

ANA PAULA MENOTI DYONISIO

**A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DE
*O COELHO E A ONÇA (HISTÓRIA DOS
BICHOS BRASILEIROS)*, DE PLÍNIO
MARCOS**

**TRÊS LAGOAS – MS
2012**

ANA PAULA MENOTI DYONISIO

**A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DE
*O COELHO E A ONÇA (HISTÓRIA DOS
BICHOS BRASILEIROS)*, DE PLÍNIO
MARCOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientação: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**TRÊS LAGOAS – MS
2012**

ANA PAULA MENOTI DYONISIO

A CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA DE *O COELHO E A ONÇA (HISTÓRIA DOS BICHOS BRASILEIROS)*, DE PLÍNIO MARCOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Presidente e

Orientador).....

Profª Drª Maria Celeste Consolin Dezotti

(UNESP/Araraquara).....

Profª Drª Rosana Cristina Zanelatto Santos

(UFMS/CCHS/CPTL).....

Três Lagoas – MS, 09 de março de 2012.

Ao tio Hélio (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

À minha família: mãe, tia Silvana e tio Hélio (*in memoriam*), pelo constante apoio em minha vida acadêmica;

À Secretaria Municipal de Lins – SP, em especial aos amigos da EMEF “Dom Walter Bini”, pela dispensa das funções trabalhistas, quando pude assistir às aulas e participar dos eventos;

Aos amigos no Núcleo de Artes Cênicas do SESI – Marília- SP: Fátima, Daiane, Karina, Jorcelina e João Gabriel, pessoas que me ensinaram a amar o teatro;

Aos amigos de Três Lagoas, em especial ao Leandro Pansonato Cazula, que me acolheu semanalmente em seu lar;

Aos mestrandos Samuel Carlos Melo, Luciano de Jesus Gonçalves e Daniela Aparecida Francisco, pelo constante apoio técnico e teórico;

A todos os meus amigos, pela paciência e compreensão desde meu ingresso no curso, principalmente à Ana Carla, pelas horas de espera e pelo trabalho de digitação;

A Oswaldo Mendes e à Vera Artaxo (*in memoriam*), pelas preciosas informações;

Aos professores Dr. José Batista de Sales, Dr. Antonio Rodrigues Belon e Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues, pelas disciplinas ministradas que proporcionaram a culminância deste trabalho;

Às professoras Dr^a Vânia Maria Lescano Guerra, Dr^a Rosana Cristina Zanelatto Santos e Dr^a Maria Celeste Consolin Dezotti, pelas contribuições nas bancas de qualificação e de defesa;

Ao Professor Doutor Wagner Corsino Enedino, pela paciência e, especialmente, pela confiança a mim dedicada.

*“Era uma vez, é ainda
Certo país, é ainda
Onde os animais eram tratados como bestas,
são ainda, são ainda”*

*(Os Saltimbancos/ Sérgio Bardotti; Chico
Buarque)*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a peça infantil *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* escrita pelo dramaturgo Plínio Marcos, no ano de 1988, tentando comprovar que a peça, apesar de ter sido escrita destinada ao público infantil, mantém a proposta política e estética do dramaturgo que ficou conhecido por suas peças adultas com linguagem seca, objetiva, retratando os marginalizados pela sociedade. A peça é composta de um ato em que sete personagens antropomorfizadas – Gato, Coelho, Onça, Tartaruga, Tatu, Cachorro e Macaco – narram a história do tempo em que não havia discórdia na Terra, até a Onça, estimulada pelo Gato, sentir vontade de degustar carne animal, gerando o fim da paz no Universo. Realizou-se a contextualização da época em que a peça foi escrita, por meio dos estudos de Gaspari (2004) e Sússekind (2004), levantando, na sequência, pontos sobre um histórico recente brasileiro da produção literária e dramática para o público infantil. Antes da realização da análise qualitativa e quantitativa dos discursos das personagens da peça objeto deste estudo embasada em Bakhtin (1992), são citados alguns aspectos de análise de obras dramáticas, como espaço, tempo, personagem e discurso, pautando-se, principalmente, nas contribuições de Aristóteles (1999), Ryngaert (1995), Pallotini (1989) e Ubersfeld (2005). Por fim, são referidas algumas de suas peças destinadas ao público adulto, comprovando que a linguagem marcante e o conteúdo politizado comum às obras de Plínio Marcos permaneceu nessa obra destinada às crianças.

PALAVRAS-CHAVE: Plínio Marcos; Teatro infantil; Teatro brasileiro contemporâneo.

ABSTRACT

This study aims to analyze the children's play *O Coelho e a Onça* (história dos bichos brasileiros), written by Plínio Marcos, in 1988, trying to prove that the play, despite having been written aimed at children, the playwright has the aesthetics of the proposed policy for his adult plays, because dry language, objective, with protagonists marginalized by society. The play is composed of an act, in which seven anthropomorphic characters - Gato, Coelho, Onça, Tartaruga, Tatu, Cachorro and Macaco – narrate the story of the time when there was discord in the Earth until the Onça, stimulated by the Gato, feel willingness to taste animal flesh, causing the end of peace at Universe. Was carried out the context of the time the play was written, through studies Gaspari (2004) and Sússekind (2004), after, the recent history of Brazilian children's literature and dramatic. Prior to the qualitative and quantitative analysis of the speeches of the characters in the play object of this study grounded in Bakhtin (1992), are cited some aspects of analysis of dramatic works, such as space, time, character and speech, basing themselves mainly , the contributions of Aristotle (1999), Ryngaert (1995), Pallotini (1989) and Ubersfeld (2005). Finally, are referred some adult plays written by Plínio Marcos, proving that the language and the politicized content is common in Plínio Marcos plays to remained in this for the children.

KEY-WORDS: Plínio Marcos; Children's theater; Contemporary Brazilian theater.

Lista de Quadros

Quadro 1 – Quantidade de falas das personagens de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*49

Quadro 2 – Quantidade de didascálias das personagens de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*..... 50

Quadro 3 – Ofensas verbais proferidas pelas personagens de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* 73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: HISTÓRIA, CULTURA E SOCIEDADE: SUBSÍDIOS DO TEATRO	
PILINIANO	15
1.1 Algumas questões sobre literatura e história e 1980: a década da abertura política..	15
1.2 A cultura na legislação brasileira	20
1.3 A infância: algumas considerações históricas.....	23
1.4 Breve histórico do teatro infantil no Brasil.....	27
1.5 Plínio Marcos e <i>O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)</i> : uma prévia..	35
CAPÍTULO II: TEORIA DO GÊNERO DRAMÁTICO: TEMPO, ESPAÇO, PERSONAGENS E DISCURSOS.....	
2. A teoria do gênero dramático: aspectos analíticos.....	39
2.1 O tempo e o espaço no texto dramático.....	42
2.2 As personagens e seus discursos	45
2.3 As personagens: discursos e ações	49
2.3.1 O Gato.....	52
2.3.2. A Onça	56
2.3.3 O Macaco	60
2.3.4 A Tartaruga	62
2.3.5 O Coelho	64
2.3.6 O Tatu	66
2.3.7 O Cachorro.....	67
2.4 As personagens: primeiras conclusões.....	69
CAPÍTULO III: ATOS E CENAS NO REINO DO CAPITALISMO SELVAGEM.....	
3.1 Os palavrões e as ofensas em cena: recurso ou transgressão?	71
3.2 As personagens plinianas	75
3.3 <i>O Coelho e a Onça</i> : uma nova proposta estética pliniana?.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88

REFERÊNCIAS.....	91
ANEXO A – peça: Onça que espirra não come carne (as aventuras do coelho Gabriel)	96

INTRODUÇÃO

Num primeiro momento, pensar que Plínio Marcos escreveu peças infantis pode soar até espantoso, dado o linguajar peculiar pelo que o autor ficou conhecido em suas peças destinadas ao público adulto. Vieira (1984) define que as melhores peças de Plínio Marcos são as que representam as maldades humanas, principalmente durante o Regime Ditatorial

Em suma: as melhores obras de Plínio Marcos são aquelas em que o mal é levado às últimas conseqüências no entrecho da ação. Era nesse campo que o dramaturgo sentia-se à vontade, nos escamosos e esquisitos caminhos do roçado do bom Deus, onde ele era o repórter de um tempo marcado pela ditadura, pela perseguição, pelo medo e pela resistência civil de quem não admitia o cerceamento de sua liberdade. (VIEIRA, 1984, p. 144)

O estudo, portanto, tem como objetivo mostrar que a peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, objeto deste estudo, não perdeu o conteúdo político e estético das peças do dramaturgo, ainda que destinada ao público infantil e apresentar linguagem e características de obras para esse público.

Para tal, partiu-se de um breve estudo acerca da história e da literatura, pautando-se, principalmente, nas contribuições de Aristóteles (1999) e de Rosenfeld (1972). Neste viés, será contextualizada a história do Regime Ditatorial no Brasil, citando o posicionamento de Plínio Marcos durante o período, com as suas produções censuradas e suas sucessivas prisões. Como ele mesmo se definia, como o repórter de um tempo mau e que não fazia nada mais do que retratar a época em que vivia: “Um tempo mau. Foi assim que Plínio Marcos registrou as décadas de sessenta e setenta, quando ele escreveu as obras que o consagraram. Um tempo marcado pela ditadura política e pela repressão militar, como já acontecera na década de trinta.” (VIEIRA, 1984, p. 13).

Como a obra é de uma peça infantil, um breve histórico do teatro infantil no Brasil foi traçado, bem como sobre as definições do termo, focando nos estudos de Camarotti (2005), citando alguns dos dramaturgos que se sobressaíram no Brasil após a década de 1970.

A fim de se fazer uma análise e problematizar a peça em estudo, optou-se por realizar, num primeiro momento, a retomada bibliográfica acerca da teoria teatral, no caso, do texto dramático, explorando os aspectos de análise, como o tempo, o espaço, os discursos e as personagens, antes de se abordar o objeto em si, a peça infantil *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, de Plínio Marcos.

O estudo das personagens da peça aconteceu por meio de análise quantitativa e qualitativa dos diálogos e das indicações cênicas, ou seja, dos elementos textuais, conforme o método de Ryngaert (1995), explorado em seu livro *Introdução à análise do teatro*. Contudo, definir os diálogos e as rubricas do texto não é suficiente, a fim de definir os discursos das personagens, foram exploradas as contribuições de Bakhtin (1992) em sua teoria da enunciação, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, necessitando também das especificações de Ubersfeld (2005) sobre o discurso dentro do gênero dramático, para assim traçar quais os discursos das personagens e, conseqüentemente, suas representações sociais.

Dentre os diversos aspectos da linguagem utilizados por Plínio Marcos em suas peças, como afirma Mendes (2009), destaca-se o uso dos palavrões. Na peça objeto deste estudo, provavelmente por se destinar ao público infantil, não se apresentam palavras de baixo calão, mas sim algumas ofensas verbais que afetam a moral das personagens. Tais ofensas foram analisadas por meio do estudo de quem as profere, qual o significado de cada uma e a quem são destinadas. O palavrão será definido por meio das contribuições de Maior (1988), em seu *Dicionário do palavrão e termos afins*, e com o conceito de carnavalização de Bakhtin (1987) na obra *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*.

São citados alguns trechos de peças de autoria de Plínio Marcos, com o intuito de demonstrar e de exemplificar o possível projeto estético do autor. As peças selecionadas foram escritas após o Golpe Militar, em 1964, até o ano de 1970: *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Quando as máquinas param* (1967), *Homens de papel* (1968) e *O abajur lilás* (1969), bem como as escritas após o ano 1980, até o ano em que a peça objeto desse estudo foi escrita (1988): *Madame Blavatsky* (1985), *Balada de um palhaço* (1986) e *A mancha roxa* (1988).

Ao se analisar as possíveis relações entre as peças destinadas ao público adulto e as infantis, por meio do estudo das personagens, pode-se verificar se o autor manteve ou não o conteúdo politizado de suas obras, como o diálogo preciso, que dava voz aos marginalizados.

Se, como dizem por aí, a obra se confunde com o autor, Plínio Marcos é representação legítima do olhar do oprimido, do sorriso dos que não têm dentes, do suor do trabalhador, da esperança do jovem, da filosofia barata do bêbado, da angústia do artista desesperançado, do “psiu” amargo da boca da prostituta, da ginga do malandro de rua... (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 76).

O interesse por uma obra teatral infantil deu-se devido à formação inicial da autora

deste trabalho no curso de Pedagogia, atuando há sete anos como professora e coordenadora pedagógica em escolas públicas de Educação Infantil e de Ensino Fundamental, bem como pela participação em grupo de teatro amador na cidade em que reside.

A peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, objeto desse estudo, foi escolhida por ter sido a única da produção infantil do dramaturgo a ser encenada. As demais: *As aventuras do coelho Gabriel* (1965), *Assembléia dos ratos* (1989) e *Seja você mesmo*, que deixou inacabada, continuam inéditas ao público, pois não foram nem publicadas, nem encenadas.

A pesquisa é inédita, pois, apesar de na atualidade Plínio Marcos ser encenado, estudado e lido por pessoas de todas as classes da sociedade, conforme Enedino (2009), ainda não há pesquisas acerca das obras infantis.

O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros), foi escrita no ano de 1988 e cedida ao pesquisador Wagner Corsino Enedino, orientador deste trabalho, por Vera Artaxo, jornalista e segunda esposa do dramaturgo. O primeiro problema encontrado foi com relação ao título da obra, afinal, na cópia doada, o título era: *Onça que espirra não come carne (As aventuras do coelho Gabriel)*, sendo datada de setembro/1988.

A primeira inconsistência se deu nesse momento, afinal, a peça intitulada como *As aventuras do coelho Gabriel* fora escrita em 1965, segundo informações contidas no sítio oficial do autor e, nesse mesmo sítio, havia a crítica da única montagem de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* que, pelo resumo do enredo, era idêntica à peça que até então era conhecida como *As aventuras do coelho Gabriel*; no mais, não havia na peça em questão nenhuma referência acerca dos nomes das personagens.

Daí surgiu a necessidade de entrar em contato com os administradores do sítio oficial de Plínio Marcos, com Oswaldo Mendes, biógrafo do dramaturgo, com o livro *Bendito Maldito*, de 2009, e com Vera Artaxo, já em seus últimos dias de vida. Do sítio não foram conseguidas respostas; Oswaldo Mendes não sabia resolver o impasse que apenas foi solucionado com o gentil e-mail de Vera Artaxo, explicando que deveriam ser consideradas as informações do sítio, logo, a peça a ser estudada era *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*.

A peça, composta de um único ato, tem no enredo sete personagens: Gato, Onça, Tartaruga, Tatu, Macaco, Cachorro e Coelho/Lebre. O drama se inicia com várias cantigas de roda e brincadeiras populares, em que todas as personagens se divertem. Os jogos infantis são interrompidos quando o Macaco, que tem na peça o papel de narrador, começa explicando como era bom o tempo em que ninguém matava o outro para comer.

A intriga começa quando a Onça para de brincar e sente fome de algo, que não sabe o que é e, estimulada pelo Gato, pensa que a fome poderia ser saciada ao ingerir carne animal. O Gato chama todas as personagens, explica qual é o mal da onça e cada uma tenta se livrar de virar refeição, até que o Coelho dá uma bela resposta sobre o porquê de não ser comido. A Onça, brava com o Gato por não ter conseguido comer nenhum animal, resolve então, que o Gato deve encontrar uma forma de ela saciar sua fome, seu desejo de carne animal. O Gato, muito esperto, resolve fazer de conta que a Onça está morta e chamar todos os animais para o enterro, onde se dá o quiprocó, com direito a diversas cenas típicas circenses. Ao final, o epílogo fica por conta do Macaco, utilizando-se mais uma vez de ditos e quadrinhas populares.

Para Mendes (2009), a peça tratava-se de uma homenagem ao neto de Plínio Marcos, Guilherme, então com 1 ano de idade. A peça foi encenada pela primeira e, ao que se tem conhecimento, última vez, no mesmo ano de sua autoria no Teatro Brasileiro de Comédia, (TBC), com a direção de Elisabeth Hartman, o que em que lhe valeu a indicação de Melhor Direção - Categoria Teatro Infantil – Prêmio APETESP/88. Sobre a encenação, a crítica destacou os pontos positivos da peça, como a ecologia e o problema da violência:

[...] Plínio Marcos, aproveitando a história popular, que é curta, acrescentou elementos de ecologia e de crítica à violência entre os seres. Naturalmente, o início que coloca todos animais como vegetarianos, se não tem fundamento na realidade, apresenta uma conotação simbólica, admissível na ficção. (GARCIA, 1988).

Neste sentido, a peça teve como cenário nacional o fim da ditadura militar, o ano da promulgação da nova Constituição Federal, após a primeira eleição em que um civil foi eleito e antecedeu à primeira eleição direta após o regime ditatorial, em 1989, ou seja, um ano de grandes turbulências e de mudanças na sociedade brasileira e, conseqüentemente, na mentalidade das pessoas, alterando, inclusive, a visão sobre o ideal de infância.

A fim de contextualizar a peça, no primeiro capítulo, intitulado: HISTÓRIA, CULTURA E SOCIEDADE: SUBSÍDIOS DO TEATRO PILINIANO, fez-se um breve histórico da década de 1980 bem como da ideia de infância que começou a se propagar mais veementemente na década em questão e, logo em seguida, algumas discussões acerca do teatro infantil no Brasil, inserindo a peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* e o autor Plínio Marcos no cenário nacional.

No segundo capítulo, TEORIA DO GÊNERO DRAMÁTICO: TEMPO, ESPAÇO, PERSONAGENS E DISCURSOS, discutem-se alguns aspectos de análise da teoria do gênero

dramático, como tempo, espaço, as personagens e seus discursos para, posteriormente, abordar esses elementos na peça em estudo.

Por fim, no terceiro e último capítulo, ATOS E CENAS NO REINO DO CAPITALISMO SELVAGEM, desenvolve-se uma breve análise sobre os palavrões existentes em várias das obras de Plínio Marcos, estabelecendo possíveis relações com as ofensas verbais existentes na peça infantil. A fim de exemplificação, citam-se alguns trechos de suas peças destinadas ao público adulto, partindo do pressuposto de que, mesmo a peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* tendo sido escrita destinada ao público infantil, não perdeu o conteúdo estético, com linguagem e personagens tão peculiares às demais obras escritas pelo dramaturgo Plínio Marcos.

CAPÍTULO I: HISTÓRIA, CULTURA E SOCIEDADE: SUBSÍDIOS DO TEATRO PILINIANO

1.1 Algumas questões sobre literatura e história e 1980: a década da abertura política

Parte-se do pressuposto de que as obras históricas – mas nem todas – são um pouco literárias e que estas podem ser também históricas, definindo uma época e determinados costumes. Aristóteles já dissertava acerca da diferença entre as obras poéticas e as históricas, considerando que as primeiras são mais completas, pois, ao nomearem personagens e seus atos/ações são mais universais do que a história, que trata de fatos particulares:

E é por esse motivo que a poesia contém mais filosofia e circunspeção do que a história; a primeira trata das coisas universais, enquanto a segunda cuida do particular. Entendo que tratar das coisas universais significa atribuir a alguém idéias e atos que, por necessidade ou verossimilhança, a natureza desse alguém exige, a poesia, desse modo, visa ao universal, mesmo quando dá nomes a suas personagens. (ARISTÓTELES, 1999, p. 47).

Entenda-se por literatura o que é definido por Rosenfeld:

Na acepção lata, literatura é tudo o que aparece fixado por meio de letras – obras científicas, reportagens, notícias, textos de propaganda, livros didáticos, receitas de cozinha etc. Dentro deste vasto campo das letras, as belas letras representam um setor restrito. Seu traço distintivo parece ser menos a beleza das letras do que seu caráter fictício ou imaginário. A delimitação do campo da beletrística pelo caráter ficcional ou imaginário tem a vantagem de basear-se em momentos de lógica literária que, na maioria dos casos, podem ser verificados com certo rigor, sem que seja necessário recorrer a valorizações estéticas. (1972, p. 12).

Assim, Rosenfeld (1972) define como literatura não só o que é essencialmente relativo às belas artes, mas sim tudo o que está escrito, podendo obras não serem de caráter ficcional e terem alta qualidade estética, como também o contrário. “Os critérios de valorização, principalmente estética, permite-nos considerar uma série de obras de caráter não-ficcional como obras de arte literárias e eliminar, de outro lado, muitas obras de ficção que não atingem certo nível estético.” (ROSENFELD, 1972, p. 12).

Assim, as obras literárias, no caso deste trabalho, a peça infantil escrita pelo dramaturgo Plínio Marcos *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, que teve como cenário nacional a queda do regime político ditatorial militar e a volta do regime

democrático, não estaria ausente dessa relação histórica, especialmente ao se relacionar com o autor, já tão conhecido pela relação de suas obras com a situação social.

Imerso no universo político e social destinado a denunciar ou “corrigir” distorções sociais, o teatro de Plínio Marcos chega a aproximar-se da dramaturgia de Brecht: transmite valores, mobiliza códigos sociais e significações ideológicas, ou seja, materializa-se em textos de eficácia simbólica. (ENEDINO, 2009, p. 157).

Com o passar dos anos, as descrições históricas vão se perdendo na memória, dependendo muito de quem será o autor do discurso, misturando o que aconteceu ao que é ficção: “Depois de certo tempo a memória falha e começamos a misturar e a embaralhar as coisas. O que é fictício? O que é histórico? Difícil saber.” (ESTEVES, 1998, p. 126).

Süssekind (2008), em sua obra *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, em que conta a história literária durante o período da Ditadura Militar brasileira entre os anos de 1964-1985, escreve sobre a importância do intelectual na escrita da história, ainda que muitas vezes a história recente¹ possa causar certos equívocos:

Daí o risco de, ao interpretar o material ficcional contemporâneo, apenas repeti-lo com dicção ensaística, como os fósforos que servem de duplos vagalumes. Sem perceber-lhes as lacunas, os titubeios e hesitações, porque muitas vezes são os nossos. Sem delimitar bem quais linhas de força do período, o que lhe é característico, porque tal demarcação envolve obrigatoriamente o reconhecimento de nossa própria historicidade, de nossos limites enquanto personagens disto que se tenta perceber de súbito não mais como vivido, mas como objeto de análise. Trata-se, pois, de voltar-se sobre si mesmo. (SÜSSEKIND, 2004, p.16).

Esta primeira parte está diretamente relacionada em contar o que aconteceu um pouco antes de a peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* ser escrita por Plínio Marcos. Inicia-se, portanto, em 1º de abril do ano de 1964, com a Ditadura Militar Brasileira.

Os militares tomaram o poder no Brasil no ano de 1964, numa ditadura que só teve fim na década de 1980, ou seja, após mais de vinte e cinco anos de perseguições, torturas e de censura nas mais diversas formas de expressão.

A Ditadura Militar brasileira, bem como as de toda a América Latina, teve como apoiador internacional os Estados Unidos da América, principal país na luta pela hegemonia

¹ A primeira edição do livro *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*, de Flora Sussekind, é de 1985.

mundial durante a Guerra Fria, momento de disputa ideológica entre o Leste (socialista) e o Oeste (capitalista).

A propaganda dos ditadores para a população em geral era baseada na segurança do País contra a ameaça comunista, em prol do desenvolvimento industrial, tecnológico e urbano. Para o suposto desenvolvimento do país, o Brasil contou com grande apoio internacional, tanto financeiro como de aconselhamento, a fim de gastar seu dinheiro da forma que o Banco Mundial, órgão internacional que concedia os empréstimos, caso julgasse mais conveniente.

Logo, a década de 1970 foi marcada pelo aumento nas taxas de emprego, pelo crescimento econômico, conhecido como “Milagre Nacional”, de uma América Latina praticamente já tomada por regimes ditatoriais, excetuando-se a Argentina, que também teve o poder tomado no ano de 1976.

A ditadura militar estava economicamente robusta. Num regime de pleno emprego, a economia crescia, na média, a taxas de quase 7% ao ano. Também tinha prestígio internacional. Faltava só a Argentina para que toda a América do Sul abaixo do Equador fosse governada por generais. Em março de 1976 uma junta instalou-se na Casa Rosada, e acabou-se a exceção. (GASPARI, 2004, p. 14).

Foi no governo do General Geisel, entre os anos de 1974 e 1978, que o acordo de apoio entre Brasil e os Estados Unidos cessou. Para o General, a política dos Estados Unidos preocupava-se em demasia com os assuntos relativos ao governo, em especial, aos relacionados às prisões e às torturas, já corriqueiras abaixo da linha do Equador:

Geisel carregava, inteiro, o saco de maldades da ditadura. O que o distanciava de Carter, aproximando-se dos generais Videla e Pinochet (que recusavam a ajuda militar americana), não era apenas uma visão diversa da questão dos direitos humanos, mas uma compreensão antagônica da democracia. O paradoxo era produto do poder, não do equívoco. Geisel acreditava que os americanos não tinham de se meter nos assuntos de seu governo. (GASPARI, 2004, p. 388).

Um dos fatores apontados por Mendonça e Fontes (2006) para o fim da Ditadura Militar foi o fim do “Milagre Nacional”, plano de desenvolvimento da economia nacional baseado, principalmente, no uso de capital estrangeiro. A dívida externa aumentava cada vez mais, dados os subsídios à abertura de fábricas, principalmente as automobilísticas e para a construção de estradas.

O Estado, visando favorecer o processo de industrialização, mantivera uma

política fiscal conservadora, não ampliando suas receitas e recorrendo cada vez mais, com maior frequência ao capital estrangeiro para manter suas inversões em energia, transportes, siderurgia etc. (MENDONÇA; FONTES, 2006, p. 9).

Com a aceleração do processo de industrialização, ocorreu o êxodo rural, um dos motivos para o aumento da população urbana, ajudando a formar um exército industrial de reserva, responsável pelos salários baixos e pelas más condições trabalhistas. Com a grande massa de desempregados, o valor real dos salários apresentou queda significativa, crescendo o número de pessoas por família que procurava emprego e as horas extras nas fábricas, como afirmam Mendonça e Fontes (2006, p. 26): “Com seu salário real erodido, a classe operária procurou recompor sua renda recorrendo a dois expedientes básicos: a extensão da jornada de trabalho e a intensificação do trabalho familiar.”

A extrema preocupação com as políticas externas, de empréstimos, de importações e de saneamento de prestações da dívida com o Banco Mundial, a fim de se adquirir novos empréstimos, acarretou no abandono, por parte do governo, das políticas sociais. Não foi à toa que o País se endividou, a população ficou cada vez mais pobre e desacreditada no governo.

Dada a situação de miséria em que o país se encontrava, ocorreu o aumento da violência nos grandes centros, sem contar que a década de 1970 foi a responsável pela desigualdade social, enquanto os mais ricos ganharam mais, os mais pobres, menos. “Os militares adotaram para o Brasil um modelo de desenvolvimento econômico que resultou, de um lado, níveis incríveis de concentração de renda e, de outro, num rígido controle da política salarial”. (RODRIGUES, 1992, p.39).

Além da situação de calamidade social e financeira pela qual o País passava, as manifestações populares de diversos segmentos contra o governo militar aumentavam, a fim de acabar com os atos institucionais, exigiu a volta dos exilados e, finalmente, pediu o retorno da democracia. “A pressão dos movimentos sociais – greves, organizações de bairro, entidades profissionais – foi fator fundamental para a conquista da abertura, mas não para garantir sua condução realmente democrática”. (RODRIGUES, 1992, p.13).

Em 1978 o AI-5, Ato Institucional que dava plenos poderes ao governo, inclusive na prisão e tortura de qualquer pessoa ou segmento social que apresentasse ameaça ao governo, foi extinto e, em 1979, deu-se a lei da anistia e os exilados começaram a voltar ao País.

O fim do AI-5 em 1978 propiciou maior organização das oposições, ao repor algumas liberdades legais – como o fim da censura à imprensa, prisão somente com acusação formal, habeas-corpus – e ao reduzir os mecanismos

excepcionais de controle do Executivo sobre o Congresso. (MENDONÇA; FONTES, 2006, p. 76).

O Brasil entrou na década de 1980 com grandes avanços para um futuro sistema democrático, mas cheio de dívidas, aumentando ainda mais os empréstimos dos organismos internacionais.

O Brasil entrava na década de 1980 sem soluções palpáveis para a recomposição de um certo pacto de dominação e para uma recessão sem precedentes. Exatamente aí certos ecos conservadores postularam o recurso ao FMI como saída. O retorno dos civis ao poder veio a completar a transação (ou transição?). (MENDONÇA; FONTES, 2006, p. 65).

A briga pelas eleições diretas já se fazia presente, inclusive como única alternativa para os tempos de crise que o Brasil passava, até por empresários e alguns setores da mídia. O movimento pelas “Diretas Já” foi de grande mobilização nacional, em que principalmente jovens saíram às ruas vestidos com a cor amarela, entoando “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, música que virou hino das Diretas. “[...] atores, apresentadores de TV e cantores acompanharam os políticos aos palanques, emprestando apoio ao movimento”. (RODRIGUES, 1992, p.19).

O processo de democratização política, com o voto direto a iniciar-se em 1985, teve pela frente um País com grande número de desempregados, com o crescimento estagnado e uma inflação altíssima “A Nova República se instalaria em março de 1985, em meio a uma conjuntura de estagnação inercial, assentada sobre terreno movediço: conciliar as demandas por aumento de salário real com a meta do combate à inflação.” (MENDONÇA; FONTES, 2006, p. 80-81).

Apesar de todas as manifestações, em 1985, Tancredo Neves ainda foi eleito pelo voto indireto, portanto, em vinte e um anos, seria o primeiro civil a assumir o poder que, inclusive, nem chegou a assumir, pois adoeceu dias antes de sua posse, vindo a falecer no dia 21 de abril e seu vice, José Sarney, assumiu o poder. A primeira eleição direta após a ditadura militar só ocorreu no ano de 1989 com a vitória de Fernando Collor de Melo sobre Luiz Inácio Lula da Silva.

A década de 1980 foi marcada, de um lado, pela abertura política, por outro, pela situação de desespero e descrédito da população:

Ao pensarmos em tudo o que nos cercou na década de 1980 – baixos salários, inflação, pacotes, choques, diretas-já indiretas, corrupção,

impunidade, drogas, violência... – temos a idéia do quanto foi difícil atravessá-la.

Havia no ar, e manifesta, uma descrença generalizada. Nos governantes, na existência de saídas, enfim, na possibilidade de tudo se ajeitar. Havia também irresponsabilidade nos pronunciamentos políticos e nas atitudes de grande parte dos governantes. Como acreditar nas boas intenções do poder público se elas são, diariamente, desmentidas pelos fatos?(RODRIGUES, 1992, p.64).

Em 1988, a última redação da Constituição Federal foi aprovada pelo Congresso. A última Constituição, do ano 1967, já sob o regime ditatorial, mas sem o AI-5, estava desatualizada de acordo com a nova fase do País. Sobre a Constituição Federal, fez-se uma breve consideração acerca da cultura e da promoção desta para a população, a fim de melhor compreender os valores nacionais dados à cultura, em especial, à promoção da cultura para as crianças.

1.2 A cultura na legislação brasileira

Na Constituição de 1967, ainda sem a promulgação do AI-5, há pouquíssimas referências à cultura. A primeira encontrada está no Capítulo IV, *Dos Direitos e Garantias Individuais*, artigo 150, inciso oitavo, sobre a manifestação de pensamento e da cultura:

§ 8º - É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer. É assegurado o direito de resposta. A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença da autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe. (BRASIL, 1967).

Deixa-se claro, nesse inciso, a intervenção do Estado nas manifestações culturais que julgassem subversivas. Apenas o Título IV, nomeado como *Da Família, da Educação e da Cultura*, prevê a cultura na mesma situação em que a família e a educação, com apenas dois artigos, 171 e 172, o primeiro falando sobre a liberdade das artes, das ciências e das letras, especificando no parágrafo único o incentivo do Poder Público à pesquisa científica, e o segundo, sobre o amparo à cultura como dever do Estado, especificando também no parágrafo único a responsabilidade para com o patrimônio cultural, como documentos, obras e locais históricos;

Art 171 - As ciências, as letras e as artes são livres.

Parágrafo único - O Poder Público incentivará a pesquisa científica e tecnológica.

Art 172 - O amparo à cultura é dever do Estado.

Parágrafo único - Ficam sob a proteção especial do Poder Público os documentos, as obras e os locais de valor histórico ou artístico, os monumentos e as paisagens naturais notáveis, bem como as jazidas arqueológicas. (BRASIL, 1967).

Pode-se notar que na Constituição de 1967 a cultura foi deixada de lado, provavelmente por um governo que planejava uma política nacional e internacional em que a prioridade era o avanço industrial e não humanitário ou com uma política de controle, autoritária, própria dos regimes de exceção.

Por sua vez, a Constituição de 1988 tem o capítulo III intitulado *Da Educação, da Cultura e do Desporto*, sendo a sessão dois integralmente dedicada à cultura, com dois artigos, 215 e 216, em que se garante a plena realização das manifestações culturais e coloca-se o Estado como apoiador, valorizador e incentivador das mesmas.

O artigo 216 fala sobre a responsabilidade do Estado na manutenção dos bens culturais públicos, que tanto podem ser materiais, como obras, sítios arqueológicos, entre outros, e imateriais, como as formas de expressão e os diferentes modos de criar, fazer e viver:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988).

Na sequência, a lei fala sobre o incentivo às manifestações culturais: “§ 3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.” (BRASIL, 1988).

Na parte relacionada à família, no artigo 227, coloca-se a responsabilidade desta, da sociedade e do Estado com relação à educação, saúde, alimentação e cultura das crianças e dos adolescentes²

Art. 227. É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança, ao adolescente e ao jovem, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão. (BRASIL, 1988).

A partir desse ponto, pode-se constatar que a partir da Constituição de 1988 tanto a cultura como a criança passaram a ter maior importância na sociedade brasileira, amparadas pela legislação vigente, tornando propícia a valorização de um teatro escrito para as crianças, como foi o caso de muitas peças da década de 1980, neste caso específico, de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, de Plínio Marcos (1988), valendo ressaltar a importância no desenvolvimento do mercado editorial com leis de incentivo do Estado.

É só pensar na ampliação do mercado editorial no Brasil dos anos 80, possível graças à conquista de público realizada na década anterior. Por outro lado, se estas vias privilegiadas pela ficção brasileira demonstram esgotamento e certa acomodação estética, nem todos os seus produtos têm sido pouco exigentes ou de má qualidade. (SÜSSEKIND, 2004, p. 107)

Após a Constituição de 1988, o ensino fundamental começou a ser obrigatório a todas as pessoas, principalmente para os alunos na idade adequada, no caso, dos sete aos quatorze anos, e para aqueles que não o cursaram na idade adequada (BRASIL, 1988).

No capítulo VII, intitulado *Da Família, da Criança, do Adolescente e do Idoso*³, sobre a proteção das crianças e adolescentes, garante-se, no parágrafo terceiro, que a idade mínima para a admissão no trabalho é de quatorze anos, com garantia de acesso à escola e dos direitos previdenciários trabalhistas. Percebe-se, portanto uma tentativa de erradicação do trabalho infantil. A criança passa a ter as suas especificidades, como estudar, ter acesso ao lazer, à cultura e à saúde.

A lei garantiu legalmente os estudos realizados desde a Revolução Burguesa, na França, no século XVIII, sobre a infância e das especificidades dessa faixa etária, como

2- No ano de 2010, por meio da Emenda Constitucional nº 65, foi acrescentada na redação da lei a responsabilidade da família para com as crianças, adolescentes e jovens.

3 Em 2010, por meio da Emenda Constitucional 65, o capítulo foi renomeado como *Da Família, da Criança, do Adolescente, do Jovem e do Idoso*.

afirmavam os filósofos Locke, Montaigne e Rousseau.

Se Locke trabalha com o objetivo de estabelecer condições da liberdade dos homens, Montaigne, antes dele, quer que os adultos façam da criança um homem – o que já significa considerar que ela não é um “adulto em miniatura” - Rousseau, depois dele, quer que os adultos deixem a criança ser criança, de modo que a infância aconteça, pois ela é o que há de melhor nos homens. (GIRALDELLI, 1996, p. 15).

Na sequência, há uma retomada histórica da fase da vida conhecida como infância, com suas especificidades e características próprias.

1.3 A infância: algumas considerações históricas

O historiador Phillippe Ariès (1981), em sua obra *História social da criança e da família*, traça um panorama de como a infância era vista em outras épocas, pautando seus estudos, principalmente, nas fontes iconográficas e em relatos encontrados, como diários pessoais, em especial ao considerar que o ideal dos direitos autorais e da idoneidade científica são conceitos da contemporaneidade.

Num primeiro momento, Ariès (1981) constata a falta de representações iconográficas infantis até o século XII, e isso possivelmente não estava relacionado à inabilidade dos artistas da época, porém à falta de um conceito de infância e de uma expressão da criança não como um pequeno adulto, mas como um ser em fase de desenvolvimento e que requeria cuidados e tratos especiais.

Até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou à falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo. (ARIÈS, 1981, p. 39).

Ariès (1981) esclarece que a representação de crianças surgiu, primeiramente, nas civilizações da Grécia Antiga, a partir do deus do amor, Eros; contudo, na Idade Média, houve uma rejeição a tudo o que se referisse ao período helenístico, considerado período pagão, favorecendo as poucas representações de crianças:

Tudo indica, de fato, que a representação realista da criança, ou a idealização da infância, de sua graça, de sua redondeza de formas tenham sido próprias da arte grega. Os pequenos Eros proliferavam com exuberância na época helenística. A infância desapareceu da iconografia junto com outros temas helenísticos, e o romântico retomou essa recusa dos traços específicos da

infância que caracterizava as épocas arcaicas, anteriores ao helenismo. (ARIÈS, 1981, p. 40).

Por outro lado, as taxas de mortalidade infantil no período medieval eram altíssimas, sendo poucas as crianças sobreviventes nos primeiros anos de vida. Ariès (1981) coloca que esse problema na densidade demográfica poderia representar certo desprezo pela infância, afinal, era um período passageiro, que contava com poucos sobreviventes. No trecho abaixo, o autor conta um costume da época, de não se batizar as crianças pequenas mortas e de enterrá-las nas proximidades da residência:

Persistiu até o século XIX, no campo, na medida em que era compatível com o cristianismo, que respeitava na criança batizada a alma imortal. Consta que durante muito tempo se conservou no País Basco o hábito de enterrar em casa, no jardim, a criança morta sem batismo. Talvez houvesse aí uma sobrevivência de ritos muito antigos, de oferendas sacrificais. Ou será que simplesmente as crianças mortas muito cedo eram enterradas em qualquer lugar, como hoje se enterra um animal doméstico, um gato ou um cachorro? A criança era tão insignificante, tão mal entrada na vida, que não se temia que após a morte ela voltasse para importunar os vivos. (ARIÈS, 1981, p. 44 – 45).

Outra questão que limitava a infância estava ligada à própria palavra, pois esta simbolizava um período em que o ser era dependente de alguém, podendo cessar nos primeiros anos de vida, geralmente aos sete anos, quando o infante já era capaz de adentrar na vida adulta, conversar e ter os mesmos direitos e deveres, o que ficou conhecido historicamente como a visão da criança como o adulto em miniatura:

Durante o século XVII, houve uma evolução: o antigo costume se conservou nas classes sociais mais dependentes, enquanto um novo hábito surgiu entre a burguesia, onde a palavra infância se restringiu a seu sentido moderno. A longa duração da infância, tal como aparecia na língua comum, provinha da indiferença que se sentia então pelos fenômenos propriamente biológicos: ninguém teria a idéia de limitar a infância pela puberdade. A idéia de infância estava ligada à idéia de dependência: as palavras *filis*, *valets* e *garçons* eram também palavras do vocabulário das relações feudais ou senhoriais de dependência. Só se saía da infância ao se sair da dependência, ou, ao menos, dos graus mais baixos da dependência. (ARIÈS, 1981 p. 32).

Acerca das manifestações artísticas, não se tem registros de uma literatura específica para o público infantil até o século XVI, considerando que as produções eram para todos:

Sob a influência desse novo clima moral, surgiu uma literatura pedagógica infantil distinta dos livros para adultos. Entre a massa de tratados de

civilidade redigidos a partir do século XVI, é muito difícil reconhecer os que se dirigiam aos adultos e os que se dirigiam às crianças. (ARIÈS, 1981, p. 125).

Ainda sobre as manifestações artísticas, Ariès (1981) descreve as produções dramáticas, em que não havia a distinção entre adultos e crianças, nobres e plebeus “Assim como a música e a dança, as representações dramáticas reuniam toda a coletividade e misturavam as idades tanto dos atores como dos espectadores”. (ARIÈS, 1981, p. 87).

Os jogos e as brincadeiras, durante a Idade Média, também eram praticados pela coletividade. Com os anos, ou melhor, com o nascimento da sociedade burguesa, os jogos foram abandonados pelos adultos, mas apenas pelos adultos da burguesia, gerando assim uma diferenciação entre idades e classes sociais:

É notável que a antiga comunidade dos jogos se tenha rompido ao mesmo tempo entre as crianças e os adultos e entre o povo e a burguesia. Essa coincidência nos permite entrever desde já uma relação entre o sentimento da infância e o sentimento de classe. (ARIÈS, 1981, p. 105).

Na sociedade burguesa, aceitar essa proximidade da infância com os adultos, inclusive com relação à sexualidade, já não era mais aceitável. Os trajes foram se modificando, ficando primeiramente a cargo dos meninos terem roupas que os diferenciavam dos adultos, mas com as meninas a situação foi bem diferente, já que ainda deveriam se vestir como mulheres. Vale ressaltar que entre as camadas populares não havia diferenciação de vestimenta entre crianças e adultos; provavelmente, meninas e classes mais baixas pertenciam à mesma classe inferior:

Se nos limitarmos ao testemunho fornecido pelo traje, concluiremos que a particularização da infância durante muito tempo se restringiu aos meninos. O que é certo é que isso aconteceu apenas nas famílias burguesas ou nobres. As crianças do povo, os filhos dos camponeses e dos artesãos, as crianças que brincavam nas praças das aldeias, nas ruas das cidades ou nas cozinhas das casas continuaram a usar o mesmo traje dos adultos: jamais são representadas usando vestido comprido ou mangas falsas. Elas conservam o antigo modo de vida que não separava as crianças dos adultos, nem através de traje, nem através de trabalho, nem através de jogos e brincadeiras. (ARIÈS, 1981, p. 67).

O que se pode constatar é que a visão de infância, com as particularidades que se concebe atualmente, demorou séculos para ser construída, tendo como precursor os estudos do filósofo Rousseau:

O sentido da inocência infantil resultou, portanto numa dupla atitude moral com relação à infância: preservá-la da sujeira da vida, e especialmente da sexualidade tolerada – quando não aprovada – entre os adultos; e fortalecê-la, desenvolvendo o caráter e a razão. Pode parecer que existe aí uma contradição, pois de um lado a infância é conservada, e de outro é tornada mais velha do que realmente é. Mas essa contradição só existe para nós, homens do século XX. Nosso sentimento contemporâneo da infância caracteriza-se por uma associação da infância ao primitivismo e ao irracionalismo pré-logismo. Essa idéia surgiu com Rousseau, mas pertence à história do século XX. Há apenas muito pouco tempo ela passou das teorias dos psicólogos, pedagogos, psiquiatras e psicanalistas para o senso comum. (ARIES, 1981, p. 124-125).

Mais próximo da atualidade, a partir das contribuições do biólogo Jean Piaget sobre a gênese do desenvolvimento humano, bem como dos psicólogos russos, influenciados por Lev Semenovich Vigotski ⁴ no final do século XIX e início do século XX, foi possível que se estudasse uma nova visão de criança, de atividades adequadas para seu desenvolvimento social, psicológico e motor.

Sobre o segundo, destaca-se que realizou um estudo sobre as artes e as crianças, na criação da necessidade estética nas crianças, bem como da importância de se valorizar o que ela possui de melhor, respeitando-a e não lhe oferecendo obras de baixa qualidade estética.

Vigotski (2004) fala acerca da importância de oferecer às crianças literatura de boa qualidade, não apenas aqueles livros em que se ensinam regras morais ou instrutivas: “Como resultado, a literatura infantil costuma representar um protótipo nítido de falta de gosto, de um estilo artístico grosseiro e da mais desoladora compreensão do psiquismo infantil.” (VIGOTSKI, 2004, p. 324-325).

O estudioso afirma acerca das necessidades biológicas da arte para todos os seres humanos, em caso mais específico, para as crianças, da arte como forma de superação para o que não é vivido; se não for por meio da arte, a não superação vira doença, definida por Vigotski (2004) como neurose:

Para o que não se realiza na vida existem apenas duas saídas: a sublimação ou a neurose. Assim, do ponto de vista psicológico a arte constitui um mecanismo biológico permanente e necessário de superação de excitações não realizadas na vida e é um acompanhante absolutamente inevitável da existência humana nessa ou naquela forma. (VIGOTSKI, 2004, p. 338).

⁴ Muitos outros pesquisadores dedicaram-se a estudar a infância a partir do século XIX, tanto no âmbito nacional como internacional, contudo, este estudo detém-se em algumas explicações de Vigotski, a fim de exemplificação.

Desta forma, a questão da sublimação relaciona-se com a noção de superar o que não pode ser vivenciado, sendo papel da educação estética criar tal mecanismo nos indivíduos:

Educar esteticamente alguém significa criar nessa pessoa um conduto permanente e de funcionamento constante, que canaliza e desvia para necessidades úteis a pressão interior do subconsciente. A sublimação faz em formas socialmente úteis o que o sonho e a doença fazem em formas individuais e patológicas. (VIGOTSKI, 2004, p. 338 - 339).

O autor não coloca, portanto, a educação estética e a própria arte como formas de suavizar ou mesmo de mascarar as intempéries da vida, mas sim de uma promoção de novas vivências pela criança, da fruição do raciocínio e da criatividade “O que deve servir de regra não é o adorno da vida, mas a elaboração criadora da realidade, dos objetivos e seus próprios movimentos, que aclara e promove as vivências cotidianas ao nível de vivências criadoras”. (VIGOTSKI, 2004, p. 352).

Sobre a arte para as crianças, traça-se um breve histórico do teatro infantil encenado, editado e escrito no Brasil até o ano em que a peça objeto deste estudo, *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, foi escrita por Plínio Marcos, em 1988.

1.4 Breve histórico do teatro infantil no Brasil

A primeira coisa a se procurar acerca do teatro infantil seria uma definição precisa do termo, além, é claro, de seu histórico. Tem-se conhecimento de que o teatro foi uma grande arma durante o processo de colonização e catequização dos povos indígenas pelos jesuítas, bem como dos pedagogos no processo educativo “Sabem disso os pedagogos, que tanta importância atribuem ao teatro infantil, como o sabiam igualmente os nossos jesuítas, ao lançar mão do palco para a catequese do gentio”. (PRADO, 1972, p. 85).

No âmbito mundial, Ariès (1981) fala sobre quando os fantoches foram inseridos na cultura e que, no princípio, tratava-se de um brinquedo para as meninas e as mulheres comercializado em toda a França no século XVIII

Ainda em 1747, Barbier escreve: “Inventaram-se em Paris uns brinquedos chamados fantoches... esses bonequinhos representam Arlequim, Scaramouche (a comédia italiana) ou então padeiros (os ofícios), pastores e pastoras (o gosto pelos disfarces rústicos). Essas bobagens divertiam e dominaram Paris inteira, de tal forma que não se pode ir a nenhuma casa sem encontrar alguns, pendurados nas lareiras. São dados de presente a todas as mulheres e meninas, e a loucura chegou a tal ponto que, no início deste ano, todas as lojas se encheram deles para vendê-los como presentes [...]” (

ARIÈS, 1981, p. 76).

Como esta pesquisa especificamente se refere ao texto dramático, nada mais conveniente do que procurar o termo num dicionário do teatro. Contudo, mesmo na obra de Pavis (2008), o termo é inexistente, havendo referências ao teatro popular, burguês, das mulheres, da crueldade, entre outros. Sobre este ponto, pode-se levantar uma possibilidade devido à falta de bibliografia se considerarmos, ao menos no Brasil, a curta história do teatro destinado aos pequenos.

Coelho (2006), em seu *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*, obra em que aborda desde o Brasil colonial autores que escreveram aos públicos infantil e juvenil, fazendo uma breve exploração sobre estes muitos anos de história, coloca as manifestações teatrais como expandidas em grande escala após a década de 1970. “A explosão de criatividade que, na década anterior se dá na área da música popular brasileira, em meados dos anos 1970 vai-se dar com a literatura infantil e juvenil (e também com o teatro infantil) cujo valor repercute além-fronteiras”. (COELHO, 2006, p. 52).

Jesualdo (1982), estudioso da literatura infantil brasileira, aponta a falta de referência na literatura infantil aos textos dramáticos, sugerindo que o teatro infantil deve ser pensado na criança com todos ou mais recursos que o espetáculo adulto e que o teatro deve ser adaptado à criança, observando suas peculiaridades: “Numa palavra, todo grande segredo do êxito deste teatro dependerá do perfeito conhecimento que se tenha do espectador” (JESUALDO, 1982, p. 197).

Ao expor a importância de quem escreve e produz teatro para as crianças, assinala que “[...] deve obrigá-las a entrar no assunto, fixando-lhes a atenção em alguma coisa cativante; deve, numa palavra, ser tão interessante, que agrade também ao adulto”. (JESUALDO, 1982, p. 196).

Com relação à publicação de textos dramáticos e, mais especificamente, os infantis, Leão (2010) cita a falta de interesse do mercado editorial como um dos maiores problemas:

Com relação à publicação de peças, o problema se torna maior. O mercado editorial brasileiro reserva pouco espaço para os autores de dramaturgia para crianças. Na verdade de um modo geral, as editoras não primam por publicar as peças teatrais. Não sabemos ao certo quais os motivos, mas é possível apontar um: a alegação de que o público consumidor é pequeno para que se possa investir em uma área que o mercado considera restritiva. Assim, os textos se perdem nas gavetas. Mesmo os textos levados à cena, em sua maioria, não recebem a chancela do imprima-se. (LEÃO, 2010, p. 86).

Na obra organizada por Acioly (2009), a autora faz um histórico do teatro infantil no Brasil, reunindo, especialmente por meio de depoimentos, a história daqueles que fizeram e ainda fazem teatro para as crianças. Na apresentação do livro, Mamberti (2009, p. 11) afirma que “A obra preenche uma lacuna na produção intelectual brasileira. Não dispomos de muitos livros que reflitam sobre o teatro infantil, embora a produção na área seja bastante significativa”.

Portanto, somente após os anos 2000 há uma preocupação mais efetiva em se registrar a história do teatro infantil brasileiro, inclusive com a criação de órgãos responsáveis pelo gerenciamento, organização de festivais, sítios na internet que divulgam produções, estudos e eventos sobre o tema, premiações específicas para as obras e a criação de uma disciplina específica nas universidades.

Também não ficaram de fora as conquistas já alcançadas: a presença – até então inédita – de uma disciplina específica sobre o teatro infantil dentro de uma universidade pública (UNIRIO), a criação do Centro de Referência do Teatro Infantil (em vias de ser ampliado como Centro de Referência Cultura Infância), a existência nestes últimos sete anos do FIL (Festival Internacional Intercâmbio de Linguagens), a acolhida, pela primeira vez, do Ministério da Cultura (por meio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural) à causa da cultura da infância e a nomeação dos 215 pontinhos de cultura. (ACIOLY, 2009, p. 09).

O termo teatro infantil ou teatro para crianças foi discutido por Camarotti (2005), em *A linguagem do teatro infantil*, em que o autor define teatro para crianças como aquele destinado para esse público específico e teatro infantil como o que é feito ou escrito pelos pequenos. Mesmo assim, enxerga este como não sendo um problema crucial, já que a inferioridade que a palavra *infantil* representa socialmente não amenizará, nem sanará o problema.

Por outro lado, se levarmos em conta que uma denominação substitutiva como “teatro para crianças”, por exemplo, como querem alguns, possa por si só resolver a questão do tom pejorativo e minimizador que o adjetivo “infantil” infelizmente adquiriu em nossa cultura, estaremos no mínimo ingênuos, pois que o problema que gerou essa pejoração, a raiz desse mal, está na própria visão distorcida que a sociedade em geral e o homem de teatro em particular têm da criança e do que lhe é pertinente. Não cabe ao vocábulo, portanto, a culpa desse erro. (CAMAROTTI, 2005, p. 13-14).

Neste trabalho, o termo a ser usado será teatro infantil, devido a sua maior utilização em trabalhos já desenvolvidos ou em desenvolvimento, tanto pelos órgãos que trabalham na

produção artística para as crianças, como pelos estudiosos de teatro e de textos dramáticos.

Sobre como deve ser o teatro para as crianças, Camarotti (2005) afirma que deve ser pensado na criança em todos os momentos, especialmente sem esquecer da sua inteligência e criatividade.

O requisito indispensável para que se tenha teatro infantil é colocar a criança como elemento prioritário, respeitando-a em toda a dimensão de sua realidade. Teatro infantil é, pois, aquele em que a criança ou é responsável pela atividade como um todo ou se constitui na fonte principal de sua alimentação, isto é, um teatro no qual é a linguagem da criança e o seu ponto de vista que predominam e orientam todos os setores de sua realização. (CAMAROTTI, 2005, p. 161).

O texto também deve ser muito rico e com muitas possibilidades para a criança interpretar e tirar suas conclusões:

Por isso, ao escrever para a criança, é preciso lembrar que o texto deve permanecer o mais possível aberto, em amplo sentido, possibilitando à criança circular por ele, imaginativa ou concretamente, armando-o ou desarmando-o e voltando a armá-lo, ao impulso de sua criatividade e de sua ânsia de construção/reconstrução, sob a égide de uma liberdade consciente e responsável, que tem a marca profunda da espontaneidade. (CAMAROTTI, 2005, p. 164).

Ao fazer uma retomada sobre o teatro infantil no Brasil, constata-se que até a década de 1940 ele era produzido por educadores, a fim de transmitir às crianças um conteúdo moralizante, ou que ensinasse algo, sem que o teatro para fruição artística fosse uma preocupação:

E até a década de quarenta o teatro infantil esteve sempre na mão de educadores, não sendo ainda uma atividade empresarial, a cargo dos artistas de teatro. Isto só aconteceria a partir da estréia de *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, no Rio de Janeiro, em 1948, sendo novamente impulsionado para um lugar de destaque, na década de cinquenta, igualmente no Rio, com o aparecimento de Maria Clara Machado e seu *O Tablado*. (CAMAROTTI, 2005, p. 17).

Foi apenas na década de 1950 que o teatro infantil começou a ganhar força no Brasil, por meio de *O Tablado*, tendo à frente Maria Clara Machado, que foi a responsável pela escrita de várias peças destinadas às crianças, com um conteúdo não moralizante e respeitando o público em questão. Sobre *O Tablado*, Mourthé (2009) relata:

Em 1955 eram poucos os autores de teatro infantil no Brasil, Clara contribuiu para o desenvolvimento do teatro ao trazer uma dramaturgia séria que valorizava a inteligência da criança. Na época, a dramaturgia era moralista e sensacionalista, tinha um linguajar *tatibilante* e ignorava inteiramente a capacidade de compreensão da criança. Clara tem uma vasta obra com trinta e quatro peças infantis e trouxe para o palco uma estrutura dramática adulta onde a história contada, com seus protagonistas e antagonistas, é o que realmente importa. Ela dizia “nada como uma boa história para despertar na criança o desejo de aprender”. (MOURTHÉ, 2009, p. 44, grifo do autor).

Ainda sobre a importância de Maria Clara Machado no cenário do teatro infantil brasileiro, Coelho (2006) afirma que:

Entre 1953 e 1978, as peças infantis de Maria Clara Machado foram praticamente as dominantes nas representações teatrais para crianças nos grandes centros como São Paulo, Rio de Janeiro etc.. Dentre essas dezenas de peças, destaca-se *Pluft, o fantasma*, o extraordinário sucesso que até hoje tem um público fiel. (COELHO, 2006, p. 540).

Para fins de delimitação do tema, será feito um recorte a partir da década de 1970 quando Pupo (1991) realizou sua pesquisa sobre as peças teatrais escritas na cidade de São Paulo, entre os anos de 1970 e 1976.

A estudiosa constatou que mais da metade das peças foram redigidas a partir do ano de 1970, não havendo, portanto, autores que escrevessem para os públicos adulto e infantil. Dentre os autores, 75,7% homens, com 26,4% de suas peças publicadas, contra 20% de peças escritas por mulheres, tendo 57,4% de publicação. As peças, contudo, não eram em sua maioria escritas para um público específico: jovens ou crianças, considerando que 25,7% era considerada para todos.

Pupo (1991) ainda afirma que, entre os problemas do teatro infantil, os locais e as modalidades de apresentação eram os principais, geralmente nas escolas, que além de sair do local específico das apresentações, perdendo a magia que o teatro dá às peças, a escola é um dos locais de reprodução da ordem social. Logo, como seria possível transgredir às normas sociais se o local não favorece, ou simplesmente compra peças adequadas ao currículo escolar?

A especificidade da dramaturgia endereçada às crianças, por sua vez, está ligada a dois fatores que denunciam sua baixa qualidade. Por um lado a dramaturgia infantil é o campo praticamente exclusivo da criação teatral de seus autores e, por outro, ela é quase sempre encenada em espaços pouco adequados. (PUPO, 1991, p. 44).

Os estudos de Pupo (1991) foram e são de grande importância para o teatro infantil, mas não se pode esquecer que nas outras localidades do País também se produzia e que após os anos 1970, o teatro infantil começou a se expandir pelo cenário nacional, com pessoas ligadas ao teatro escrevendo, produzindo e montando as peças para o público infantil.

Só nos anos setenta, contudo, o teatro infantil brasileiro passou a despertar o interesse de uma maior parte de pessoas, principalmente jovens escritores, que a ele passaram a se dedicar, alguns deles com excelentes intenções e realizações.

É também nessa época que a imprensa e as instituições culturais do país começam a interessar-se por essa área. E, obviamente, é também nesse período que os empresários, ávidos de lucro, e jovens atores, encenadores etc., desejosos de galgar os degraus do sucesso, passam a se dedicar à realização de espetáculos para a infância.(CAMAROTTI, 2005, p. 18).

Sobre a década de 1970, havia no Brasil e no mundo uma nova visão de criança, de infância, crescendo a produção para essa faixa etária e a produção de bens de consumo, dentre eles, a cultura. Um exemplo é a produção de livros destinados ao público infantil, que após o movimento modernista já havia aumentado quantitativamente, devido a vários fatores, como o aumento da escolaridade, da urbanização e da industrialização nacional, e muito mais após a década de 1970, com os ideais do “milagre nacional” de desenvolvimento brasileiro.

O crescimento quantitativo da produção para crianças e a atração que ela começa a exercer sobre escritores comprometidos com a renovação da arte nacional demonstram que o mercado estava sendo favorável aos livros. Essa situação relaciona-se aos fatores sociais: a consolidação da classe média em decorrência do avanço da industrialização e da modernização econômica e administrativa do país, o aumento da escolarização dos grupos urbanos e a nova posição da literatura e da arte após a revolução modernista. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.47).

Foi, portanto, a partir da década de 1970 que Maria Clara Machado deixou de ser a única a pensar e a produzir o teatro infantil no Brasil, com muitas pessoas interessadas e, inclusive, com algumas se contrapondo ao seu teatro.

A minha relação de intimidade com o teatro infantil carioca começou em 1975 e foi até 1983 [...] É apenas dessa época – e apenas do Rio de Janeiro – que posso falar.

Gloriosa época. E por quê?

Porque foi o momento em que Maria Clara Machado deixou de ser uma lutadora solitária e teve, com ela, um time de autores e encenadores vigorosos e criativos – alguns, até para marcar posição, manifestando-se contra o “teatro careta de Maria Clara”. (LEVI, 2009, p. 18).

Além das pessoas preocupadas com as produções de qualidade para o teatro infantil, Levi (2009) destaca a importância da mídia na divulgação das peças, em especial de *O Globo*, jornal onde trabalhava na época e que dispunha de quatro colunas semanais de teatro infantil, não se limitando à crítica, mas também às notícias e às entrevistas; bem como o *Jornal do Brasil*, que contava com a participação de Ana Maria Machado e Flora Süssekind na crítica.

Sobre a temática das peças durante a Ditadura Militar, Levi (2009) afirma que a procura por temas como a liberdade era muito grande, ainda que muitas peças se tornassem meramente didáticas, perdendo o conteúdo artístico.

A ditadura militar oprimia o Brasil e, como sempre, era marcante a dificuldade vivida pela arte, censurada sem lógica e com critérios subjetivos, absurdos e troglodistas.

Alguns autores, nesta fase, foram em busca de um teatro que, por meio de histórias mais realistas ou mais fantasiosas, defendessem a liberdade. [...] Como nem sempre boas intenções criam obras de arte, alguns destes textos perdiam consistência e se tornavam meramente didáticos. Outras vezes, porém, os autores conseguiam transmitir suas ideias libertárias por meio da magia do teatro. (LEVI, 2009, p. 28).

Assim, foi mais precisamente na década de 1970 que pessoas comprometidas com a arte e com a criança se reuniam frequentemente e estudavam estratégias e formas de se tratar o teatro infantil:

Lembro-me bem dos festivais de teatro infantil do Teatro Guaíra, nos anos 1970 e 1980. Estes, no meu entender, foram marcos na transformação e no desenvolvimento do teatro para a infância. Lá se reuniam, todos os anos, os nomes mais expressivos dos que faziam, dos que escreviam, dos que refletiam sobre esse teatro: Ana Maria Machado, Clóvis Levi, Pepe Domingues, Sylvia Orthof, Fanny Abramovich, Clóvis Garcia, Ilo Krugli, Maria Helena Khünner, lembrando de apenas algumas, dentre tantas pessoas comprometidas com as questões enfrentadas pelo teatro. (BRAGA, 2009, p. 14).

Dentre os autores citados acima, vale destacar o papel de Ilo Krugli, o encenador, autor e dramaturgo argentino, naturalizado brasileiro, que modificou a cena do teatro infantil no Rio de Janeiro e posteriormente mudou-se para São Paulo com a sua Companhia *Ventoforte*.

Atualmente, a história do grupo, a biografia do dramaturgo e do seu método de trabalho é objeto, inclusive, de diversos trabalhos acadêmicos, como a dissertação de mestrado de Rezende (2009), *Teatro Ventoforte: de 1985 a 1995: a formação de um artista e arte-educador*, que afirma o cuidado do grupo em produzir peças de alta qualidade estética ao

público infantil:

Krugli vê no teatro para criança as possibilidades expressivas pedagógicas que o universo da infância pode proporcionar à linguagem teatral. O reconhecimento e o respeito do grupo pela criança existem não só na estética do espetáculo que com apuro se revela múltipla e exuberante diante do público, mas também no processo criativo para a elaboração dos espetáculos. (REZENDE, 2009, p. 36-37).

Rezende (2009) cita como um dos fatos marcantes o uso da cultura popular por Ilo Krugli nos palcos, por meio das cantigas, brincadeiras e demais manifestações infantis nos palcos, transformando a encenação numa grande brincadeira entre atores e público. Sobre *História de lenços e ventos*, peça infantil com texto e direção de Ilo Krugli, Levi (2009, p. 17) afirma que:

Esta montagem impulsionou a abertura do teatro infantil carioca para uma ampla liberdade na linguagem cênica, para a utilização mais livre e criativa de bonecos e objetos. Ilo é um misto de encenador e de artista plástico, daí suas excelentes contribuições também nas áreas de cenografia e dos figurinos.

Cláudia Orthof (2009), sobre o trabalho de Sylvia Orthof, aponta que a também autora de livros e peças infantis sofreu com a Ditadura Militar e uma das formas de tentar amenizar as dores da censura foi o teatro infantil em que por meio das metáforas, das histórias aparentemente inofensivas acabava por passar mensagens subliminares como forma de protesto e de reflexão sobre vários temas, entre eles, a liberdade. “Os tempos difíceis vieram, o teatro infantil foi a solução para falar, por metáforas, de liberdade. O Brasil passava pela censura e o início da longa ditadura que cerceava, entre tantas outras questões, a liberdade dos artistas.” (ORTHOF, 2009, p. 35).

Sobre a peça de Sylvia Orthof, *A viagem de um barquinho*, Cláudia Orthof (2009) lembra de algo muito peculiar no teatro infantil: dificilmente as crianças vão sozinhas às peças, geralmente estão acompanhadas de seus pais, que também encontram nas peças uma forma de catarse:

A peça ficou um ano em cartaz, e toda uma geração de pessoas sufocadas pela ditadura levava seus filhos para assistir a história de um barquinho que fugia para o mar em busca de liberdade e de sua amiga lavadeira, que era contra as regras, mais uma vez, sempre a mesma história... Ventos de esperança sopravam ainda uma pequena brisa que traria, mais tarde, a Anistia e a volta ao estado de Direito. O Barquinho era um símbolo deste

tempo. (ORTHOF, 2009, p. 35).

Plínio Marcos, o dramaturgo, ator, palhaço circense, camelô, tarólogo, entre outras profissões, vivenciou também a década de 1970, sofrendo com a repressão da ditadura militar para com o seu trabalho, mas nas peças destinadas ao público adulto, com uma linguagem marcante, provocadora e sem medo da repressão. Segundo Contreras, Maia e Pinheiro (2002; p. 30), “Para reconhecer um texto de Plínio Marcos não é necessário ler mais de dois parágrafos. Sua linguagem é tão peculiar quanto seu teatro, e também quanto sua vida.”

Foi no ano de 1988 que Plínio Marcos escreve a sua segunda peça infantil *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*. Mais adiante, nota-se que o dramaturgo escreveu tentando manter o conteúdo crítico e político de suas peças destinadas ao público adulto, conscientizando os pequenos da sociedade capitalista, já sem o inimigo da ditadura militar, mas com vários outros inimigos, como os outros animais, ou melhor: o próprio bicho homem.

1.5 - Plínio Marcos e *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*: uma prévia

Plínio Marcos⁵, nascido na cidade litorânea de Santos, São Paulo, cresceu entre o cais, as prostitutas e os boêmios da cidade, tornando-se artista circense ao se apaixonar por uma moça do circo. Escreveu sua primeira peça, *Barrela*, em 1958, aos 23 anos. Foi descoberto por Patrícia Galvão, a Pagu, para encenar em substituição a uma peça de autoria de Maria Clara Machado, *Puft, o Fantasmilha*. A partir daí, ela foi a incentivadora para que Plínio Marcos pudesse montar sua primeira peça, encenada inicialmente em sua cidade natal, em 1959, sendo proibida posteriormente pela censura. Foi para a cidade de São Paulo, onde sua carreira foi marcada pela censura de suas polêmicas peças, em que retratava o submundo que até então não era encenado nos palcos brasileiros.

Passados mais de dez anos da morte do dramaturgo, ator, palhaço de circo, tarólogo e camelô, Plínio Marcos é inegável na sua contribuição para a cultura nacional, mais especificamente para a dramaturgia brasileira.

Conforme Enedino (2009), Plínio Marcos, desde a década de 1980, já foi estudado por diversos críticos, sendo considerado, ao lado de Nelson Rodrigues, como fundamental à dramaturgia brasileira, assim como por Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld e Sábato Magaldi. Vem sendo objeto de estudo em diversas teses e dissertações nas mais renomadas

⁵ As informações sobre Plínio Marcos foram retiradas de seu sítio oficial, www.pliniomarcos.com. Acesso em: 22/07/2010.

universidades do Brasil e as peças de sua autoria são montadas por grandes companhias, nacionais e internacionais.

Foi duramente perseguido pela Ditadura Militar, tendo muitos textos e peças de sua autoria censurados pelo regime e sofreu inúmeras prisões.

Ser preso ou intimidado a comparecer nos órgãos de repressão para depor foi uma constante nesse período da vida de Plínio. Não era exatamente brincadeira, como ele diria quando a poeira baixou. Mas ele jamais se deixou envenenar pela amargura. Tinha consciência de que tudo fazia parte, como repetia como um mantra, da “lei das causas e efeitos”. (MENDES, 2010, p. 243).

As peças infantis escritas por Plínio Marcos, mais especificamente *O Coelho e a Onça* (*história dos bichos brasileiros*), apresentam em seu enredo a retomada de histórias da cultura oral, com várias cenas em que o texto são as cantigas, as brincadeiras e os ditos populares.

Numa entrevista em 1978, concedida a Cláudia de Alencar e Carlos Eugênio de Marcondes de Moura, Plínio Marcos afirmava a importância da cultura popular:

Mas o povo tem a sua cultura. Então tem que estar junto do povo e aprender a cultura dele. Porque só achando que ele tem uma cultura, é que eu vou poder respeitá-lo integralmente e amá-lo, então, integralmente, porque você não ama uma pessoa que você não respeita integralmente. (ALENCAR, MOURA, 1978, p. 09).

Talvez, venha daí a necessidade de escrever obras às crianças, sempre retomando à cultura popular, em que, como é visto adiante, não fica perdido o conteúdo crítico que se acostumou a ver em suas obras destinadas ao público adulto.

À primeira vista, pode soar estranho imaginar uma peça destinada ao público infantil escrita pelo dramaturgo Plínio Marcos, especialmente ao lembrar da linguagem tão peculiar e marcante que dava aos seus personagens, com tramas do que ficou conhecido como submundo. “Não lhe bastava, no entanto, trazer o povo, o proletário, o marginal, para a cena; era imprescindível que a esse povo correspondesse com uma língua verossímil, compatível com as situações dramatizadas [...]” (ENEDINO, 2009, p. 37).

Já foi citado que Plínio Marcos foi descoberto por Patrícia Galvão, a Pagu, enquanto trabalhava no circo, como palhaço, e foi convidado para atuar, em caráter emergencial, em substituição a uma peça de autoria de Maria Clara Machado, *Puft, o fantasma*, convite que aceitou de prontidão. Coincidência ou não, a ligação de Plínio Marcos com o teatro infantil não é surpresa.

Um noite, depois de uma função, fui avisado que uma senhora estava me procurando. Era a Pagu. Eu não a conhecia, mas ela se explicou: um ator da companhia dela tinha ficado doente, ou sei lá o quê e precisava de um garoto para fazer um pequeno papel na peça, no dia seguinte, de manhã. Queria saber se dava pra eu fazer. Só sendo mesmo de circo... Tinha que dar. Era uma peça bonita, acho que a peça infantil mais bonita do mundo, *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado. Deu, e como deu! (PLÍNIO MARCOS, 2002, p. 161).

A peça objeto deste estudo, como já diz o título, conta a história dos bichos brasileiros, contendo no enredo diversas referências ao folclore brasileiro, com cantigas, adivinhas e brincadeiras, deixando clara a importância dada pelo autor aos valores nacionais.

A formação do intelectual brasileiro é toda importada. E aí é que a chata faz água. Resulta que qualquer pivete vai recebendo pelos olhos e ouvidos os guinchos e imagens do Pato Donald, do Mickey, do Pateta, e esquecendo as histórias que deveriam ser passadas de pai para filho, porque nesses babados estão plantadas as raízes de um povo. (PLÍNIO MARCOS, s.d., *apud* CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p.47).

Vale ressaltar que as manifestações populares estão presentes em todas as culturas “[...] Todas as sociedades modernas abrigam no seu sistema de valores, por mais oficial e consagrado que seja, promessas e idéias reconhecidas (liberdade, igualdade, fraternidade etc.), embora muitas vezes apenas como chavões [...]” (ROSENFELD, 1996, p. 43).

Ao remeter à história, tem-se conhecimento de que as práticas das festividades, em especial, das situações dramáticas envolviam toda a comunidade, sem a separação das classes sociais e de crianças e adultos. Ariès (1981) expõe um caso interessante na corte de Luís XIII, no século XVII, em que era uma prática comum todos participarem da escrita, da atuação e do prestígio do drama:

Na corte de Luís XIII, os autores e os atores eram recrutados internamente, entre os fidalgos, mas também entre os criados e os soldados; as crianças tanto atuavam como assistiam às representações. Seria uma prática da corte? Não, era uma prática comum. (ARIÈS, 1981, p. 86-87).

Pode-se perceber que o artista Plínio Marcos, além de valorizar a cultura nacional, resolveu dar voz, ou ao menos esclarecer às crianças, com muito humor e leveza, acerca da situação do País, num processo de catarse que é praticamente exclusivo das artes:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado; lugar em que o homem pode

viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude de sua condição a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar sua própria situação. (ROSENFELD, 1972, p. 48).

A partir desses primeiros pressupostos, pode-se concluir o quão recente é a história do teatro infantil no Brasil e como ainda faltam pesquisas, produções e estudos na área. No caso, a peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, de Plínio Marcos, mesmo com sua pouca produção dramaturgica destinada ao público infantil, conseguiu deixar as suas marcas, como é visto adiante, de uma escrita em que se pensava na criança, com todo o compromisso estético que todos os seres humanos merecem e necessitam. Para tal, são abordados na sequência tópicos de análise textual do gênero dramático: tempo, espaço, personagens e seus discursos, relacionando-os com a peça objeto deste estudo.

CAPÍTULO II: TEORIA DO GÊNERO DRAMÁTICO: TEMPO, ESPAÇO, PERSONAGENS E DISCURSOS

2. A teoria do gênero dramático: aspectos analíticos

Para um estudo do texto dramático em questão, utilizam-se vários autores de correntes e teorias que, por sua vez, podem soar divergentes, todavia, servem para uma melhor compreensão do texto dramático escolhido para este trabalho. O teatro é definido por Ubersfeld (2005) como a arte paradoxal que envolve vários elementos, como a escrita e a representação. O termo teatro pode se referir a diferentes casos, como espaço em que ocorrem as apresentações, e até mesmo ao texto.

O que é um texto de teatro? Ele é composto de duas partes distintas, mas indissociáveis: o *diálogo* e as *didascálias* (ou indicações cênicas ou direção de cena). A relação textual diálogo-didascálias é variável de acordo com as épocas da história do teatro. (UBERSFELD, 2005, p. 6, grifos do autor).

Com o passar dos anos, o teatro ganhou novas significações, como a existência do gênero dramático, referências a instituições, aos autores e às suas obras:

Por uma segunda translação metonímica, o teatro se torna enfim a arte, o gênero dramático (daí as interferências com a literatura, tão amiúde fatais à arte cênica), mas também a instituição (O Teatro-Francês) e finalmente o repertório e a obra de um autor (o teatro de Shakspeare). (PAVIS, 2008, p. 372).

Logo, “A origem grega da palavra teatro, o *theatron*, revela uma propriedade esquecida, porém, fundamental desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar”. (PAVIS, 2008, p. 372).

Voltando às bases para o estudo do gênero dramático, cita-se Aristóteles, em sua *Poética*, pois nessa obra o autor compreende a poesia como forma de imitação. Nesse aspecto, estão inclusas a epopéia, a tragédia e a poesia ditirâmbica.

Aristóteles (1999) faz uma diferenciação específica acerca da comédia e da tragédia: a primeira está diretamente relacionada aos homens comuns e seus vícios; a segunda, a seres superiores, heróis, deuses. “A mesma diferença se encontra a tragédia a comédia; esta procura, imitar os homens inferiores ao que realmente são, e aquela, superiores”. (ARISTÓTELES, 1999, p. 39).

Ainda sobre a comédia, destaca-se que nessa modalidade dramática são abordados todos os tipos de homens, especialmente no que diz respeito às suas mazelas e vícios:

A comédia, como dissemos, é imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo vício e sim só quanto à parte em que o cômico é grotesco. O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor; isso o prova a máscara cômica, horrenda e disforme, mas sem expressão de dor. (ARISTÓTELES, 1999, p. 42).

Acerca da tragédia e da epopéia, o filósofo grego faz as respectivas diferenças entre as duas, já que ambas tratam de seres superiores. A primeira preconiza que o período ideal de duração de uma peça de teatro é vinte e quatro horas. Já a segunda, trata de questões atemporais, pois aos deuses não cabem tais restrições:

A poesia épica e a tragédia somente concordam por ser, ambas, imitação em verso de homens superiores; a diferença está em que a epopéia tem metro uniforme e a forma narrativa. Também na extensão existe diferença, tanto quanto possível, a tragédia procura, caber dentro de uma revolução do sol, ou ultrapassá-la um pouco, a duração na epopéia não tem limitações, e nisso ambas diferem. No entanto, no começo, o tempo de tragédia era ilimitado, como sucedia também nas epopéias. (ARISTÓTELES, 1999, p. 42).

Entre a tragédia e a epopéia, o filósofo grego assinala a superioridade que a segunda tem sobre a primeira, apesar de muitos pesquisadores definirem o contrário, posto que na tragédia estão contidos todos os elementos da epopéia, com a intensidade de todos os prazeres “Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios”.(ARISTÓTELES, 1999, p. 67).

Para Aristóteles (1999), a poesia servia como imitação da realidade, logo, como diferenciá-la das narrativas históricas, já que todas têm como fim a narração do acontecido? O que Aristóteles usa como fundamental na diferenciação é que na história tudo já aconteceu, não há como mudar. A poesia deve se ater aos fatos históricos, mas apropriando-se apenas de alguns elementos, tornando situações particulares em universais.

Um dos elementos mais estudados até hoje na obra de Aristóteles é a questão da verossimilhança, cujo princípio é que a obra deve conter um grau de veracidade interna para que o público e os leitores possam acreditar. A veracidade está diretamente relacionada ao tipo de obra a ser lida, pois cada qual exige uma relação de elementos e de fatos que possam se tornar, de certa forma, verossímeis, uma vez que:

A necessidade e a verossimilhança devem estar presentes na representação dos caracteres, assim como na sequência das ações, de maneira que seja necessário e provável, a determinado personagem, falar tais palavras e praticar tais atos; também é assim em relação ao ordenamento dos fatos. (ARISTÓTELES, 1999, p. 55).

Ainda sobre o conceito de verossimilhança, outros estudiosos do teatro a explicam, como Pallotini:

Ou seja que, escolhido o seu tema, o seu mito, os seus caracteres, o poeta, baseado numa verdade determinada, que se atenha à realidade dentro do seu próprio estilo (e aqui se trata de homens “melhores do que nós”, ou seja, heróis), *crie* personagens que tenham *relação* com os seus modelos, e não que sejam cópias destes. (PALLOTINI, 1989, p. 18, grifo do autor).

Anatol Rosenfed (1972) também aborda a questão da verossimilhança e enfatiza que:

Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. Mesmo sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõe a quase-reais. (ROSENFELD, 1972, p. 20-21).

Pavis (2008) define o verossimilhante como: “O verossimilhante caracteriza uma ação que seja logicamente possível, levando-se em consideração o encadeamento lógico dos motivos, portanto, necessário como lógica interna da fábula”. (PAVIS, 2008, p. 428).

Sobre a fábula compreende-se pela definição de Aristóteles (1999, p. 43) que “A fábula é imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações [...]” e, com a reunião das ações, o filósofo a define que deveriam ser unas, ou seja, no conjunto da obra todas deveriam estar interligadas, pois, se na falta de uma, as outras acontecessem normalmente, perder-se-ia a unicidade:

Por isso, assim como nas outras artes miméticas, necessariamente, a imitação una deriva de um objeto uno, assim também a fábula, por ser imitação de ações, precisa imitar as que sejam unas e inteiras; ademais, eventos devem seguir-se de maneira que quando um deles for eliminado ou deslocado, o todo se desordene ou se altere; pois a presença ou ausência de algo não modifica de modo sensível o todo, é porque não é parte do todo. (ARISTÓTELES, 1999, p. 47)

No *Dicionário de teoria da narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, os autores definem o termo fábula, baseados na teoria aristotélica e na dos formalistas russos, que opõe a fábula à intriga, em que a primeira são os acontecimentos, o elemento pré-literário, e a segunda o elemento literário, a narração de como acontecem os fatos.

Conceito elaborado pelos formalistas russos para referenciar o conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais. [...] A fábula corresponde ao material pré-literário que vai ser elaborado e transformado em intriga, estrutura compositiva já especificamente literária. (REIS; LOPES, 2000, p. 208)

Ao considerar que o objeto deste estudo é o texto dramático, compartilha-se com Pavis que “A fábula textualiza as ações que puderam ocorrer antes do início da peça ou que terão seqüência após a conclusão da peça. Ela pratica uma seleção e uma ordenação dos episódios conforme um esquema mais ou menos rígido.” (2008, p. 157).

Com o objetivo de melhor compreender as questões que envolvem o estudo do texto dramático, para se chegar a um método de análise para esta pesquisa, faz-se um estudo dos componentes do teatro, como as noções de tempo, espaço, personagens e seus discursos.

2.1 O tempo e o espaço no texto dramático

Mensurar o tempo no teatro é uma das coisas mais difíceis, pois inicialmente é preciso pensar sobre qual tempo se está falando: o tempo da fábula, o tempo em que acontece a história no mundo ficcional, ou o tempo do espetáculo, medido por meio dos atos e da extensão do texto.

[...] o *tempo* no teatro não pode ser percebido facilmente nem no texto, nem na representação. No texto, porque, como veremos, os significantes temporais são todos indiretos e vagos; na representação, porque elementos tão decisivos quanto o ritmo, as pausas, as articulações são perceptíveis com muito mais dificuldade do que os elementos espacializáveis; estamos diante do problema que é o de toda cientificidade no âmbito das ciências humanas: é mais fácil perceber as dimensões de espaço que as de tempo. (UBERSFELD, 2005, p. 126; grifo do autor).

Contudo, para Aristóteles (1999), essa problemática se resolveria, pois a diegese deveria durar o tempo necessário de o sol nascer e se pôr, ou seja, vinte e quatro horas, com exceção das epopéias.

Já o teórico Patrice Pavis discorre que o tempo é essencial ao texto dramático e ao teatro em geral, bem como este é difícil de ser compreendido e de ser mensurado, haja vista que

O tempo é um dos elementos fundamentais do texto dramático e/ou da manifestação cênica da obra teatral, de sua apresentação (“presentificação”) cênica. Noção que tem a força da evidência e que não é, contudo, fácil de descrever, pois, para fazê-lo, seria necessário estar fora do tempo, o que, evidentemente, não é uma coisa cômoda. (2008, p. 400).

O autor ainda distingue o tempo entre o cênico e o extracênico. O tempo cênico seria o tempo da apresentação, o tempo real, o presente; já o tempo extracênico ou dramático, trata-se do tempo da ficção, aquele em que as personagens desenvolvem o enredo num mundo possível, definido como: “Tempo da ficção do qual fala o espetáculo, a fábula, e que não está ligado à enunciação *hic et nunc*, mas à ilusão de que algo se passa ou se passou ou se passará num mundo possível, aquele da ficção”. (PAVIS, 2008, p. 400; grifo do autor).

Em *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* o tempo da diegese é delimitado pelas vinte e quatro horas Aristotélicas, tendo como início o horário do almoço, horário geralmente compreendido entre os períodos matutino e vespertino:

Gato
Vamos chamar seu almoço.
(gritando, pra fora)
Bicharada, bicharada, venham todos!
Venham todos, descobri o que a onça tem.
Venham todos, venham ajudar a onça a se curar. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 16).

A Onça estipula ao Gato que até o horário do jantar seja resolvido o seu problema, ou seja, até o horário em que o sol já se pôs, à noite:

Onça
Gato, agora devia ser a hora do meu almoço.
Vou ficar sem comer, em jejum.
Mas, se até a hora do jantar não tiver
uma lebre pra eu comer, vou comer um gato. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 20).

O tempo da ficção, bem como do espetáculo, ambos discorrem sobre o espaço. Pavis faz a diferenciação em seis tipos de espaço⁶ e alerta:

A noção de espaço, cuja fortuna na teoria teatral tanto quanto nas ciências humanas é hoje prodigiosa, é usada para aspectos muito diversos do texto e da representação. Separar e definir cada um desses espaços é uma empreitada tão vã quanto desesperada. (PAVIS, 2008, p. 132).

Acerca do espaço dramático, parte-se do pressuposto de que para se localizar o local onde se passa a fábula é necessário o estudo do espaço textual, com todas as marcas deixadas pelo autor, tanto por meio das didascálias como na voz das personagens, pois

Todo texto teatral contém marcas espaciais que não estão explicitamente ligadas ao projeto de representação e que não precisam ser levadas em conta num primeiro nível de análise. Entretanto, todos os advérbios de lugar, verbos que indicam o movimento, imagens, comparações, metáforas e, de maneira geral, todo o léxico do espaço constitui um sistema revelador, por vezes mais rico que as meras informações técnicas. (RYNGAERT, 1996, p. 90).

Anne Ubersfeld afirma que o espaço deve ser um lugar possível de existir no mundo “Significa dizer que o espaço teatral é o próprio lugar da *mimesis*: construído com elementos do texto, ele deve afirmar-se ao mesmo tempo como imagem de alguma coisa no mundo”. (2005, p. 93; grifo da autora).

Nessa linha de pensamento analítico, a teórica aponta que no texto dramático, diferentemente do romance, as indicações de espaço são extremamente objetivas, geralmente descritas nas didascálias, sem a utilização dos recursos poéticos:

Nesse sentido, o texto de teatro é ainda mais plano do que qualquer outro (no nível textual, bem entendido). Nele, a espacialidade não é descrita; as descrições de lugares são sempre precárias e, salvo exceções dignas de nota, localizadas em pontos bem precisos no texto. Trata-se, aliás, de descrições funcionais, raramente poéticas, orientadas não para uma construção imaginária, mas para a prática de representação, isto é, da *instauração no espaço*. (UBERSFELD, 2005, p. 92; grifo da autora).

O espaço é descrito em *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* na primeira didascália:

⁶ As noções de espaço para Pavis (2008, p. 132) são: dramático, cênico, cenográfico ou teatral, lúdico ou gestual, textual e interior. Contudo, não serão abordadas neste trabalho, por não ser este o objetivo da pesquisa.

Cenário
Mata. Em meio ao verde e as flores,
muitos bichos (pelo menos sete). (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 1)

O ambiente assemelha-se a uma floresta, um local estereotipado. Na agressão da Onça aos animais quando tenta saciar sua fome, todos correm para a platéia, tornando o público outro espaço cênico:

(Onça pula no coelho;
ele se esquiva e corre para a platéia;
os outros bichos também correm;
estão todos na platéia, menos o gato) (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 18).

O mesmo ocorre no final, ao se constatar a falsa morte da Onça, transformando a plateia novamente em espaço de fuga e de proteção das personagens:

Coelho
Onça estúpida! Gato idiota!
Quem morre não espirra!
Quer ver como não morreu?
(pega um vela e queima o rabo da onça;
onça urra de dor e corre atrás dos bichos;
todos fogem, rodam pela platéia
até saírem de cena; só fica o macaco). (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 27)

Considerando que para a análise do tempo e do espaço são imprescindíveis, dentro do gênero dramático, o estudo das personagens e dos seus discursos, segue o que norteia esta pesquisa no que se refere às personagens.

2.2 As personagens e seus discursos

As personagens, dentro do texto dramático são essenciais para a sua compreensão, afinal, sem sua presença não há teatro, mesmo que estas não sejam humanas, pois, ao contrário dos romances, cujo espaço ou outros elementos são imprescindíveis, “No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”. (PRADO, 1972, p. 84).

Desta forma, o texto dramático não necessita da mediação do narrador para acontecer, ele existe como se fossem pessoas na vida real “A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador.

A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade”. (PRADO, 1972, p. 85).

Apesar das semelhanças às pessoas reais, as personagens, segundo Rosenfeld são mais coerentes, visto que são definidas para tal, ainda que por diversas razões possam apresentar inconsistências psicológicas e sociais:

Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais; pense-se na banalidade exemplar de certas personagens de Tchecov ou Ionesco); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização no contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente. (ROSENFELD, 1972, p. 35).

Para a gramática normativa, segundo Pavis explicita que “É através do uso de *pessoa* em gramática que a *persona* adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana”. (2009, p. 285, grifo do autor).

Pallottini (1989) expõe que a personagem nasce da tradição agrícola grega de culto ao deus Dioniso, em que lavradores saíam fantasiados, geralmente de animais, como forma de agradecimento à colheita, provavelmente transformando o culto de devoção em arte. Assim, a personagem faz com que a peça se desenvolva, tenha enredo, que as ações aconteçam, utilizando-se da imagem humana, como é o caso das personagens de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, em que todas são antropomorfizadas.

O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado da sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista – autor, e por um artista – ator. (PALLOTINI, 1989, p. 11).

Nesse viés, Pallotini (1989) faz uma referência às diversas personagens históricas ou de autores específicos, quem estão as marcas do tempo e de questões sociais, políticas, psicológicas de seu tempo, entre outras, como as personagens comuns das farsas, conhecidas como personagens tipos; as da Comédia Del’Arte, que são as mesmas, modificando-se o enredo; as de Brecht, personagens marcadas pelas questões econômicas e ideológicas.

E, como no movimento de um pêndulo, o personagem de teatro oscila entre maiores ou menores doses de exercício da vontade ou de determinação exterior. Em suma, ora é *mais* sujeito, ora é *mais* objeto. E nunca, parecidos, será totalmente livre, ou totalmente determinado. (PALLOTINI, 1989, p. 61; grifos da autora).

Assim, é importante analisar como a personagem se coloca perante as demais; se há a intenção de subordinar ou de subordinação; como se porta na sociedade à qual pertence: “É importante mostrar como se coloca o personagem em relação aos outros homens, de que forma ele se insere no seu grupo; como, portanto, se caracteriza *socialmente*; sua situação na sociedade a que pertence [...]” (PALLOTINI, 1989, p. 65; grifo da autora).

Cabe definir, portanto, a diferença entre o diálogo, as falas propriamente ditas e o discurso das personagens dentro do gênero dramático. Ubersfeld afirma que é por meio das falas das personagens que é possível analisar as relações entre elas. Ubersfeld acrescenta que ninguém fala sozinho, é necessário que haja interlocutores e estímulos alheios às personagens para que elas se manifestem, imitando situações sociais reais:

Para compreender a relação entre a personagem e seu discurso, sem dúvida, é preciso dissipar a névoa, não apenas não ver no discurso da personagem, o estoque de informações que permitirá decifrar seu caráter ou sua psique, mas, ao contrário, ver como é o conjunto dos seus traços distintivos, suas relações com as demais personagens, em suma, *sua situação de fala*, que permite elucidar um discurso, afinal de contas, indeterminado. (2005, p. 82-83; grifo da autora).

Pallotini (1989) afirma que para se analisar a personagem é necessário observar as rubricas, mas que ainda são superficiais, perante a amplitude do texto, pois o que realmente importa são os diálogos, que é onde estão as ações. “Mas é na *ação* da peça, seja no diálogo como nas atitudes tomadas, tudo isso frutos de opções, vontades, colisões, que se mostrará com melhores recursos o caráter do personagem”. (PALLOTINI, 1989, p. 71, grifo do autor).

Sobre a principal diferença entre as didascálias e as falas, Ubersfeld (2005) afirma que estas se dão no campo linguístico, pois as primeiras são a ordem do autor; as segundas são as ações, desejos e palavras de cada personagem.

Conforme Prado (1971) para se analisar a personagem é necessário saber o que ela diz sobre si mesma, suas ações e o que os outros dizem sobre ela. Contudo, definir o que a personagem faz nem sempre é tarefa fácil. Ryngaert (1996) define que é necessário saber a relação de falas e ações, entre o que se deseja fazer e o que verdadeiramente é realizado. Nesta perspectiva, “As grandes ações ou o motor principal de uma personagem

podem ser determinados a partir do estudo minucioso de suas ações sucessivas”. (RYNGAERT, 1996, p. 137).

Assim, por haver dentro da obra teatral um núcleo comum que faz com que as personagens ajam em prol dele, é dentro desse mesmo núcleo que acontecem as divergências e as parcerias entre as personagens havendo, portanto, o dialogismo na obra teatral.

Poder-se-ia mostrar que o dialogismo, no interior do discurso de uma personagem, não é somente a fratura em duas vozes, como quer Bakhtin, mas a colagem (ou a montagem) de enunciados radicalmente heterogêneos. E além disso, afeta não somente esta ou aquela forma moderna de teatro, mas o gênero como um todo, pois é constitutivo do diálogo de teatro, por um viés imprevisto que é do pressuposto comum: se há diálogo (e dialogismo), é que todas as consonâncias e dissonâncias, os acordos e os conflitos ocorrem em torno de um núcleo comum. Quando Bakhtin nega que haja dialogismo no teatro, ele tem razão, porque vê a existência desse núcleo; e não tem razão, porque é justamente esse pressuposto comum que permite o confronto, a justaposição, a montagem, a colagem de diferentes vozes. (UBERSFELD, 2005, p. 185).

Ubersfed (2005) cita o filósofo russo Bakhtin acerca do dialogismo. Bakhtin, em sua teoria sobre a enunciação, define que toda palavra tem um destinatário e que esta nunca é elaborada solitariamente, sendo criada e incorporada historicamente por determinado grupo social: “Com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor.” (BAKHTIN, 1992, p. 112).

O discurso de outrem, para Bakhtin (1992), está além das palavras e da construção sintática e semântica; ele mantém os discursos das outras pessoas, do seu tempo histórico, da classe social, entre outros aspectos.

Mas o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso: ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral da construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama lingüística do contexto que o integrou. (BAKHTIN, 1992, p. 144)

Como as relações dialógicas dentro do discurso teatral são imitações de discursos da vida real, logo, os discursos das personagens são, na maior parte dos casos, relações de dominação em que o embate dialógico normalmente é mais marcante que o físico, pois:

[...] a mensagem primeira do diálogo de teatro é justamente a relação verbal e os pressupostos que a governam. Ora, essa relação verbal é, ela própria, dependente das relações (de dominação principalmente) entre as

personagens, na medida em que tais relações apresentam-se como imitação da realidade: são matéria principal da mimesis. É, pois, inútil dizer que essas relações são, elas próprias, dependentes das relações “sociais”, para empregar o termo mais amplo. (UBERSFELD, 2005, p. 180).

Para a análise textual dos discursos das personagens, utilizou-se o método de Ryngaert (1996), em que é necessário verificar se há cooperação ou não entre as personagens por meio das falas; se elas concordam ou discordam entre si; se interrompem ou escutam atentamente a fala do outro. O discurso das personagens é analisado por meio das ações, muitas vezes representadas pelo diálogo e pelas indicações cênicas, as didascálias.

Nesse pressuposto, observar-se o quadro social e relacional da personagem e quais motivos levaram-na a falar da forma como fala, notando que nada está escrito por acaso. E, entre réplicas e tréplicas, muitas vezes a personagem responde a si mesma uma questão, revelando seus verdadeiros anseios e desejos. “No grande jogo teatral do enunciador-destinatário, a força da réplica pode até ser a resposta a uma pergunta que não figura no diálogo, mas à qual a personagem responde como se respondesse a si mesma”. (RYNGAERT, 1996, p. 115).

2.3 As personagens: discursos e ações

Na peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* o dramaturgo dá voz a personagens que utilizam diversos elementos populares, como as brincadeiras, cantigas e ditos, assim como faz uso de ofensas morais e gírias, demonstrando flexibilidade linguística no uso da norma culta, o que não era nenhuma novidade nas obras de Plínio Marcos. Esse processo também fazia parte de um momento que a literatura infantil passou desde a década de 1960, como afirmam Lajolo e Zilbermam (2007), em que o uso de um vocabulário simplificado, com gírias, sem a norma culta foi ficando frequente

Essa oralização do discurso nos textos para crianças torna-se bastante coerente com o projeto de trazer para as histórias infantis o heterogêneo universo de crianças marginalizadas, de pobres, de índios. Da mesma forma que suas personagens e enredos deixaram de ser exemplares do ponto de vista dos valores dominantes, também a linguagem distanciou-se do padrão formal culto, indo buscar na gíria de rua, em falares regionais e em dialetos sociais a dicção adequada aos novos conteúdos. (LAJOLO, ZILBERMAM; 2007, p. 151).

A peça também faz uso de algumas características comuns ao tipo de literatura que ainda é tida como infantil: os contos de fadas, com a presença do narrador e da expressão “era uma vez”; e as fábulas, com a antropomorfização e a moral.

Os contos de fadas são contos de tradição oral europeia que já chegaram ao Brasil, no século XIX, na forma de literatura infantil

O aproveitamento da tradição popular, de transmissão originalmente oral e vinculada às populações dependentes da economia agrícola, vem sendo uma constante da literatura infantil desde seu aparecimento na Europa dos séculos XVIII e XIX. No Brasil, não acontece essa apropriação direta do material folclórico, e sim o recurso ao acervo europeu, quando este já tinha assumido a condição de literatura para crianças. (LAJOLO, ZILBERMAM; 2007 p. 67).

A expressão temporal era uma vez, utilizada pelo Macaco, que tem na peça a função de narrador, é comum em contos de fadas e retrata um tempo não delimitado mas passado, portanto, as histórias são atemporais e podem sempre ser vivenciadas. Logo, o problema de quando um animal quer comer o outro é um problema recorrente no reino animal e na humanidade, mas o comer entre os homens é explorar e tirar do outro o que o garante como ser humano, deixando-o em situações sub-humanas, como muitas das personagens de Plínio Marcos.

Sobre as fábulas, como gênero literário ganharam popularidade no século XVIII com La Fontaine, por meio de histórias curtas, protagonizadas por animais, sempre apresentando uma moral, implícita ou explícita:

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizado por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos. [...] Modernamente, La Fontaine destaca-se como o mais importante fabulista: suas histórias, dadas a lume entre 1668 e 1964, foram largamente traduzidas, aplaudidas e imitadas. (MOISÉS, 1974, p. 226).

Até a década de 1960, Lajolo e Zilbermam afirmam que as personagens antropomorfizadas tinham como objetivo manter uma estética de manutenção de valores e moral adultas:

Inspirados no conto de fadas e na fábula, as personagens que tomam a forma animal aparecem em textos comprometidos com a veiculação de valores do

mundo adulto e com a conseqüente puerilização da criança. O mesmo ocorre em histórias que conservam a forma primitiva do conto de fadas. (LAJOLO; ZILBERMAM, 2007, p. 112).

A peça objeto deste estudo apresenta a antropomorfização e ao final certa moral, pois quando um animal resolveu comer o outro deu-se o fim da paz no universo.

Plínio Marcos usa elementos do conto de fadas e da fábula, mas, como foi visto, com preceitos dos contra-valores, de uma contra-moral, sem o herói e a honra à pátria, com a valorização da liberdade, característica também na produção de literatura infantil, em especial ao final da década de 1970, com os últimos anos da Ditadura Militar no Brasil.

Assim, se aparentemente desapareceu desses livros infantis o compromisso com a história oficial, com os heróis pátrios e com os conteúdos escolares mais ortodoxos, um exame mais atento da produção infantil contemporânea revela a permanência da preocupação educativa, comprometida agora com outros valores, menos tradicionais e acredita-se — libertadores. (LAJOLO, ZILBERMAM; 2007, p. 160)

Neste contexto, as personagens de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* representam as personagens de um Brasil recente, ao se considerar o ano em que a peça foi escrita, 1988.

A fim de se fazer uma análise das personagens da peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, optou-se por fazer primeiramente a contagem das falas e de didáscalias destinadas a cada personagem, representadas, respectivamente, nos quadros abaixo:

QUADRO 1 – Quantidade de falas das personagens de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*

Personagem	Quantidade de falas
Gato	93
Onça	59
Macaco	30
Tartaruga	28
Coelho/Lebre	21
Tatu	19
Cachorro	15
Todos	13

Org.: DYONISIO, 2011.

QUADRO 2 – Quantidade de didascálias das personagens de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*

Personagem	Quantidade de didascálias
Gato	32
Onça	35
Macaco	16
Tartaruga	01
Coelho/Lebre	05
Tatu	01
Cachorro	02
Todos	00

Org.: DYONISIO, 2011.

Na sequência, trata-se de cada personagem, fazendo a análise de seus diálogos, discursos e ações.

2.3.1 O Gato

O Gato é o animal que mais tem falas, somando noventa e três, e apresenta grande quantidade de didascálias, só perdendo para a Onça. Logo, pode-se constatar que o Gato, apesar de não nomear a peça, tem grande importância para o desenvolvimento da diegese.

Com relação às didascálias, estas mostram o quanto o Gato tem indicações de situações em que fica nervoso, com medo e pensativo, como em: “(andando de um lado para o outro, nervoso)” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 11); ou quando está com medo de conversar com a Onça “(assustado)” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 14); e, na sequência, a sucessão das demonstrações de medo e nervosismo: “(canta, aflito; anda nervoso pra lá e pra cá)” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 21).

O Gato, portanto, tem suas ações determinadas por tomadas rápidas de decisão, em que fica nervoso, ansioso, mas consegue achar alternativas para os problemas, mesmo que estas resoluções sejam moralmente condenáveis.

As falas do Gato também são, em alguns casos, direcionadas a alguém, não servindo para todos, ora para o público “(para a platéia)” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 11); ou para uma das personagens: “(para a Onça)” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 22) e “(para o Macaco)” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 24).

Com relação às suas falas, até a Tartaruga sugerir que o Gato conversasse com a Onça, aquele praticamente não tinha falas e as que tinha, não causavam grande efeito no texto, como quando tenta convencer a Onça a contar seus problemas: “Somos seus amigos” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 09).

O Gato, apesar de ter aceitado conversar com a Onça, no início ainda fica espantado ao saber que ela não quer mais comer:

GATO - Enjoou de comida?

ONÇA - (chorando mais) É, é, é, é!
Não agüento mais comer matinhos, frutinhas, legumes.

GATO - (assustado)
Xi, xi, xiiiiiii... Isso é grave! (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 13).

Para tanto, oferece-lhe várias frutas, verduras e legumes, sem obter sucesso:

GATO - Jaca? Já comeu jaca?

ONÇA - Já

GATO - Goiaba, carambola, maçã...

ONÇA - Já, já, já.

GATO - Abricó, pitanga, jambo, abacate,
Fruta do conde, banana, maracujá?

ONÇA - Já, já, já, já, já, já, já, já

GATO - Laranja, mexerica, ameixa, morango,
Mamão, melão, jambolão, caqui.

[...]

GATO - (pensa bem, lembra das verduras)
Alface, espinafre, chicória, almeirão, catalonha?

ONÇA - Não gosto, não gosto, não gosto.

GATO - Legumes? Chuchu, batata, tomate, abobrinha,
Berinjela, quiabo, couve-flor, brócolis, nabo? (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 13-14).

E, num momento de desespero, dá a ideia à Onça de comer carne, defendendo-se na sequência, afinal, a carne de gato não deverá ser experimentada:

GATO - Onça, algum dia você comeu carne?

[...]

ONÇA - Carne de quê?

GATO - Carne de bicho.

ONÇA - Carne de gato?

GATO - (assustado)

Não, não, não, de gato não...

Gato é uma onça pequena...

Carne de coelho, de cachorro,

De tatu, de tartaruga, de macaco... (PLÍNIO MARCOS, 1988, p.15).

A fim de resolver o problema da Onça, chama todas as personagens para ajudarem-na:

GATO - Vamos chamar seu almoço.

(gritando, pra fora)

Bicharada, bicharada, venham todos!

Venham todos, descobri o que a onça tem.

Venham todos, venham ajudar a onça a se curar. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 16).

Então, o Gato expõe o problema da Onça às outras personagens, esperando um voluntário a virar refeição: “Pois é, a onça quer comer carne de bicho”. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 17).

Quando a Onça tenta pegar o Coelho para saciar a sua fome, o Gato torce para a Onça, deixando definido o lado que está: “Gato (no palco, torcendo pela onça)/ Vai, onça: pega o coelho. Não deixa o coelho escapar!” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 19).

A Onça fica indignada por não conseguir comer o Coelho e sugere que ele, o Gato, seja a sua refeição, mas, num ato de grande astúcia, esquivava-se e promete novas soluções para que ela possa se deleitar com a Lebre/ Coelho:

GATO - (se tocando)

Não, não, gato é uma onça pequena...

Minha barriguinha, quando ronca, é de fome, claro...

Onde já se viu roncar de sono?

Barriga de onça e de gatinho

-- quer dizer, onça pequena –

ronca quando está com fome.

[...]

GATO - Ai, ai, ai, que besteira que eu fiz! Ai, ai, ai...

Tenho que ajudar essa onça pegar a lebre,

senão ela vai comer gato por lebre... Ai, ai, ai. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 20).

O Gato faz uso de alguns substantivos no modo diminutivo: “barriguinha” e “gatinho”, o que remete a certa linguagem popular utilizada com as crianças, numa forma carinhosa de atenuar o peso das palavras. Sobre o uso do vocabulário popular, o Gato utiliza o dito popular “comer gato por lebre”, que numa forma metafórica, significa ser enganado a ter algo inferior por algo superior, mas na peça além da metáfora, o Gato realmente se transformará em refeição da Onça caso não a ajude a degustar a lebre, dando novos sentidos ao que já ficou cristalizado pela cultura popular.

O Gato resolve tramar um plano: fingir que a Onça morreu e no seu velório, aproveitando a fragilidade e a tristeza de todos os animais, a Onça atacará a lebre:

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. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 21-22)

O Gato, a fim de aproveitar o momento em que a Onça se fingia de morta, a chuta, numa forma de vingança aos maus tratos ocasionados por ela, dizendo que se trata apenas de um teste, para ela conseguir ficar bastante tempo naquela posição, imóvel, mesmo com intervenções externas, para testar o grau de dissimulação da Onça.

GATO - Só estou treinando.
 Se um bicho te chutar, você não mexe,
 fica firme até a lebre chegar, assim.
 (chuta a onça uma porção de vezes) (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 23).

Como a Onça não consegue se fingir de morta, respondendo aos insultos das outras personagens, o Gato tenta defendê-la, o que acaba não tendo resultados positivos.

GATO - Quando morre alguém querido,
 Às vezes se tem a impressão
 de escutar a voz do morto. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 24).

Após a Tartaruga definir que animal que morre de fome espirra três vezes, o Gato, desesperado, manda a Onça espirrar, mostrando que esta, ainda que impulsiva, tinha respeito à astúcia e à inteligência do Gato:

GATO - (chutando a onça)

Espirra, idiota

[...]

GATO - Espirrou três vezes.
 Todo mundo viu,
 agora morreu mesmo (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 27).

O Gato é o causador da intriga, posicionando-se ao lado de quem aparentemente está numa melhor situação, no caso, o outro felino, a Onça, e faz de tudo para defender seus interesses e sua vida, mesmo que seja necessário prejudicar os demais.

Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier & Gheerbrant (2001), o gato é ora endeusado, devido à sua inteligência, ora comparado à serpente, pelos comportamentos de traição e dissimulação. “O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar sua atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 461).

O Gato, essa personagem simbolicamente dúbia, vendo a possibilidade de ascensão ao poder, mesmo sob recorrentes agressões físicas e verbais, permanece vinculada à Onça.

2.3.2. A Onça

A Onça é a personagem que mais apresenta didascálias na peça, trinta e seis, e a segunda que mais tem falas, o que, numa análise superficial, constata que sua presença é essencial para o desenvolvimento da trama, não sendo à toa que seja uma das personagens que intitula a peça.

As didascálias indicam, geralmente, uma personagem nervosa, agressiva e impulsiva, como em: “brava” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 09); ou quando não quer conversar e ataca as outras personagens “ela avança contra os bichos” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 09) e “ela bate em todos e sai de cena” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 09); ou numa das vezes em que agride o Gato: “(dá mais pancada no gato, que chora e geme)” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 19). Com relação aos atos impulsivos, apresentam-se o choro e a gula, como em: “depois de uma pausa, começa a chorar” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 13) e “com cara de gula” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 15).

No início da história, a Onça está brincando com todos. O estranhamento se dá quando percebem que a Onça para de brincar de estátua, e brava, responde que não quer mais brincar:

ONÇA - (brava)
 Já falei pra não me amolar.
 Caiam fora, vamos, rápido
 Estou perdendo a paciência (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 09).

Nervosa, resolve a situação, agredindo fisicamente todos os animais:

ONÇA - Mas será que vocês não entendem
 que estão me amolando?
 se não forem embora, vou bater em todos vocês.
 Vão embora! Um, dois, três... Avisei.
 (ela avança contra os bichos)
 Avisei, agora tomem.
 (ela bate em todos e sai de cena) (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 09).

Quando o Gato, escolhido pela Tartaruga e pelos demais para conversar com a Onça, consegue finalmente descobrir seu problema, a Onça já iguala a fome à vontade de comer:

ONÇA - (depois de uma pausa, começa a chorar)
 Gato, gato, gatinho...
 Eu estou muito triste porque enjoiei de comida.

[...]

ONÇA - Eu como, como, como e continuo com fome.
 Como mais, mais, mais, mais e a fome continua.
 Não gosto de comida,
 Mas como, como, como e continuo com fome.
 A fome me machuca, me deixa nervosa, brava, feroz.
 Quero comer, mas comer o quê?
 (faz cara e gestos de nojo)
 Ervilhas? Frutas? Legumes?
 Eu tenho fome, gato, vontade de comer.
 De comer até me fartar, alguma coisa que eu goste.
 (termina soluçando) (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 13).

Depois de várias tentativas do Gato, este sugere à Onça que coma carne animal:

ONÇA - (com cara de gula)
 Nunca comi carne.

GATO - Podia provar.

ONÇA - Taí, podia! Se for bom, passo a comer sempre... (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 15).

Ao adquirir confiança no Gato, pergunta-lhe quem deve comer:

ONÇA - Mas quem eu devo comer?

GATO - Me livrando, que eu sou onça também...
Pequena, mas sou... e onça não come onça...
Pode comer qualquer um...
Menos gato. Gato, não.
Sabe como é: parente não come parente.
Quer provar? (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 15-16).

Depois que o Gato chama todos os animais para saciarem a fome da Onça e todos fogem, a Onça fica muito nervosa por ter perdido sua refeição (neste ponto ela já define que será o Coelho/Lebre) e desconta a sua raiva, agredindo o Gato:

ONÇA - Assim você aprende a não me xingar,
Seu molenga imprestável.
Eu enxotei o coelho pra cá,
Pra você cercá-lo até eu chegar.
E você o deixou fugir, cretino!
(agarra o gato e sacode)
Estúpido, molenga, idiota.
(gato geme e choraminga)
Seu molenga imprestável!
(ela joga o gato no chão)
Escute bem, gato.
Escute bem e com atenção.
Eu estou com muita fome de lebre, muita fome de lebre.
Estou quase desmaiando de fome, meu estômago está roncando.
Venha ouvir, venha ouvir para saber que eu não estou mentindo.
(onça pega o gato e coloca o ouvido dele na sua barrigona)
Está escutando? Está escutando? (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 19).

Na sequência, o ameaça caso não consiga comer a Lebre, afinal, foi o Gato quem a estimulou a sentir a vontade de comer carne, propondo se alimentar de carne de gato:

ONÇA - E você, gato sem-vergonha,
que me fez sentir vontade de comer carne de lebre,
tem que me ajudar a pegar a lebre, senão...
senão, eu vou ter que comer outra coisa
e essa coisa pode ser um gato. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 20).

É por meio das agressões verbais e físicas que a Onça pede providências urgentes ao Gato enquanto descansa:

ONÇA - Para de choramingar e trata de dar um jeito
de eu ter uma lebre pro jantar.
Vou descansar aqui mesmo;

corri demais atrás da lebre, preciso de descanso.
 Você, se vira! Senão, já viu:
 vou comer gato por lebre.
 (ela deita; está dormindo e roncando) (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 21).

O plano traçado pelo Gato, ou seja, a Onça fingir-se de morta, inicialmente, ela não acredita que dará certo:

ONÇA - Plano cretino,
 só podia sair da cabeça de um gato cretino.
 Como alguém vai acreditar
 que uma onça bonita e forte como eu
 morreu de repente? De quê? (PLÍNIO MARCOS, 1988, p.22).

A Onça ainda duvida, mas acaba acreditando na astúcia e na inteligência do Gato:

ONÇA - E se não der certo?

GATO - Vai dar.

ONÇA - Mas se não der?

GATO - Não se perde nada, não custa tentar

ONÇA - Bom, se eu não comer a lebre...
 como um gato. Tá bem, vamos tentar. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 22).

Durante o fingimento da morte, a Onça não consegue manter-se quieta com os insultos e as agressões dos animais a ela dirigidos:

ONÇA - (sentando) Estúpido é você, macaco imbecil.

[...]

ONÇA - (resmungando) Macaco sem-vergonha, você me paga. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 24).

A Onça tem mais ações do que falas, representando, provavelmente, a sua impulsividade nas ações, sem a utilização da inteligência na tomada das decisões e sem controlar os seus instintos, manipulada, neste caso, pelo Gato.

Por meio da força física e, principalmente, da ameaça de um embate físico, submete as demais personagens, por toda a diegese, em ameaças psicológicas. A Onça representa o poder, especialmente o poder instituído por meio da força física.

2.3.3 O Macaco

O Macaco tem a função de um narrador, caso se pense num texto narrativo. Inicia recitando uma quadrinha e utiliza-se da expressão temporal “era uma vez”, e define como “no tempo em que os animais falavam” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 05), sem marcador preciso de quando, como e onde:

MACACO - (para a platéia)
 Alô, alô, alô, alô...
 Agora vai ou racha
 Ou quebra a tampa da caixa
 Cocaxa, bolacha, cachaça,
 Bico de pato, parangole, rosca quebrada.
 Era um vez... Um momento!
 (Solene)
 Eu vou contar para vocês uma historia muito bonita
 do tempo em que os bichos falavam (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 05)

Com o objetivo de atrair a atenção do público, no caso, das crianças, o Macaco inicia com a quadrinha da vaca amarela, tentando garantir o silêncio:

Era uma vez uma vaca amarela
 que pulo a janela, quebrou a tigela
 E fez cocô pra mais de três;
 Três federam, quatro mexeram,
 Quem falar primeiro come tudo dela, entenderam? (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 05).

Após o Macaco fazer a apresentação de como era o tempo em que os animais falavam, começa com a conjunção adversativa “mas”, indicando que houve um problema em toda aquela harmonia, gerando certo suspense: “Mas um dia.../Estávamos todos brincando quando, de repente.../Querem saber como foi?” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 06).

A quebra na narrativa do Macaco se dá quando fala que estavam brincando de estátua: ele já pergunta qual é a estátua mais bonita e o Cachorro responde, causando certa confusão, afinal, não poderiam se mexer.

MACACO – [...] Estávamos brincando de estátua.
 Qual é a estátua mais bonita?

CACHORRO - Sou eu.

MACACO - Perdeu, não podia falar.

CACHORRO - Não valia se mexer.

MACACO - Nem mexer, nem falar. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 06).

O Macaco está comandando a brincadeira de estátua e percebe que a campeã é a Onça, a única que não se moveu:

MACACO [...] A onça ganhou, viva a onça!
 (todos dão vivas)
 Pronto, onça!
 (em direção a ela)
 Pode se mexer, pode falar.
 Você ganhou! (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 07)

Como a Onça não se mexe, o Macaco ouve os conselhos do Tatu e inicia uma nova brincadeira, de esconde-esconde, em que ela deveria ser a pegadora: “A onça é a pegadora! / Vamos nos esconder.” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 08).

Considerando que a Onça não está para brincadeiras e que alguém precisa conversar com ela, o Macaco não aceita, alegando que ela é agressiva:

MACACO - Eu não, tenho medo.
 Ela me deu um soco na cabeça,
 Estou vendo estrelinha até agora. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 10).

Quando o Gato descobre que o problema da Onça é fome, todas as personagens ficam abismadas e o Macaco prontamente se oferece para buscar bananas das mais diversas espécies.

MACACO - Eu trago bananas.
 Sei onde tem as mais belas bananas do mundo.
 Banana ouro, banana da terra, banana nanica, banana... (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 16).

Já ao final da diegese, o Macaco, indignado com o fato de a Onça ter morrido de fome, dada a disponibilidade de alimentos existentes na floresta (sem ser carne animal), expressa sua indignação, inclusive emitindo as ofensas verbais: “cretina” e “estúpida”:

MACACO - Que onça cretina, essa!
 Se estava com fome, por que não comia?
 Onça estúpida, estúpida mesmo. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 23-24).

Nesse segmento, continua ainda o Macaco com os insultos: “Antes ela do que eu”. (MARCOS, 1988, p. 24) e “Já morreu tarde”. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 25), com que todos os animais concordam, afinal, na floresta há grande variedade de alimentos e nenhum animal precisa morrer de fome.

No plano do Coelho, a Onça que morre de fome espirra três vezes, e o Macaco é solicitado para confirmar a veracidade do caso, provavelmente por se confiar no Macaco como um símbolo de esperteza, de confiança e de repetição das ações alheias. A constituição física do macaco é muito semelhante à do ser humano, o que gera essa relação de reciprocidade e de comicidade com o possível leitor e/ou público.

Na última fala, o Macaco termina de contar a sua história, já sem as personagens no palco, apenas para a platéia, encerrando a narrativa de como começou a discórdia na Terra:

MACACO - E foi por essas e outras que acabou a paz na terra.
Acabou a história, morreu a vitória,
entrou pela perna do pato, saiu pela perna do pinto,
acabou o que era doce, quem comeu arregalou-se,
acabou a história. Quem quiser que conte outra.
(Macaco dá cambalhotas e sai de cena. Luz se apaga) (PLÍNIO MARCOS,
1988, p. 27).

O Macaco apresenta lealdade e exerce a função de narrador, partindo do pressuposto de que no texto dramático “só pode haver narrador sob a forma de uma personagem que é encarregada de informar os outros caracteres ou o público contando e comentando diretamente os acontecimentos” (PAVIS, 2008, p. 258), talvez, com o objetivo de facilitar a diegese para as crianças, ou mesmo de estar próximo delas. O Macaco é símbolo de agilidade e de comicidade, conforme Chevalier & Gheerbrant (2001), aproximando, provavelmente, essas características às do comportamento infantil e, pela constituição física do macaco, ao próprio ser humano.

O Macaco, atrás de toda sua comicidade, marca a continuidade da história por meio do relato oral, bem como a lealdade aos amigos e aos seus princípios.

2.3.4 A Tartaruga

A Tartaruga é a personagem da peça que apresenta apenas uma didascália e está relacionada, no início do drama, à brincadeira de “Mototiro tiro ro”, que comanda juntamente com a Onça.

Nesse contexto, é importante destacar que a Tartaruga dá os indícios de que a doença da Onça é a tristeza e que tristeza mata, demonstrando conhecimento de que muitos bichos já haviam morrido desse mal:

TARTARUGA - É triste ver a onça triste.

[...]

TARTARUGA - A pior doença da terra é a tristeza.

[...]

TARTARUGA - E tem que ser logo, tristeza mata. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 08).

A Tartaruga demonstra ponderação e conhecimento do que fala, pedindo à Onça que conte aos amigos o seu problema:

TARTARUGA - Diga o que tem, onça; nós queremos ajudar

[...]

TARTARUGA - Vamos, onça, desabafa.
Abre seu coração com os amigos, isso ajuda. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 09).

Após sugerir que alguém deve falar com a Onça, propõe ao Gato que faça isso, afinal “gato é onça pequena” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 10). E na sequência pede para todos os animais se retirarem, deixando o Gato à espera da Onça:

TARTARUGA - Então vamos embora, só fica o gato.
Com todos nós aqui, ela não vem...
Vê se descobre o que nossa amiga tem. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 11).

Após a conversa do Gato com a Onça e de descobrir que o problema é fome de carne, a Tartaruga se espanta, evidenciando que quem tem carne são os animais: “Que carne? Quem tem carne é bicho”. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 17), já ressaltando que “Tartaruga onça não come”. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 17).

Só volta à cena ao final da peça quando ouve o escândalo do Gato ao anunciar a “morte” da Onça e depois já concorda com o Macaco sobre a estupidez do felino, ressaltando a abundância de alimentos existentes na floresta.

TARTARUGA - Mas o macaco tem razão:
se a onça morreu de fome é porque era estúpida mesmo.
Onde já se viu, morrer de fome na floresta?
Comida é o que não falta:
cada broto de árvore tenro e delicioso! (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 24).

O Coelho, ao ter a ideia de mandar espirrar quando a Onça morre de fome, primeiramente pergunta à Tartaruga, que é vista como inteligente pelos demais:

COELHO - Então tem que espirrar.
Onça, quando morre de fome,
espirra três vezes.
Não é assim tartaruga?

TARTARUGA - É assim mesmo,
pensei até que tinha espirrado (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 26).

Na peça, a Tartaruga incorpora poucas ações. Nesse sentido, importa destacar que a única ocorrência descrita nas didascálias é “olhando em torno” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 10), mostrando que o espaço ocupado pela personagem é o campo intelectual, com poucas ações físicas. Ocorre que a Tartaruga detém grande sabedoria, sendo, inclusive, respeitada pelos demais em suas opiniões sobre o grupo e, por extensão, sobre as ações. Nada a se estranhar, pois a simbologia da tartaruga assemelha-se ao universo, uma vez que “Pela sua carapaça redonda como o céu na parte superior – o que a torna semelhante a uma cúpula – e plana como a terra, na parte inferior, a tartaruga é uma representação do universo: constitui-se por si mesma numa cosmografia [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 868).

2.3.5 O Coelho

O Coelho apresenta quatro ocorrências de didascálias em todo o texto, porém, apenas no final do texto, momento em que o Coelho demonstra grande astúcia no clímax da peça: “chuta a onça, vira de costas; onça dá um tapa no coelho, mas ele anda pra frente; onça erra o bote” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 26).

No início da trama, a personagem desempenha papel secundário; suas falas não representam grandes mudanças no enredo, são apenas complementos, como: “Não valeu, o cachorro me empurrou” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p.07); ou: “Alegria é a vida”. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 08).

No meio da peça, quando o Gato descobre que o problema da Onça recai na fome, já se prontifica a buscar alimentos, no caso, cenouras:

COELHO - Isso é fácil.
Eu trago cenouras, belas e suculentas cenouras...
Eu sei onde tem as mais belas cenouras da terra. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 16).

Contudo, ao descobrir que a fome da Onça é de animais, o Coelho, além de responder à brincadeira (ao jogo de palavras) “Coelho: Coelho a onça não come” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 18), dá uma resposta corajosa, o que nenhum outro animal havia feito até então, utilizando-se inclusive de diversas ofensas morais à Onça:

COELHO - Escuta aqui, gato estúpido
- e você também, onça cretina, idiota, paspalha -:
Não pensem que eu sou um bicho bobo que vai virar jantar.
Ela come um coelho hoje,
Amanhã vai querer comer um macaco,
Depois de amanhã um cachorro,
E depois... e depois...
Você, seu gato estúpido
- e você, onça cretina -, acabaram com a paz na terra.
De agora em diante, vai ser sempre assim:
Um querendo comer o outro. Uma loucura!
Mas coelho, onça não come.
Ela é forte, brava, ficou feroz.
Mas continua estúpida.
Porque os que querem comer os outros,
Os que querem ganhar dos outros,
São estúpidos carnívoros, bebedores de sangue.
Quer comer carne, onça?
Coma o próprio rabo
- se é que você, sua estúpida, vai conseguir pegá-lo.
A mim, coelho esperto, você não pega. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 18).

No desfecho, ao perceber o estado de choro dos animais e descobrir a suposta morte da Onça, tendo como motivo a fome, agradece por sua morte e lhe dá um pontapé, provavelmente suspeitando que fosse uma encenação:

COELHO - Morreu? Bem feito!

Quero dizer, escafedeu...
 Olha bem, bicharada:
 onça morta não se mexe,
 nem quando leva pontapé. Vejam!
 (chuta a onça, vira de costas; onça dá um tapa no coelho, mas ele anda pra frente; onça erra o bote) (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 25-26).

Num ato astuto, o Coelho questiona se a Onça já espirrou, afinal, onça que morre de fome espirra três vezes, contando com o apoio da Tartaruga e do Macaco:

COELHO - Então tem que espirrar.
 Onça, quando morre de fome,
 espirra três vezes.
 Não é assim tartaruga?

TARTARUGA - É assim mesmo,
 pensei até que tinha espirrado

COELHO - Não é assim, macaco?

MACACO - É, é, é: onça espirra três vezes
 quando morre de fome. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 26).

Ao final, todos descobrem que tudo é uma armadilha do Gato e da Onça. O Coelho, então, aproveita para se vingar e queimar o rabo da Onça com uma vela:

COELHO - [...] (pega uma vela e queima no rabo da onça
 onça urra de dor e corre atrás dos bichos;
 todos fogem, rodam pela platéia
 até saírem de cena; só fica o macaco) (MARCOS, 1988, p. 27).

O Coelho tem poucas falas na peça sendo uma das personagens que a intitulam e que consegue ter coragem tanto nas ações quanto nos diálogos para enfrentar a Onça e o Gato. Apresenta falas essenciais, com os xingamentos e com certa agressividade em defesa do ideal de vida. Pode-se refletir que o Coelho é a personagem que define a diegese.

2.3.6 O Tatu

O Tatu, como a Tartaruga, só tem uma didascália, mas, ao contrário desta, só apresenta falas sem efeito real no texto, geralmente comentando cenas das demais personagens, como no início, sobre o comportamento da Onça: “Está brava.” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p.9) e “Tristonha”. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 9), ou após a conversa da Onça com o Gato,

pensando na provável resolução do problema: “Olha a onça aí, parece alegre de novo.” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 16).

O Tatu demonstra certa autonomia quando propõe a brincadeira de “esconde-esconde”, a fim de fazer a Onça feliz. Nesse sentido o Tatu propõe a todos: “Vamos brincar de esconde-esconde”.(MARCOS, 1988, p. 08).

Quando a Tartaruga sugere que é o Gato quem deve conversar com a Onça para saber qual o seu problema, o Tatu é o primeiro a concordar:

TARTARUGA - Gato é onça pequena.

TATU - Falou quem sabe. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 10).

Quando a Onça ofende o Macaco, quem percebe é o Tatu e a acusa, mas isso num cenário em que todos os animais estão revoltados com a Onça, inclusive por saber que ela morreu de fome. Dessa forma, o Tatu fomenta a revolta dos demais em relação à Onça: “Xingos de novo! Foi a onça!” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 24).

O Tatu expressa sua opinião com a Tartaruga, que culpa a Onça por sua própria morte, dada a variedade alimentar existente na floresta: “Cada raiz suculenta e nutritiva!” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 25). E ao saber que ela queria a lebre, emite: “Assassina, sanguinária” (MARCOS, 1988, p. 25).

Ao final, o Tatu desconfia do comportamento da Onça, que se mexe quando é insultada, e da mentira do Gato, questionando-o, porém sem insistir para que conte a verdade:

TATU - Que isso, gato?

GATO - Onça morta faz isso.

TATU - Esquisito. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 25)

O Tatu faz acusações verbais de forma vaga e indireta, mas não enfrenta diretamente o problema. Geralmente suas falas procedem às da Tartaruga, concordando com esta, provavelmente por confiar em sua inteligência.

2.3.7 O Cachorro

O Cachorro, no enredo, não tem muita importância, pois ele concorda com os demais animais. No início, quando os animais estão brincando de estátua, não demonstra sabedoria ao

responder à pergunta do Macaco sobre quem havia ganhado a brincadeira, o que fez com que perdesse:

MACACO - [...] Qual é a estátua mais bonita?

CACHORRO - Sou eu. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 06).

Inconformado em perder, começa a atrapalhar a brincadeira, derrubando e mexendo com as demais personagens: “Cachorro (empurrando o coelho): O coelho mexeu”. (MARCOS, 1988, p. 06).

Quando o Macaco se recusa a falar com a Onça ao saber que ela estava brava, o Cachorro emite sua opinião:

MACACO - Eu não, tenho medo.
Ela me deu um soco na cabeça,
Estou vendo estrelinha até agora.

CACHORRO - Eu não vou, ela me torceu o rabo.
está doendo, ai, dói mesmo. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 06)

Mesmo na brincadeira falada de quem a Onça come ou não come, o Cachorro sucede o Macaco:

MACACO - Macaco onça não come.

GATO - O que onça come?

MACACO - Cachorro. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 17).

O Cachorro percebe que alguém o xinga e demonstra preocupação:

MACACO - Que onça cretina, essa!
Se estava com fome, por que não comia?
Onça estúpida, estúpida mesmo.

ONÇA - (sentando)
Estúpido é você, macaco imbecil.
(gato deita a onça rapidamente)

CACHORRO - (assustado)
Quem xingou o macaco? (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 23-24).

Ao final, concorda com o Macaco que se a Onça tivesse se alimentado não teria morrido:

MACACO - Banana é o que não falta
Uma mais gostosa do que a outra.

CACHORRO - Era só comer e pronto, não morria. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 25).

Em outro momento sua fala sucede à do Macaco, quando fazem a contagem para os espirros da Onça:

MACACO - Já espirrou uma.
(Onça espirra)

CACHORRO - Duas. São três. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 27).

O Cachorro se preocupa com o Macaco e em seguir seus passos, em protegê-lo, mas não se mostra corajoso, nem para o embate de palavras, nem físico. Ao se considerar a constituição física do macaco e do homem, bem como do conhecimento popular acerca da fiel amizade entre cães e homens, é dito que os cães são os melhores amigos dos homens e pode-se relacionar essa proximidade entre as duas personagens.

O cachorro, animal conhecido popularmente pela sua fidelidade ao dono, no caso, aos seres humanos, na peça, até tenta defender o Macaco, mas, devido ao medo, também se cala perante a situação. Neste caso, o Cachorro representa a obediência ao Macaco, concordando com seus discursos, mas sem coragem para o verdadeiro embate político.

2.4 As personagens: primeiras conclusões

A Onça, o verdadeiro poder instituído por meio da força, da opressão e da coação moral por meio, principalmente, das ameaças. Por não conseguir traçar intelectualmente os planos a serem traçados, a Onça tem como aliado o Gato, mentor e executor das maldades e que não mede esforços para ascender socialmente e ficar ao lado de quem está na situação.

A Tartaruga é representada como alguém de grande inteligência sendo respeitada pelos demais, mas limita-se ao embate das palavras, sem definição precisa de posicionamento, sem a luta propriamente dita. O Tatu esconde-se e limita-se a concordar com algumas atitudes da Tartaruga; sem opiniões próprias, concorda com quem julga ter conhecimento. É o

indivíduo comum, que embora não saiba a qual lado se aliar, confia na seriedade de certos intelectuais.

Sem a opinião própria também há o Cachorro, que tenta defender e tem certa relação de reciprocidade com o Macaco, mas sem frases de efeito e sem o embate das palavras e das ações. O Macaco, personagem que tem a configuração física semelhante à do homem, é o narrador da história, deixando claro que tentou fazer a resistência, mas foi vencido pela dominação da Onça.

Ao lado da resistência também está o Coelho, com falas decisivas, não se deixando intimidar por ameaças e pela violência física e verbal da Onça. Como mostra a diegese, todos saíram perdendo com o início das desavenças na Terra, quando um quis a carne do outro, a exploração do outro, começaram as contrariedades.

CAPÍTULO III: ATOS E CENAS NO REINO DO CAPITALISMO SELVAGEM

Neste terceiro e último capítulo, trata-se um dos pontos marcantes do autor da peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, – a linguagem peculiar – mais especificamente, os palavrões, fazendo um paralelo com as ofensas verbais existentes na obra objeto deste estudo.

Na sequência, são citadas algumas peças de Plínio Marcos, a fim de se comprovar a manutenção do projeto estético do autor, ainda que seja uma peça destinada ao público infantil.

3.1 Os palavrões e as ofensas em cena: recurso ou transgressão?

Entre a linguagem peculiar de Plínio Marcos em suas peças, linguagem direta, seca e que dava voz aos marginalizados, também estão inclusos os palavrões utilizados pelas personagens escritas do autor. Na peça em estudo, destinada ao público infantil, os palavrões não existem, mas sim algumas ofensas verbais que são analisadas na sequência.

Antes de adentrar no estudo acerca das ofensas na peça, faz-se uma breve retomada do que vem a ser o estudo das palavras consideradas de baixo calão, os palavrões, na literatura e em seu uso social.

Bakhtin (1987), em seu estudo sobre a obra de François Rabelais na Idade Média, expõe que as palavras de baixo calão eram utilizadas, em um primeiro momento, pela família e pelo grupo de pessoas mais próximas, numa forma de carnavalizar o mundo, ou então de banalizar, de provocar o riso sobre tudo aquilo que fosse assustador ou causasse medo, palavras estas abolidas da linguagem formal, uma vez que:

A linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial. Apesar de sua heterogeneidade original, essas palavras assimilaram a concepção carnavalesca do mundo, modificaram suas antigas funções, adquiriram um tom cômico geral e converteram-se, por assim dizer, nas centelhas da chama única do carnaval, convocada para renovar o mundo. (BAKHTIN, 1987, p.15).

O autor ainda afirma acerca das relações de reciprocidade entre as pessoas que os palavrões perdem o sentido de palavra feia e, numa relação de igualdade, adquirem formas carinhosas entre os pares:

Por exemplo, quando duas pessoas criam vínculos de amizade, a distância que as separa diminui (estão em “pé de igualdade”) e as formas de comunicação verbal mudam completamente: tratam-se por tu, empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetivo; podem chegar a fazer pouco uma da outra (se não existissem essas relações amistosas, apenas um “terceiro” poderia ser objeto dessas brincadeiras), dar palmadas nos ombros e mesmo no ventre (gesto carnavalesco por excelência), não necessitam polir a linguagem nem observar os tabus, podem usar, portanto, palavras e expressões inconvenientes, etc. (BAKHTIN, 1987, p. 14).

Assim, a linguagem utilizada na obra literária de François Rabelais é citada por Bakhtin (1987) como uma forma de subversão, de não aceitação das regras impostas, formando grupos que se entendiam por meio dessa linguagem, marcada principalmente pelas obscenidades, que ferem a moral, e pelas grosserias:

Fenômenos tais como as grosserias, os juramentos e as obscenidades são os elementos não oficiais da linguagem. Eles são, e assim eram considerados, uma violação flagrante das regras normais da linguagem, como uma deliberada recusa de curvar-se às convenções verbais: etiqueta, cortesia, piedade, consideração, respeito da hierarquia, etc. Se os elementos desse gênero existem em quantidade suficiente e sob uma forma deliberada, exercem uma influência poderosa sobre todo o contexto, sobre toda a linguagem: transpõem-na para um plano diferente, fazem-na escapar a todas as convenções verbais. E essa linguagem, liberta dos entraves das regras, da hierarquia e das interdições da língua comum, transforma-se numa língua especial, uma espécie de jargão. Em consequência, ela propicia a formação de um grupo especial de pessoas iniciadas nesse comércio familiar, um grupo franco e livre de sua expressão. Era assim de fato a *multidão da praça pública*, em especial nos dias de festa, de feira, de carnaval. (BAKHTIN, 1987, grifo do autor, p.162).

No *Dicionário do palavrão e termos afins* (1988), de Mário Souto Maior, o autor selecionou aproximadamente três mil palavrões e termos afins e vale ressaltar que nenhuma das ofensas existentes na peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* são verbetes no referido dicionário. Sobre a sua obra, em que contou com o apoio de diversos profissionais das áreas de Psicologia Social, Sociologia, Linguística, Etnografia, entre outras, definiu o palavrão como sendo uma necessidade do povo, inclusive em transgredir às regras gramaticais, convencionais:

Problema sociolinguístico, o palavrão nunca teve seu uso tão generalizado quanto hoje, simplesmente porque o povo é quem faz a língua que fala, quem lhe dá o colorido, o pitoresco da gíria e do palavrão. Os gramáticos fazem as leis que governam as palavras. A verdade é que o povo quase nunca

respeita os gramáticos, considerados pessoas muito secas, sem imaginação, e que ao escreverem a gente tem a impressão de estar diante de porta-vozes do Saara. (MAIOR, 1988, p. 17).

Como já dito anteriormente, na peça em estudo não há palavrões e sim muitas ofensas verbais, as quais estão especificadas por cada personagem na tabela abaixo:

QUADRO 3 – Ofensas verbais proferidas pelas personagens de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*

Personagem Ofensa (repetição)	Coelho	Gato	Tartaruga	Onça	Macaco	Total Xingamentos
Estúpido	7		1	4	2	14
Cretino	2			4	1	7
Idiota	2	2		4		8
Paspalho	1					1
Imprestável				2		2
Molenga				1		1
Imbecil				1		1
TOTAL (por personagem)	12	2	1	16	3	34

Org.: DYONISIO, 2011.

O Coelho, personagem com as falas decisivas no enredo, só perde no que se refere às ofensas para a Onça. Esta proferiu dezesseis ofensas, dentre as quais se destaca o verbete “estúpido” que, na maioria das vezes, está direcionado ao Gato. Destaca-se que tal ofensa geralmente está relacionada à incompetência daquele em realizar as tarefas para que fora destinado.

Ainda sobre a Onça, a ofensa “cretino” está destinada à personagem Gato ou ao plano deste para que a Onça se fingisse de morta. Há espaço para enumerar “idiota”, “imprestável” e “molenga”, os quais são usados pela Onça para atingir o Gato:

ONÇA – (brava) Ah, gato sem-vergonha!
Além de estúpido, idiota, cretino, molenga, é surdo. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 19).

A única ofensa destinada ao Macaco é o verbete “imbecil”, no seguinte trecho:

ONÇA – (sentando) Estúpido é você, macaco imbecil.
(gato deita a onça rapidamente) (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 23-24).

Sobre as ofensas proferidas pela Onça, importa mencionar o epíteto de valor injurioso “imprestável” que desqualifica totalmente a personagem Gato. Com efeito, o epíteto

é definido por Ferreira (2009) como “[...] pessoa que não presta” (p. 1081); já “molenga” apresenta acepções como “[...] mole, covarde, medroso, frouxo” (FERREIRA, 2009, p. 1349). Assim, pode-se constatar que a personagem mais agredida verbalmente pela Onça é o Gato, seu aliado, que provavelmente paga um preço bem alto pela aparente proteção e aliança junto ao poder dominante da “parceira”.

A outra personagem que profere grande número de ofensas é o Coelho, todas elas diretamente dirigidas ao Gato e à Onça.

COELHO – [...] Escuta aqui, gato estúpido e você também, onça cretina, idiota, paspalha – [...] (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 18).

Neste sentido, as ofensas proferidas pelo Coelho estão diretamente relacionados aos seus inimigos, no caso, ao Gato e à Onça. A mais proferida pelo Coelho, bem como por todas as personagens, é “estúpida”, verbete definido por Ferreira (2009) como “[...] grosseiro, incivil, brutal” (p. 841), o que ele define pela brutalidade de um animal querer comer a carne do outro.

GATO – [...] Ela é forte, brava, ficou feroz.
Mas continua estúpida e vai morrer estúpida [...] (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 18).

O Gato só profere duas ofensas com a mesma expressão “idiota”, diretamente relacionada à Onça, especialmente no que tange ao seu comportamento, o que se pode constatar que entre os que estão no poder o comportamento é tenso, brutal e incivilizado, o que não ocorre com as demais personagens, já que num primeiro momento se unem, a fim de se defender do mal, do poder tomado à força.

Sobre o Macaco, todas as ofensas proferidas destinam-se à Onça:

MACACO – Que onça cretina, essa!
Se estava com fome, por que não comia?
Onça estúpida, estúpida mesmo. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 23).

No caso da Tartaruga, ela apenas profere uma ofensa, mas não está se referindo diretamente à outra personagem e sim refletindo acerca da fala do Macaco sobre o falso caso da Onça ter morrido de fome, uma espécie de esclarecimento às demais:

TARTARUGA – Mas o macaco tem razão:

se a onça morreu de fome é porque era estúpida mesmo.
 Onde já se viu, morrer de fome na floresta?
 Comida é o que não falta:
 cada broto de árvore tenro e delicioso! (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 24).

Nesse sentido, as personagens Gato e Onça, no caso, aliados, usam as ofensas como forma de se destruírem, de se ofenderem. Já as demais personagens, especialmente o Coelho, usam-nas como forma de identificarem, ou então de agredir os comportamentos brutais e de traição da Onça e do Gato.

Os palavrões, ou, no caso da peça em estudo, as ofensas morais, além de serem um recurso utilizado pelas personagens para manifestarem a indignação perante a traição dos inimigos e, no caso da Onça, sobre a incompetência do Gato, demonstram também o ato de transgressão ao quebrar as regras do que possivelmente seja considerado “politicamente correto” e fazer uma linguagem valorizando a indignação, transgredindo e superando as regras sociais. “Plínio optou por escrever sobre temas e personagens que estão à margem da sociedade. Essa opção lhe custou o rótulo de “escritor marginal”. Um rótulo sem dúvida equivocada, uma vez que o coloca à margem por algo que era sobretudo uma atitude estética.”(CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002; p. 30).

3.2 As personagens plinianas

Por meio do estudo das personagens plinianas procura-se encontrar semelhanças nas peças teatrais do dramaturgo, tanto as adultas quanto as infantis aqui analisadas.

A fim de uma delimitação metodológica, foram selecionadas as peças escritas no período de início da Ditadura Militar, entre 1964 -1970, retornando com as peças escritas a partir da década de 1980, quando o Regime já perdia forças e caminhava para o processo de redemocratização, até o ano em que a peça objeto deste estudo foi escrita, 1988. Das peças escritas no mesmo ano, foi escolhida apenas uma.

Este tópico não tem como objetivo fazer um estudo pormenorizado das peças de Plínio Marcos citadas no texto e sim, algumas semelhanças na linguagem e na temática, com o intuito de comprovar o projeto estético do autor⁷.

As peças selecionadas são: *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Quando as máquinas param* (1967), *Homens de papel* (1968), *O abajur lilás* (1969), *Madame Blavatsky*

⁷ Para aprofundamento no estudo das obras de Plínio Marcos, ver: VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1984.

(1985), *Balada de um palhaço* (1986) e *A mancha roxa* (1988).

Em *Dois perdidos numa noite suja*, de 1966, as personagens Tonho e Paco discutem no quartinho onde moram sobre a própria situação de vida, em que o grande problema de Tonho é a falta de um par de sapatos decente para procurar trabalho. Com o intuito de resolver o entrave, fazem um assalto e depois a trama continua com a divisão dos bens conseguidos após o ato: um par de brincos, um isqueiro, uma caneta e o par de sapatos.

Tonho não se conforma com miséria de sua vida, especialmente por ter estudado, o que, em seu imaginário, obrigatoriamente lhe garantiria um emprego decente, o que não acontece:

TONHO – (Nervoso) Estou te pedindo, Paco. Pelo amor de Deus, me deixa em paz. (chorando) Minha vida é uma merda, eu já não agüento mais. Me esquece. Não quer trocar o sapato, não troca. Mas cala essa boca. Será que você não compreende? Eu estudei, posso ser alguma coisa na puta da vida. Estou cansado de tudo isso. De comer mal, de dormir nessa joça, de trabalhar no mercado, de te aturar. Estou farto! Me deixa em paz! É só o que te peço. Pelo amor de Deus me deixa em paz! (esconde a cabeça entre as mãos e chora nervosamente). (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 42).

Em *Quando as máquinas param*, peça de 1967, lê-se:

ZÉ – Não ganhar nem pra comer é fogo, Nina. Deixa o sujeito ruim. Ou ele vira um cara de pau, nunca mais nada com nada e vai só no “me dá, me dá”, ou vira lobisomem e come os outros. Te juro por essa luz que me alumia, que estou para embarcar numa dessas. (PLÍNIO MARCOS, s.d, p. 54).

A personagem Zé pensa “em comer” os outros porque não encontra emprego, está numa situação de miséria, em que a sua necessidade básica de comer não está sendo suprida. Diferentemente de *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, em que a Onça tem o que comer, mas sente necessidade de algo a mais e, para satisfazer sua vontade, que ela mesma afirma não ser fome, precisa “comer os outros”, causando a desarmonia na Terra.

Na peça *Homens de papel*, de 1968, as personagens estão imersas no mundo do desemprego/subemprego; começam a disputar não só o papel para a venda na reciclagem, mas a desenvolver a exploração sobre o outro, como é o caso da personagem Berrão, que explora a miséria dos demais, cobrando taxas abusivas quanto ao peso do material reciclável:

A obra exprime a condição humilhada, subalterna, do trabalhador ainda “cego”, que se curva sob o peso da servidão que constata, mas que não tem coragem de enfrentar: os homens de papel ostentam sua cegueira ao público, para que este possa enxergar o que aqueles não vêem. (ENEDINO, 2009, p.

93).

No trecho abaixo, a personagem Maria-Vai indigna-se para com a sua situação e fala acerca da exploração do homem pelo próprio homem, pois para a manutenção da riqueza ou da situação de superioridade de uns, outros devem se submeter e trabalhar para mantê-los:

MARIA-VAI - Onde quer ir a essa hora?

NHANHA - Catar papel.

MARIA-VAI - (*Rindo*) Gente fominha! Isso lá é hora de se virar? Nós aqui só sai à tardinha. Antes é besteira. Não tá vendo o povo dormindo? Só vão acordar na hora de ir.

FRIDO - É assim?

NHANHA - Gente mole.

MARIA-VAI - Ninguém está com a ganância pega. Nós sabe das coisas. Com trabalho ninguém se ajeita nessa merda de vida. Pra que dar duro? Pro Berrão ficar mais rico? Aqui ó? (*Faz gesto*)

NHANHA - Mas nós não vai esperar deitado a noite chegar. Não estamos acostumados. (PLÍNIO MARCOS, 1968, p. 16).

Ao final da peça, constata-se que a aceitação ao domínio de Berrão permanece, apesar do sofrimento e da indignação das demais personagens e da tentativa frustrada de mudança do poder:

CHICÃO – E nós? Como é que fica?

(*Todos os catadores começam a falar ao mesmo tempo, incitando-se uns aos outros para tomar a iniciativa e agarrar o Berrão. No auge do vozerio, Tião dá um empurrão em Chicão, que cai na frente de Berrão. Berrão dá-lhe um pontapé e a atira longe. Os outros tentam avançar, mas Berrão dá um tiro pro ar. Todos param de falar e, apavorados, recuam*).

BERRÃO – Peguem os sacos e botem no caminhão!

(*Um a um, lentamente, os catadores vão pegando os sacos e saindo. Reza de Nhanha cresce, misturando-se com ruídos de grande cidade que vão entrando, enquanto o pano fecha lentamente*). (PLÍNIO MARCOS, 1968, p. 35).

Em o *Abajur lilás*, de 1969, Plínio Marcos retrata um quarto de prostituição, com um cafetão homossexual, três prostitutas e o carrasco. Sobre a peça, Enedino (2009) afirma que:

A peça traz à baila instrumentos de tortura usados naquele momento da história do Brasil, inscrevendo-se, pois, num espaço dotado de concreta historicidade. Tendo a sociedade como pano de fundo, a obra é constituída por conflitos interindividuais, com contornos altamente psicológicos.

Na mesma esteira de Navalha na carne, o ambiente em que se passa a ação é um espaço fechado – um prostíbulo -, mais especificamente um quarto para encontros sexuais, ou, como na linguagem do autor, um “mocó”, espaço que pode ser metaforicamente identificado com os porões da tortura do regime

de exceção [...] (ENEDINO, 2009, p. 83).

Com a personagem de Osvaldo, o capataz de Giro, o cafetão, pode-se fazer relações com o Gato, de *Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, que não mede esforços para cumprir as ordens da Onça, mesmo com a humilhação e as agressões físicas sofridas. Na questão do gênero, nota-se que onça é um substantivo feminino e gato, masculino, sendo o Gato totalmente obediente e submisso aos desejos da Onça. Pode-se afirmar que uma relação semelhante uma Giro e Osvaldo.

Com 14 falas, a quinta personagem enfocada é Osvaldo, o ajudante de ordens de Giro, que pratica as mais terríveis barbáries contra as prostitutas, funcionando como uma peça da engrenagem da exploração: “Osvaldo é o típico leão de chácara. Sempre pronto para cumprir ordens do “patrão”, seja ele quem for. Desprovido de qualquer sensibilidade, este personagem é o executor das desgraças do opressor, que jamais gosta de sujar as mãos, determina que ele cumpra.” (PINTO, 2002), simbolizando a implantação de relacionamentos verticais e autoritários pós 64. (ENEDINO, 2009, p. 97).

Giro, o cafetão, usa da força física para coagir as prostitutas:

Ocorre, todavia, que, se a força física é o suporte para a dominação masculina, a astúcia e a equivocidade são as armas do feminino. Giro encarna essa ambigüidade e, mais que isso, finge não ser ambíguo, usando essa dualidade como arma de combate: amparado pelo poder da força masculina que lhe serve e pela posse do prostíbulo, Giro explora de forma escrava as prostitutas, desencadeando, assim, um verdadeiro combate ideológico entre masculino e feminino; poder e não poder. (ENEDINO, 2009, p. 102).

Dando um salto de ordem cronológica e temática para a década de 1980, na peça *Madame Blavatsky*, de 1985, narra-se a história de vida de Helena Petrovna Blavatsky, mística russa do ocultismo. Plínio Marcos afirma na entrevista que precede à peça não ser nada biográfico, mas sim um compromisso do autor em falar sobre religiosidade e transgressão:

É uma peça que tem alguns lances da vida de Blavatsky e também alguma coisa do seu pensamento. Mas não é rigidamente nada disso. Ao escrever, eu não tinha nenhum compromisso com a biografia, nem com o pensamento dela. Mas tinha, e tenho ainda, o compromisso com a necessidade do autoconhecimento e da religiosidade. (PLÍNIO MARCOS, 1987, p. 3).

Para Vieira (1984), Plínio Marcos com a peça *Madame Blavatsky* estava se retratando, mostrando a trajetória do artista que, após tanta luta, isolou-se ou foi isolado

durante o período ditatorial:

Plínio Marcos, o autor maldito da era da ditadura política dos anos sessenta e setenta, apesar de aparentemente estar falando de Helena Petrovna Blavatsky, está, no fundo, falando de si, projetando-se numa personagem que imaginou muito semelhante a si, ele que na luta pela conquista dos seus direitos, no profundo amor para com os párias demonstrado em quase toda a sua obra, terminou por isolar-se no universo que criou, vivenciando de uma outra forma a marginalidade em que foi posto. (VIEIRA, 1984, p. 111).

Para exemplificar, o fechamento da peça se dá com vozes de pessoas historicamente renomadas, havendo pequenos depoimentos sobre Helena Petrovna Blavatsky, como os de Gandhi, Fernando Pessoa, Albert Einstein, Jung e, por fim, Plínio Marcos, deixando clara a sua posição acerca da personagem que nomeia a peça:

VOZ DE PLÍNIO MARCOS – bendito sejam os que nadam contra a corrente. Bendito sejam os que não se submetem às imposições da cultura predominante. Bendito seja os que sem medirem conseqüências, sem se importarem com os riscos de serem arrastados ao ridículo e o escárnio da opinião pública subvertem os valores estabelecidos. São esses que sacodem os homens, os despertem e fazem com que dêem um passo à frente no caminho da consciência de si mesmos. Madame Blavatsky era assim. Bendita seja Helena Petrovna Blavatsky. (PLÍNIO MARCOS, 1987, p. 69).

Em 1986 Plínio Marcos escreve *Balada de um Palhaço*, peça em que os palhaços Bobo Plin e Menelão discutem acerca da profissão de palhaço. Bobo Plin defende o lado artístico, o amor pela profissão, enquanto Menelão busca se vender ao sistema, fazendo propagandas em lojas.

A balada de Plínio Marcos guarda de sua procedência a marca da simplicidade e melancolia. É uma obra em que o autor maldito visita o seu ofício. Plínio não é apenas autor de pelo menos meia dúzia de obras primas do moderno teatro brasileiro. É também ator, diretor e palhaço, como gosta de frisar [...] (VIEIRA, 1984, p. 114).

No início da obra, Bobo Plin faz um canto falando do princípio, quando todos faziam parte de um bando, mas agora falta coragem a todos para agir coletivamente:

Um bando,
sordido bando
que sobrou das guerras.
Bando faminto,
sem alento,
empestiado,

coberto de feridas
 e ressentimentos.
 Alguns estão exaustos,
 alguns estão mortos,
 alguns tem memória,
 alguns tem medalhas
 ganhas por bravura
 no meio das batalhas,
 o que dificulta
 nosso entendimento.
 É duro, muito duro,
 o convívio no bando.
 Nenhum tem coragem
 para se deixar ficar.
 Nenhum tem coragem
 para seguir adiante.
 Nenhum tem coragem. . . (PLÍNIO MARCOS, 1986, p. 3).

O trecho remete ao desfecho da peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, pois, após o desejo da Onça de comer carne e com o Gato aliando-se a ela, ocorre o desmanche do grupo, o fim da paz no Universo, em que cada um passou a correr atrás de seus próprios interesses, agindo individualmente e sem as forças do coletivo.

A peça *A mancha roxa* foi escrita no mesmo ano em que *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, em 1988. A trama traz como espaço diegético uma cela especial de um presídio feminino, em que a contaminação do vírus HIV vai se disseminando, e as personagens, sob a tutela do Estado, não conseguem fugir da contaminação, ou impedi-la, mostrando que as mazelas do Regime Ditatorial haviam sumido, mas as pessoas continuavam submissas e subordinadas, mas agora a um vírus letal:

Escrita em 1988, a peça foi encenada pela primeira vez em 1989, sob a direção de Leo Lama, filho primogênito de Plínio Marcos, e, ao menos aparentemente, estava “longe” da censura, embora muito próxima da memória das agruras do “regime”. (ENEDINO, 2009, p. 123).

O que num primeiro momento pode-se observar é que as peças escritas pelo autor na década de 1980 não tem o mesmo discurso agressivo das décadas de extrema repressão da Ditadura Militar. O ideal do autor, o seu posicionamento acerca da sociedade permanecem, mas tendo outros vilões, como a busca de religiosidade pelas pessoas, em *Madame Blavatsky*, ou então o problema da disseminação do vírus HIV, em *A mancha roxa*.

O Brasil dos anos 1980 tinha outras prioridades, assim como o teatro. O repórter de um tempo mau, como ele se definia, não encontrava quem o quisesse ouvir. O próprio repórter voltou-se para uma busca interior. Os

personagens a que suas peças deram voz continuavam nas ruas, mas no palco foram substituídos pela figura controversa de Madame Blavatsky e pelo embate existencial do palhaço Bobo Plin e o seu duplo. Sem a âncora da rotina familiar, com todas as suas contradições e conflitos, Plínio refugiou-se na religiosidade, no tarô, no exoterismo. (MENDES, 2009, p. 375).

Pode-se constatar que as personagens de Plínio Marcos não fogem de um perfil estético muito peculiar, o que pode ser constatado num trecho de entrevista em que o autor expressa a sua preocupação social, que tenta transmitir em todas as suas peças:

A minha grande preocupação sempre foi o...o...da solidão do homem na sociedade de consumo. Todas elas quase abordam esse tema, com variações. Dois perdidos, Navalha na carne, Homens de papel, a...a...a competição da sociedade de consumo nos leva a ficar cada um cada um, né, e isso é o que realmente me angustia um pouco, sabe? (ALENCAR; MOURA, 1978, p. 11).

Plínio Marcos, por meio das suas personagens, retratou, conforme Vieira (1984), o mal dos seres humanos, principalmente nas peças escritas nos tempo de juventude, entre as décadas de 1960 e 1970; já na maturidade, foi superando a extrema maldade humana com as personagens místicas, como é o caso de Madame Blavatsky.

Desse modo, conduzindo o mal através de diversas personagens espalhadas ao longo de toda a sua obra, Plínio Marcos vai realizando uma espécie de exegese estética (e também moral) sobre o problema do mal na condição humana, de tal forma que a superação só poderá acontecer nos textos da maturidade, quando os bandidos, párias e marginais de toda a espécie vão cedendo lugar às personagens místicas. (VIEIRA, 1984, p. 45).

A esse quadro de personagens, podem-se acrescentar as de *O Coelho e a Onça* (*história dos bichos brasileiros*), que expressam a maldade humana, de modo antropomorfizadas, sem perder o conteúdo político das demais, mas com os cuidados linguísticos e um enredo voltado ao público infantil.

3.3 O Coelho e a Onça: uma nova proposta estética pliniana?

Com o intuito de compreender as personagens de Plínio Marcos, utilizam-se os conceitos de exército industrial de reserva e acumulação primitiva do capital, elaborados pelo filósofo alemão Karl Marx no século XIX, pois, embora Plínio Marcos nunca tenha se afirmado marxista, as leituras e os conceitos desse filósofo eram muito difundidos e estudados

por todos aqueles que demonstravam resistência ao poder durante a Ditadura Militar no Brasil, sendo inegável a sua contribuição no período.

Não se pode negar que o discurso marxista tornou-se a gênese discursiva dos grupos sociais marginalizados, explorados, excluídos, que se encontravam organizados no século XX. Isso significa que o advento do marxismo mudou e determinou a disputa pela hegemonia do poder nos campos discursivo e prático, de modo que é fundamental compreender e saber como as ideologias se relacionam no interior da obra, além de explicitar quais ideologias foram sendo incorporadas, ao longo da trajetória de criação do autor, como valores e propostas. (ENEDINO, 2009, p. 122).

Assim, as personagens de Plínio Marcos são que Karl Marx definia como o exército industrial de reserva, ou seja, são aqueles que estão fora dos padrões burgueses, os detentores do poder e do capital, e do proletariado, que se submete às ordens e aos subempregos, recebendo salários inferiores à quantidade trabalhada, gerando o lucro e a mais valia; as personagens de Plínio Marcos representam aqueles que estão fora do sistema, que não tem emprego e acabam fazendo atrocidades, a fim de conseguirem alguma forma de subsistência:

Mas, se uma população trabalhadora excedente é produto necessário da acumulação ou do desenvolvimento da riqueza com base no capitalismo, essa superpopulação torna-se, por sua vez, a alavanca da acumulação capitalista, até uma condição de existência do modo de produção capitalista. Ela constitui um exército industrial de reserva disponível, que pertence ao capital de maneira tão absoluta, como se ele o tivesse criado à sua própria custa. Ela proporciona às suas mutáveis necessidades de valorização o material humano sempre pronto para ser explorado, independente dos limites do verdadeiro acréscimo populacional. (MARX, 1996, p. 262-263).

Na peça *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, as personagens não fazem parte do exército industrial de reserva; são personagens que representam como era o antes, quando ninguém precisava explorar ninguém para conseguir viver. Fazendo um paralelo com a acumulação primitiva do capital, em que as pessoas sobreviviam no sistema de trocas, sem a separação do processo de produção, ou seja, sem a exploração capitalista:

Assim, a chamada acumulação primitiva é, portanto, nada mais que o processo histórico de separação entre produtor e meio de produção. Ele aparece como “primitivo” porque constitui a pré-história do capital e do modo de produção que lhe corresponde. (MARX, 1996, p. 340).

Marx ainda faz um paralelo da pré-história da acumulação capitalista com a pré-história do nascimento teológico do mundo segundo a doutrina cristã, com a diferença de que,

segundo o nascimento do mundo teológico cristão, todos tiveram que pagar o preço pelo pecado original de Adão e Eva, mas, na acumulação capitalista, alguns pararam de trabalhar e outros foram (e continuam sendo) explorados pelos exploradores, ou seja, um passou a comer o outro, enquanto no tempo em que “[...] Ninguém era dono de nada, nenhum bicho matava o outro pra comer” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 06).

A legenda do pecado original teológico conta-nos, contudo, como o homem foi condenado a comer seu pão com o suor de seu rosto; a história do pecado original econômico, no entanto nos revela por que há gente que não tem necessidade disso. Tanto faz. Assim se explica que os primeiros acumularam riquezas e os últimos, finalmente, nada tinham para vender senão sua própria pele. E desse pecado original data a pobreza da grande massa que até agora, apesar de todo seu trabalho, nada possui para vender senão a si mesma, e a riqueza dos poucos, que cresce continuamente, embora há muito tenham parado de trabalhar. (MARX, 1996, p. 339).

Nesse sentido, a peça em estudo retrata as personagens no tempo do antes, quando todos viviam em harmonia, até se desencadear a desgraça no planeta, na exploração do homem pelo próprio homem, gerando as desigualdades e o exército industrial de reserva, personagens que estão à margem da sociedade, retratadas nas obras de Plínio Marcos.

Embora sejam motivos ligeiramente diferentes, há algo entre os bandidos e os marginais de Plínio Marcos, que os une a todos em uma fronteira distante do senso comum, da sociedade de onde foi extirpado o mal em que chafurdam suas existências: nenhum deles possui emprego ou propriedade. Ligeira exceção pode-se abrir para Paco e Tonho, que descarregam caminhão no mercado, ou as prostitutas que ganham a vida vendendo o próprio corpo, ou os desvalidos de Homens de Papel, ou ainda Zé, o operário que foi demitido. Mas nada do que fazem configura exatamente emprego: tudo é sobrevivência. Não sendo bandidos, não estão aptos a disputar um espaço melhor no inferno que é o mundo em que vivem. A força é a lei. É assim que é. (VIEIRA, 1984, p. 26).

Ao analisar o título da peça, a especificação entre parêntesis “(história dos bichos brasileiros)” muito tem a explicar, pois provoca no leitor a expectativa das situações dramáticas que se sucederão, tanto no plano da fábula quanto no do espetáculo, permitindo-lhe relacionar-se de forma absoluta com a percepção de mundo apresentada pelo autor, uma vez que

Na prática, o título nos interessa como ‘primeiro sinal’ de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam,

merecem ser consideradas. (RYNGAERT 1996, p. 37-38).

Com efeito, destaca-se que o título “O Coelho e a Onça” se aproxima das nomenclaturas atribuídas às fábulas, textos comumente lidos às crianças, mas a especificação (história dos bichos brasileiros) busca explicar, com tom irônico e sarcástico, como os animais brasileiros, ou como os brasileiros ficaram após um querer ser melhor que o outro, fazendo do outro a sua refeição.

No início da peça estudada neste trabalho, as falas das personagens são coletivas, ora nas brincadeiras, ora funcionando como um “coro” ao final da peça. Cumpre ressaltar que só há duas falas atribuídas a “Todos”, o que remete a um processo de individualização da sociedade, considerando esta uma temática já tratada em outras peças do dramaturgo.

A verdade é que as populações marginais que Plínio Marcos põe em cena não são personalidades desviantes, mas sim seres que se caracterizam pela falta de integração na sociedade e pelas limitações em seus direitos reais de cidadania. Elas não podem participar, de fato, no processo econômico, o que as impede de alcançar uma mobilidade social vertical ascendente. (ENEDINO, 2009, p. 38).

Na peça, as personagens são todas antropomorfizadas e seus nomes correspondem aos animais da fauna brasileira: onça, gato, coelho, cachorro, tatu, tartaruga e macaco, talvez demonstrando a sua primitividade, em que cada um tem a sua essência e age de acordo com ela, sem convenções sociais, no caso, sem nomes próprios.

Sobre a nomenclatura das personagens, o autor na maioria das vezes utiliza o Coelho e, em algumas, a Lebre. Ao final, é explicado que a Lebre é a esposa do Coelho, apesar de não haver menções a respeito:

GATO – Mas ela queria comer a lebre.

CACHORRO – Lebre?

GATO – É, estava doida pra comer a fêmea do coelho. (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 25).

Uma das diferenças biológicas entre as espécies é que as lebres nascem com maiores capacidades motoras e visuais que os coelhos, podendo se locomover e sair do ninho com mais rapidez, enquanto os coelhos ficam mais tempo com os olhos fechados e sob a tutela dos pais. As lebres fazem seus ninhos em suaves depressões no solo, enquanto coelhos fazem seus

ninhos no solo. As lebres são maiores e mais ágeis que os coelhos, pois

[...] compreendem animais próximos dos coelhos, porém maiores e mais bem dotados para a corrida, graças à conformação das patas posteriores, dispostas para o salto e muito maiores que as anteriores. Ao contrário dos coelhos, não cavam tocas, e têm os filhotes em ninhos sobre o solo. As lebres não ocorrem, em natureza, no Brasil. (FERREIRA, 2009, p. 1190).

Numa primeira análise, pode-se constatar que as lebres “despertam” antes para a vida, para viver a vida; afinal, os coelhos demoram mais para abrir os olhos e para sair do ninho. Logo, o Coelho parece que demora para compreender as más intenções da Onça e do Gato, enquanto a Lebre é rápida, perspicaz e eficiente em sua ação.

Contudo, conforme o trecho abaixo, percebe-se certa inconsistência se o dramaturgo quer se referir ao um coelho ou a uma lebre:

GATO - Morreu, não está aí morta pra quem quiser ver?
Vá ver de perto, coelho, escute o coração dela:
vê como não bate mais, não faz barulho. Morreu.

(Coelho ameaça ir, faz visagem;
os outros bichos tentam avisar,
crianças provavelmente também)

LEBRE – (fingindo que vai ver) Espera aí, gato: a onça já espirrou?

GATO – Ela está mortinha da silva.

COELHO – Não morreu de fome?

GATO – Foi, foi de fome.

COELHO – Então tem que espirrar
Onça, quando morre de fome
espirra três vezes.
Não é assim, tartaruga? (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 26).

Nas didascálias iniciais, o dramaturgo não especifica se será a personagem um coelho ou uma lebre: “Coelho/lebre” (PLÍNIO MARCOS, 1988, p. 1), lembrando que as personagens que nomeiam a peça são: “coelho” e “onça”. A partir dessa primeira constatação, pode-se aventar que ou houve uma falta de definição precisa acerca se a personagem em questão seria um coelho ou uma lebre, ou um equívoco no ramo da zoologia, em que a fêmea do coelho seria a lebre, e na verdade, é o coelho fêmea. O que também pode ser definido como um recurso lúdico da expressão “Comer gato por lebre”, o coelho “vira” lebre para

sustentar concretamente, ou melhor, para concretizar em cena a expressão proverbial.

Com o estudo das personagens realizado, pôde-se constatar que a Onça consegue o que quer pela força física, sem pensar ou refletir sobre as consequências que suas vontades podem acarretar aos demais. Ela representa a força do poder instituído, que quer matar, agredir, a fim de saciar-se.

O Gato é o ajudante da Onça; apesar de antes fazer parte do outro grupo, percebeu na Onça a chance de mudar de vida, um parente próximo, com menos inteligência, mas com muita força, na possibilidade de aliar-se a quem está no poder, a fim de conseguir benefícios, apesar de ser maltratado e humilhado.

O Macaco faz a narrativa da trama, contando aos demais o que aconteceu para se desencadear o fim da paz no universo. Essa personagem representa a memória daquele que viveu o bom tempo, o do “era uma vez” e que está tendo que se adaptar ao novo, lembrando com alegria e saudosismo de outros tempos. Destaca-se, assim, que na obra dramática o Macaco tentou lutar, mas não conseguiu mudanças.

A Tartaruga representa o intelectual na sociedade, sabe dos problemas, analisa os fatos, fala com coerência, e todos a respeitam. Na peça, em especial, a Tartaruga, contudo, talvez pelas próprias condições físicas e de *status* intelectual, pouco se envolve no embate, tanto físico como discursivo, restringindo sua participação na diegese como formadora de opiniões.

O Tatu, por sua vez, tem pouquíssima participação na trama. Como é próprio de sua espécie no reino animal, está sempre escondido embaixo da terra, não se expõe, limitando em participar apenas concordando ou discordando de outra personagem, a Tartaruga, em quem confia.

O Cachorro está sempre a esconder-se e a esquivar-se do perigo, esconde-se, especialmente na personagem do Macaco, militante político que, calada a sua voz, foi obrigado apenas a narrar os fatos, mas que, durante a trama, é enfático, perspicaz e inteligente, com doses de humor. O Cachorro até tenta defender o Macaco, mas, como o Tatu, não demonstra coragem em se posicionar.

O Coelho, passando despercebido por diversas vezes, acabou se indignando e posicionando-se de forma enfática na trama. De grande astúcia, esperteza e inteligência, o Coelho não se rende ao sistema, é o militante político que tem os seus ideais, valores, sua forma de analisar o mundo e age de forma enfática e agressiva para se posicionar diante da sociedade. Na peça, o Coelho é a única personagem que mantém seus ideais a partir do momento em que a Onça toma o poder. Pode-se afirmar que essa personagem representa a voz

ao autor, posto que

Nesse sentido, podemos dizer que a interação entre autor e personagem dentro de uma obra concreta apresenta constantemente vários atos: o autor e a personagem lutam entre si, ora se aproximando, ora se separando bruscamente; mas a plenitude do acabamento da obra pressupõe uma discrepância aguda e a vitória do autor. (BAKHTIN, 2003, p. 171).

Plínio Marcos, já conhecido pelo seu posicionamento social ferrenho, também deixou exposto na peça o seu recado contra aqueles que se vendem ao sistema, contra aqueles que querem explorar o outro e contra aqueles que se anulam e se fingem de mortos diante da sociedade, sem esquecer de seu projeto estético, presente em todas as obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como forma de contextualização, foi analisada a produção de teatro infantil no Brasil, mais especificamente após a década de 1970, marcada por uma nova visão de infância e de produção artística destinada a esse público, com obras produzidas por autores que se preocupavam com a qualidade estética a serem apresentadas às crianças, como Sylvia Orthof e Ilo Krugli.

Toda a produção destinada ao público infantil, bem como o aumento dos estudos acadêmicos na área, tiveram como base uma nova visão de infância, vista com suas peculiaridades e direito ao lazer, saúde, cultura e educação. Tais mudanças na visão de infância foram amparadas legalmente com a nova Constituição Federal de 1988.

A vida do autor também foi brevemente citada, pois, mesmo considerando que a vida e a obra não se misturam, no caso de Plínio Marcos, a vida tem muito a contribuir, principalmente pelo fato de ter sido palhaço circense, e ter atuado, pela primeira vez, descoberto por Pagu em uma peça infantil de Maria Clara Machado, *Pluft, o fantasminha*. Logo, escrever peças infantis não lhe era estranho, em especial pelo fato do dramaturgo ter passado sua vida escrevendo sobre as populações marginais da sociedade, e as crianças também entram nessa nomenclatura, relegada, durante séculos, a produtos artísticos de baixa qualidade.

A peça ainda apresenta alguns elementos dos contos de fadas: o narrador e a expressão temporal “era uma vez”; as fábulas, a antropomorfização e a moral, ensinando aos pequenos não o amor à pátria ou demais preceitos moralizantes, e sim o que acontece quando um animal resolve comer o outro, na verdade, quando um ser humano resolve explorar o outro.

Após um estudo acerca do teatro infantil, tornou-se imprescindível um estudo dos principais aspectos para análise do gênero dramático na literatura: tempo, espaço, discurso e personagens, e, por meio das marcas textuais, falas das personagens e didascálias, de forma qualitativa e quantitativa, identificam-se quais os discursos de cada personagem, relacionando-os com as representações sociais de cada uma.

Sobre cada personagem, a Onça representa o poder instituído pela força e pela coação moral; o Gato, seu aliado, é aquele que não mede esforços para conseguir vantagens e estar ao lado de quem está na situação. Sem posições definidas, o cidadão comum foi representado pela apatia e pelas repetições de palavras vagas pelo Tatu e pelo Cachorro. A Tartaruga, símbolo da inteligência, não teve forças para o embate. O Macaco representa o

militante político que tentou lutar, mas, com a repressão e o passar dos anos, desistiu ao ver seus ideais perdidos, conformando-se em transmitir a história às demais gerações, com certo saudosismo do tempo em que tudo ainda era bom. O Coelho manteve seu posicionamento e nunca desistiu de seus ideais, personagem que muito se assemelha à biografia de Plínio Marcos.

Com todos os subsídios dados pelo texto *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)*, partiu-se do pressuposto de que a peça, ainda que infantil, não saia do foco do projeto estético do dramaturgo Plínio Marcos, em face das falas incisivas e do enredo em que as personagens acabam se agredindo verbal e fisicamente por uma querer dominar a outra. Para isso, foram lidas e citadas sete peças do dramaturgo destinadas ao público adulto, escritas após o Golpe Militar de 1964 até o início da década de 1970: *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Quando as máquinas param* (1967), *Homens de papel* (1968) e *O abajur lilás* (1969); e após o ano 1980 até 1988, ano em que *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* fora escrita: *Madame Blavatsky* (1985), *Balada de um palhaço* (1986) e *A mancha roxa* (1988).

Assim, considera-se, num primeiro momento, que a peça objeto deste estudo represente o “como era antes” a todas as outras peças escritas pelo dramaturgo, pois, em *O Coelho e a Onça (história dos bichos brasileiros)* as personagens viviam num processo de harmonia na Terra, em que para sobreviver não necessitavam explorar as demais. Contudo, com o sistema capitalista, conforme Marx (1996) a base fundamental é a divisão do trabalho e a exploração do homem pelo próprio homem.

As personagens de Plínio Marcos retratam o exército industrial de reserva, a grande população que não pertence à burguesia, detentores do capital, nem ao proletariado, os assalariados, como as prostitutas de *O abajur lilás*, as presidiárias vítimas do vírus HIV de *A mancha roxa*, bem como a ocultista Madame Blavatsky, que luta por seus ideais durante a trajetória de sua vida.

Outro aspecto observado foram os palavrões, tão usados pelas personagens plinianas em suas obras. Nesta, destinada às crianças, não haviam, mas, havia várias ofensas verbais, que esteticamente provocam o mesmo sentido, pois especialmente o Coelho a utiliza para atingir moralmente o Gato e a Onça, diferentemente da Onça, que as usa para insultar e diminuir as ações de seu comparsa, o Gato.

Logo, constata-se que Plínio Marcos, mesmo escrevendo para crianças, por meio de personagens antropomorfizadas, no tempo do “era uma vez”, em que não havia discórdia na Terra, sua obra não perdeu o conteúdo político e a linguagem marcante de toda a sua

produção.

REFERÊNCIAS

ACIOLY, Karen (org). *I catálogo livre do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

ALENCAR, Cláudia; MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Entrevista com Plínio Marcos. *Centro de Documentação e informação sobre arte brasileira contemporânea*. Arquivo Multimeios. São Paulo, 23 fev. 1978. (mimeo)

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaskman. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARISTÓTELES. Poética. In: PESSANHA, José Américo Motta (seleção). *Aristóteles: vida e obra*. Trad.: Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Col. Os pensadores). (p. 37 – 75).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Coord. Marina Baird Ferreira; Margarida dos Anjos. 4 ed. Curitiba: Positivo, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRAGA, Humberto. Humberto Braga. In: ACIOLY, Karen (org) . *I catálogo livre do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 14-15.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1967. Brasília, Diário Oficial da União, 20 out.1967. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao67.htm>. Acesso em: 17 jan. 2011.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, Diário Oficial da União, 5 out.1988. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm>. Acesso em: 17 jan. 2011.

CAMAROTTI, Marco. *A linguagem no teatro infantil*. 3 ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira*. 5 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

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

ESTEVES, Antônio R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, Letizia Zini (Org.). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

GARCIA, Clóvis. Plínio Marcos, em boa estréia. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 dez.1988. Disponível em: < <http://www.pliniomarcos.com/criticas/onca-clovisgarcia.htm>>. Acesso em: 22 jul. 2010.

GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GUIRALDELLI, Paulo (org.). *Infância, educação e neoliberalismo*. São Paulo: Cortez, 1996. (Coleção Questões da nossa época).

JESUALDO, J. *A literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1982.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2007.

LEVI, Clóvis. Infantil?!. In: ACIOLY, Karen (org). *I catálogo livre do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 17-28.

LEÃO, Raimundo Matos de. Teatro para crianças: dramaturgia e encenação. *Repertório: teatro e dança*. ano 13, n. 14, Salvador: UFBA/ PPGAC, 2010. p. 85-96. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4671/3489>>. Acesso em: 17 jan. 2011.

MAIOR, Mário Souto. *Dicionário do palavrão e termos afins*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

MAMBERTI, Sérgio. Apresentação Funarte. In: ACIOLY, Karen (org) . *I catálogo livre do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 10-11.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Trad. Regis Barbosa, Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Vol. II)

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

MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente – 1964-1992*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOURTHÉ, Cacá. Autoentrevista. In: ACIOLY, Karen (org). *I catálogo livre do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p.44-45.

ORTHOF, Cláudia. Sylvia Orthof e seu teatro infantil. In: ACIOLY, Karen (org). *I catálogo livre do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p. 34-35.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J.B. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLÍNIO MARCOS. *Quando as máquinas param: peça em um ato, com cinco quadros*. São Paulo: Obelisco, [s.d].

_____. *Dois perdidos numa noite suja*. [s.l]:[e.d],[1966]. (mimeo).

_____. *Homens de papel*. [s.l]:[e.d].[1968]. (mimeo).

_____. *O Abajur lilás*. 3 ed. Rio de Janeiro: Global, 1979.

_____. *Balada de um palhaço*. [s.l]: [e.d], [1986]. (mimeo).

_____. *Madame Blavatsky*. [s.l]: [e.d],[1987].

_____. *O coelho e a onça: história dos bichos brasileiros*. [s.l]:[e.d], [1988]. (mimeo).

_____. Esses mestres do teatro. Santos: *Jornal da Orla*. 21 mar. 1999. In: CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. O personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et all*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 81-101.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *No reino da desigualdade: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1991.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.

REZENDE, Wilton Carlos Amorim. *Teatro Ventoforte de 1985 a 1995 – A formação de um artista e arte-educador*. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80*. Brasil: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios).

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio *et all*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 09-49.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; ver. trad.

Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1984.

VIGOTSKI, Lev Semenovich. *Psicologia Pedagógica*. Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ANEXO A - ONÇA QUE ESPIRRA NÃO COME CARNE (AS AVENTURAS DO COELHINHO GABRIEL).

**Peça infantil de Plínio Marcos
Setembro/1988**

Cenário

Mata. Em meio ao verde e as flores,
muitos bichos (pelo menos sete).

Personagens

Macaco

Onça

Gato

Coelho/lebre

Tartaruga

Tatu

Cachorro

Abre o pano.

Vários bichos brincando de roda,
muito alegres, celebrando a vida.

Todos (em ciranda)

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

(Todos rodam depressa
e continuam a cantar)

Roda pião

bambeia pião

O pião entrou,

pião

Roda pião

roda pião

(Todos rodam mais rápido, cantando;
no final, todos caem, rindo)

Roda, roda, roda

Pé, pé, pé
 Roda, roda, roda
 Caranguejo peixe é

(Nova brincadeira.
 Cachorro e gato logo ficam em pé
 e com as mãos formam um arco;
 os outros ficam em fila
 e vão passando pelo arco)

Todos (cantando)
 O bandor
 viva o bandor
 O bandor
 de nós também
 Passaremos
 não passaremos
 Algum dia
 ficaremos

Bis –
 Passa, passa
 três vezes
 O último
 há de ficar...

(Cachorro e gato abaixam os braços
 e prendem um dos bichos da fila, o tatu)

Bichos do arco
 Garfo ou colher?

Bicho preso
 Colher.

Bichos do arco
 Colher é céu.

Todos
 (fazendo algazarra)
 Vai pro céu. Vai pro céu.

(Nova brincadeira.
 Todos dão os braços pra onça;
 a tartaruga fica sozinha do outro lado)

Tartaruga
 (avança cantando pro grupo
 e recuando no final)
 Bom dia senhora viúva

Matotiro tiro ró
 Matotiro tiro ró

Onça
 (avançando com o grupo para
 a tartaruga e recuando no final)
 O que é que a senhora deseja
 Matotiro tiro ró
 Matotiro tiro ró

Tartaruga
 (avançando e depois recuando)
 Eu desejo um dos vossos filhos
 Matotiro tiro ró
 Matotiro tiro ró

Onça
 (avançando e depois
 recuando com o grupo)
 Qual deles a senhora deseja
 Matotiro tiro ró
 Matotiro tiro ró

Tartaruga
 (continuando a dança
 do avança/recua)
 Eu desejo o macaco
 Matotiro tiro ró
 Matotiro tiro ró

Onça
 (na dança do
 avança/recua)
 Que ofício dar a ele
 Matotiro tiro ró
 Matotiro tiro ró

Tartaruga
 (idem)
 Dou o ofício de quitandeiro
 Matotiro tiro ró
 Matotiro tiro ró

Onça
 (para macaco)
 Quer ser quitandeiro macaco?

Macaco
 O que faz o quitandeiro?

Onça
 Sobe nas árvores
 colhe frutas madurinha
 e traz pra bicharada comer.

Macaco
 Eu não quero ser quitandeiro.
 Quem quiser comer
 frutas madurinha
 do alto das árvores
 que aprenda a subir em árvores.

(Todos vaim o macaco;
 ele ri e rola pelo chão;
 todos dão a mão em roda e cantam;
 no final, a roda se desfaz)

A canoa virou
 por deixarem ela virar
 Foi por causa do macaco
 que não soube remar
 Tilim pra cá
 tilim pra lá
 o macaco é feio e quer casar

(Nova brincadeira.
 O coelho fica de sela, encurvado,
 com as mãos apoiadas nos joelhos;
 os outros vão pulando sobre ele;
 o último a pular é o macaco,
 que rola pelo chão em cambalhotas)

Uma na mula
 Dois relo
 Três periquitos cholandoreses
 Quatro pulos bem alto
 Cinco te afinco
 Seis a burra bebe
 Sete capuchete
 Oito torrar biscoito
 Nove, dez, comer pastéis

Macaco
 (levantando, aos gritos)
 Quem eu pegar é carniça
 (todos correm pra lá e pra cá)

Macaco
 (gritando)
 Estátua.

(todos param em poses gozadas,
fazendo caretas)

(Macaco repete a brincadeira;
termina dando cambalhotas
e parando na frente do público;
os outros bichos continuam estátuas)

Macaco
(para a platéia)
Alô, alô, alô, alô...
Agora vai ou racha
ou quebra tampa da caixa
Cocaxa, bolacha, cachaça,
bico de pato, parangole, rosca quebrada.
Era uma vez...Um momento!

(Solene)
Eu Vou contar para vocês uma história muito bonita
do tempo em que os bichos falavam.
É uma história do arco da velha. Aquele tempo era bom...
Mas fiquem bem quietinhos, não podem falar.
Atenção, prestem atenção.

(Gozador, introduzindo uma nova brincadeira)
Era uma vez uma vaca amarela
que pulou a janela, quebrou a tigela
E fez cocô pra mais de três;
três federam, quatro mexeram,
Quem falar primeiro como tudo dela, entenderam?

(Pausa)
Era uma vez um gato xadrez
que fez cocô pra mais de três...
Só eu posso falar pra contar a história.

(Pausa)
No tempo em que os animais falavam,
eram todos felizes.
Era tão bom viver na terra!
(Nostálgico)
Ninguém queimava o mato;
ninguém sujava os mares e nem os rios;
o ar era puro.

(Lírico)
De noite, quando se olhava pro céu,
se via a lua e uma porção de estrelas,
estrelas, estrelas,
mil, mais de mil, um milhão,
mais de um milhão, um trilhão de estrelas...
elas não estavam escondidas pela poluição.

(Entusiasmado)
Que tempo bom!
A terra, a mãe terra, dava tudo pra nós...

Havia muitas e muitas árvores frutíferas
à disposição de todos os bichos.
Ninguém era dono de nada,
nenhum bicho matava o outro pra comer:
todos tinham frutas, ervas, legumes...
A gente brincava, brincava...
Quando queria beber água, era só ir no rio:
as águas eram limpinhas, limpinhas...
Quando um bicho tinha sede ou fome,
se servia à vontade de pronto:
ninguém precisava guardar nada
pro dia seguinte, pro futuro.
A vida era bela;
a vida era vivida;
a vida era o aqui, agora.
Era uma festa!
A mãe terra, a natureza,
protegia cada um dos seus filhos;
todos eram filhos de Deus.
Era uma festa!
A terra, o verdadeiro paraíso!
(Pausa)
Mas um dia...
Estávamos todos brincando quando, de repente...
Querem saber como foi?
Você, aí: quer saber como foi?
(até alguém dizer que quer; aí ele flagra)
Ele falou e não podia falar,
por causa da vaca amarela, do gato xadrez.
Perdeu.
Estávamos brincando de estátua.
Qual é a estátua mais bonita?

Cachorro
Sou eu.

Macaco
Perdeu, não podia falar.

Cachorro
Não valia se mexer.

Macaco
Nem mexer, nem falar.

Cachorro (empurrando o coelho)
O coelho mexeu.

Macaco
Coelho também perdeu.

Coelho
Não valeu, o cachorro me empurrou.

Macaco
Mexeu, fedeu; não quero saber.

Coelho
É assim? Então olha bem.
(empurra o gato)
O gato se mexeu.

Macaco
Gato ta fora.

Gato
Se é assim, vamos lá.
(gato começa a empurrar e todos entram;
um empurra o outro na maior algazarra)

Macaco
Todos se mexeram, todos perderam.
(começa a rolar a história
que o macaco estava para contar;
olha em volta e vê a onça quieta, triste)
Êpa, a onça não se mexeu...
A onça ganhou, viva a onça!
(todos dão vivas)
Pronto, onça!
(em direção a ela)
Pode se mexer, pode falar.
Você ganhou!
(onça não se mexe,
que é que há com ela?)

(Todos examinam a onça)

Cachorro
Ela ta murcha

Coelho
Jururu.

Tatu
Tristonha.

Gato
Deve estar doente.

Tartaruga

É triste ver a onça triste.
Macaco
Isso é grave, muito grave.

Tartaruga
A pior doença da terra é a tristeza.

Macaco
Temos que a alegrar a onça.

Tartaruga
E tem que ser logo, tristeza mata.

Coelho
Alegria é a vida.

Tartaruga
É verdade, conheci muito bicho
que morreu de tristeza.

Tatu
Vamos brincar de esconde-esconde.

Macaco
A onça é a pegadora!
Vamos nos esconder.

Tartaruga
Espera, não vale olhar.
Cruz de pau, cruz de ferro,
se olhar vai pro inferno.

Tatu
Lá em cima do piano
tem um copo de veneno.
Quem bebeu, morreu.

(Todos se escondem pelo cenário)

Tatu
Pronto.

Macaco
Pode vir, onça.

(Onça não se mexe. Um por um,
os bichos vão saindo dos seus esconderijos
e se aproximando da onça devagar, preocupados)

Coelho

Onça, onça! Não quer brincar?
Onça
Não me amole.

Tatu
Pôxa, o que é que há, onça?

Tartaruga
Diga o que tem, onça; nós queremos ajudar.

Gato
Somos seus amigos.

Onça (brava)
Já falei pra não me amolar.
Caíam fora, vamos, rápido.
Estou perdendo a paciência.

Tatu
Poxa, poxa, poxa vida.

Coelho
Nunca vi a onça assim.

Tartaruga
Vamos, onça, desabafa.
Abre seu coração com os amigos, isso ajuda.

Onça
Mas será que vocês não entendem
que estão me amolando?
Se não forem embora, vou bater em todos vocês.
Vão embora! Um, dois, três... Avisei.
(ela avança contra os bichos)
Avisei, agora tomem.
(ela bate em todos e sai de cena)

(Os bichos estão pasmos)

Macaco
Ela bate forte

Tatu
Está brava.

Tartaruga
O que será que deu nela?

Coelho
Será que ficou louca?

Gato
Onça louca é perigo.

Tartaruga
Não acredito que tenha enlouquecido.

Macaco
Então o que foi que a deixou assim?

Tartaruga
Só ela pode dizer.

Coelho
Mas não quer dizer

Tartaruga (olhando em torno)
Um de nós, com jeito, quer ir falar com ela?

Macaco
Eu não, tenho medo.
Ela me deu um soco na cabeça,
estou vendo estrelinhas até agora.

Cachorro
Eu não vou, ela me torceu o rabo.
Está doendo, ai, dói mesmo.

Tartaruga
Vai o gato.

Gato
por que eu?

Coelho
Porque sim.

Gato
Porque sim não é resposta.

Tartaruga
Vai você que é gato.

Gato
E daí?

Tartaruga
Gato é onça pequena.

Tatu

Falou quem sabe.
Coelho
É isso gato, vai o gato.

Cachorro
Gato tem cheiro de onça.

Todos
Vai o Gato, vai o gato.

Gato (após pausa)
Eu não vou procurar a onça.
Mas se ela aparecer aqui, eu falo com ela.

Tartaruga
Então vamos embora, só fica o gato.
Com todos nós aqui, ela não vem...
Vê se descobre o que nossa amiga tem.

Todos (cantando, vão saindo; só o gato fica)
Como é triste ser triste
Quem é triste não sabe viver
A alegria existe
Para todos serem felizes
Muito felizes
No mundo
No mundo
Todos alegres e felizes

Gato (andando de um lado para o outro, nervoso)
Tinha que ser eu!
Já estou farto de ficar sozinho aqui,
a bicharada deve estar lá na beira do rio,
brincando de mergulhar, de nadar...
Ai, ai, ai de nadar.
Ainda bem que não fui,
não gosto de água.
Ai... água, só pra beber.
(escuta um barulho, espia)
Lá vem a onça.
(para a platéia)
Vou ficar escondido.
Depois eu chego
quem na quer nada
e falo com ela
(ele se esconde)

(A onça, nervosa, anda de um lado para o outro.
O gato sai do esconderijo;
começa a andar atrás dela, sem que ela o veja.

De repente, ela percebe e vira depressa.
Gato recua, mas a onça o agarra e o sacode).

Gato
Calma, onça, calma!
Eu sou gato, seu amigo.
Gato é uma onça pequena...
Me larga, por favor.

Onça (larga o gato, que cai no chão)
Agora some, não quero ver ninguém.

Gato (gemendo)
Ai, ai... Você me machucou, onça. Ai, ai...

Onça
Bem feito!
Falei que não queria ninguém me amolando.
Agora some.

Gato
Espera aí, onça. Você está sendo ingrata.
Nós sempre fomos amigos,
eu e todos os bichos sempre brincamos com você.
De repente, você fica bruta, bate, esbraveja...
O que é que há?
O macaco, a tartaruga, o coelho, o tatu, o cachorro, eu,
todos os bichos estão preocupados com você.
Você ficou triste...isso é doença...
Fala o que você sente, onça.
Vamos ver se podemos ajudar você.

Onça (pensativa, após longa pausa)
É...

Gato
É o que, onça?

Onça
Eu não estou legal.

Gato
O que você sente?

Onça
Não sei explicar.

Gato
Tenta, pra ver se posso ajudar.

Onça
 Não pode, eu sei que não pode.

Gato
 Deixa de bobagem, fala o que sente.
 Se eu não puder ajudar, eu digo...
 Talvez a tartaruga saiba de alguma coisa
 ela é tão sabida.

Onça (depois de uma pausa, começa a chorar)
 Gato, gato, gatinho...
 Eu estou muito triste porque enjoiei de comida.

Gato
 Enjoou de comida?

Onça (chorando mais)
 É, é, é, é!
 Não agüento mais comer matinhos, frutinhas, legumes.

Gato (assustado)
 Xi, xi, xiiiiiii... Isso é grave!

Onça
 Eu como, como, como e continuo com fome.
 Como mais, mais, mais e a fome continua.
 Não gosto de comida,
 mas como, como, como e continuo com fome.
 A fome me machuca, me deixa nervosa, brava, feroz.
 Quero comer, mas comer o quê?
 (faz cara e gestos de nojo)
 Ervinhas? Frutas? Legumes?
 Eu tenho fome, gato, vontade de comer.
 De comer até me fartar, alguma coisa que eu goste.
 (termina soluçando)

Gato (iniciando uma série que pode ser cantada)
 Já comeu melancia?

Onça
 Já.

Gato
 Jaca? Já comeu jaca?

Onça
 Já.

Gato
 Goiaba, carambola, maçã...

Onça
Já, já, já.

Gato
Abriçó, pitanga, jambo, abacate,
fruta do conde, banana, maracujá?

Onça
Já, já, já, já, já, já, já, já.

Gato
Laranja, mexerica, ameixa, morango,
mamão, melão, jambolão, caqui.

Onça
Já, já, já, já, já, já, já, já.

Gato (para a platéia)
Que onça enjoada para comer.

Onça
Eu gosto de comer.

Gato
Não gosta de nada.

Onça
Só não gosto de frutas, que já comi demais.

Gato (pensa bem, lembra das verduras)
Alface, espinafre, chicória, almeirão, catalonha?

Onça
Não gosto, não gosto, não gosto.

Gato
Legumes? Chuchu, batata, tomate, abobrinha,
berinjela, quiabo, couve-flor, brócolis, nabo?

Onça (com nojo)
Não gosto de nada disso.

Gato (andando, nervoso)
É, está difícil.

Onça (chora, lamenta)
Eu falei, você não quis acreditar.
Ninguém pode me ajudar, meu caso é grave:
eu gosto de comer, mas enjoei de comida.

Gato (com uma idéia repentina)
Espere, onça. Espere, pare de chorar.

(onça fica atenta)

Gato
Onça, algum dia você já comeu carne?

Onça
Carne?

Gato
Carne.

Onça
Carne de quê?

Gato
Carne de bicho.

Onça
Carne de gato?

Gato (assustado)
Não, não, não, de gato não...
Gato é uma onça pequena...
Carne de coelho, de cachorro,
de tatu, de tartaruga, de macaco...

Onça (com cara de gula)
Nunca comi carne.

Gato
Podia provar.

Onça
Taí, podia! Se for bom, passo a comer sempre...

Gato
Eu acho que achei o remédio.

Onça
Mas quem eu devo comer?

Gato
Me livrando, que eu sou onça também...
Pequena, mas sou...e onça não come onça...
Pode comer qualquer um...
Menos gato. Gato, não.

Sabe como é: parente não come parente.
Quer provar?

Onça
Claro, claro que quero.

Gato
Vamos chamar seu almoço.
(gritando, pra fora)
Bicharada, bicharada, venham todos!
Venham todos, descobri o que a onça tem.
Venham todos, venham ajudar a onça a se curar.

(Entram todos os bichos)

Cachorro
Que foi gato?

Tatu
Olha a onça aí, parece alegre de novo.

Macaco
O que ela tinha?

Gato
Fome.

Todos
Fome?

Gato
Fome.

Todos
Fome? Fome mesmo?

Gato
É, fome! Vontade de comer.

Coelho
Isso é fácil.
Eu trago cenouras, belas e suculentas cenouras...
Eu sei onde tem as mais belas cenouras da terra.

Macaco
Eu trago bananas.
Sei onde tem as mais belas bananas do mundo.
Banana ouro, banana da terra, banana nanica, banana...

Gato

Calma! Calma, bicharada.

A onça não quer comer frutas, nem verduras, nem legumes.

Todos (incrédulos)

Então, o que ela quer?

Gato

Ela quer comer carne.

Todos

Carne?

Tartaruga

Que carne? Quem tem carne é bicho.

Gato

Pois é, a onça quer comer carne de bicho.

Tartaruga

Tartaruga onça não come.

Gato

O que onça come?

Tartaruga

Tatu.

Gato (para a onça)

Onça quer comer tatu?

Tatu (cortando)

Tatu onça não come.

Gato

O que come?

Tatu

Macaco.

Macaco

Macaco onça não come.

Gato

O que onça come?

Macaco

Cachorro.

Cachorro

Cachorro onça não come.

Gato
O que come?

Cachorro
Coelho.

Coelho
Coelho a onça não come.

Gato
O que come?

Coelho
Escuta aqui, gato estúpido
- e você também, onça cretina, idiota, paspalha -:
Na pensam que eu sou um bicho que vai virar jantar.
Ela come um coelho hoje,
amanhã vai querer comer um macaco,
depois de amanhã um cachorro,
e depois...e depois...
Você, seu gato estúpido
- você, onça cretina -, acabaram com a paz na terra.
De agora em diante, vai ser sempre assim:
um querendo comer o outro. Uma loucura!
Mas coelho, onça não come.
Ela é forte, brava, ficou feroz.
Mas continua estúpida e vai morrer estúpida.
Porque os que querem comer os outros,
os que querem ganhar dos outros,
são estúpidos carnívoros, bebedores de sangue.
Quer comer carne, onça?
Coma o próprio rabo
- se é que você, sua estúpida, vai conseguir pegá-lo.
A mim, coelho esperto, você não pega.

(Onça pula no coelho;
ele se esquiva e corre para a platéia;
os outros bichos também correm;
estão todos na platéia, menos o gato)

Gato (no palco, torcendo pela onça)
Vai, onça: pega o coelho. Não deixa o coelho escapar!

(Depois do corre-corre, o coelho volta pro palco;
gato tenta cercar o coelho, mas esse o engana e sai de cena;
os outros bichos também voltam e saem de cena.
Por fim chega no palco a onça cansada, bufando)

Gato

Onça idiota, deixou o coelho fugir.

Onça

Idiota é você, seu gato atrevido.

(ela dá um peteleco no gato, que cai longe)

Gato

Ai, ai, ai...Onça não ataca gato!

Onça

assim você aprende a não me xingar,

seu molenga imprestável.

Eu enxotei o coelho pra cá,

pra você cerca-lo até eu chegar.

E você o deixou fugir, cretino!

(agarra o gato e o sacode)

Estúpido, molenga, idiota.

(gato geme e choraminga)

Seu molenga imprestável!

(ela joga o gato no chão)

Escute bem, gato.

Escute bem e com atenção.

Eu estou com fome de lebre, muita fome de lebre.

Estou quase desmaiando de fome, meu estômago está roncando.

Venha ouvir, venha ouvir pra saber que eu não estou mentindo.

(onça pega o gato e coloca o ouvido dele na sua barrigona)

Está escutando? Está escutando?

Gato

Não, não escuto nada.

Onça (brava)

Ah, gato sem-vergonha!

Além de estúpido, idiota, cretino, molenga, é surdo.

Mas eu vou ensinar você a escutar barriga de onça roncar.

(dá mais pancada no gato, que chora e geme)

Agora escuta o ronco da minha barriga.

(coloca o ouvido do gato na sua barriga)

Está ouvindo?

Gato

Estou, a sua barrigona está roncando.

Onça

Sabe por que minha barriga está roncando?

Gato

Claro, sua barriga está dormindo.

Onça (batendo no gato)

Não, idiota! Minha barriga está roncando de fome.

Gato

De fome? Que barriga gozada...
A minha ronca quando dorme.

Onça

Porque você é gato, estúpido, e eu sou onça.

Gato (se tocando)

Não, não, gato é uma onça pequena...
Minha barriguinha, quando ronca, é de fome, claro...
Onde já se viu roncar de sono?
Barriga de onça e de gatinho
- quer dizer, onça pequena –
ronca quando está com fome.

Onça

Entendeu, gato? Eu estou com fome de lebre.

Gato

Onça está com fome de lebre.

Onça

E você, gato sem-vergonha,
que me fez sentir vontade de comer carne de lebre,
tem que me ajudar a pegar a lebre, senão...
senão, eu vou ter que comer outra coisa
e essa coisa pode ser um gato.

Gato (leva susto)

Oi, oi, oi...Gato não, carne de gato faz mal pra onça.

Onça

Nunca comi carne de gato, posso experimentar.

Gato

Ai, ai, ai, que besteira que eu fiz! Ai, ai, ai...
Tenho que ajudar essa onça pegar a lebre,
senão ela vai comer gato por lebre...Ai, ai, ai.

Onça

Gato, agora devia ser a hora do meu almoço.
Vou ficar sem comer, em jejum.
Mas, se até a hora do jantar não tiver
uma lebre pra eu comer, vou comer um gato.
Com fome eu não vou dormir,
trate de dar um jeito de pegar a lebre pra mim.
(ela morde o rabo do gato com força e ele geme)
Gato, eu só estava experimentando o gosto...
(lambe os beiços)

É bom, até que é bom.
 Gato (apavorado)
 Eu sou onça...pequena...oncinha...
 Gato é uma oncinha.
 Onçona não come oncinha,
 onde já se viu? Ai, ai, ai...
 Por que fui inventar?
 Eu sou mesmo um gato estúpido...

Onça
 Para de choramingar e trata de dar um jeito
 de eu ter uma lebre pro jantar.
 Vou descansar aqui mesmo;
 corri demais atrás da lebre, preciso de descanso.
 Você, se vira! Senão, já viu:
 vou comer gato por lebre.
 (ela deita; logo está dormindo e roncando)

Gato (canta, aflito; anda nervoso pra lá e pra cá)
 Poxa, a barrigona da onça
 está roncando alto mesmo.
 É bom eu ir tendo uma idéia...
 Vejamos...correr atrás da lebre não dá,
 essa molenga nunca ia pegar aquele bicho esperto.
 Bem...bem...bem...Já sei...já sei!

Gato (acordando assustada)
 O que foi? Que foi?

Gato
 Atenção, onça: acabo de bolar
 um plano infalível pra pegar a lebre.

Onça
 Que plano é esse?

Gato
 Simples e eficiente, um plano digno de um gênio.
 Modéstia à parte, onça, eu sou um gênio.

Onça
 É bom que seja um plano que dê certo,
 senão você vai virar comida de onça.

Gato
 Escute com atenção, onça:
 você vai se fingir de morta,
 a bicharada vem o seu velório,
 e aí o coelho fêmea também vem.
 Então, quando o bicho chegar perto...

você – nhac! – pula nele.

Onça

Plano cretino,

só podia sair da cabeça de um gato cretino.

Como alguém pode acreditar

que uma onça bonita e forte como eu

morreu de repente? De quê?

Gato

De quê? De quê? De fome!

A onça morreu de fome,

a onça não comia nada

porque queria comer lebre,

a lebre... não foi comida,

a onça morreu, escafedeu,

aí os bichos acreditam, pode crer.

Onça

E se não der certo?

Gato

Vai dar.

Onça

Mas se não der?

Gato

Não se perde nada, não custa tentar.

Onça

Bom, se eu não comer a lebre...

como um gato. Tá bem, vamos tentar.

Gato

(para o público)

Ai, ai, ai, tem que dar certo.

(para a onça)

Deita aí como morta.

(ela obedece;

gato acende quatro velas em torno dela, em cruz)

Onça

Não estou gostando.

Gato

Quieta, onça morta não fala.

Onça

Mas eu estou viva e com fome.

Gato (dá um pontapé nela)
Está fingindo de morta, então finge direito.

Onça (brava)
Que é, gato, ficou louco? Quer ser o meu jantar?

Gato
Só estou treinando.
Se algum bicho te chutar, você não se mexe,
fica firme até a lebre chegar; assim.
(chuta a onça uma porção de vezes)

Onça
Não estou gostando.

Gato
Quieta, quieta.

Onça
Mais dói.

Gato
Agüenta, vou avisar os bichos.

Gato (grita, fingindo choro)
A onça morreu, a onça morreu!
Macaco, tartaruga, cachorro, tatu, coelho...
Venham todos! A onça morreu. Morreu.

(Os bichos vão entrando
um a um, meio desconfiados)

Tartaruga
Que berreiro é esse, gato?

Gato (chora mais)
A onça, nossa querida onça...

Tatu
Morreu de quê?

Gato
De fome.

Macaco
Que onça cretina, essa!
Se estava com fome, por que não comia?
Onça estúpida, estúpida mesmo.

Onça (sentando)

Estúpido é você, macaco imbecil.
(gato deita a onça rapidamente)

Cachorro (assustado)
Quem xingou o macaco?

Gato
Ninguém, ninguém.
(para o macaco)
Não escutei ninguém te xingar.

Tatu
Eu escutei.

Tartaruga
Eu também.

Gato
Vocês estão nervosos:
nossa querida onça morreu.

Macaco
Antes ela do que eu.

Onça (resmungando)
Macaco sem-vergonha, você me paga.

Tatu
Xingos de novo! Foi a onça!

Tartaruga
Era a voz dela.

Gato
Quando morre alguém querido,
às vezes se tem a impressão
de escutar a voz do morto.

Tartaruga
Mas o macaco tem razão:
se a onça morreu de fome é porque era estúpida mesmo.
Onde já se viu, morrer de fome na floresta?
Comida é o que não falta:
cada broto de árvore tenro e delicioso!

Tatu
Cada raiz suculenta e nutritiva!

Macaco
Banana é o que não falta.

Uma mais gostosa do que a outra.
Cachorro
Era só comer e pronto, não morria.

Gato
Mas ela queria comer a lebre.

Cachorro
Lebre?

Gato
É, estava doida pra comer a fêmea do coelho.

Tatu
Assassina, sanguinária.

Tartaruga
Ainda bem que ela morreu.

Macaco
Já morreu tarde.

(onça senta, gato arreia o corpo da onça;
ela levanta os pés, ele repete o movimento)

Tatu
Que é isso, gato?

Gato
Onça morta faz isso.

Tatu
Esquisito.

Macaco
É melhor começar a chorar nesse velório.

(Todos choram)

Coelho (entrando)
Que choradeira é essa, bicharada?

Gato
Nossa querida onça morreu.

Coelho
Morreu? Bem feito!
Quero dizer, escafedeu...
Olha bem, bicharada:
onça morta não se mexe,

nem quando leva pontapé. Vejam!
(chuta a onça, vira de costas,
onça dá um tapa no coelho
mas ele anda pra frente; onça erra o bote)

Gato
Calma, calma.

Lebre
Calma? Nunca estive tão calma.
A onça morreu mesmo, gato?

Gato
Morreu, não está aí morta pra quem quiser ver?
Vá ver de perto, coelho, escute o coração dela:
vê como não bate mais, não faz barulho. Morreu.

(Coelho ameaça ir, faz visagem;
os outro bichos tentam avisar,
crianças provavelmente também)

Lebre (fingindo que vai ver)
Espera aí, gato: a onça já espirrou?

Gato
Ela está mortinha da silva.

Coelho
Não morreu de fome?

Gato
Foi, foi de fome.

Coelho
Então tem que espirrar
Onça, quando morre de fome
espirra três vezes.
Não é assim, tartaruga?

Tartaruga
É assim mesmo,
pensei até que tinha espirrado

Coelho
Não é assim, macaco?

Macaco
É, é, é: onça espirra três vezes
quando morre de fome.

Gato (chutando a onça)

Espirra, idiota.

(Onça espirra)

Macaco
Já espirrou uma.

(Onça espirra)

Cachorro
Duas. São três.

(Onça espirra)

Gato
Espirrou três vezes.
Todo mundo viu,
agora morreu mesmo.

Coelho
Onça estúpida! Gato idiota!
Quem morre não espirra!
Quer ver como não morreu?
(pega um vela e queima o rabo da onça;
onça urra de dor e corre atrás dos bichos;
todos fogem, rodam pela platéia
até saírem de cena; só fica o macaco)

Macaco
E foi por essas e outras que acabou a paz na terra.
Acabou a história, morreu a vitória,
entrou pela perna do pato, saiu pela perna do pinto,
acabou o que era doce, quem comeu arregalou-se,
acabou a história. Quem quiser que conte outra.

(Macaco dá cambalhotas e sai de cena. Luz apaga)