história. Curitiba: PUCPress, 2017.

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos – obras teatrais**: roda de samba, roda dos bichos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya Brasil, 2009.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil 1988**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.