
REPRESENTAÇÕES DA TRADIÇÃO E DA CULTURA POPULAR NO TEATRO PARA CRIANÇAS DE PLÍNIO MARCOS

REPRESENTATIONS OF TRADITION AND POPULAR CULTURE IN THE THEATER FOR CHILDREN BY PLÍNIO MARCOS

Sergio Manoel Rodrigues¹

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a obra teatral para a infância de Plínio Marcos, verificando os contextos que materializaram tal dramaturgia e, sobretudo, alguns procedimentos literários que presentificam os elementos da tradição e da cultura popular nesse teatro destinado a crianças.

Abstract: The aim of this article is to analyze the theatrical work for the childhood by Plínio Marcos, verifying the contexts that materialized such dramaturgy and above all some literary procedures that present the elements of tradition and popular culture in this theater intended for children.

Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro para crianças; Plínio Marcos; Tradição; Cultura popular.

Keywords: Dramaturgy; Theater for children; Plínio Marcos; Tradition; Popular culture.

Pressupostos de uma dramaturgia para crianças

No histórico do teatro brasileiro, a dramaturgia de Plínio Marcos é reconhecida por meio de peças teatrais direcionadas ao público adulto. Além disso, a obra desse dramaturgo é, muitas vezes, vista por críticos, estudiosos e apreciadores das artes cênicas como uma produção literária composta, apenas, por personagens marginalizadas, vocábulos de baixo calão ou temáticas recorrentes, como violência, miséria e prostituição. Por isso, considerando tais aspectos, os quais marcam o estilo dramático de Plínio, causa certo estranhamento saber que ele tem uma produção teatral voltada para crianças, fazendo com que muitos, principalmente os que desconhecem a existência de tais peças, associem essas características das produções adultas ao teatro pliniano para a infância.

Dentre as obras de Plínio Marcos destinadas ao público infantil, apenas três peças foram editadas até o presente momento, são elas: *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), as quais serão abordadas neste estudo. De acordo com o professor Alcir Pécora (apud

¹ Pós-doutorando do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP).

MARCOS, 2017), na apresentação introdutória da coletânea de obras teatrais de Plínio, a ideia de escrever os citados textos fazia parte de um projeto do dramaturgo em narrar teatralmente a “história dos bichos brasileiros” às crianças, sobretudo a partir da segunda peça escrita, contudo tal empreitada não seguiu adiante.

Observando-se o contexto cultural e sócio-histórico em que as peças em questão se inserem, pode-se chegar a alguns pressupostos que, possivelmente, conduziram o dramaturgo Plínio Marcos à escritura dessas obras, entre as décadas 1960 e 1980. Durante esses anos, segundo Lajolo e Zilberman (2017), surgiram diversos programas e instituições de fomento à Cultura e Educação, dos quais se destacaram: 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), sendo estes destinados à formação e incentivo de jovens leitores, bem como à projeção de novos escritores para o público infantil e juvenil.

No entanto, tentar apenas aproximar as obras plinianas para a infância às propostas de alguns dos programas acima, parece um tanto quanto simplista, haja vista que muitos desses projetos eram governamentais e, relacionar Plínio Marcos a qualquer tipo de governo, especialmente o de seu tempo, é uma consideração contraditória. Como informa Mendes (2009), o dramaturgo não era filiado a partidos ou correntes políticas e, por seu pensamento subversivo exposto no teatro, opôs-se à ideologia da ditadura da época, tornando-se, portanto, “alvo preferido da repressão” dos militares. Cabe mencionar que não há relatos de interdição ou censura às peças para crianças de Plínio Marcos, uma vez que somente *As aventuras do coelho Gabriel* foi escrita durante o regime ditatorial brasileiro e não houve alguma grande encenação de tal texto nesse período militarista.

Analisando, ainda, o percurso da literatura infantil e juvenil nacional, entre 1970 e 1980, houve o crescimento e a consolidação de um mercado consumidor do livro para crianças e jovens; a “[...] expansão do mercado editorial brasileiro [ofereceu] a escritores e ilustradores atuantes no espaço da literatura infantil e juvenil possibilidade de uma efetiva profissionalização, meta distante e quase inalcançável antes de meados do século XX”. (LAJOLO e ZILBERMAN, 2017, p. 65). É com o desenvolvimento e fortalecimento dessa literatura que, conseqüentemente, muitos autores, como Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes, Ricardo Azevedo, Werner Zotz e Ruth Rocha, foram premiados internacionalmente por suas obras dedicadas às crianças.

Da mesma forma, configurou-se um mercado teatral para a infância. Já nas décadas 1950 e 1960, Tatiana Belinky dedicou-se às encenações para crianças no seu grupo Teatro Escola de São Paulo (TESP) e, mais tarde, na TV Tupi, onde Plínio Marcos também trabalhou como ator e autor de televisão. Outra dramaturga de destaque nesse momento foi Maria Clara Machado, escritora de peças destinadas ao público infantil e fundadora da consagrada escola de teatro O Tablado, no Rio de Janeiro. Entre os anos 70 e 80 do século passado, a encenação de *Os saltimbancos*, adaptação da obra dos Irmãos Grimm por Chico Buarque, e as peças de Vladimir Capella que recontavam

histórias de Hans Christian Andersen e Charles Perrault, também, contribuíram para a ascensão de peças teatrais para a infância no Brasil, e Plínio testemunhou tais eventos marcantes nesse teatro, chegando a declarar, conforme Marcos (1999), que *Pluf, o fantasma*, de Maria Clara Machado, é a “peça infantil mais bonita do mundo”.

Com o avanço dos profissionais do livro e do teatro para crianças, iniciou-se a preocupação de escritores e dramaturgos quanto ao enfoque de temáticas para esse tipo de público. Nos textos literários infantis contemporâneos, segundo Lajolo e Zilberman (2002), surgiram narrativas de cunho social, pelas quais os autores expuseram em suas personagens as “várias crises do mundo”, apontando para a discussão sobre preconceito, exclusão, busca pela identidade, entre outros assuntos polêmicos. No teatro destinado à infância, contemporâneo a Plínio Marcos, aconteceu o mesmo: o tratamento dado pelas obras teatrais brasileiras deixou de lado o espírito moralizante e passou a uma perspectiva educativa, cujos assuntos tratados estavam mais próximos da realidade social e da própria vivência infantil.

Nessa abordagem feita às manifestações artísticas direcionadas a esse público, a partir dos anos 1970, verifica-se que a criança, seus anseios e a própria infância passaram a ser retratados sob os variados ângulos do ponto de vista infantil, isto é, a literatura, o teatro e, até mesmo, o cinema² acentuaram o protagonismo da criança e retrataram os dilemas desta perante a sociedade e em relação a si mesma, enquanto indivíduo atuante em seu meio social, sem que essas produções artísticas excetuassem de seu conteúdo o imaginário, as travessuras e as brincadeiras.

Dramaturgias para a infância

Na tentativa de uma maior aproximação com o universo infantil, muitos dramaturgos buscam “[colocar-se] no âmago de uma mentalidade que não [têm] – a mentalidade da criança” (MELAMED, 2008, p. 25), no engenhoso trabalho de escrever peças teatrais para a infância. No Brasil, assistiu-se a esse empenho por parte de alguns autores, expressando, assim, uma considerável inovação da dramaturgia e do teatro direcionados a crianças, entre as já mencionadas décadas 1970 e 1980, quando as discussões e debates acerca do fazer teatral ao referido público consolidaram-se em todo país, devido ao descontentamento de artistas e educadores quanto ao valor artístico dessas encenações.

Segundo Pupo (2013), durante os decênios citados, a atenção a essa dramaturgia estava

2 Nesse contexto, o cinema contribuiu para uma abordagem mais profícua da criança como ser protagonista, revelando, intensamente, as marcas da infância. Assim, a criança foi [compreendida] como um sujeito com voz, que produz cultura e interfere na história. Uma primeira e fundamental percepção [...] chega pelo cinema. São tantos os filmes que [...] têm em comum o fato de os protagonistas serem crianças que não falam pela voz do adulto [...]; enfim, atuam como sujeitos, e como sujeitos produzem. (SILVA, 2010, p. 25-26). O filme *E.T., o extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg, exemplifica esse protagonismo infantil, ao narrar as peripécias de um grupo de crianças que toma decisões, age conforme suas vontades e se arrisca para salvar a vida de um ser alienígena.

relacionada ao desejo de alguns autores representarem, de modo metafórico, os anseios da época: momento em que as reivindicações pelo direito de expressão e contra a repressão às denominadas minorias sociais eram obliteradas nas manifestações artísticas. Nesse período, o teatro para crianças tornou-se, portanto, “depositário de grandes esperanças” para a exteriorização de pensamentos questionadores, abordando variados temas e destinado a plateias de todas as faixas etárias. Para ilustrar, um trecho da peça *Os saltimbancos*:

TODOS – Quatro juntos, braços dados,
damos o fora nesses safados,
braços dados, juntos quatro,
chutar os safados pra fora do teatro,
dados juntos, quatro braços,
e esses safados já tão no bagaço.
Quatro braços, dados juntos,
e esses safados vão virar presunto. (BUARQUE, [s.d.], p. 6).

Como já dito, esse texto de Chico Buarque enquadrou-se como uma das peças teatrais brasileiras marcantes dos anos 70 no século passado. Nela, percebe-se a crítica de Buarque ([s.d.]) aos modelos de opressão, ao narrar a trajetória de quatro animais (jumento, cachorro, gata e galinha) que fogem dos mandos e desmandos de seus donos para viverem livres como músicos. No fragmento supracitado, o dramaturgo ([s.d.]) propõe a união e a luta como formas de abater sistemas repressores, assim como fizeram as personagens para se livrarem de seus senhores, numa alusão ao direito do povo em se resguardar de governos autoritários.

Quanto à obra de Plínio Marcos destinada a crianças, averigua-se o teor crítico do autor no antagonismo estabelecido entre indivíduos opressores e oprimidos nas peças em análise. Em *As aventuras do coelho Gabriel* e *Histórias dos bichos brasileiros: o coelho e a onça* ou *Onça que espirra não come carne*, por exemplo, os protagonistas onça e coelho conotam, respectivamente, a truculência e a resistência a um “poder” instaurado. Em ambos os textos, a onça é, sempre, ridicularizada pelo coelho, jamais conseguindo a realização de seus intentos, conforme Enedino (2009), essa depreciação sofrida por seres ficcionais representantes da dominação autoritária fazia parte do projeto estético do dramaturgo em minimizar as personagens opressoras, aludindo, metaforicamente, estas aos militares do regime ditatorial brasileiro. Não obstante, é necessário frisar que toda produção literária de Plínio Marcos não deve ser entendida, apenas, como uma obra demarcada por questões históricas.

Embora os anos 1970 tenham ressignificado, quantitativamente, o teatro dedicado a crianças, Pupo (2013) questiona a baixa qualidade estética de muitas criações dramatúrgicas, a partir desse período. Dentro do panorama da dramaturgia para a infância, a estudiosa (2013) salienta uma série

de artifícios adotados por autores na escritura de suas obras teatrais, destacando: a presença do maniqueísmo, a permanência do didatismo, a precariedade na construção de personagens e os apelos dirigidos ao público. Recursos estes que, na visão de Pupo (2013), desfavorecem a “possibilidade de múltiplas leituras” do texto para encenação e, portanto, não elevam essa dramaturgia, enquanto objeto literário e artístico.

Note-se que tais artifícios são considerados formas de aproximação ao universo infantil, mas, muitas vezes, são desnecessários para a trama ou somente provocadores do riso fácil dos espectadores, haja vista que o enredo teatral para crianças está, em maior parte, atrelado à comicidade (PUPO, 2013). Por outro lado, a utilização desses expedientes pode ser a forma encontrada pelo autor para a concretização de uma proposta dramática, exemplificando:

A onça solta o gato e olha para o coelho, que já pegou uma porção de cipó e diz para a plateia:

GABRIEL – Vocês vão ver como eu vou dar uma surra na Malhada.

A onça e o gato correm atrás do coelho, primeiro em volta do palco, depois pela plateia, até voltarem para o palco, quando conseguem agarrar o Gabriel. Malhada e Miau-Miau estão muito cansados.

GABRIEL – (para a plateia) Essa onça é muito tola, por isso é que eu não estou com medo [...]. (MARCOS, 2017, p. 169).

No excerto anterior, extraído de *As aventuras do coelho Gabriel*, o direcionamento dado pela personagem à plateia, bem como a perseguição sugerida pela rubrica em meio aos espectadores demonstram um dos aspectos reprovados (situações de apelo ao público) por Pupo (2013). Porém, no caso pliniano, esse artifício se faz imprescindível para a obra em destaque, já que os objetivos do dramaturgo eram: realçar o papel do contador de histórias nos seres ficcionais e causar efeito cômico na peça, ao dialogar as ações de suas personagens com recursos utilizados por palhaços em apresentações circenses, como se explicará adiante.

Durante os últimos anos, Melamed (2008) afirma que o teatro brasileiro dedicado a crianças passou por intensas renovações, atestadas com a montagem de diversos espetáculos comprometidos com a pesquisa e a linguagem cênica. Contudo, sob a ótica de Nazareth (2012), ainda persistem as problemáticas que afligem as produções teatrais voltadas à infância: desinteresse do grande público, ausência de uma crítica especializada no gênero, carência de patrocínios, descaso a esse teatro por parte de muitos atores e, incluindo, a deficiência estética do texto teatral. A respeito do último item relacionado, muito se indaga acerca das inúmeras más adaptações de contos clássicos consagrados para os palcos.

As adaptações dos clássicos deixam de lado a essência da história, que as fez atravessar

anos, narrativas fundantes, mitos que se tornaram contos populares, transmitidos por meio da tradição oral. Esta essência tem de estar na adaptação. E o que acontece é que os adaptadores normalmente pegam a tênue trama desses contos e se importam apenas com ela, modificando-a, “atualizando-a” de modo absurdo, onde celulares, shoppings, Hebes Camargos e Xuxas geralmente estão presentes. (NAZARETH, 2012, p. 79).

A falta de conhecimento de alguns autores sobre a simbologia dos mitos ou aspectos das narrativas orais, por exemplo, seria uma das causas para adaptações teatrais duvidosas (NAZARETH, 2012), não descartando as influências, eventualmente negativas, de programas televisivos, do Cinema e da Internet nessas obras. De modo geral, a dramaturgia possui caráter artístico quando tem o que transmitir a seu público, e, segundo Nazareth (2012), negando o conteúdo vital das histórias clássicas, os textos adaptados desvinculam-se dos valores edificantes desses contos primordiais e tendem a ser discursos “vazios”, despropositados, sem teor literário.

Ademais, os comentários críticos feitos a tais adaptações reforçam a ideia de que, em muitos casos, esse teatro rotulado “infantil” restringe-se a uma atividade mercadológica, desvalorando o estético. Diferentemente, faz Plínio Marcos em seu teatro para crianças, ao adaptar fábulas para a encenação, já que o cerne dessas narrativas clássicas é mantido pelo dramaturgo, que assinala as tradições populares e o questionamento ao comportamento humano, como se verá nas próximas seções.

Da tradição à intertextualidade

Frente aos apontamentos expostos acerca da dramaturgia, do teatro e da literatura para crianças, deve-se notar que os procedimentos de construção de textos voltados a esse público assumiram outros formatos, como modos de referências ao mundo atual. Por outro lado, tradicionais modelos de narrativas, como o conto de fadas e a fábula, continuaram em evidência, como se vê na seguinte citação, particularmente sobre o segundo gênero literário mencionado:

[A] partir dos anos 60/70 (quando se dá o *boom* da literatura infantil) até os nossos dias, as antigas fábulas têm sido redescobertas e não só reinventadas em seus temas de origem, como novas fábulas vêm sendo inventadas [...]. **O denominador comum a todas elas – tradicionais ou reinventadas – é a crítica lúdica aos erros dos indivíduos ou da sociedade [...]. Por ser, por excelência, um gênero literário atento às injustiças e erros dos homens contra os homens,** e que ‘critica fazendo rir’, com certeza a fábula terá sempre um lugar assegurado na literatura [...]. (CEIA, [s.d.], [s.p.]; grifo meu).

Desse modo, verifica-se a recorrência à fábula como recurso autoral na literatura infantil e juvenil brasileira, como se nota em *Fábulas* (1922), de Monteiro Lobato, ou obras mais contemporâneas, por exemplo: *100 fábulas fabulosas* (2003), de Millôr Fernandes, *O pintinho que nasceu quadrado* (2007), de Regina Chamlian e Helena Alexandrino, e *Fábulas palpitadas: recontadas em versos e comentadas* (2011), de Pedro Bandeira, nas quais os caracteres da fábula tradicional foram retomados, tais como a concisão da narrativa e a temática modelar.

Para Dezotti (2018), dentre as possibilidades para a permanência da fábula no decorrer dos tempos, dá-se, sobretudo, pela sua popularidade enquanto gênero discursivo. Popularidade esta vigente desde a Antiguidade grega, com as fábulas de Esopo, escravo-poeta que, provavelmente, estruturou e divulgou essas narrativas em toda Grécia. Todavia, as origens da fábula datam do século XVIII a. C., em territórios sumerianos, onde foram localizadas as primeiras manifestações de histórias protagonizadas por animais antropomorfizados³, bem aos moldes das tradicionais fábulas gregas e indianas.

Sem adentrar em etimologias ou definições diversas acerca da fábula, tomam-se, como principais conceitos neste estudo, além do “denominador comum” (grifo meu) da citação anterior de Ceia ([s.a.]), a formulação de Dezotti (2018), que configura fábula como um “discurso alegórico”, com princípio moralizante e significativo para seus destinatários. Estruturalmente, a fábula clássica organizou-se em uma forma tradicional, composta por apenas dois parágrafos: o primeiro, a narração propriamente dita; e o segundo, chamado “epimítio”, delimitado pela interpretação da narrativa. Tendo como base a fábula esopiana *O rato do campo e o rato da cidade* (traduzida do original), nota-se que seu epimítio conclui: “A fábula mostra que levar vida frugal e viver sem cuidados vale mais do que viver no luxo, entre medos e aflições”. (DEZOTTI, 2018, p. 75). Desse modo, após o parágrafo narrativo, a moral aparece implicitamente e deixa em evidência o tom metalinguístico, próprio da fábula tradicional, na expressão “A fábula mostra”, fazendo com que o interlocutor se aproprie da mensagem transmitida.

Entretanto, percebe-se que tal estrutura fabular perdeu-se durante os tempos, uma vez que passou a adotar cunho pedagógico, já no século I a.C., a partir da inclusão de tal gênero discursivo, como suporte para os exercícios da retórica e da exploração das possibilidades de sentidos, nas escolas gregas, e, efetivando-se, mais tarde, como narrativa ficcional edificante, direcionada, principalmente, ao público infantil e juvenil. Tal perspectiva pode ser observada na atualização de algumas dessas histórias na contemporaneidade: retomada a fábula esopiana abordada no parágrafo anterior, agora intitulada *O ratinho da cidade e o ratinho do campo*, para a edição de *Fábulas de Esopo* (2017), da Companhia das Letrinhas, vê-se, após quatro parágrafos narrativos, o seguinte desfecho: “Moral: Mais

³ Cabe notar que, tradicionalmente, conveniu-se caracterizar a fábula como uma narrativa em que apenas animais dialogam, porém, afirma Dezotti (2018), desde a antiga Grécia, há registros de fábulas em que as personagens centrais, também, são seres humanos, seres vegetais, deuses, objetos e, até mesmo, elementos abstratos.

vale uma vida modesta com paz e sossego que todo o luxo do mundo com perigos e preocupações”. (ESOPO, 2017, p. 34), que inclui a palavra “Moral”, antes do mesmo ensinamento da tradução feita do original, demarcando, assim, a inscrição de um texto voltado para fins pedagógicos.

No tocante à obra teatral para crianças de Plínio Marcos, nota-se uma intertextualidade entre as peças plinianas e a fábula tradicional. Recuperando, brevemente, o conceito de intertextualidade formulado por Genette (2010, p. 14): “[...] relação de co-presença entre dois ou vários textos [pela] presença efetiva de um texto em outro”, em que as ideias ou a discursividade de um texto são recuperadas ou refutadas por outro. Dessa forma, percebe-se que Plínio utilizou tal procedimento em sua obra infantil, sobretudo em *Assembleia dos ratos*, haja vista que essa peça é uma releitura de duas fábulas esopianas: a já mencionada *O rato do campo e o rato da cidade* e *A reunião geral dos ratos*. Além disso, em seus outros dois textos teatrais, *As aventuras do coelho Gabriel* e *Histórias dos bichos brasileiros: o coelho e a onça* ou *Onça que espirra não come carne*, a presença de personagens animais evidencia, também, a relação intertextual que essas peças estabelecem com a fábula.

Por sua vez, o texto teatral para crianças de Plínio Marcos re-estruturou a fábula tradicional: primeiramente, ao transpor um gênero narrativo por natureza para o dramático, porém destacando, ainda mais, as ações e falas das personagens animais; e por dissolver a brevidade estrutural da fábula, pois uma peça de teatro divide-se em atos, quadros ou cenas não tão sucintos. Depois, verifica-se, somente em *As aventuras do coelho Gabriel*, que o dramaturgo a configurou em dois atos subdivididos em cenas, denominadas como “aventuras” do coelho Gabriel com a onça Malhada, estruturando, portanto, a obra do seguinte modo: primeiro ato, composto por um prólogo e a primeira “aventura”; e segundo ato, segunda e terceira “aventuras”. Com esse propósito, Plínio fragmenta sua referida peça em breves narrativas, aproximando a estruturação de cada “aventura” à forma concisa da fábula.

Deve-se notar, também, a intenção moralizante, instituída pela narrativa fabular, que, também, aparece nas fábulas teatrais plinianas, como se vê, por exemplo, na fala final do rato caipira, em *Assembleia dos ratos*: “[...] Eu vou embora, meu caro Janota. Aqui você tem fartura [...] e do melhor. Mas eu prefiro viver pobre lá na roça [...], sem medo nenhum. Adeus! Vou viver no meu lugar. Lá eu sei de mim. [...] Adeus!”. (MARCOS, 2017, p. 230). Embora retome, implicitamente também, a já vista lição de moral da fábula original, o epimítio tradicional é transposto para a fala de uma das personagens da peça, uma vez que a estruturação por meio de diálogos é caráter essencial do texto teatral. O mesmo se verifica em *As aventuras do coelho Gabriel*: “[...] É por isso que eu sempre digo: vale muito mais a inteligência do que a força bruta”. (MARCOS, 2017, p. 190). Nessa última fala da peça, o protagonista, voltado ao público, tenta convencer a todos com tal lição de moral, justificando suas artimanhas contra a onça Malhada, da qual se safou apenas com ações sábias e prudentes.

O teatro para crianças de Plínio Marcos e a cultura popular

Uma das principais particularidades do teatro é o seu caráter híbrido, haja vista que uma obra teatral é, tradicionalmente, composta por duas formas de expressão: literatura, enquanto texto produzido artisticamente pelo dramaturgo; e encenação, já que tal escritura se materializa por meio de sua representação cênica para determinado público. A encenação, por sua vez, realiza-se com o envolvimento de uma gama de profissionais da área (diretor, ator, produtor, contrarregra) e especialistas de outras esferas artísticas (coreógrafo, figurinista, maquiador, cenógrafo, sonoplasta, iluminador), o que expande o hibridismo das artes cênicas.

Recuperando tal particularidade do teatro, para uma breve análise comparatista, observa-se que a dramaturgia pliniana para crianças, confere amplo aspecto híbrido, uma vez que concorre como texto teatral e conto fabular. Teatralizando a fábula, como já visto, sob a perspectiva do diálogo intertextual, Plínio Marcos entra em consonância com a literatura infantil e juvenil contemporânea, pois, conforme Lajolo e Zilberman (2017), a intertextualidade é um dos “traços mais evidentes” dessa manifestação literária na contemporaneidade, o que evidencia a fábula como gênero popular. Logo, ao resgatar tal gênero narrativo em suas peças para a infância, Plínio revela o objetivo de sua escritura: “desejo pela valorização da cultura popular e do circo para as crianças”, como afirmou a atriz e ex-mulher do dramaturgo, Walderez de Barros, na conferência *A atualidade de Plínio Marcos, “repórter de um tempo mau”*, durante o evento *Crítica em movimento: presente*, no Itaú Cultural São Paulo, em 27 de setembro de 2018.

Além da retomada de contos populares, cuja origem provém da tradição oral, nas obras teatrais em questão, não se pode ignorar a experiência de Plínio Marcos como contador de histórias, quando, em sua juventude, decidiu seguir a carreira de artista circense, tornando-se o palhaço Frajola. Naturalmente, considerando esse dado biográfico, sua inserção ao mundo do circo fez com que passasse a tomar um gosto maior em ouvir e contar histórias para as variadas plateias (MENDES, 2009). Tome-se, como exemplo, o seguinte fragmento de *As aventuras do coelho Gabriel*:

Pano fechado, Chico Prego, na boca de cena, dirige-se ao público:

CHICO PREGO – Bem, meus amiguinhos, como vocês viram na historinha que acabou, o coelho Gabriel me salvou a vida, usando mais uma vez a sua inteligência. A onça Malhada ficou amarrada e jogada no meio da floresta um tempão, até que Miau-Miau, achando que a onça estava demorando muito, resolveu procurá-la. Se não fosse o Miau-Miau, a onça ia morrer de fome. A onça ficou louca de vontade de comer o Miau-Miau, mas a raiva que ela estava sentindo pelo Gabriel era muito maior do que a sua fome. E ela sabia que, sem o Miau-Miau, ela nunca poderia pegar o Gabriel. Então, os dois armaram um plano para pegar o Gabriel. Foi assim:

Nessa fala da personagem Chico Prego, vê-se a inscrição do “contador de histórias”, que interrompe a ação cênica para narrar à plateia detalhes da peça. Direcionando-se, sobretudo, às crianças (“meus amiguinhos”), percebe-se um didatismo na fala desse ser ficcional, que se assume como “narrador”, cujo intuito é alcançar a compreensão do público, acerca das peripécias do coelho Gabriel e das demais personagens. O mesmo procedimento ocorre em *História dos bichos brasileiros: o coelho e a onça* ou *Onça que espirra não come carne*, como se verifica nesta fala de Macaco: “[...] acabou-se o que era doce, quem comeu arregalou-se, acabou a história. Quem quiser que conte outra” (MARCOS, 2017, p. 216), assumindo, assim, o tom das narrativas orais, ao se dirigir aos espectadores e finalizar a trama com a evocação de expressões populares (“acabou-se o que era doce” e “Quem quiser que conte outra”), próprias da contação de histórias.

O circo e alguns componentes da arte circense, também, fazem-se presentes na obra pliniana, tanto adulta quanto infantil, o que revela a incorporação de outros elementos populares em sua dramaturgia, pois, como explica Pantano (2007), as artes circenses conservam uma tradição que se popularizou em um mundo moderno, exemplificando: dentre os artificios que compõem os tradicionais números cômicos de circo, estão as chamadas entradas ou reprises, que tinham como intenção, a princípio, apresentar ao público uma prévia do que seria exibido. Originárias dos circos franceses, as entradas deixaram de ser uma “forma de divulgação” e incorporaram-se ao repertório do espetáculo circense, como “[...] um esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 a 20 minutos, podendo estender a partir da interação com a plateia, em um jogo improvisado”. (BOLOGNESI, 2003, p. 103).

Logo, com o passar dos tempos, as entradas ou reprises estruturaram-se em narrativas concisas dialogadas que se popularizaram em espetáculos do circo ocidental e presentes, até mesmo, em programas humorísticos de TV. Obedecendo a um roteiro básico, as entradas têm sempre um mesmo enredo narrativo que se repete nas apresentações, daí serem igualmente conhecidas como reprises, adaptando-se às piadas e improvisações feitas pelos palhaços-atores. Bolognesi (2003) informa que uma das entradas mais representadas chama-se “Morrer pra ganhar dinheiro”, resumindo: dois palhaços decidem se aproveitar da boa vontade alheia e tramam um plano: enquanto um finge estar morto; o outro, fazendo-se muito triste, pede dinheiro aos transeuntes com a desculpa de um sepultamento digno para o amigo, mas, após algumas confusões, descobre-se a farsa e os dois golpistas apanham dos logrados.

Percebe-se que esse mesmo enredo é retomado na “Segunda aventura do coelho Gabriel com a onça Malhada”, em *As aventuras do coelho Gabriel*, quando a onça, auxiliada por seu cúmplice Miau-Miau, finge-se de morta para ludibriar todos e capturar o coelho, empreitada esta que não funciona, já que a esperteza de Gabriel supera a pseudo-inteligência da dupla de enganadores. Basicamente, as

mesmas personagens e trama reaparecem em *História dos bichos brasileiros: o coelho e a onça* ou *Onça que espirra não come carne*: “GATO – Escute com atenção, onça. Você vai se fingir de morta, a bicharada vem no seu velório, e aí o coelho fêmea também vem. Então, quando o bicho chegar perto... você nhac! – pula nele” (MARCOS, 2017, p. 211), o que confirma a repetição do enredo narrativo como projeto essencial das entradas ou reprises circenses. Assim sendo, nota-se, mais uma vez, o diálogo intertextual presente na dramaturgia pliniana para crianças, inserindo, assim, novos traços da cultura popular nesse teatro.

Outro ponto relevante apontado por Pécora (apud MARCOS, 2017) é a caracterização das personagens da referida peça, as quais se assumem como animais (onça, coelho, macaco, gato), porém, devido a suas performances em cena (trapaceiam, atrapalham-se, escorregam, caem, surram-se), comportam-se feito palhaços no picadeiro, como se observa, por exemplo, na seguinte rubrica: “O gato se esconde e a onça vem vindo devagar. Quando chega perto das bananas, o gato sai do esconderijo e dá um pontapé no traseiro da onça, que se esborracha no chão”. (MARCOS, 2017, p. 186). Com isso, amplia-se o hibridismo de tais obras teatrais, uma vez que essas personagens também são seres híbridos (animais-palhaços), intensificando o caráter circense de tais seres ficcionais, porque, na visão de Pantano (2007), o mundo do circo é um “mundo às avessas”, onde o artista extrapola seus limites humanos e animaliza-se, como se observa em algumas atrações próprias dos picadeiros: a mulher-macaco, o homem-sapo ou a mulher barbada. Além disso, evidentemente, a identificação dessas obras com a fábula se concretiza outra vez, porque, como já visto, nesse gênero literário, os protagonistas, via de regra, são animais que aludem às atitudes e aos comportamentos dos seres humanos.

Em relação à peça *Assembleia dos ratos*, a presença e valoração da cultura popular evidenciam-se por meio do embate de costumes entre Primo e Janota. A peça inicia com as duas personagens em “um baile caipira muito animado [onde] os ratos e ratas estão vestidos com roupas caipiras. Ouve-se música brasileira (polca, maxixe, rasqueado, baião)” (MARCOS, 2017, p. 219) e, também, são servidos quitutes típicos das festividades juninas: tapioca, pamonha, bolo de fubá, curau, quentão. Todavia, Janota, o rato da cidade, despreza os hábitos e tradições dos ratos do interior. Após uma discussão com Primo, 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. Desiludido com aquela situação e com os apuros da cidade, Primo volta para a roça, a fim de retomar seu cotidiano prosaico, ausente de inimigos.

Como se vê, a marca da diferença cultural evidencia-se em *Assembleia dos ratos* por meio das referências dadas a cada um dos festejos: enquanto na festa rural, a culinária e os costumes pertencem à tradição nacional, como se viu no parágrafo anterior; na urbana, as iguarias têm origem estrangeira – queijos parmesão, gorgonzola, prato, muçarela, suíço, roquefort, brie, camembert, gouda – e são

tocadas “músicas modernas”. Por isso, a preterição do rato citadino às festividades populares dá a entender que os costumes e valores dos mais abastados socialmente são refinados e, portanto, têm maior prestígio. Desse modo, a tentativa desastrosa da personagem Primo em se inserir a um meio diferente do seu pode ser visualizada como uma forma de se integrar socialmente. Contudo, seu comportamento e as confusões que comete durante a festa dos “ratos grã-finos” sinalizam para que não vislumbre a vida urbana:

Os dois começam a dançar com alegria. [...] Primo fica deslumbrado. [...] Janota faz umas visagens e sai dançando. Primo quer imitar, se atrapalha, cai, levanta, se acanha. [...] Garçom circula com bandeja. Primo tenta pegar queijo. Garçom se vira pra lá e pra cá, ficando sempre de costas para Primo. Com muito custo, depois de se aborrecer com o garçom, Primo pega um pedaço de queijo. [...] Janota o puxa e o queijo cai da mão de Primo [...]. (MARCOS, 2017, p. 226-227).

Na rubrica transcrita acima, o deslumbramento de Primo, sua atrapalhão e dificuldades em se adequar àquele meio fazem-no, em seguida, desejar retornar ao campo. Vontade esta que se realiza, principalmente quando constata que Maltês seria um perigo constante em seu cotidiano e, conseqüentemente, suas origens, costumes e tradições são as mais apropriadas a um estilo de vida simples, tranquila, em detrimento à vida agitada da cidade grande.

Verificou-se, anteriormente, que Plínio Marcos conserva a moral das fábulas originais esopianas ao recontá-las. Apesar disso, em *Assembleia dos ratos*, a moral pliniana maximiza a lição de moral proposta por Esopo, uma vez que a peça em questão contém caráter crítico à extratificação da sociedade, pois 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 citadinos. Nesse ínterim, nota-se o questionamento à marginalidade social, temática tratada à exaustão por Plínio Marcos em toda sua produção literária, como já mencionado no início deste estudo.

Ainda sobre a valoração da cultura popular no teatro pliniano para a infância, em *História dos bichos brasileiros: o coelho e a onça* ou *Onça que espirra não come carne*, as cantigas e brincadeiras populares são enfatizadas, como se vê na primeira cena da obra, quando aparecem todas as personagens “brincando de roda” e cantando uma típica cantiga do universo infantil: “Ciranda, cirandinha/vamos todos cirandar/Vamos dar a meia volta/volta e meia vamos dar/O anel que tu me deste/era vidro e se quebrou/O amor que tu me tinhas/era pouco e se acabou”. (MARCOS, 2017, p. 193). Desse modo, Plínio Marcos demonstra o brincar de ciranda como proposta de integração e harmonia entre todos os seres, trazendo, mais uma vez, o tradicional e o popular para o “centro da roda” em suas peças voltadas a crianças.

Referências bibliográficas

BARROS, Walderez de. A atualidade de Plínio Marcos, “repórter de um tempo mau”. In.: *Crítica em movimento: presente*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: UNESP, 2003.

BUARQUE, Chico. *Os saltimbancos*. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://www.colegionomelini.com.br/midia/arquivos/2014/8/70b9172b88d52d4073e25fb860112ff2.pdf>. Acesso em 21 ago. 2019.

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. 2019.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. São Paulo: UNESP, 2018.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: UFMS, 2009.

ESOPO. *Fábulas de Esopo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017.

GENETTE, Gérard. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. In.: *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010. p. 13-21.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002.

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

MARCOS, Plínio. *Esses mestres do teatro*. [s.l.], Jornal da Orla, 1999. Disponível em: <http://www.jornaldaorla.com.br/noticias/10621-esses-mestres-do-teatro/>. Acesso em 14 nov. 2019.

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

MELAMED, Simone. Teatro infantil vira gente grande. In.: *Revista de teatro*. Rio de Janeiro: SBAT(520): 22-25. set./out. 2008.

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

NAZARETH, Carlos Augusto. *Trama: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

PANTANO, Andreia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: UNESP, 2007.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. O teatro para a infância e juventude. In.: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro: do Modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 416-433.

SILVA, Márcia Cabral da. *Infância e literatura*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.