

LEIDI LAURA BREGUEDO

**DO PROCÊNIO À CENA: UMA
ANÁLISE EM *ASSEMBLEIA DOS
RATOS* DE PLÍNIO MARCOS**

**TRÊS LAGOAS
2012**

LEIDI LAURA BREGUEDO

**DO PROCÊNIO A CENA: UMA
ANÁLISE EM *ASSEMBLEIA DOS
RATOS* 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 como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino.

**TRÊS LAGOAS
2012**

LEIDI LAURA BREGUEDO

**DO PROCÊNIO A CENA: UMA ANÁLISE EM ASSEMBLEIA DOS RATOS DE
PLINIO MARCOS**

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Presidente e
Orientador).....

Profª Drª Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi
(UFGD/FACALE).....

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões
UFMS/CPTL).....

Três Lagoas - MS, 28 de junho de 2012.

DEDICATÓRIA

À minha filha Lorena, que, mesmo em sua ingenuidade, me deu forças e compreendeu
minha ausência nas horas necessárias.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida, por me dar garra e saúde para percorrer esta caminhada;

Ao Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino, pelo incentivo, paciência e, sobretudo, por não desistir de mim, e pelas situações em que, em minha fragilidade, me amparou e me orientou.

À minha mãe Quitéria, pelas orações, e ao meu pai Miguel, que me acompanhou e esteve lá no momento necessário.

Aos professores: Dr. Antônio Rodrigues Belon, Dr. José Batista de Sales e Dra. Kelcilene Grácia Rodrigues, que, com seus conhecimentos e humildade, me fizeram acreditar que a vida acadêmica é gratificante;

À Profa. Dra. Marlene Durigan, por me receber, com carinho e atenção, no primeiro dia em que estive em Três Lagoas, orientando-me na elaboração do projeto.

Ao Secretário Claudionor Messias da Silva, por sua dedicação, amizade e cumplicidade;

Às minhas amigas Sonia e Márcia, que sempre torceram por mim, oraram e estiveram comigo a cada passo que dei e me fizeram acreditar que sou especial.

Às professoras Marilza, Benedita, Eliane e Jiselma, pela amizade, apoio e atenção nos momentos mais difíceis desta caminhada;

Aos meus irmãos, Leandro e Lúcio, que, na condição de portos seguros, me apoiaram mesmo distantes.

OBRIGADA!!!

RESUMO

BREGUEDO, Leidi Laura. *Do procênio à cena: uma análise de Assembléia dos Ratos de Plínio Marcos*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012, 88 p. (Mestrado Letras – Estudos Literários).

As peças do dramaturgo contemporâneo e polêmico Plínio Marcos sempre trouxeram temas voltados à vida dos marginalizados, retratando temas como prostituição, homossexualidade e violência. Ao escrever uma peça infantil, Plínio Marcos não fugiu de seu projeto estético inicial, uma vez que utilizou, de forma simbólica, animais para criticar o poder da censura, a política e o capitalismo. A obra *Assembléia dos ratos* é uma peça escrita no ano de 1989, ano das eleições para presidência da república depois de vinte anos de regime de exceção. O texto aborda duas festas: uma se passa no campo, com ratos simples, comidas e brincadeiras tradicionais divertidas e sem “problemas”; a outra se passa na cidade, com ratos, comidas e músicas sofisticados. Ocorre, todavia, que nessa festa, há a presença de um gato que atrapalha a diversão. A partir daí, pode-se observar que a obra metaforiza a constituição da sociedade civil organizada brasileira. Nesse segmento, este trabalho constitui-se numa análise reflexiva sobre a literatura infantil do dramaturgo Plínio Marcos, focalizando o *locus* em que se constituem as personagens e as vozes que se manifestam ou se silenciam. Além disso, são abordadas questões acerca da teatralidade e do momento histórico em que a obra foi concebida. Importa acrescentar que, embora destinada ao público infantil, a obra *Assembléia dos ratos* apresenta características que a aproximam de obras anteriormente escritas pelo dramaturgo e destinadas ao público adulto, o que denota a continuidade de seu projeto estético. Dessa forma, o trabalho ancora-se nas contribuições de Prado (1972), Palottini (1989), Ryngaert (1996), Pavis (1999) Magaldi (1998 e 2004) e Ubersfeld (2005) acerca do discurso teatral; nos estudos de Cirlot (1984), Chevalier e Gheerbrant (1991) no que se refere à estruturação simbólica contida na peça; nos estudos culturais e históricos com as contribuições de Zilberman (1991), Dapieve (1995) e Pilagallo (2009), nos estudos de Wellek (1955), Nitrini (2010), Bakhtin (1992), Moisés (1997) no que se refere à função da literatura e nos estudos de Margato e Gomes (2004) e Said (2005) no que tange ao papel do intelectual diante da sociedade.

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

ABSTRACT

BREGUEDO, Leidi Laura. From procênio the scene: an analysis of the *Assembléia dos Ratos de Plínio Marcos*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012, 88 p. (Mestrado Letras – Estudos Literários).

Parts of the contemporary and controversial playwright Plínio Marcos always brought to life issues facing the marginalized, depicting subjects such as prostitution, homosexuality and violence. When writing a children's play, Plínio Marcos never ran away from his original design aesthetic, once used, so symbolic animals to criticize the power of censorship, politics and capitalism. The work of the *Assembléia dos Ratos* is a play written in 1989, the year of elections for the presidency of the republic after twenty years of regime. This paper addresses two parties: one goes in the field with simple rats, food and traditional games and fun without "problems", the other goes in the city, with rats, sophisticated food and music. It occurs, however, that this party, there is the presence of a cat that hinders the fun. From there, one can observe that the metaphor works the constitution of organized civil society. In this segment, this work constitutes a reflective analysis on children's literature the playwright Plínio Marcos, focusing on the locus in which they are the characters and the voices that are silent or manifest. In addition, questions are addressed about the theatricality and the historical moment in which the work was conceived. It added that, although aimed at children, the work of the *Assembléia dos Ratos* possessing characteristics that are closer to works previously written by the playwright and intended for adult audiences, which shows the continuity of your design aesthetic. Thus, the work is founded on the contributions of Prado (1972), Palottini (1989), Ryngaert (1996), Pavis (1999) Magaldi (1998 and 2004) and Ubersfeld (2005) about the theatrical discourse, in studies of Cirlot(1984), Chevalier and Gheerbrant (1991) with regard to the symbolic structure contained in the piece; in cultural studies and historical contributions to the Zilberman (1991), Dapieve (1995) and Pilagallo (2009), in studies by Wellek (1955), Nitrini (2010), Bakhtin (1992), Moisés (1997) regarding the function of literature and studies Margato and Gomes (2004) and Said (2005) regarding the role of intellectuals in society .

KEYWORDS: contemporary Brazilian theater; Plínio Marcos, children's literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I: HISTÓRIA E CULTURA DO BRASIL NA DÉCADA DE 1980....	13
1.1 Cenário político: o Brasil na década de 1980.....	13
1.2 As cores da abertura: em cena, o amarelo	15
1.3 Uma cortina cor-de-rosa: a Nova Constituição	19
1.4 Nesse cenário, o que dizer de cultura e literatura?.....	22
1.5 O cenário da ficção	26
1.6 A música na década de 1980, o BRock mais maduro.....	29
1.7 O teatro brasileiro: de 1940 à década de 1980	34
1.8 A hora e a vez de Plínio Marcos	36
CAPITULO II. LITERATURA: CONCEITO E FUNÇÃO	43
2.1 Conceito e função da Literatura	43
2.2 Literatura Comparada	49
2.3 Estudos Culturais: algumas obsrvações.....	56
CAPITULO III – O TEATRO INFANTIL DE PLÍNIO MARCOS: EM CENA ASSEMBLÉIA DOS RATOS.....	59
3. 1 Literatura Infantil	59
3. 2 Algumas palavras sobre teatro infantil	62
3.2.1 Da linguagem ou das convenções no/para o “teatro infantil”	64
3.3 Criação Literária	65
3.4 A peça “infantil” Assembléia dos Ratos.....	68
3.5 Toma lugar O enredo	70
3.6 As personagens.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

Os marginalizados têm toda minha simpatia, porque também sou marginalizado da sociedade brasileira e eu gosto de escrever em favor das minorias perseguida, esmagadas, e o povo brasileiro é marginalizado de sua própria história. O povo brasileiro não tem condição de influir nem no seu próprio destino [...] então é sobre eles que eu escrevo. (Plínio Marcos)¹

O dramaturgo Plínio Marcos escreveu, ao longo de sua produção, sobre as massas populares e aos marginalizados, representando experiências que presenciava em sua vida; “repórter de um mundo mau”, era a voz do povo escrevendo sobre o povo. Outro dado significativo na produção pliniana é a estreita e intensa ligação dos temas a fatores extratextuais, com destaque ao momento histórico em que se deu essa produção.

Seus personagens, em geral, transfiguravam seres humanos em um mundo desumano; privado de seus direitos, sujeitos a um sistema corrupto, homens em busca de sobrevivência. Por meio deles, o dramaturgo “pariu e deu voz a uma formidável galeria de criaturas: ternas, líricas, truculentas, vadias, esperançosas, vitais em sua sobrevivência, seres mediatizados pelo real e pelo imaginário”. (MOSTAÇO, 2001, p. 10). Seus personagens, sujeitos sociais distintos, marcados pelo sistema, parecem viver sem expectativas, envoltos na miséria e violência. Suas peças são marcadas pela crítica dura, materializada em “gritos de denúncia” a favor dos menos favorecidos, personagens do submundo; são textos com a realidade nua e crua em um contexto histórico de um país que não progredia. Diante disso, suas peças são sempre atuais, pois os problemas tratados por Plínio Marcos ainda persistem.

Partindo da premissa de que as peças de Plínio Marcos são torneadas pela reflexão crítica, a obra *Assembléia*² dos ratos não é exceção na poética do autor, mesmo sendo inscrita na história da dramaturgia brasileira como teatro infantil. Assim como nas produções anteriores, a peça “fala” do momento histórico - a nova Constituinte, composta pela Câmara de deputados federais, com a participação da massa popular por

¹ ENEDINO, 2009, p. 15 *apud* PLÍNIO MARCOS, 1978.

² A acentuação em “Assembléia” será mantida ao longo de todo o texto quando tratado do título da obra.

meio de sindicatos e abaixo-assinados, realizada na Assembleia Legislativa, teve forte influência sobre o texto do dramaturgo – e está repleta de oralidade e diálogos curtos. Na obra abordada, há considerável presença de simbologia, representando o conflito ideológico entre as personagens ou contrastando-se com ele.

Traçando o contorno dos textos e produzindo uma espécie de isotopia da representação, o dramaturgo traz, para o mundo textual, um *flash* da vida dos indivíduos em cena, fazendo soar, na voz das personagens centrais, um grito de protesto contra as estruturas sociais, “aproveitando-se” do momento histórico em que produz seus textos e explorando a liberdade que a arte literária lhe concede: conforme afirma Sábato Magaldi (1998, p. 213), “Não há temas privilegiados ou condenados para a literatura. Tudo depende do tratamento artístico”. A esse respeito, pode-se afirmar que a reflexão suscitada pela peça conduz o leitor/espectador imediatamente a um tema ideologicamente marcado. Dessa maneira, *Assembléia dos ratos* representa o momento histórico-político dos anos de 1988 e 1989, e a peça, de forma alegórica, conduz o leitor/espectador à relação crítica/dialógica das relações de poder que constituem o cenário político brasileiro.

Em face da ausência de material crítico sobre a dramaturgia infantil de Plínio Marcos, que, por si, já justifica a realização do trabalho, esta pesquisa tem como referência o horizonte ideológico e cultural do período em que a obra foi produzida e mantém, como fio condutor, a abordagem do próprio texto, procurando compreendê-lo a partir de sua configuração interna e dos parâmetros construtivos adotados. Nesse sentido, valem aqui as palavras de Ryngaert (1996 p. 25): “[...] ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva”.

No que concerne a tais fatores, torna-se imprescindível observar que:

A expressão lingüística no teatro é um sistema de signos constituídos não só de signos do discurso, mas também de outros signos [...] o discurso teatral, que deve ser o signo da situação social de uma personagem, é acompanhado pelos gestos do ator, completado por seu figurino, pelo cenário, etc., que são igualmente signos de uma situação social. (BOGATYREV, 1977, p. 24)³

³ Em todas as citações de obras anteriores a 2009 será mantida a grafia e acentuação originais.

A adoção dessa perspectiva de análise vincula-se ao fato de que o teatro pode ser usado como “[...] instrumento para a conscientização capaz de dividir profundamente o público, aprofundando assim, suas contradições internas”. (UBERSFELD, 2005, p.02).

Sem desvincular a obra da história social e política sobre a qual se pronuncia (ou procura intervir), sem esquecer o diálogo que mantém com seu contexto de produção e, pois, com seu autor, procura-se analisá-la e interpretá-la segundo o projeto estético que norteia a produção teatral de Plínio Marcos. Em outras palavras, investiga-se como a matéria histórica foi aproveitada para a composição da obra em questão e quais recursos do poder criador do artista Plínio Marcos fizeram a crônica transformar-se em evocação de vidas humanas, com uma estrutura artística desenvolvida por meio de uma linguagem tecida de imagens e símbolos universalmente conhecidos.

Assim, esta pesquisa funda-se no estudo de problemas atuais, figurativizados em uma obra também atual e de temática universal, constituindo-se como uma aventura cognitiva que busca verificar como a realidade vivida foi (re) produzida para a composição ficcional (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998).

O primeiro capítulo, “História e Cultura do Brasil na década de 1980”, trata do contexto histórico-político da década de 1980, período em que ocorreram grandes mudanças no sistema político do país, como o fim do regime ditatorial e a busca por direitos que levou o povo às praças em favor das “Diretas Já”. Apresenta-se ainda um panorama cultural do país, mas a ênfase recai sobre o grande marco da década de 1980: a volta do sistema democrático e, com ele, a reformulação da Constituição Federal, em 1988, seguida de uma eleição direta no ano de 1989. O segundo capítulo “Literatura: conceito e função” traz, para o cerne do trabalho, as contribuições de Wellek & Warren (1955), Nitrini (2010), Bakhtin (1992) e outros estudos no que tange ao processo de comparativismo literário. Já o terceiro e último “O teatro infantil de Plínio Marcos: em cena, *Assembléia dos Ratos*”, se procura evidenciar o diálogo entre a peça e outros textos da tradição literária, como as fábulas de Esopo, La Fontaine e Monteiro Lobato.

Diante do exposto, a pesquisa não se propõe preencher todas as lacunas acerca da obra, porém abrir caminhos para novas pesquisas e estudos que venham a enriquecer o material crítico da dramaturgia infantil de Plínio Marcos, autor engajado, subversivo, que se tornou a voz dos marginalizados.

CAPÍTULO I: HISTÓRIA E CULTURA DO BRASIL NA DÉCADA DE 1980

Compõe este capítulo um breve histórico da década de 1980, com as grandes mudanças políticas, a cultura de massa, os movimentos trabalhistas, a música e os intelectuais, envolvidos na construção de um acervo cultural e histórico em um país em transformação.

1.1 Cenário político: o Brasil na década de 1980

A História não faz nada, não “possui uma enorme riqueza”, ela “não participa de nenhuma luta”. Quem faz tudo isso, quem participa das lutas, é o homem, o homem real; não é a “História” que utiliza o homem como meio para realizar os seus fins – como se tratasse de uma pessoa individual – pois a História não é senão a atividade do homem que persegue seus objetivos. (MARX; ENGELS, México, Grijalbo, 1967, p. 1590)

As últimas décadas da história política brasileira afetaram em partes a estrutura de comunicação cultural, “apresentando-se ao escritor na condição de temas e técnicas artísticas e singularizando o relacionamento da literatura com o público, com efeitos marcantes nas obras individuais”. (ZILBERMAN, 1991, p. 577). Por essa razão, vem a seguir uma análise do contexto político da década de 1980.

O Brasil é governado por civis desde o ano de 1985, em decorrência da aceitação, naquele ano, pelo Exército, da candidatura (e vitória) de Tancredo Neves e, depois, do resultado das eleições diretas de 1989, vencidas por Fernando Collor de Melo. Em 1988, a Assembleia vota a nova Constituinte, e o país passa a contar com uma Constituição mais liberal que a legada pelo regime militar. Essas mudanças caracterizaram o aspecto mais progressista da vida política da década e, com receio de uma continuidade de um regime autoritarista, o Brasil caminhava rumo à democracia. Outra estratégia do Congresso foi a extinção dos partidos no final de 1979 - Arena, que já vinha com duas derrotas eleitorais, e MDB, de oposição - por meio de uma emenda do então presidente João Baptista Figueiredo. O partido de oposição ocupava, no entanto, cada vez mais espaço político, como um fantasma ideológico, que ia de marxista esquerdista aos moderados centros. O Palácio do Planalto não via outra solução

a não ser a extinção do bipartidarismo, porém a oposição preferiu dar continuidade ao amparo de uma coletividade que se beneficiaria eleitoralmente. Por meio de conversas preliminares, partidos com base sindicalistas não vingariam; esse desinteresse em ampliar um leque partidário fez que o governo concluísse a extinção dos dois partidos: Arena e MDB. No ano de 1980, no mês de fevereiro, adveio a divisão emedebista, com a fundação do Partido dos Trabalhadores:

O PT foi a grande novidade na política brasileira nos últimos 20 anos do século, quando esteve na oposição. Sua base é o movimento sindical da região ABC paulista. Tratava-se de uma nova geração. Luiz Inácio Lula da Silva, figura de proa do novo partido, e outros líderes, ao contrário dos tradicionais políticos de oposição, eram muito jovens para terem tido atuação política antes da ditadura. Eles falavam por um operariado que se formara em grande parte durante o “milagre econômico” dos anos 70. Entre 1968 e 1976, o tamanho da classe operária no Brasil quadruplicou. Mas o PT não era apenas sindical. Desde sua formação, o partido atraiu intelectuais, militantes de esquerda (sobretudo trotskistas), religiosos, católicos, estudantes e uma parcela da classe média. Sem o PT, provavelmente o pluripartidarismo não teria vingado naquele momento (PILAGALLO, 2009. p. 13-14).

O pluripartidarismo foi devidamente planejado em detalhes, objetivando o favorecimento à situação: não se tratava de democratizar o país, como a população imaginava, mas de limitar o desempenho eleitoral. O MDB foi atingido até por suas siglas e, à época, criou-se uma cláusula normativa em que se exigia, nas siglas partidárias, o “P”, que significava Partido. Assim surge o PMDB, de Movimento Democrático Brasileiro a Partido do Movimento Democrático Brasileiro. Apesar de redundante, mantinha-se o vínculo com a sigla tão conhecida.

Os caminhos adotados para a abertura implicaram o restabelecimento de alguns aspectos institucionais básicos: a reforma partidária, de que resultaram partidos mais definidos quanto aos interesses de grupos e segmentos de classe que representaram, bem como o retorno das eleições diretas para governador. O Partido Democrático Social (PDS), antiga Arena, apoiava o governo e reunia setores da burguesia e proprietários rurais; o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) agrupava a oposição de diversos matizes. Outros partidos foram surgindo por meio da reforma. Dois líderes disputaram a herança trabalhista: Leonel Brizola, um dos símbolos de resistência aos militares, e Ivete Vargas, sobrinha-neta de Getúlio Vargas. Mais credenciado, Brizola teria mais direito ao PTB (Partido Trabalhista Brasileiro),

mas a legenda foi entregue a Ivete, a qual era mais “relacionada”. Assim, Brizola funda o PDT (Partido Democrático Brasileiro). O último partido criado na época foi PP (Partido Popular), que, apesar de seu nome, era descrito como centro-direita.

A reforma partidária foi o sinal verde para legitimar a representação política, mas, sobretudo, fragmentar a oposição. Pretendia-se também conquistar os governos estaduais nas eleições de 1982. Segundo Rodrigues (1994), para tanto, apoiou-se, ainda, no “Pacote de Novembro”, aprovado pelo Congresso em janeiro do ano eleitoral, estabelecendo, para todos os cargos eletivos, o registro de chapas completas e a proibição de alianças.

1.2 As cores da abertura: em cena, o amarelo

No mês de agosto do ano de 1981, as lideranças sindicais se reuniram na primeira Conferência Nacional das Classes Trabalhadoras, a chamada CONCLAT. O escopo do movimento era organizar, em âmbito nacional, um movimento sindical. Mais tarde, foi criada a CUT (Central Unica dos Trabalhadores), que, embora não reconhecida oficialmente, representava uma grande parcela dos trabalhadores brasileiros. Nesse segmento:

Formaram-se dois blocos. De um lado, as oposições sindicais – representadas pelos metalúrgicos de São Bernardo, Bancários de Porto Alegre e São Paulo, Petroleiros de Paulínia (São Paulo), Oposição metalúrgica de São Paulo -, que defendiam a mobilização, o confronto, a greve geral e exigiam total autonomia e independência, quanto à organização sindical. De outro, os sindicalistas de linha reformista-conservadora – como Metalúrgicos de Santos, Metalúrgicos de São Paulo, a Confederação dos trabalhadores na Agricultura (Contag) -, que defendiam uma política de conciliação de classes. (GANNOTTI; NETO, 1991, p. 38)

A insatisfação popular com relação ao sistema político era aprofundada pela recessão econômica; isso fez com que Figueiredo⁴ desse prosseguimento ao projeto de abertura política, que, elaborado pelos militares, ultrapassou sua capacidade de controle. Dessa forma, as eleições estaduais de 1982 representaram um marco na extinção do projeto de tutela dos militares. Esse novo quadro deveria ser testado nas eleições

⁴ João Baptista de Oliveira Figueiredo, político e militar brasileiro, tendo sido o 30º Presidente do Brasil (de 1979 a 1985).

municipais em novembro de 1980, todavia o governo suspeitava da derrota não somente pela por “nova ordem” política partidária, mas também porque o país enfrentava, nesse ano, o então chamado “choque do petróleo”, com o aumento em dobro do preço do barril. O país estava mergulhado em profunda crise econômica. Sofreu duas vezes: com as contas externas desequilibradas e com a recessão mundial provocada pela alta taxa de juros no Estados Unidos. Para favorecer o partido da situação, o Congresso, dominado pelo PDS, iniciou uma série de medidas, entre elas a de que os vereadores e prefeitos, a maioria situacionista, ganhariam extensão do mandato.

Ocorre que essa mudança no calendário eleitoral deu início a várias medidas que favoreciam a situação. Além da extensão de mandato dos vereadores e prefeitos, os governadores seriam escolhidos por voto direto pela primeira vez em vinte anos. As coligações partidárias eram proibidas, e foi introduzido o voto vinculado com o objetivo de impossibilitar que os partidos se coligassem. Assim a oposição competia entre si: “[...] quanto à vinculação, que obrigava o eleitor a escolher candidatos da mesma chapa, tratava-se de artifício para tentar municipalizar a eleição estadual, uma vez que o partido do governo tinha mais chance de obter votos para vereadores e prefeitos”. (PILAGALLO, 2009, p. 16). Outras medidas foram tomadas, tais como a proibição da legenda, a exigência de se escreverem os nomes ou números dos candidatos na cédula, cuja finalidade era anular os votos dos eleitores analfabetos.

Percebendo que o Partido Progressista não resistiria às novas regras, Tancredo Neves não permitiu que outras siglas se alinhassem a ele e incorporou-se ao PMDB. Do ponto de vista numérico, com tais medidas o governo venceu as eleições de 1982, pois:

[...] o PDS obteve vantagem folgada no Senado e foi o mais votado na Câmara, embora sem conseguir maioria absoluta. A oposição, no entanto, pôde falar em “vitória moral”. Embora a situação tenha ligado com a maioria dos governos estaduais, o PMDB onquistou o poder em nove Estados, alguns entre os mais fortes, como São Paulo (com Franco Montoro), Minas Gerais (com Tancredo Neves) e Paraná (com José Richa). No Rio Grande do Sul, o governo só levou porque PMDB e PDT dividiram os votos da posição. E, no Rio de Janeiro, Brizola foi eleito após impedir uma tentativa de fraude na contagem dos votos. Quanto ao PT, que contou apenas com o entusiasmo da militância, formou uma bancada modesta, de oito deputados federais, que no entanto suficiente para mantê-lo entre as agremiações representativas das principais correntes políticas. (PILAGALLO, 2009, p. 17)

A continuidade da abertura política decorreu do êxito do governo ao conter o ímpeto da oposição. O projeto idealizado pelo presidente Ernesto Geisel e pelo chefe de

Gabinete Civil, Golbery do Couto e Silva, sempre dependera da capacidade do governo em impor seu ritmo e controlar a extrema direita, descontente com o rumo democrático.

No ano de 1982, foram eleitos doze governadores do PDS, dez do PMDB e um do PDT, evidenciando que, embora munido de fortes dispositivos legais, o governo não conseguia vencer a opinião pública. As eleições favoreceram as oposições e efetivaram a possibilidade de articulações políticas. A proposta das eleições diretas para todos os níveis de poder ganhara espaço desde que os líderes e presidentes do PMDB, PP, PTB e PT, reunidos em São Paulo, em julho de 1981, aprovaram uma declaração conjunta na qual apoiavam, também, o direito de greve e organização sindical livre da tutela do Estado e a revogação da Lei de Segurança Nacional. Todas essas medidas foram de grande importância no contexto de abertura.

O projeto de abertura política ainda estava em vigor, e seria o passo seguinte nas eleições para presidente da República. Os governantes já estavam cientes de que poderiam sair do poder, porém não tinham pressa para a execução do projeto. Os governistas da oposição, no controle de importantes governos estaduais, queriam acelerar o processo. Essa batalha não contava com um novo elemento: o anseio popular, que iniciou o movimento das “Diretas já”. No ano de 1983, o deputado eleito pelo PMDB do estado de Mato Grosso, Dante de Oliveira, jovem desconhecido, apresentou uma emenda constitucional que tinha como proposta as eleições diretas. Com pouca divulgação, a proposta passava despercebida, mas a ideia começou a ganhar forma com o encontro entre Montoro⁵, Brizola e Lula, os quais organizaram um comício no Pacaembu. Em novembro de 1983, os governadores do PMDB, na Declaração de Poços de Caldas, reafirmaram seu empenho em promover uma campanha suprapartidária em favor das eleições diretas; o PT promoveu em São Paulo uma manifestação pública com a mesma finalidade. Ainda em novembro, os governadores da oposição, reunidos no Palácio dos Bandeirantes, em São Paulo, assistiram ao manifesto “A nação tem direito de ser ouvida” em que se afirmava: “a eleição direta para presidente da República é o caminho para superação da nossa crise econômica, política e social [...] o alento de que necessitam os que vivem de salário e as empresas”.⁶

⁵ André Franco Montoro, político brasileiro e 15º Governador de São Paulo, entre 15 de março de 1983 e 15 de março de 1987.

⁶ *Folha de S. Paulo*, 27 nov. 1983, p. 6.

Com a meta de pressionar sua aprovação, foi organizada a campanha das “Diretas já”, coordenada pelo Comitê Nacional Pró-Diretas, órgão suprapartidário que contou com a participação dos partidos da oposição, associações estudantis e profissionais e das centrais sindicais.

Mas a história das “Diretas já” só teria início real no ano de 1984, em 25 de janeiro, quando o povo voltou às praças. Lideradas pelo governador Montoro, milhares de pessoas lotaram a praça da Sé, no centro de São Paulo, e permaneceram ali por 12 horas. Essa foi a primeira das três grandes manifestações populares que ocorreram em três meses e que agitaram o Brasil.

Entre janeiro e abril de 1984, em todo o País, comícios e reuniões congregaram multidões. A maior concentração aconteceu no Anhangabaú, em São Paulo, a que compareceu 1,7 milhão de pessoas que, entusiasmadas, entraram no estribilho “um, dois, três, quatro, cinco, mil, queremos eleger o presidente do Brasil” e entoaram o “Caminhando”, música de Geraldo Vandré, quase um hino da campanha. Comprovando o dizer de Milton Nascimento, “todo artista tem que ir aonde o povo está”⁷, atores, apresentadores de TV e cantores acompanharam os políticos aos palanques.

Ao lado de sindicalistas, estudantes, intelectuais e artistas, todos os partidos eram aplaudidos. Ulisses Guimarães, então presidente do PMDB, foi um dos mais entusiasmados do movimento, saindo da praça com o pseudônimo de “Senhor Diretas”, e o grito “Eu quero votar pra presidente” foi o discurso do povo vestido de verde e amarelo.

Inicialmente indiferentes, os meios de comunicação acabaram por dar cobertura total às diretas. Cantado a uma só voz, o Hino Nacional passou a significar um só desejo de mudanças, um clima de esperança vestida de amarelo, a cor-símbolo das “diretas já”, a preferida dos brasileiros naquele momento.

As medidas de emergência decretadas por Figueiredo no dia 19 de abril tentavam impedir as manifestações populares. Eram panelas e buzinas em todo o País, até mesmo em Brasília, afrontando a autoridade do General Newton Cruz.

No dia da votação à emenda Dante Oliveira, 25 de abril 1984, cercou o Congresso Nacional um forte esquema de polícia militar, mantendo manifestantes à

⁷ “Nos bailes da vida”, música de Milton Nascimento e Fernando Brant.

distância. No plenário, a emenda não conseguia sair de 2/3 dos votos necessários para aprovação.

Não era só de entusiasmo que os participantes trabalhavam; na somatória, a conclusão de muitos era de que as chances de aprovação da emenda eram remotas em decorrência do número de congressistas da situação. Eram necessários dois terços dos votos, e, na Câmara, o governo tinha a metade das cadeiras. As diretas estavam dependendo dos votos do PDT, que, apesar de muitos, não eram suficientes. Então, enquanto o povo gritava pelas diretas, os entusiasmados participantes políticos e líderes de partidos planejavam o plano “B” nos bastidores, com estratégias para uma possível eleição indireta. Com grande prestígio na oposição, Tancredo Neves era o mais interessado; já para Ulysses Guimarães, era tudo ou nada. Assim, cumpre destacar que:

Na eleição indireta, com a superioridade de Tancredo, ele nem seria candidato. No auge da campanha das diretas, desconfiava do compromisso dos governadores Montoro, Brizola e Tancredo. Muitos acreditavam que eles estariam manobrando para usar a mobilização popular como moeda de troca num acordo para garantir a vitória numa eleição indireta. Para Lula, Tancredo trabalhou o tempo todo contra as diretas, no que teria contado com Fernando Henrique Cardoso, então senador por São Paulo. (PILAGALLO, 2009. p. 21)

O governo ainda vivia sob o regime militar e, um dia antes a votação, o presidente João Baptista Figueiredo ordenou que as caravanas que vinham a Brasília para assistir à votação ficassem fora da cidade. Com a medida, as prisões, as censuras, as repressões e, por extensão, as manifestações populares estavam de volta. Assim, a previsão mais realista se concretizou em 25 de abril: o povo se calou, a proposta das diretas não passou e o sentimento de frustração foi geral.

1.3 Uma cortina cor-de-rosa: a Nova Constituição

Mas o povo voltou à cena. A população saiu em massa nas ruas, pois acreditava que uma nova Constituição asseguraria os direitos sociais/individuais, a liberdade de expressão, a igualdade, o desenvolvimento e o fim da crise econômica. A possibilidade dessa nova Carta Magna começou a parecer uma cortina cor-de-rosa que separaria a população de todos os males que a afligiam.

Afinal, o país retornava de um longo período ditatorial, em que a supressão das liberdades individuais obrigara diversos congressistas a exilar-se em outros países para

fugir da repressão, retornando agora na condição de constituintes. Isso, aliado ao clamor popular pelas “Diretas já”, conduziu José Sarney, num ato essencialmente político, a convocar, pela Emenda 26, em 1985, a assim chamada Assembleia Nacional Constituinte.

É regra que, para a elaboração de uma constituição para um Estado, seja determinada uma data para eleições de representantes para tal fim; no entanto os convocados para a Assembleia Constituinte de 1987 foram os próprios congressistas eleitos em 15 de janeiro de 1985, juntamente com Tancredo Neves. Morto Tancredo, Sarney assumiu o posto.

Mesmo tendo sido eleitos para outro fim, que não o da promulgação de uma nova Constituição para o Brasil, o texto constitucional de 1988 adquiriu um caráter extremamente humanista, com ampliação do rol dos direitos e garantias individuais e inclusão de direitos sociais.

Assim, somente em 1988, após longos 24 anos, o Brasil retornou ao regime democrático. A "Constituição Cidadã", assim chamada pelo presidente da Assembléia Constituinte, Deputado Ulysses Guimarães, inaugurou um novo período político-jurídico ao restaurar o Estado Democrático de Direito e ampliar as liberdades civis e os direitos e garantias fundamentais. Ulysses Guimarães declarou à revista *Isto é*⁸, ao promulgar o novo texto, que seria “o documento da liberdade da dignidade, da democracia, da justiça social no Brasil”.

Participaram da construção desse novo regime sujeitos oriundos de diversos setores responsáveis pelo desenvolvimento econômico e político e pelas lutas sociais durante o regime autoritário, como o novo sindicalismo dos anos setenta, que impulsionou a luta contestatória em momentos-chave de desafio ao regime, o crescimento de um eleitorado oposicionista nos grandes centros urbanos, cada vez menos controlável pelos métodos políticos tradicionais e, por fim, entre outros, a crescente mobilização no meio rural, clamando por justa distribuição de recursos.

Fruto de negociação entre diversas forças políticas, não é, pois, por acaso que a Constituição de 1988 consagra a liberdade de organização sindical, a livre formação dos partidos, estabelece princípios para a reforma agrária, institui direitos sociais e até o

⁸ RODRIGUES, 1994. p. 27 aput *Isto é/Senhor*, 28 dez. 1988, p.76.

referendo e o plebiscito, duas formas de participação direta do povo no processo político.

Importa acrescentar que o processo não foi tão tranquilo. Quando o Plano Cruzado não estava mais sendo viável para os rumos da economia, a Assembleia Constituinte tinha acabado de ser instalada e, por quase dois anos, o debate político dividiria, com a crise econômica, a atenção do governo e da sociedade.

Nesse momento de instabilidade, a Assembleia Nacional Constituinte discutiu a nova Constituição que deveria substituir as leis estabelecidas em 1967. Foi aprovada em 1988, ampliando o direitos dos cidadãos. Analfabetos e menores de 16 anos podiam votar, partidos políticos e sindicatos podiam impetrar mandados de segurança para se proteger contra medidas arbitrárias do governo. A liberdade de expressão e artística foi estabelecida pela nova Lei, bem como a liberdade sindical e a jornada de trabalho de 44 horas semanais. A esses direitos se agregariam: o de funcionários públicos sindicatos e a licença maternidade de 120 dias para as trabalhadoras.

Na Constituição, ficou estabelecido também que a eleição para presidente da República seria por meio de voto direto, e seu mandato seria de cinco anos. A promessa de aprovar uma Carta que contemplasse os novos tempos começou a ser cumprida com a posse dos parlamentares que a negociariam. Os constituintes optaram por produzir um texto minucioso. Em vez de poucas linhas em que apenas se fixassem princípios, como nos Estados Unidos, preferiram detalhar os direitos e os deveres dos cidadãos. Como seria natural, absorveram muitas reivindicações que lhes chegavam por intermédio de grupos de sociais. Quase todas eram legítimas, embora várias fossem igualmente utópicas. O enfoque dado aos juros foi típico dessa atitude. Foram limitados a 12% ao ano acima da inflação (um número que remete ao pecado da usura, como definido pela tradição católica), sem que os constituintes se perguntassem como tal imposição poderia ser obedecida no mundo real.

A Constituição era um produto de concessões a segmentos da sociedade com interesses conflitantes; a Carta seria criticada por muitos, inclusive pelos dois extremos do espectro ideológico. De um lado, o ponto negativo para o governo, a transferência de recursos da União para os estados e municípios, sem a correspondente transferência de obrigações; por outro lado, houve reconhecimento de que a Constituição privilegiou a

defesa dos direitos individuais, o que permitiu a Ulysses Guimarães, presidente da Assembleia Constituinte, cunhar a expressão “Constituição cidadã”.

No “outro lado” do espectro ideológico mencionado, certamente estava Plínio Marcos, que, agora livre da censura, iria conceber a peça *Assembléia do Ratos*, mesmo porque um dos grandes debates entre os constituintes focalizaria a duração do mandato presidencial.

A propósito, cumpre destacar, em relação ao mandato de Sarney, que:

[...] a duração do mandato presidencial descambou inevitavelmente para a duração do mandato de Sarney. Formalmente, ele teria direito a seis anos. Era o que dizia a Constituição em vigor no momento da posse. Aquela Constituição, no entanto, nunca tivera legitimidade e, além disso, formara-se um consenso de que o mandato seria definido pela Constituinte. Pois a comissão que sistematizava as sugestões chegara à conclusão de que deveriam ser quatro anos. Sarney, que nunca admitiu querer esticar mandato, tentou inverter a equação: dava a entender não pedia um ano a mais (em relação ao que o Congresso lhe oferecia), mas, ao contrário, abria mão de um ano (em relação ao que teria direito pela Constituição dos militares). Como o argumento não convenceu, o presidente mudou de tática: ofereceu favores políticos a parlamentares integrantes do grupo majoritário conhecido como Centrão, distribuindo até concessões de rádio e TV. Obteve dessa maneira os cinco anos. (PILAGALLO, 2009. p.41)

1.4 Nesse cenário, o que dizer de cultura e literatura?

A cultura exige dos que clamam por justiça que olhem para além de seus próprios interesses parciais, que olhem para um todo – quer dizer, para os interesses de seus governantes assim como para os seus próprios.

Terry Eagleton

Considerado o objeto e o objetivo desta pesquisa, torna-se necessário compreender o cenário cultural brasileiro na década de 1980. O cenário político e o projeto de modernização dessa década transformaram a cultura e os demais setores da sociedade, possibilitando-lhe a incorporação de meios avançados à produção intelectual e de uma tecnologia mais dinâmica e eficiente, que resultou na expansão gradativa da

cultura de massa que segundo Santaella⁹ (2012, p. 165) é “uma operação, um apagamento das fronteiras que se desencadeia com a constiruição de um discurso homogêneo e uma imagem unificada do popular, primeira figura da massa”. Esta passou a fazer parte da vida econômica, pois despertou interesse nos grupos financeiros, que apoiaram a ampliação das editoras, investiram na publicação de livros e em galerias de arte e aceitaram o intelectual como um profissional competente e confiável. Este que, por várias décadas da vida cultural brasileira, sobrevivera financeiramente à sombra do Estado, como funcionário público, diplomata ou professor, dispunha agora de oportunidades inusitadas de trabalho, decorrentes da nova situação. (ZILBERMAN, 1991).

O esforço da sociedade rumo à modernização era razão para ocupação de muitos escritores desde o início do século, todavia as agências de publicidade em expansão a partir da década de 1970 pouco tinham a ver com os escritórios que redigiam as críticas na *Belle époque*¹⁰. Alçadas a setor terciário da economia e com um orçamento de fazer inveja a muitos empreendimentos industriais, elas não representaram apenas uma opção profissional; facultaram a elevação social e adoção de um padrão de vida que possibilitava ao homem de Letras evitar o estado de penúria e instabilidade que por muito tempo o marcou entre nós.

Embora o jornalismo não fosse “um campo profissional inédito”, como destaca Zilberman (1991, p. 578), assumia agora algumas peculiaridades:

Primeiro, por não se restringir à imprensa escrita: a multiplicação dos *media* ampliou as alternativas e colocou o escritor diante de uma diversidade de linguagens que afetou sua produção artística. O caráter empresarial daqueles, por sua vez, obrigou-o a abandonar a atitude contemplativa e purista perante a arte (ZILBERMAN, 1991, p. 578).

O fato de escrever para a televisão ou para uma revista de circulação nacional, elaborada em moldes avançados, permitiu ao jornalismo chegar a um público até então inalcançável o que lhe conferiu uma popularidade até esse momento desconhecida.

⁹ SANTAELLA, Lucia. Porque a comunicação e as artes estão convergindo. São Paulo: Paulus, 2004. p. 165.

¹⁰ *Belle Époque* é um estado de espírito, que se manifesta em dado momento na vida de determinado país. No Brasil, a *Belle Époque* situa-se entre 1889, data da proclamação da República, e 1922, ano da realização da semana da Arte Moderna em São Paulo. (Fonte: Arte no Brasil – Abril Cultural http://www.pitoresco.com.br/art_data/belle_epoque Acesso em 12/08/2011)

O movimento cultural brasileiro na década de 1970 e na primeira metade dos anos 1980 conviveu com um sistema político ditatorial instalado no país em 1964 pelos militares. Essa convivência, conturbada e reveladora, passou a influenciar, a partir de então, as atitudes culturais no Brasil, em meio às novas circunstâncias econômicas e tecnológicas.

Outra questão para a expansão de massa foi a circulação dos bens culturais no Brasil, que experimentou também uma série de obstáculos, alguns deles intensificados nos últimos anos. A censura, atingindo especialmente os meios de maior divulgação (revistas, jornais, televisão e cinema), “[...] foi um fator que, sem dúvida, prejudicou a popularização da cultura brasileira entre o público local. Aliada à falta de apoio do Estado, que patrocina poucos programas culturais e, quando o faz, é de modo avarento e vagaroso” (ZILBERMAN, 1991, p. 579). Os resultados desse processo foram a elitização da cultura e o encolhimento de algumas expressões populares, consequências de difícil reversão, mesmo com a mudança de circunstâncias políticas, econômicas e ideológicas.

Na década de 1980, as mudanças na relação entre cultura e sociedade fizeram que surgissem discussões teóricas. Featherstone (1995) concorda que surgiram tais discussões, sugerindo que a participação da cultura na construção da sociedade deveria ser revista. Para o autor, ao invés de uma visão geral, ela deveria ser entendida em suas especificidades e influências na estrutura social. Até meados da década de 1970, o interesse social pela cultura e pelas artes era, na maioria das vezes, considerado excêntrico, marginal. Somente no final da década de 1970, com publicações abertas às discussões sobre teoria da cultura, seus estudiosos se viram obrigados a aumentar-lhe o campo de atuação. Assim, aspectos da Política, Geografia, História, Arquitetura, Filosofia e Economia, entre outros, passaram a serem obrigatórios. A cultura saiu do campo do excêntrico e marginal para se firmar como um elemento importante de reconhecimento das sociedades.

O baixo poder aquisitivo de uma grande parte da população dificulta, porém, a difusão dos bens culturais, torna a cultura de massa elitizada e porta-voz da classe dominante. Marginalizadas, as grandes porções da população não tinham acesso a essa cultura, que circulava em pequenos grupos, pois poucos poderiam adquiri-la. Esses

grupos consumiam apenas produtos que lhes diziam respeito, ampliando o intervalo entre os bens culturais significativos à nação. Zilberman (1991, p. 579) enfatiza que:

A cultura de massa é particularmente hábil quando se trata de ocupar o espaço resultante desse intervalo. Rápida e simultaneamente, ela pode tanto criar novas necessidades para o público virtual, quanto preenchê-las, atraindo os consumidores para seu campo. No Brasil, a expansão da televisão deveu-se também a esse fator, embora a importância dele precise ser relativizada, já que ainda um outro elemento interveio no plano cultural, com conseqüências salientes.

O governo facilitou a expansão da rede escolar nos três “graus”, acreditando que a modernização acelerada que ocorria no país não poderia abstrair do crescimento do sistema educacional, o qual fornecia profissionais para campos emergentes da economia. O regime foi permissivo, facultando o estabelecimento de cursos superiores financiados pelos próprios alunos e estimulando o fortalecimento da rede particular de ensino, e desprestigiou a escola pública com o aviltamento do salário do professor, a falta de manutenção dos prédios escolares, a paulatina redução dos recursos orçamentários destinados à educação.

Segundo Paiva (1987), com o surgimento e crescimento da cultura de massa, a sociedade brasileira dos anos 1980 viveu um momento de acúmulo de informações, marcada por manifestações espontâneas, artesanais e autônomas, que se deslocaram do contexto cotidiano, e passaram a fazer parte das relações de mercado, tornando-se fontes de lucros. Assim, a produção cultural passou a ganhar novas características: ausência da preocupação político-ideológica, descrédito das propostas revolucionárias, relação com os grandes esquemas de produção, utilização de novas linguagens, dos meios eletrônicos e inovações tecnológicas. O mercado cultural, como as editoras, os jornais, o cinema, o teatro, a música e outros, modificou-se sem assumir uma tendência ou estilo único, adotando um caráter múltiplo e singular, impondo outra fisionomia à cultura brasileira.

A cultura está presente em todos os movimentos da sociedade de forma ativa, participando de sua construção. Esse processo se confirma na década de 1980, pois a sociedade mudou, e a cultura foi uma das formas de expressão dessa mudança, interagindo com a política, a economia e os aspectos sociais.

Importa destacar aspectos muito significativos dos anos mais duros da repressão: possibilitaram aos artistas contornar o obstáculo da censura e, ao colocarem as pessoas frente a frente, sem mediadores, obrigaram o escritor a utilizar uma linguagem que facilitasse seu trânsito com o leitor, que, estudante, não tinha uma formação erudita ou especializada. Emergia então um novo diálogo diferente daquele mantido com a crítica literária, até então a principal interlocutora dos escritores, facultando a expansão da literatura contemporânea, interrompendo uma tradição ainda vigente: a de valorizar, na escola, apenas o autor já consagrado, de preferência pertencente a gerações passadas.

A manifestação desse novo mercado teve ainda uma última consequência: determinou a expansão de gêneros que se vinculavam ao público estudantil. A literatura infantil, destinada, sobretudo, aos alunos de “primeiro grau”, e a novela, gênero que à primeira vista foi o que mais cresceu nos anos de 1980, são dois exemplos de um tipo de produto cuja difusão decorreu diretamente da situação descrita. Respondendo positivamente a ela, o autor é levado a orientar sua criatividade para maneiras de escrever que facilitem seu intercâmbio com o público. Se o fato pode ser considerado limitante, por um lado, cabe lembrar que, por outro, talvez seja o que lhe deu mais autonomia, libertando-o de certas amarras, como as ideológicas, profissionais e, portanto, financeiras, antes mencionadas. (ZILBERMAN, 1991).

1.5 O cenário da ficção

Zilberman (1991) enfatiza que não se deseja ver a literatura na condição de efeito ou reflexo de um panorama extraliterário, pré-existente e condicionante, porém, por outro lado, não se pode negar que todo discurso só se constitui em determinadas condições de produção. O modo como a compreensão de um escritor contemporâneo interagiu com seu tempo e sociedade, representada por classes sociais diferenciadas e um público virtual, depende do entendimento desse tempo e dessa sociedade com a qual dialoga a partir do estabelecimento de uma linguagem comum.

Uma das repercussões desse momento a que nos vimos referindo é a tentativa de dar expressão a segmentos até então ausentes ou de posição secundária na literatura; disso resulta a emergência da *voz do oprimido*, de que a ficção se torna portadora. Também é dessa época histórica um dos papéis atribuídos à literatura: o de leitura da

história, que passa a ser desempenhado como que exercendo a função de que estavam impedidos os meios de comunicação de massa. Os escritores estavam se profissionalizando e poucas vezes podiam se manifestar com a mesma independência de que dispunha a literatura, como foi o caso de um grande representante da dramaturgia brasileira:

Situação paradigmática foi a do dramaturgo Dias Gomes, saído do teatro engajado dos anos 60 para, na década de 70, revolucionar a linguagem narrativa da televisão e introduzir nela a representação alegórica dos conflitos sociais e políticos do país, fazendo-o numa época altamente controlada e dentro de uma emissora suficientemente comprometida com o sistema (ZILBERMAN, 1991, p.580).

O que ocorreu na produção ficcional foi a caracterização e exposição de elementos populares, que eram representados por personagens originários das camadas urbanas mais inferiorizadas, salientando-se a presença do marginal, que pode ser o trabalhador desempregado, o proletário ou o mendigo. Pode ser também o fora da lei, que escolhe pilhar a sociedade que não lhe oferece melhores chances de progresso pessoal, ou ainda o revoltado que, de modo violento e criminoso, porém, legítimo, agride a sociedade e, de alguma forma, pune-a pelo descaso com que o trata.

Segundo Zilbeman (1991), o contista João Antônio, por exemplo, organiza suas histórias em torno desse universo, aprofundando-se nas camadas mais baixas da sociedade para extrair delas não apenas os tipos humanos, mas sua linguagem, comportamento e visão de mundo. Seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1965 antecipa essa orientação geral de sua prosa, a que se mantém fiel nas obras subseqüentes, como *Leão de chácara*, de 1975, ou *Abraçado ao meu rancor*, publicado em 1986. Ela está presente também em sua visão da história da literatura, valorizando figuras que, de alguma maneira, aderiram à ótica popular em que ele acredita. Isto se verifica nos livros dedicados a Getúlio Vargas, *Lambões de caçarola*, e ao escritor Lima Barreto, de quem se considera herdeiro literário.

Se pensarmos no texto dramático, ficcional, e não exatamente na representação, podemos incluir aqui a produção de Plínio Marcos, que também nos convida a encarar com olhos mais críticos o contexto circundante. (ZILBERMAN, 1991).

No período também houve a interpretação de elementos populares por meio de personagens simbólicas que encarnassem o homem do povo: “[...] este não é identificado a alguma classe social, mas corresponde, via de regra, ao indivíduo que, dentro da pirâmide social ficcionalmente representada, ocupa a posição inferior”. (ZILBERMAN, 1991, p. 581). Tem ainda natureza plural e às vezes fantástica, já que absorve tendências diversas de um universo multifacetado.

As personagens seguidamente mágicas ou míticas, relacionadas ao folclore e à tradição oral, constituem-se também como orientação patente, sobretudo entre os escritores do Nordeste: a novela de Jorge Amado, desde os anos de 1960, e a produção de Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e João Ubaldo Ribeiro, mais recentemente de Luís Berto, é representativa dessa tendência. Sua vigência ocorreu, sobretudo, na primeira metade dos anos 1970 e beneficiou-se das conquistas do Realismo Mágico, na ocasião em grande evidência na crítica literária nacional. Característica da representação do que chamamos “a voz do oprimido” é a introdução na literatura de personagens oriundas de grupos até então ausentes dela, pelo menos na situação de protagonistas, e encaradas de maneira crítica ou problemática. O índio, por exemplo, foi figura valorizada durante a vigência da estética romântica, mas sempre de modo idealizado; além disso, apesar do esforço dos românticos, ele dificilmente desempenhou em seus textos o papel principal. Tendo a função de colaborar com o branco, tornou-se subordinado a esse, como acontece em *O guarani*, pioneiro de nosso Indianismo; quando não auxilia o colonizador e, pelo contrário, o hostiliza, deixa de ser herói. Só não ocupa o lugar de adjuvante quando aparece entre seus iguais, circunstância em que se ignoram os choques étnicos e seu extermínio. (ZILBERMAN, 1991).

As perspectivas das personagens como elementos populares tiveram grandes modificações a partir dos anos de 1970. Em *Maíra*, de Darcy Ribeiro, o ponto de vista dominante provém dos índios, cujos mitos e cosmovisão organizam a representação ficcional; Antônio Callado, em *Expedição Montaigne*, de 1982, que também organiza o enredo em torno a um conflito desse tipo, enquanto, mais recentemente Carlos de Oliveira Gomes, em *Caminho Santiago* (1986), examina-o desde o foco histórico. O negro, o homossexual e os representantes das correntes migratórias chegadas ao Brasil desde o final do século passado avançaram para o primeiro plano, sendo a matéria ficcional apresentada desde o ângulo conformado por sua condição. O romance de João

Silvério Trevisan, *Em nome do desejo*, de 1983, exemplifica o segundo tipo citado de personagem dentro da mesma linha. Também cabe chamar a atenção para os contos de Caio Fernando Abreu, reunidos em *Morangos mofados*, de 1982, e *Os dragões não conhecem o paraíso*, de 1988, bem como para a novela de João Gilberto Noll, *Rastros de verão*, de 1986, e o romance de Silviano Santiago, *Stella Manhattan*, publicado em 1985.

1.6 A música na década de 1980, o BRock mais maduro

A música na década de 1980 foi marcada pelo amadurecimento do rock brasileiro o BRock. Segundo Dapieve (1995, p. 11), um “Estrangeiro numa nação de estrangeiros, o rock penou quase três décadas até conseguir, de fato e de direito, a cidadania brasileira”. Até a década de 1980, eram os cantores da Jovem Guarda, como Celly Campello e Roberto Carlos, os antecedentes do gênero, mas não tinham a “cara” de roqueiros, conforme cantado por Rita Lee, no trecho da música “Ôrra meu”: “roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido”. Afirma Dapieve (1995) que:

Até os anos 80, a marginalidade do BRock era outra. Nem em seu momento de maior sucesso popular, a Jovem Guarda, ele conseguiria deixar de ser tratado, por quase todos, inclusive por alguns de seus cultores, como uma febre passageira, que logo os glóbulos verde-e-amarelo se encarregariam de expulsar do corpo a música brasileira devolvendo-lhe, assim, sua sanidade. (DAPIEVE, 1995. p 11).

Segundo Dapieve (1995), o BRock teve seu início no ano de 1955, quando a cantora Nora Ney fez uma versão da trilha sonora do filme *The blackboard jungle*, dirigido por Richard Brooks. O filme utilizava uma música gravada pelo conjunto Bill Haley and His Comets, chamada “Rock around de clock”, no Brasil batizada como “Sementes da Violência”. Em sua versão, a cantora intitulou-a como *The blackboard jungle/Sementes da violência*. No filme, um professor recém-empregado tem o grande desafio de enfrentar uma turma rebelde em uma escola em Nova York, alunos delinquentes e violentos. No Brasil, o entusiasmo com esse confronto que sinalizava a emergência da cultura *teenager* ocasionou quebra-quebras nos cinemas. O sucesso do novo ritmo gerou muitas versões e, em 1957, apareceu o primeiro rock *made in Brazil*, Rock and roll em Copacabana, de Miguel Gustavo, interpretada pelo vozeirão de Cauby Peixoto, um dos mitos da Rádio Nacional. As músicas foram abrindo as portas para o

novo gênero e, no final da década de 1950, até mesmo a Nacional de São Paulo reservava um espaço para o *rock 'n' roll* e demais excentricidades: o programa “Ritmos para a juventude”, apresentado por Antônio Aguilari. Outro proto-DJ, Carlos Imperial, pilotava “Clube do rock” (na Tupi) e “Os brotos comandam” (na Guanabara).

Os artistas começaram a gravar músicas em inglês; as gravadoras lançaram Tony e Celly, irmãos Campello, para gravar um compacto. Tony ficou com *Forgive me*, no lado A, e Celly, então com 16 anos, com *Handful boy*, no B. Ambas as composições eram de Mário Genari Filho, diretor da companhia. Concorrendo com os dos astros americanos, o compacto dos Campello tomou uma sova nas lojas:

O fracasso liberou a dupla para cantar em português mesmo. Nasceram ali os primeiros astros do rock brasileiro. Tony emplacou “Boogie do bebê” e “Pertinho do mar”. Celly, “Banho de Lua”, “Lacinho cor-de-rosa” e, estouro dos estouros, “Estúpido cupido”, que daria título a uma nostálgica novela escrita por Mário Prata para a TV Globo em 1976/77. (DAPIEVE, 1995. p 13).

Vários jovens artistas seguiram o caminho dos irmãos, Tony e e Celly Campello, tornando-se ídolos da noite para o dia. A segunda leva do rock brasileiro foi gestada dentro da primeira. Além dos astros solo, o sucesso dos Campello foi espalhando pelo país uma constelação de grupelhos, quase todos com nomes em inglês — *The Fevers*, *The Pops*, *Renato & Seus Blue Caps*, *The Clevers* (mais tarde Os Incríveis), *The Sputniks*. Este último, formado em torno da turma da Rua do Matoso, na Tijuca, Zona Norte do Rio, trazia em suas fileiras dois nomes seminais, Erasmo (mais tarde Carlos) Esteves e Sebastião (mais tarde Tim) Maia. Um amigo dos dois, um rapaz de Cachoeiro do Itapemirim (ES) que perdera a perna numa linha de trem e tentara, sem sucesso, a vida como cantor de bossa nova, estava fadado a se tornar o novo rei do rock nativo. Surge Roberto Carlos Braga.

Segundo Dapieve (1995), em 1962, Roberto Carlos experimentava pela primeira vez o gosto da fama com *Splish splash*. A partir daí, ele e seu parceiro Erasmo alinhariam sucessos como *Calhambeque*(63) e *Festa de arromba* (64). Em 1965, os clubes de futebol proibiram a transmissão direta de suas partidas nas tardes de domingo, e o proprietário da TV Record, Paulo Machado de Carvalho, ex-dirigente da CBD, ocupou o horário vago com a “Jovem Guarda”, um programa de auditório estrelado por Roberto, Erasmo, Wanderléa Salim, Renato & Seus Blue Caps, Maninha, Golden Boys

e companhia. Nessa época, o rock era conhecido como *iê-iê-iê* por causa de *She loves you* (“yeah, yeah, yeah...”), que os Beatles gravaram em 1963.

Em 1967, surgiram novos nomes para a música brasileira. No 3º Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela Record, o cantor-compositor baiano Gilberto Gil apresentou seu *Domingo no parque* acompanhado por um novo grupo. Os Mutantes, que apesar de ter sido batizado por um dos expoentes da Jovem Guarda, Ronnie Von “o primeiro desafeto histórico de Roberto Carlos, o Rei, enciumado do Pequeno Príncipe —, arriscava novas direções”. (DAPIEVE, 1995, P.15).

As músicas do BRock ganhavam cada vez mais espaço, com letras mais próximas da realidade do Brasil urbano ao falar de carrões e festas. No amplo panorama da música brasileira, o rock ainda era, no entanto, ouvido como um artigo importado e supérfluo. Mesmo dentro da Record, dois outros programas gozavam de maior prestígio de crítica: “O fino da bossa” (nova) e “Bossaudade”. “Jovem Guarda” era apenas a doença infantil da nossa música. Duraria até que aquela turma amadurecesse. E assim foi. O ano, 1968.

Mesmo com essas novidades, a MPB continuava sendo o gênero forte da época, através da antiga Bossa Nova de João Gilberto, Tom Jobim e Carlos Lyra, por meio da música “dos festivais” de Chico Buarque, Elis Regina e Jair Rodrigues e das canções de protesto de Geraldo Vandré absolutamente necessárias num país cada vez mais sufocado pelo regime militar, conforme discute Dapieve (1995, p. 15):

Nesse contexto, o rock era considerado duplamente, na forma e no conteúdo, vassalo do imperialismo ianque. Já não era nem visto com a benevolência de outrora, benevolência do tipo que se usa ao lidar com crianças e ou débeis mentais. O rock, até que enfim, começava a ser visto como perigoso (rock inofensivo é uma contradição em termos).

Mas os generais foram os primeiros a ver o rock como inimigo e, assim, os universitários. Naquela época ditatorial, não havia lugar para uma música que desse conta da complexidade do Brasil: “quem não estava engajado em canções de protesto ou pesquisas de raiz estava alienado, estava jogando contra”. (DAPIEVE, 1995, p. 15). Com artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso à frente, o Tropicalismo foi agrupando poetas (Capinam e Torquato Neto), outros músicos (Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão e Os Mutantes) e um maestro (Rogério Duprat) afinados tanto com a guitarra elétrica quanto com o berimbau. Foram exatamente esses nomes que posaram na capa

do LP-manifesto “Tropicália ou Panis et circencis” (1968). Mesmo que nele a linguagem predominante não fosse o rock, a postura grupal era roqueira, sem dúvida.

Raul Seixas surgiu na música brasileira em 1967, desceu a ladeira do Pelourinho e foi parar no Rio de Janeiro, onde, no ano seguinte, gravou seu primeiro LP: “Raulzito e Os panteras”. O fracasso o levou à produção. O silêncio nos estúdios só seria quebrado em 1971, com um disco esquisitíssimo, ‘Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta sessão das 10’’, dividido com Miriam Batucada, Sérgio Sampaio e Edy Star, disco que terminava com uma descarga de privada. Em 1972, ele classificou duas músicas no 7º Festival Internacional da Canção: *Eu sou eu, Nicuri é o diabo* e *Let me sing, let me sing*. Durante um dos ensaios, no Maracanãzinho, um recém-aterissado tiete inglês dos Mutantes, Richard David Court, ou simplesmente Ritchie, assistiu à performance de Raul e pensou estar delirando com algum ácido. Segundo Dapieve (1995.p. 19):

A partir deste FIC, Raul se tornaria um ponto de referência, tanto para aqueles que insistiam em fazer rock ‘n’ roll no Brasil quanto para aqueles que insistiam em ouvir no ritmo as trombetas do apocalipse musical local. Raul fazia rock ‘n’ roll temperado por seu sotaque nordestino, com os pés na Terra e não em algum outro planetóide, menos hermético em seu misticismo do que os grupos progressivos.

Durante os anos 1970, além de Raul Seixas, alguns grupos tiraram um som marginal à tendência progressiva dominante. Dentre os artistas bem sucedidos da época destacaram-se os: Secos & Molhados de Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo. Entre 1971 e 1974 eles hipnotizaram o país com o folk de “O vira”, “Sangue latino”, “El rey”, “As andorinhas” e “Rosa de Hiroshima”. A bebida e as drogas foram acabando com a carreira de Raul Seixas e no lançamento de seu disco já no final da década de 1980, o artista ficou debilitado e sua morte, a 21 de agosto (1989), não chegou a ser uma surpresa.

Assim como ocorria na história, na política, na cultura, na ficção, a música, um elemento de expressão cultural, transformou-se, na década de 1980, em um instrumento de contestação e inconformismo da sociedade, fazendo que esta refletisse sobre a situação política e social do país. A geração dos anos de 1980 não foi derrubada pela falta de acesso à informação ocorrida nos anos anteriores. A censura de produção artística não atravancara essa geração; assim, o desejo de mudança e o desafio aos

poderes deram à música uma marca de expressividade estética que vinha ao encontro dos anseios do sentimento jovem. Alexandre (2002, p. 6) enfatiza que “[...] fica claro que a chamada geração 80 marcou um momento histórico da música brasileira, o evento mais feliz de nossa indústria cultural desde sempre”.

O dramaturgo Plínio Marcos, em uma entrevista para o Jô Soares no ano de 1988, comentava sobre a censura após o Regime Militar e, segundo o dramaturgo, a censura da década de 1980 foi feita por meio da mídia, que escolhia quem pareceria ou não; o artista precisava de divulgação e, nesse período, as pessoas não sabiam o que muitos estavam produzindo. A mídia não divulgava e não deixava entrevistar. No viés musical da década, junto ao amadurecimento do BRock, artistas demonstravam, por meio de suas letras, a frustração e a decepção da sociedade brasileira.

Um dos grupos que se destacaram nesse período em relação a essa solicitação e indignação foi o grupo Ultraje a Rigor, com a música *Inútil* (1983), tocada em todos os grandes comícios das “Diretas Já”, considerada, segundo Dapieve (1995, p. 107), o *hit single* da Campanha das Diretas, especialmente nos versos: “A gente não sabemos escolher presidente/ A gente não sabemos tomar conta da gente / A gente não sabemos nem escovar os dentes / Tem gringo pensando que nós é indigente / Inútil, a gente somos inútil”. Foi um protesto diante da segregação do Ultraje, pela mídia, a que “reagiu” o então presidente do PMDB:

Tanto foi importante socialmente que o presidente do PMDB, deputado Ulysses Guimarães, se encarregou de divulgar o trabalho do grupo. Irritado com declarações do porta-voz do general-presidente João Figueiredo, Carlos Átila, de que o comício pelas diretas em Curitiba só serviria para desestabilizar o processo sucessório, Ulysses prometeu mandar-lhe o compacto com “Inútil” de presente. (DAPIEVE, 1995, p. 107).

Grupos foram-se destacando com músicas de protesto. O Paralamas do sucesso, composto por Herbert Vianna, João Barone e Bi Ribeiro, no ano de 1986, trouxe à baila, nesse mesmo ano, a música *Selvagem*; o grupo Capital Inicial, formado por Fê e Flávio Lemos, Loro Jones e Dinho Ouro Preto pôs em cena *Veraneio vascaíno* (1986); Cazusa também fazia suas críticas por meio da música *Ideologia* (1988); Os Titãs, conjunto formado por Nando Reis, Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Toni Belotto, lançaram *Cabeça dinossauro* (1986), *Comida* (1987). Esta, além de conter reivindicações políticas, criticava o modelo de organização do governo: “A gente não

quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte. [...] a gente quer comer e quer fazer amor. [...] a gente não quer só dinheiro, a gente quer dinheiro e felicidade. [...] a gente quer prazer para aliviar a dor. [...] a gente quer saída para qualquer parte (TITÃS, 1987)”. O velho grupo de grande relevo foi Legião Urbana, em duas de suas músicas *Que país é esse?* (1986) e *Tempo perdido* (1987)

A MPB (Música Popular Brasileira) dominou os anos de 1980, por meio do *Brock* nacional, representando a insatisfação da sociedade com a situação do país, a ditadura e a impossibilidade de acesso aos meios de comunicação. Naquele período, os grupos que surgiram rompiam as exigências formais e começavam a questionar ao invés de aceitar. A música alcançava toda a sociedade, despertando emoções e sentimentos em pessoas de diversas localidades, politizando a sociedade. Nessa vertente, conclui Maria Juça (2001, p. 135): “A arte é o maior instrumento de inovação e interação entre todas as contradições. É também uma das principais alavancas do desenvolvimento social”.

Embora sem referência explícita e sem qualquer vestígio de “infância”, a música da década de 1980 vai constituir os diálogos que compõem a *Assembléia do Ratos* de Plínio Marcos, como se verá no terceiro capítulo deste trabalho.

1.7 O teatro brasileiro: de 1940 à década de 1980

O teatro contemporâneo iniciou-se com o aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, a quem foi dada a tarefa de reforma estética do espetáculo:

[...] em meio a crises financeiras, fases de alento e de desânimo: todas as peças devem ser transformadas em grande espetáculo. Modificando o panorama brasileiro em que o interprete principal assegurava o prestígio popular da apresentação, independentemente do texto, do resto do elenco e dos acessórios *Os comediantes* transferiram para o encenador o papel de vedete. (MAGALDI, 2004, p. 207).

Essa mudança veio com o mestre de iluminação, o polonês Ziembinski, que preencheu o papel que se reclamava: o de coordenador do espetáculo. Assim,

Sob sua orientação entrosaram-se vários elementos de montagem. O ator de nome cedeu lugar à preocupação da equipe. Os cenários e os figurinos que antes eram descuidados e sem gosto artístico, passaram a ser concebidos de acordo com as linhas da revolução modernista [...] marcação e os efeitos de

luz” (MAGALDI, 2004, p. 208).

O modernismo no palco ocorreu efetivamente com a montagem da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, seguindo-se outras peças. Os problemas e as relações familiares são expostos de formas originais e concentradas, dando força às peças. Dessa forma, o comum ganha harmonia como técnica, como ocorre na peça mencionada:

[...] A fragmentação das cenas leva não a uma unidade rotineira, mas a uma arquitetura superior, em que as linhas audaciosas se fundem numa última harmonia poética. Aproxima-se, *Vestido de Noiva*, por isso, da técnica expressionista, na qual os diálogos são sincopados, telegráficos, situando os sentimentos e as emoções já no limite da maior tensão. (MAGALDI, 2004, p. 220).

Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, com *A moratória*, Ariano Suassuna, com a peça *O Auto da compadecida*, o texto mais popular dessa fase, e Gianfrancesco Guarnieri, com *Eles não usam Black-tie*, no Teatro Arena de São Paulo, são os representantes do moderno teatro brasileiro e fonte de trabalhos posteriores. Na modernidade, a peça *Vestida de noiva*, com encenação de *Ziembinski*, trouxe revoluções imediatas, enquanto o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), em 1948, proporcionara o concurso dos diretores europeus, profissionais que assumiram muitos grupos brasileiros, provocando a hegemonia de encenadores em detrimento de autores. Em 1958, Guarnieri inverteu o quadro com suas peças, porém o golpe de 1964 freou esse desenvolvimento. As peças passaram a ter uma linguagem metafórica para driblar a censura.

Na década de 1950, surgiram dramaturgos como Silveira Sampaio, Guilherme Figueiredo, Raimundo Magalhães Jr. e Pedro Bloch. Pela falta de dramaturgos, literatos em geral arriscavam escrever teatro, como Rachel de Queiroz e Lúcio Cardoso. Nos anos de 1960, despontaram autores como Dias Gomes, Augusto Boal, Millôr Fernandes, Agostinho Olavo, Oduvaldo Viana Filho e Edy Lima.

O momento histórico que didaticamente marcou o início do teatro contemporâneo no Brasil foi a estreia de *Macunaíma*, com montagem de Antunes Filho. Nesse momento, o encenador ganhou nova força, sendo o criador do espetáculo, mudando textos teatrais, juntando autores ou obras, adaptando romances ou contos, em busca de uma criação integral. Antunes Filho adaptou *Macunaíma*, romance de Mário de Andrade, seguida de outras obras no mesmo estilo. Ulisses Cruz foi outro encenador

que optou por trabalhar com imagens (recurso já desenvolvido por Gerald Thomas). Outros encenadores importantes partiram da EAD (Escola de Artes Dramáticas), como José Possi Neto, Luiz Roberto Galizia, William Pereira, Cacá Rosset, Antônio Araújo, Augusto Boal, entre outros. Com isso, muitos autores foram para outros meios de comunicação, como a televisão, entre eles Maria Adelaide Amaral, Dias Gomes e Lauro César Muniz. Com todos esses artistas, tanto dramaturgos quanto atores, diretores e encenadores, o teatro modificou-se: a comédia deu-se com maior ênfase em grande parte do tempo, o drama e a tragédia consolidaram-se fortemente no modernismo e a diversidade tomou conta do contemporâneo.

Segundo Picchio (1997) a maioria dos narradores e poetas foram tentados a escrita dramática dando ao teatro textos literários de prestígio, porém muitos não foram encenados. Entre os nomes da dramaturgia surgidos na década de 1970, destacaram-se: Boal, Chico Burque e Plínio Marcos; o primeiro, Augusto Boal, com a peça *Revolução na América do Sul* (1960), conquistou o público internacional, com tema popular. Nessa peça, um de seus personagens, José da Silva, após um prolongado jejum, morre ao comer. Na mesma linha, Chico Buarque de Hollanda, músico de renome internacional, tenta um teatro com música e dança, peças com intenção política entre as quais: *Roda viva* (1967), *Calabar* (1973) e *Gota D'água* (1975). O terceiro nome, Plínio Marcos foi o mais censurado na moderna dramaturgia. Conforme analisa Enedino (2009, esse dramaturgo esteve sempre “na mira” da censura porque suas obras são marcadas por tom incisivo e ácido contra o poder hegemônico que caracteriza as classes mais abastadas da sociedade.

Com o fim da ditadura, houve um novo vazio de produção cultural, pela inutilidade que tinha agora a linguagem anterior (metafórica), “sendo necessário um tempo para uma readequação da situação do Brasil”. (MAGALDI, 2004, p. 222).

Parece-nos – e procuramos discutir isso no capítulo de análise – que Plínio Marcos, para não “trair” seu princípio criador e para não deixar que a linguagem figurada se perdesse, redescobriu a fábula como sua “nova” fórmula.

1.8 A hora e a vez de Plínio Marcos

A construção histórica dos movimentos sociais é compreendida por meio da valorização das experiências efetivas. Gramsci (1989, p. 45) enfatiza: “[...] a

necessidade da formação do intelectual orgânico, ou seja, o intelectual ligado a sua classe e capaz de elaborar coerente e criticamente a experiência proletária”. Sobre o intelectual, escreve Sartre (1972): é alguém que se intromete naquilo que não lhe diz respeito e que pretende contestar o conjunto das verdades existentes e as condutas inspiradas nessas verdades, em nome de uma concepção global do homem e da sociedade.

No contexto dos anos de 1980, essa definição parece muito pertinente à medida que se aplica à representação social, à figura do intelectual engajado que, reivindicando moral e política, “se investe” no espaço público. Convém assinalar que a noção do intelectual, segundo Said (2005), ancorado em Gramsci, não pode ser tomada um sentido estrito. Aqueles que desempenham uma função intelectual na sociedade podem ser divididos em dois tipos: os intelectuais tradicionais, como professores, clérigos e administrativos, e os intelectuais orgânicos, ligados a classes ou empresas, e enfatiza que “todos os homens são intelectuais, embora se possa dizer: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais”. (SAID, 2005, p. 19).

O intelectual emerge sobre um fundo cultural e sob uma forma de papel político social. Visto por esse lado, e pensando no Brasil na década de 1980, momento em que cultura e resistência sofrem influência da contracultura, o intelectual tem como missão esclarecer o sentido da História. Ao intelectual engajado, em nome de uma "consciência crítica", cabe um discurso que visa a uma necessária "moralização do mundo". Na música, no cinema, na televisão e no teatro, surgiram intelectuais engajados, entre os quais Plínio Marcos de Barros, escritor polêmico, na contramão de uma sociedade inscrita no capitalismo selvagem. Iniciou suas obras em pleno regime de exceção militar, o que ocasionou a sua prisão por mais de trinta vezes. Ocorre, todavia, que a perseguição da censura não o silenciou; pelo contrário, foi exatamente nesse contexto histórico que encontrou matéria-prima para a elaboração de seus trabalhos de maior fôlego, os quais revolucionaram o cenário da dramaturgia brasileira. Conforme pondera Enedino (2009. p. 19):

O sentimento de angústia, a literatura como síndrome de prisão, os temas do desemprego e do subemprego, o reflexo do interior no espaço físico, a comunicação de aspectos da sociedade “atual”, saturada de objetos mercáveis, a luta interior e a “guerrilha ideológica”, todos esses significados nascem dos textos, convidando o leitor ao desafio de decifrar aspectos do projeto cridor de Plínio Marcos.

Na época, tudo o que estampava o nome de Plínio Marcos era imediatamente censurado, o que não apenas o impedia de exercer o direito da livre expressão, mas também lhe trazia problemas em vários empregos. O autor sempre afirmava que não estava aqui para agradar; ao contrário irromperia na:

[...] dramaturgia brasileira com uma verdade e uma violência que de súbito deslocam os valores sobre os quais repousavam nossas experiências realistas. *Dois perdidos numa Noite Suja*, já provocara esse impacto desnudando o comportamento de dois indivíduos que se dilaceram numa strindberguiana “luta de cérebros, até a destruição.”(MAGALDI, 1998, p. 207)

Não obstante, deve-se pensar qual o papel do intelectual Plínio Marcos no cenário artístico brasileiro, pois, como afirma Margato e Gomes:

“[...] não podemos dispensar os intelectuais. E no sentido que a modernidade conferiu à palavra: não podemos dispensar a intervenção social, cívica e política, dos agentes do campo cultural, a partir de lugares, das histórias e das lógicas deste campo”. (MARGATO; GOMES, 2004, p. 56).

Nessa linha de pensamento, é necessário analisar a aproximação das personagens contidas no espaço diegético com uma interpretação coerente do contexto social, uma vez que:

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

Para Candido (2006), o que importa não é uma abordagem que encare a obra literária como um conjunto de fatores sociais que atuem sobre sua formação, pois esses fatores não apenas disponibilizam matérias, mas atuam na constituição do que há de essência na obra. Apresentar as dimensões sociais de uma obra é tarefa de rotina; para analisar uma obra é preciso partir das relações sociais para depois compreendê-la e estudá-la em um nível mais aprofundado. Com efeito:

Quando fazemos uma análise desse tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2006. p. 16-17).

Antonio Candido (Idem) comenta sobre o papel do escritor e do poeta. Segundo o autor, ambos transformam tudo que passa por eles, ajustando a realidade que absorvem com a própria percepção, devolvendo assim ao mundo uma interpretação própria e subjetiva, longe de ser um mero espelho refletor. Para isso, a influência que o meio social tem sobre a obra deve ser estudada. A arte pode, então, ser uma expressão da sociedade, não deixando de se considerar seu aspecto social, ou seja, o quanto ela está interessada nos problemas sociais:

“[...] depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”. (CANDIDO, 2006, p. 30).

Candido também comenta sobre um encadeamento existente entre autor, obra e público, como sendo os três principais elementos que fundamentam e possibilitam a comunicação artística. O crítico analisa ainda como a sociedade define a posição e o papel do artista, como a obra depende de recursos técnicos para expor os valores propostos e de que maneira se configuram os públicos. O encadeamento entre sociedade e arte não ocorre de maneira tão simples; trata-se sim de uma via de mão dupla, pois:

A atividade do artista estimula a diferenciação de grupos; a criação de obras modifica os recursos de comunicação expressiva; as obras delimitam e organizam o público. Vendo os problemas sob esta dupla perspectiva, percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas (CANDIDO, 2006, p.34).

Concluindo a ideia de Candido em relação ao papel específico do criador de arte, importa considerar: “Hoje, está superada esta noção de cunho acentuadamente romântico, e sabemos que a obra exige necessariamente a presença do artista criador. O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele”. (CANDIDO, 2006, p. 34-35). Há ainda, forças sociais que condicionam a produção do artista, e os elementos individuais adquirem significado social à medida que os indivíduos correspondem a necessidades coletivas. Os laços entre o artista e o grupo resumem-se a um esquema simples:

[...] em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligada a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo de suas aspirações individuais mais profundas (CANDIDO, 2006, p. 35).

O artista, nos anos de 1980, teve seu papel de informação, apoio cultural e intérprete da sociedade, seja para lutar por democracia, seja para denunciar as organizações políticas, pois, depois de muito tempo sem escolher e lutando às escondidas, o “povo brasileiro” esqueceu a forma política de exercer a cidadania. As produções musicais, por exemplo, mostraram de forma metafórica a indignação, as reivindicações e motivações dos jovens. Libertos da censura ministrada por militares na década de 1980, os artistas enfrentariam, no entanto, outra forma de interdição, que passou a ser feita por meio das mídias. Em entrevista realizada no ano de 1988, no Programa Jô Soares, Plínio Marcos comentou que a censura “agora” era feita por mídias, contribuindo para a decadência cultural; se, por um lado, as maiores emissoras de televisão faziam cobertura dos jovens em praças públicas lutando por direitos e por democracia, as mesmas emissoras não contribuía para divulgação de eventos, fazendo que muitos artistas fossem esquecidos.

O dramaturgo Plínio Marcos teve, em seu projeto estético, uma ligação com os marginalizados. A maioria de suas personagens representa pessoas submetidas a condições sociais miseráveis, inscritas em uma realidade traçada pela injustiça social, numa constante luta por sobrevivência em um mundo mau. Suas peças eram transgressões às éticas sociais, pois as “pessoas” do dramaturgo já não tinham mais esperanças e afundavam-se ainda mais em busca de soluções para suas condições sub-humanas; o sistema corrupto que escravizava uns em prol do favorecimento de outros; o individualismo de pessoas que se viam obrigadas a contar consigo mesmas, as ruas, a pobreza, a cadeia, a prostituição as doenças, eram os fatores que excluía e marginalizavam uma minoria defendida por Plínio Marcos. Em cada peça, um desafio, uma crítica e um realismo, acatado por uns, censurado por outros, pois, como diria o próprio dramaturgo: "Não faço teatro para o povo, mas faço teatro em favor do povo.

Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro" (PLÍNIO MARCOS).

Defensor da cultura popular, o dramaturgo viveu sem fazer concessões. Nos anos posteriores ao fim da censura, continuou a escrever romances e peças de teatro, tanto adulto como infantil. Tornou-se palestrante, chegando a fazer 150 palestras-shows por ano, quase sempre vestido de preto, portando um bastão encimado por uma cruz e com aura mística de leitor de tarô.

Com sua maturidade e com o fim da Ditadura, o autor continuava a seguir seus princípios ideológicos, porém a sua dramaturgia diversificou-se. O processo de criação artística do dramaturgo passou por várias vertentes estéticas: de textos religiosos, como a peça *Jesus homem* (1978), ao universo infantil, com as peças *Assembléia dos ratos* (1989), *As aventuras do coelho Gabriel* (1965), *O coelho e a onça* (1988), que também recebeu o nome de *Historias dos bichos brasileiros*.

Importa destacar que o autor não perdeu de vista seu instinto artístico calcado em fontes, nem tampouco sua voz contestadora presente num estilo direto sem torneios:

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 a sua vida. Nele, vida e obra jamais serão coisas distintas e possivelmente aqui que reside a contradição [...] - Plínio optou por escrever sobre temas e personagens que estão a margem da sociedade. (MAIA; CONTRERAS; PINHEIRO, 2002, p. 30).

No mundo das personagens de Plínio Marcos, a tônica não reside no certo ou errado, no bonzinho ou vilão; o que existe é um sistema que faz das pessoas marionetes: a situação e a injustiça social fazem o cidadão “dançar como manda a música”, procurando sobreviver em meio a tanta miséria e tanta desigualdade. Nesse contexto, o dramaturgo colocava em suas peças situações vividas e conhecidas por muitos, porém “esquecidas” a cada esquina. O “esquecimento” a que se refere Plínio Marcos não tem a ver com “lapsos de memória”, mas com estratégia “política”: fingir que não sabe de nada para então manipular a verdade. Plínio Marcos em geral não manipulava; mostrava a realidade nua e crua de um povo que, após passar por um período de ditadura, de lutas políticas, começaria a esquecer e, como diz o trecho ds música do *Ultrage a Rigor* (1983), “a gente não sabemos escolher presidente [...] inútil a gente somos inútil”.

Por meio da cultura popular, o dramaturgo mostrava ao povo sua força, suas fraquezas e possibilidades, pois, ao final de cada peça, a plateia não era capaz de ficar inerte. Na peça infantil *Assembléia dos Ratos*, escrita em 1989, o cunho era político: personagens do cenário político zoomorfizados, num nítido diálogo com as fábulas do passado, que, por meio de alegorias, criticavam comportamentos humanos. Portanto, Plínio Marcos, escolheu uma forma de representação que é [...] um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão [...].”(PAVIS, 1999, p. 372): o teatro, independente da “vertente” em que se enquadre.

CAPITULO II. LITERATURA: CONCEITO E FUNÇÃO

Este capítulo, ancorado nas contribuições de René Wellek e Austin Warren (1955), Sandra Nitrini (2010), Mikhael Bakhtin (1992), Massaud Moisés (1997), Anatol Rosenfeld (2002) e outros, propõe-se trazer aportes teóricos para as análises empreendidas no terceiro capítulo.

2.1 Conceito e função da Literatura

Para melhor compreensão da importância da literatura bem como de sua função, é necessária sua conceituação. Não há como separá-la da vida do homem, pois ela se constrói a partir do universo do próprio homem, como representação da realidade e imitação dos aspectos humanos, como explana Moisés (1997, p. 25), evocando o pensamento de Aristóteles: “sinteticamente, e numa forma como se vulgarizou o pensamento aristotélico: literatura é 'imitação' (mimese) da realidade”. Moisés (1997, p. 27) ainda ressalta que:

Admitindo a literatura como para-realidade, resta examinar o modo como a realidade paralela se organiza. O mundo para-real em que o texto se constitui é latente: o texto não o contém, evoca-o; não o encerra, sugere-o; não é o universo para-real, mas o sinal que aponta e a matéria que o informa. O universo para-real não está no texto, o que seria confundir com esse enquanto objeto, mas num espaço que o texto engendra com a cumplicidade do leitor.

Ao ler uma obra literária, o leitor pode identificar-se com um personagem ou situação criada, pois é inevitável um enlace das informações apreendidas com a experiência vivida. Cada leitor acolherá o texto de acordo com sua subjetividade podendo um texto ter mais de uma interpretação; é pela aproximação entre personagem e leitor que se constrói a plurissignificação no texto. Segundo Rosenfeld (2002, p. 45), muitas vezes os leitores deparam com situações que já vivenciaram ou querem vivenciar, personagens parecidas com alguém que conhecem e:

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam as situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos.

O próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire uma outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea. O leitor aprecia e ao mesmo tempo vive a “vida” da personagem, que dificilmente viveria em sua vida real:

É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao mundo de ser irreal de suas camadas profundas, [...] as emoções com que participamos de seus destinos são profundamente diversas. Mas o prazer suscitado pelo modo como aparecem estes destinos diversos, tal prazer, como que “consumem” estas emoções divergentes. (ROSENFELD, 2002, p. 46-47).

Mesmo quando não há, na obra, fatos de sua vida, o leitor acaba por aproximar-se da arte porque ela explora assuntos inerentes ao ser humano, habitando no homem a necessidade desse elo ficcional e imaginário com o real, uma realidade que é construída pelo próprio homem.

Importa mencionar, todavia, que, no ato estético de absorção do mundo, há, no texto literário, uma espécie de esvaziamento da identidade do autor, que, em certa medida, anula-se para configurar diferentes tipos, pois o afastamento do real é indispensável à construção do discurso da obra literária, para que ela se torne aquele objeto estético autônomo que extrapola o criador. Cada texto (sobretudo os narrativos e dramáticos) cria um determinado universo de referência, onde se inscrevem os personagens, seus traços particularizadores e suas esferas de ação.

No plano da história, cria-se um "mundo possível" cuja lógica pode (ou não) ser a mesma do "mundo real". Criam-se, na história, ideologias, opções axiológicas, atitudes éticas e morais, ligadas à esfera das ações dos personagens. Em outras palavras, os textos artísticos, em especial os literários, modelizam artisticamente os "mundos possíveis", ficcionais. Nos textos narrativos e dramáticos, por exemplo, o enunciador (re)cria o modelo artístico de um fenômeno concreto e o discurso confere aos eventos narrados uma peculiaridade artística, de que decorre a autonomia da ficcionalidade do "mundo possível" (ECO, 1979).

Por outro lado, o leitor pode introduzir, ali, suas pressuposições, previsões, crenças. Graças à interação constituída entre esses mundos, desenvolve-se a dinâmica da “narração”. O enunciador monta sua narrativa e estrutura sua "linguagem", prevendo a ocupação dos vazios pelo seu receptor, por meio de uma ou de sucessivas leituras.

Instalando, em seu discurso, os leitores, como que lhes delega a palavra, tornando-os dotados de algumas competências: um fazer informativo, um fazer formativo e uma competência narrativa geral. Os textos devem, pois, ser encarados como objetos que se constroem à vista e com a colaboração do leitor; como resultado de uma série de interações, da fusão das expectativas dos polos da produção e recepção.

Assim, o leitor não deve buscar, nas obras literárias, apenas o documento; não deve ir à procura de escritos e biografias do autor para buscar a "veracidade" das situações, sob pena de, assim agindo, anular a verdade intrínseca do texto literário; mas também não pode fixar-se no outro extremo, encarando "narradores" como ficcionistas puros que dariam autenticidade a ações e fatos que, por não terem o respaldo da vivência, estariam dela desprovidos. A autenticidade é produto da lógica interna do relato, em que o "autêntico" e o "real" são construções de linguagem; e, se não se leva em conta o caráter de depoimento do texto literário ou dramático (as ações são "narradas" a partir da experiência), corre-se o risco de falsear a intenção das obras.

A obra de arte literária deve ser entendida como um complexo resultante de uma estratégia global de atuação; como um trabalho resultante de, no mínimo, três vozes – que não se excluem, mas se complementam –: a do autor, a do narrador e a do leitor, de cuja tensão e diálogo advém a dramaticidade.

Em síntese: Toda obra literária opera a redução ao verbal de um pequeno fragmento da realidade e vai, paulatinamente, apoderando-se dos temas, dos quais o mais importante, para exploração e conquista, tem sido o homem. E Plínio Marcos debruçou-se, desde seus primeiros escritos, sobre o estudo e a análise do homem – paradigma dos homens –, deslocando, porém, o foco, sobretudo em sua "literatura infantil", de grandes problemas sociais, do trágico, para questões talvez mais "amenas", circunscritas ao dramático.

Isso não significa, sob nenhuma hipótese, a perda da função ideológica de seus textos, pois continuam a esboçar a compreensão de uma sociedade, a exprimir valores (ou "desvalores") morais, sociais e políticos, mesmo que não tenham por objetivo o alcance de tal fim, mas apenas o de alcançar a meta do discurso literário contemporâneo: a comunicação aberta. Nesse aspecto, o papel da língua é de fundamental importância, mesmo que representando apenas um dos planos da obra, pois

é a língua que projeta o enredo, os personagens, relacionamentos e conflitos de valores, conforme pondera Rosenfeld (1976 p. 54):

Uma das funções fundamentais da literatura contemporânea é, portanto, a renovação da linguagem, das próprias palavras e dos seus contextos, para libertá-los dos clichês e mistificações que carregam consigo através de décadas, na medida em que se tornam conchas esvaziadas da vida que antigamente talvez tenham abrigado.

René Wellek e Austin Warren (1955) abrem a discussão sobre a função da literatura com a afirmativa de que o objeto é, primordialmente, aquilo para que serve. Função e utilidade estariam em condições de equivalência, podendo-se conceituar determinado objeto a partir da sua utilidade. A utilidade, por sua vez, obedece a mudanças que ocorrem no contexto histórico-social. E isso pode significar que determinado objeto encontra-se passível de perder a sua função principal e ganhar outra, secundária, a depender dos usos que as necessidades, até culturais, de uma época ditam:

Um artefacto tem a estrutura idônea à realização da sua função, juntamente com quantos acessórios o tempo e os materiais permitam adicionar-lhe e o gosto aconselhe a incorporar-lhe. Pode, assim, existir nessa obra literária muita coisa desnecessária a sua função literária, embora interessante ou defensável por razões de outra ordem. (WELLEK; WARREN, 1955, p. 35)

Os teóricos remetem à evolução, no decurso da história, das concepções sobre a natureza e a função da literatura, principiando pela época em que a literatura, a filosofia e a religião existiam indiferenciadas entre os gregos Ésquilo e Hesíodo. Platão, por seu turno, falava em rivalidade entre poetas e filósofos. De um modo geral, a leitura de uma Estética ou da Poética deixa a impressão de que a natureza e a função da literatura não se alteram, pelo menos na medida em que possam ser postas em termos conceptuais latos para as contrastar e comparar com outras atividades e valores do homem. Os autores descrevem a função da arte por uma forma que preste justiça simultaneamente ao *dulce e ao utile*:

A história da Estética quase se pode resumidamente descrever como sendo uma dialética cuja tese e antítese são *dulce* e o *utile* de Horácio: a poesia é doce e útil. Qualquer desses objectivos, separadamente, representa uma oposta e errada concepção no que respeita à função da poesia – provavelmente é mais fácil relacionar o *dulce et utile* com base na função do

que com base na natureza . A concepção de que poesia é prazer (análogo a qualquer outro prazer) opõe-se de que a poesia é instrução (análogo a de qualquer compêndio). A concepção de que toda a poesia é ou deveria ser propaganda opõe-se a de que ela é ou deveria ser puro som e imagem - arabesco sem qualquer referência ao mundo das emoções humanas (WELLEK; WARREN, 1955, p. 33)

Pode-se servir dos dois critérios como base de uma definição de literatura, pois “<<Útil>> é equivalente a <<não perda de tempo>> e não uma forma de <<passar o tempo>>: é qualquer coisa que merece lhe dedique atenção séria. <<Dulce>> é equivalente a <<não maçador>>, <<não imposto pelo dever>> << algo que é premio de si próprio>>” (WELLEK; WARREN, 1955, p. 37).

Quando uma obra exerce com êxito a sua função, os dois fatores referidos, prazer e utilidade, devem não só coexistir, mas fundir-se. O prazer da literatura não é apenas uma preferência de entre uma lista de prazeres possíveis; é assim um prazer mais elevado, por se tratar de um prazer acima das atividades, na contemplação não aquisitiva. Já quanto à utilidade da literatura, é uma seriedade; não a seriedade de um dever cumprido, ou que tem que ser cumprido, ou até mesmo uma lição a ser aprendida, mas uma seriedade estética, uma seriedade de percepção.

Muitas são as possibilidades de uso de e entendimento de textos literários. Além disso, dada a sua propriedade de ultrapassar seu tempo e espaço históricos, novas “utilidades” e sentidos aparecem e se somam à obra literária ao longo do tempo. Para Wellek e Warren (1955), o significado total de uma obra não se restringe ao significado que ela tem para o autor ou para seus contemporâneos. Acrescentam os teóricos que:

Simplemente não é possível deixarmos de ser homens do século XX enquanto nos ocupamos de um julgamento do passado: não podemos esquecer as associações de nossa linguagem das nossas posturas adquiridas. do impacto e da importância dos últimos séculos. (...) Se conseguíssemos realmente reconstruir o significado que *Hamlet* tinha para o seu público contemporâneo, só o faríamos empobrecer. Suprimiríamos os significados legítimos que as últimas gerações encontraram em *Hamlet*. (WELLEK; WARREN, 1955, p. 40).

Wellek e Warren (1955) concluem afirmando que a verdade filosófica não tem valor artístico para a obra literária. Uma poesia que supostamente conseguisse fundir imagens e conceitos com um nível de excelência filosófica não seria, necessariamente, melhor poesia, mas apenas um tipo de poesia. O que interessa, para um estudioso de Literatura, na relação entre pensamento e Literatura, é estudar as ideias quando se

tomam constitutivas da textura da obra de arte, isto é, quando deixam de ser ideias no sentido comum de conceitos e tornam-se símbolos ou mesmo mitos. A pergunta sobre a função da Literatura não é uma questão que seja formulada pelo poeta ou pelo apreciador da Literatura, mas quase sempre por utilitaristas e moralistas, ou por estadistas e filósofos representantes de outros valores especiais ou pelos árbitros especulativos de todos os valores. Mas a resposta a essa questão sempre acabaria sendo de responsabilidade dos poetas e dos amantes da Literatura, que precisariam pensá-la nos termos da dimensão social e humana em que ela é colocada. (WELLEK; WARREN,1955)

Por fim, não se pode omitir a função catártica que é inseparável da literatura: é por meio da catarse que o sujeito isola-se do mundo real, tendo como refúgio o universo fictício alimentado de todos os seus desejos e, apesar de unido àquele que designamos real, constrói-se passivamente. A catarse aproxima-se bastante da evasão, sendo ligada à expulsão de sentimentos, pensamentos e, portanto, realizada a partir de uma fuga para uma realidade idealizada. O expurgo estaria bem mais ligado ao escritor, mas não se esquivava o leitor, como coautor do texto, de expulsar tudo que o sufoca em seu cotidiano.

Assim, pode-se dizer que a Literatura atua na formação do homem, mas não deve ser utilizada como um instrumento meramente pedagógico, na intenção de estabelecer normas, comportamentos e ideologia. Segundo Candido (2002), ela reafirma a humanidade do homem. Não "edifica" nem "corrompe" princípios, mas integra a realidade do sujeito a outra que se estabelece num plano construído segundo o que este já conhece.

Quando se busca reconhecer o texto literário como instrumento para educar, mediante uma seleção de obras que trazem exemplos de boa conduta e princípios morais, na maioria das vezes se perde seu valor estético, tornando-se reprodução de uma perspectiva pragmática. Antes de tudo, literatura é arte e, como tal, "proporciona uma espécie de enquadramento que coloca fora do mundo da realidade a afirmação contida na obra" (WELLEK; WARREN, 1955, p. 30). Portanto, deverá ser apreendida, fundamentalmente, nesta concepção estética. Não podemos negar a influência de uma obra literária sobre o homem, e não seria lícito negar ao homem essa influência, visto que, por meio da interação com a obra, o leitor entrelaça informações do universo fictício com o mundo real. Ou seja: nova experiência vivida e, portanto, novo

conhecimento adquirido. Faz-se necessário enfatizar que a função de educar da literatura dá-se mediante o próprio leitor: essa educação só se concretiza quando este interage com o texto.

2.2 Literatura Comparada

Há mais de 50 anos, Antonio Candido afirmou que estudar literatura brasileira era estudar literatura comparada. Na década de 1990, ele viria reafirmar essa verdade e esclarecer por quê: “porque a nossa produção foi sempre tão vinculada aos exemplos externos, que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade”. (CANDIDO, 1993, p. 211).

Embora a Literatura Comparada pressuponha a existência e a prática de procedimentos comparativos, não se trata da mesma coisa. A atitude comparativa remonta a épocas remotas, ao passo que a Literatura Comparada tem marcos temporais mais recentes.

Ao final da década de 1940, nos Estados Unidos, René Wellek e Austin Warren publicam a obra *Teoria Literária*, que viria a representar o paradigma dominante que, a partir da segunda metade do século XX, orientaria a reflexão literária. Anos mais tarde, em 1958, em uma conferência de título bastante provocativo – “The crisis of comparative literature” –, Wellek criticou o historicismo e o positivismo do modelo comparatista tradicional, gerando, a partir de então, uma revisão dos objetos e métodos da disciplina. René Wellek insistia na concepção de literatura comparada como uma atividade crítica, considerando-a mesmo como sinônimo de crítica literária e opondo-se àqueles que estabeleciam limites entre as duas, distinguindo investigação de fontes da análise crítico-interpretativa dessas mesmas fontes. Wellek também preconizava que o texto deveria ser o objeto central das preocupações.

A renovação a que assiste a Literatura Comparada (que Cláudio Guillén, em 1985, atribui ao deslocamento da dominância francesa para a dominância americana) vai conduzir a um reequacionamento das áreas de interesse da disciplina e a uma crescente e salutar aproximação com a Teoria da Literatura. Disso decorre o reconhecimento de que o fenômeno literário é supranacional e trans-histórico, mas não se podem recusar as conformações nacionais. Conforme destaca Guillén (1985), as

fronteiras de uma nação não rasuram nem conseguem esbater as passagens culturais e mais especificamente literárias que estão na base de qualquer “literatura nacional”.

Nesse “novo” contexto, passam a serem considerados como trabalhos em literatura comparada aqueles que recobrem aspectos teóricos da poesia e do romance, suas relações com a sociedade e a psicanálise, aspectos da história literária e da tradução literária, estudos das fontes, crítica e genética textual, análise dos diferentes níveis do discurso, ensino da literatura no Brasil (interface literatura-educação) e de autores (ainda especialmente os clássicos) (NITRINI, 1994). Já na linha Literatura e sociedade, enfatizam-se as determinações básicas da obra de arte literária no sistema de comunicação da literatura: a inserção do texto num contexto particular, o relacionamento entre as obras e o público e os vínculos entre projetos estéticos e o processo histórico-social (especialmente em períodos críticos), ficção e violência, regionalidade, entre outros temas. Acrescentem-se, a esse extenso rol de possibilidades de estudos comparados, as relações entre literatura e teatro, entre texto dramático-literário e espetáculo teatral, além dos estudos comparativistas da literatura, voltados especificamente para a história da literatura comparada e de suas relações com as teorias e a crítica literária bem como para o estudo das relações da literatura brasileira com outras literaturas. (cf. NITRINI, 1994).

Em síntese, a Literatura Comparada é, portanto, espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência da natureza múltipla (histórica, teórica e cultural) do fenômeno literário, à medida que se posta como multidisciplinar, interdiscursiva e intersemiótica, situando-se na fronteira entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais, e, portanto, fonte e meio para estudo de relações intertextuais.

Assim concebida, torna-se fundamento para a análise que aqui se propõe: a análise de uma peça teatral construída sobre/de fábulas de La Fontaine e de Esopo,

Segundo Nitrini (2000) a Literatura Comparada se divide em três tendências: a francesa, a norte-americana e a dos países do Leste europeu. Essas tendências, longe de apresentarem um consenso sobre os métodos em Literatura Comparada, amparam-se na questão crucial das influências, por vezes transformada em intertextualidade, conceito gravado por Julia Kristeva. Mas sempre a comparação se volta à questão de fontes e de influências, de imitação e de originalidade, conceitos considerados básicos para

a análise comparativa. Para dar início à discussão sobre influência, Nitrini (2000) ampara-se no trabalho de Cionarescu, que divide o conceito em duas acepções: a primeira, “a mais corrente, é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor”; a segunda, de ordem qualitativa, é o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, ou seja, “o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor”. (NITRINI, 2010, p. 127). Para a autora, essas definições postuladas por Cionarescu, apesar de simplificadas, podem levar o analista a confundir influência com imitação ou com difusão. Mas, para diferenciá-las, a autora separa imitação de influência, relacionando aquela a “detalhes materiais” e esta a “uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor”. (NITRINI, 2010, p, 127-128). O conceito de influência também deve ser separado do de tradução:

A influência distingue-se da tradução que se identifica a si mesma, e da imitação, que se reconhece por um simples cotejo de texto. Devem-se assimilar aqui os riscos da excessiva simplificação de Cionarescu ao tratar de uma possível diferenciação entre os conceitos de “imitação” e “influência”, no âmbito da literatura comparada, sobretudo se tivermos em mente a história do conceito de “imitação”, que ele próprio tem o cuidado de considerar, embora, também, esquematicamente. (NITRINI, 2010, p. 128)

Para Cionarescu, a imitação possui quatro conceitos: o primeiro refere-se à mimesis, “imitação da natureza como fonte de arte, situando-se na tradição platônica” (NITRINI, 2010, p. 128); o segundo, à retórica do Renascimento, que aconselhou a imitação dos grandes autores antigos; o terceiro “liga-se ao processo de adaptação renascentista que apresentava como resultado um produto literário, uma obra escrita, cujo título remete sempre ao de seu modelo” (NITRINI, 2010, p. 129); o quarto conceito é o utilizado pelo comparatismo, já que equivale à imitação e à influência, decorrentes da concepção de imitação do século XVII, “quando a imitação livre constituía a emulação de grandes modelos do passado como instrumentos pelos quais o escritor podia mostrar sua originalidade”. (NITRINI, 2010, p. 129).

Esclarece a pesquisadora que:

Para estabelecer, de modo prático, a distinção entre influência, imitação e tradução, Cionarescu recorre aos cinco componentes da obra literária: tema (compreendido como matéria e organização da narração); forma ou molde literário (o gênero); os recursos estilísticos expressivos; as idéias e sentimentos (ligados a camada ideológica);e, finalmente, a ressonância

afetiva, registro inconfundível da personalidade artística dos grandes escritores. (NITRINI, 2010, p. 130)

Outro importante crítico para o desenvolvimento da metodologia comparatista foi Owen Aldridge, ao postular que a influência se faz presente em determinado texto porque o seu autor leu outro autor, que o precedeu. Isso evidencia que o estudo das influências permite mostrar o processo de decomposição de determinada obra, bem como o modo de pensar de seu autor. Para Nitrini (2010, p. 130), “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio”. Cláudio Guillén contribuiu para ampliar o conceito de influência, trabalhando com duas acepções: “como parte reconhecível e significativa da gênese de uma obra literária e como presença na obra de convenções técnicas, pertencendo ao equipamento do escritor e às tradicionais possibilidades de seu meio”. (NITRINI, 2010, p. 131).

A primeira acepção de influência trata da relação entre obra e experiência psíquica do escritor; com relação a esse conceito, que trata do ato criador em si, levanta-se a voz de Paul Valéry. Para o crítico, os “empréstimos literários” não são mais vistos como imitação e sim como “fonte de originalidade, isto é, como a intrusão do novo na criação” (NITRINI, 2010, p.132). Nitrini debruça-se sobre o conceito de influência subjacente ao texto de Valéry e expõe quatro categorias para o conceito:

a influência recebida, que consiste no contato misterioso de dois espíritos ou na dívida de um autor para com outro, isto é, a influência propriamente dita, que ocupa o centro dos estudos comparatistas e que ele chamou de ‘modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro’; a influência exercida sobre a posteridade, que determina, em grande parte, o valor da própria obra emissora; a influência que o autor exerce sobre si mesmo; e, finalmente, a influência por reação, ou seja, a recusa da influência. (NITRINI, 2010, p. 133).

Das categorias citadas, apenas a primeira interessa para o estudo comparado, em face de sua relação com o ato criador. Para Valéry, o que se destaca nessa categoria é o caráter emocional, o que também realça o problema da subjetividade desse conceito. Na tentativa de fugir ao abismo da crítica impressionista, Valéry abandona o método objetivo e lança mão do estudo da psicologia, que, para Nitrini (2010), significa “tomar consciência de si mesmo”. Afirma Nitrini (2010, p. 133) que “para fisgar as semelhanças escondidas nas obras que estuda, Paul Valery abandona o método objetivo

de pesquisa de filiações e de casualidade, e recorre a psicologia. Fazer psicologia autêntica significa sempre tomar consciência de si mesmo.”

Dessa forma, Valéry explicita que, em um primeiro momento, a influência provoca um choque no autor influenciado, de modo que este se volta para sua própria personalidade. Depois, em consequência desse choque, questiona as influências que tinha até então e acaba por romper com elas, que são substituídas por novas influências, pois, na essência da concepção de influência de Valéry, existe a convicção de que o escritor atinge sua identidade valendo-se dos exemplos dos outros e, também, de que ele tem necessidade de se distinguir dos outros de qualquer maneira. (NITRINI, 2010, p. 134).

Para demonstrar a força da assimilação no processo de influência, Valéry lança mão de uma metáfora: a da digestão. Segundo ele, o ato de criar e, portanto, de assimilar, é também um ato de nutrição, daí a metáfora da ingestão e da digestão, expressa na imagem “o leão é feito de carneiro assimilado”. (NITRINI, 2010, p. 134) Desse modo, a originalidade para Valéry nada mais é do que um processo de assimilação. Sua qualidade depende de como essa assimilação é feita e a natureza desse produto ingerido, pois o produto final pode ser o plágio ou a originalidade, a depender do que se ingere. Reproduzimos aqui uma das passagens mais interessantes do crítico a fim de ilustrarmos a diferença entre plágio e originalidade:

Plagiário é aquele que digeriu mal a substância dos outros: torna seus pedaços reconhecíveis. A originalidade, caso de estômago. Não há escritores originais, pois aqueles que merecem este nome são desconhecidos; e mesmo irreconhecíveis. Mas existem aqueles que aparentam sê-lo. (NITRINI, 2010, p. 135)

Fica, portanto, claro que, para Valéry, o ato da criação descarta a ideia de originalidade no sentido absoluto da origem primeira, supondo, ao contrário, um perfeito sistema de digestão: tanto melhor é um texto quanto mais se assimilarem os elementos de outros textos, construindo uma rede de intertextualidades reconhecíveis, porém não estereotipadas. Nitriini (2010, p. 135) conclui que:

A originalidade é assegurada, também, pela escolha feita pelo autor exposto a uma influencia. A maior originalidade é garantida quando uma obra age sobre o escritor, não por todas as suas qualidades, mas apenas por algumas delas. No entanto, o apoio vindo de fora a um escritor é independente da

qualidade do modelo. Uma obra secundária e mesmo medíocre pode esclarecer no escritor no caminho a ser trilhado e conduzi-lo à própria identidade.

Dentro do contexto de renovação dos estudos de literatura comparada, Nitrini (2010) comenta que, a partir da segunda metade do século XX, a teoria da “intertextualidade”, conceito cunhado por Julia Kristeva, foi recebida por muitos comparatistas como um instrumento eficaz para injetar sangue novo nos estudos de fontes e de influências. Para chegar ao conceito de intertextualidade, Kristeva apoiou-se em reflexões e proposições de Mikhail Bakhtin, em sua obra *La Poétique de Dostoiévski*, na qual define e estuda o romance de Dostoiévski, chamado por ele de polifônico. Dessa forma, “a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica”. (NITRINI, 2010, p. 158) Para Bakhtin, as estruturas literárias devem ser vistas sempre em relação com outras estruturas literárias, de modo que os textos “dialoguem” entre si, opondo a noção de diálogo à noção logocêntrica da literatura, de ser estável, de substância imutável, de casualidade e de continuidade, portanto, já definida. Se as obras dialogam entre si, é porque há um “cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário, do contexto atual ou anterior”. (NITRINI, 2010, p. 159). Desse modo, uma visão diacrônica da literatura não é mais possível, pois é transformada em sincronia; os textos são atualizados e reescritos em um contínuo, que fica à margem do chamado “discurso oficial”. Isso explica o fato de Bakhtin ter usado o discurso carnavalesco, uma vez que este rompe as convenções gramaticais e semânticas, fazendo uma contestação social e política. Bakhtin, ao usar o carnaval – ritos e festas em celebração –, utiliza essa “forma sincrética de espetáculo” para falar sobre literatura, chamando a transposição do carnaval para a linguagem da literatura de carnavalização. Por isso, “trata-se de uma identidade entre a contestação do código linguístico e oficial e a contestação à lei oficial” (NITRINI, 2010, p. 157). Com efeito, cumpre ressaltar que:

O estatuto da palavra define-se horizontalmente, a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e verticalmente, a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico. Bakhtin designa estes dois eixos como diálogo e ambivalência. O diálogo designa ‘a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo’. Para que as relações de significação e de lógica sejam dialógicas, elas devem tornar-se

discurso e obter um autor do enunciado. Segundo Bakhtin, o diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro. Disso decorre que o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade ou, para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade. (NITRINI, 2010, p. 160)

Como aponta a autora, não há mais uma voz autoritária, unívoca, no discurso, uma vez que desaparece a noção de “pessoa-sujeito da escritura”. Essa univocidade dá origem à “ambivalência da escritura”. Para que esse conceito seja mais bem esclarecido, Nitrini propõe a conceituação do termo “palavra”, como o explicado por Bakhtin em sua *Poética*. Para ele, há três significados de palavra: a palavra direta, que remete ao sujeito, exprime a última instância significativa do sujeito no quadro de um contexto; a palavra objetual, que se refere ao discurso direto das personagens, tem uma significação objetiva direta, mas não se situa no mesmo nível que o do discurso do autor; e a palavra ambivalente: neste caso, o autor pode servir-se da palavra de outrem para injetar um sentido novo, conservando o sentido que o enunciado já tinha. Desse modo, o eixo horizontal (sujeito/destinatário) e o eixo vertical (texto/contexto) coincidem com a palavra, que é o cruzamento de outros textos nos quais se lê uma outra palavra, ou seja, um outro texto.

Segundo Kristeva, Bakhtin não distingue claramente esses dois eixos, mas essa falta de rigor não minimiza uma importante descoberta para a teoria literária: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se, pelo menos, como dupla”. (KRISTEVA *apud* NITRINI, 2010, p. 161).

Uma vez definida a palavra como dupla e ambivalente, não é mais possível utilizar a dicotomia saussuriana de significante/significado, posto que:

A noção de texto em Kristeva é ampla. Torna-se sinônimo de “sistema de signos”, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos, sociais ou inconscientes. Propõe-se uma revisão da concepção geral do texto literário e aceitando também os princípios enunciados por Saussure em seu *Cahiers sur les anagrammes*. (NITRINI, 2010, p. 132)

Dessa forma, Kristeva postula uma visão paragramática da linguagem poética, que encerra algumas acepções importantes, tais como: a linguagem poética é a única

infinidade do código; o texto literário é um duplo: escritura-leitura; e o texto literário é uma rede de conexões. A noção de texto, para Kristeva, é a de um conjunto de signos inserido em um conjunto de outros textos, ou seja, um diálogo de dois discursos. Esse diálogo se orienta ou para o ato da lembrança – memória – ou para toda transformação – somação –, pois “o livro remete a outros livros e, pelo processo de somação, confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando assim a sua própria significação”. (NITRINI, 2010, p. 163).

Segundo Nitrini (2010, p. 164) há três elementos em jogo: “o intertexto (o novo texto), o enunciado estranho que foi incorporado e o texto de onde este último foi extraído”, e dois tipos de relações que devem ser consideradas na problemática intertextual: as que ligam o texto de origem ao que foi retirado e as que unem esse elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou. E conclui que: “A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto” (NITRINI, 2010, p. 164), processos que buscamos identificar e discutir no próximo capítulo.

Embora se insista em separar, como campos distintos ou até díspares, a Literatura Comparada e os Estudos Culturais (EC), ousamos, neste trabalho, ancorados em Culler (1999) e estimulados pelo ousado projeto estético de Plínio Marcos, análises que os tornam complementares, posto que, da perspectiva teórica, os Estudos Culturais situam-se exatamente na “insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo, então, a interdisciplinaridade”. (ESCOSTEGUY, 2000, p. 137).

2.3 Estudos Culturais: algumas observações

Nas palavras de Culler (1999, p. 51), “Os Estudos Culturais indagam em que medida somos manipulados pelas formas culturais e em que medida ou de que maneiras somos capazes de usá-las para outros propósitos, exercendo a ‘agência’, como ela é chamada.” Falar de “agência” corresponde, segundo o teórico, a questionar “em que medida podemos ser sujeitos responsáveis por nossas ações e em que medida nossas escolhas aparentes são limitadas por forças que não controlamos”. (CULLER, 1999, p. 51).

Para uma melhor compreensão dos Estudos Culturais e sua relação com a sociedade faz-se necessário buscar sua origem. Segundo Escosteguy (2003) ao final da década de 1950, três textos vieram discutir as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, identificadas como fontes dos Estudos Culturais.

O primeiro é de Richard Hoggart, com *The uses of literacy* (1957), em parte uma autobiografia e em outra uma história cultural de meados do século XX. Seu foco de atenção recaía sobre materiais culturais, lançando a idéia de que na esfera popular não existe submissão, mas resistência. Mais tarde, essa premissa seria recuperada pelos estudos de audiência dos meios massivos. Esse material desprezado pela cultura popular e os meios de comunicação de massa, uma vez que “[...] transparece nesse texto um tom nostálgico em relação a uma cultura orgânica dessa classe” (ESCOSTEGUY, 2003, p. 153).

O segundo texto é de Raymond Williams, *Culture and society* (1958), em que se constrói um histórico do conceito de cultura, com a ideia de que a "cultura comum ou ordinária" pode ser vista como um modo de vida em condições de igualdade de existência com o mundo das Artes, Literatura e Música. Nessa perspectiva:

A contribuição teórica de Williams é fundamental para os Estudos Culturais a partir de *Culture and Society* (1958). Através de um olhar diferenciado sobre a história literária, ele mostra que cultura é uma categoria-chave que conecta a análise literária com a investigação social. Seu livro *The Long Revolution* (1961) avança na demonstração da intensidade do debate contemporâneo sobre o impacto cultural dos meios massivos, mostrando certo pessimismo em relação à cultura popular e aos próprios meios de comunicação. (ESCOSTEGUY, 2003, p. 154)

O terceiro texto é de E. P. Thompson *The making of the english working class* (1963), que reconstrói uma parte da história da sociedade inglesa de um ponto de vista particular, ou seja, a história "dos de baixo". O texto de Thompson traz a influência do desenvolvimento da história social dentro da tradição de Marx. Com efeito, Williams e Thompson acreditavam que a cultura era uma organização vivida de práticas que constituíam a vida cotidiana, em que o indivíduo estava em primeiro plano, pois “[...] de certa forma, Thompson resistia ao entendimento de cultura enquanto uma forma de vida global. Em vez disso, preferia entendê-la enquanto um enfrentamento entre modos de vida diferentes” (ESCOSTEGUY, 2003, p. 154). De uma perspectiva histórica, são esses os principais atores no processo inicial de formação desse campo de estudos.

Por outro viés, pode-se assumir que a sociedade é resultado de processos culturais específicos, sendo o ser humano ponto de partida para os Estudos Culturais. É o ser humano que produz as manifestações culturais, a vida social ou a vida em sociedade. Assim, por se tratar de manifestações humanas, podemos afirmar que os fenômenos sociais não se repetem, e as diferentes construções sociais produzem as diversas sociedades. A formação de cada país, cidade ou até da família é distinta; os elementos culturais formam cada sociedade específica. Como sugerem Berges e Luckmann (2004), esses elementos vêm de realidades que, embora tenham existências independentes da vontade humana, são percebidas de forma subjetiva, pois “A vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um todo coerente”. (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 35).

No estudo da cultura e sociedade, é importante tratar da linguagem e das formas de comunicação que permitem a interação e a criação dos símbolos norteadores da vida social, bem como da própria elaboração de conceitos e teorias sociais, que, conforme expusemos ao longo deste capítulo, interessam às diferentes formas de representação propostas por também diferentes gêneros ou espécies literárias. Eis nosso desafio na próxima etapa desta dissertação.

CAPITULO III: O TEATRO INFANTIL DE PLÍNIO MARCOS: EM CENA *ASSEMBLÉIA DOS RATOS*

3.1 Literatura Infantil

Na antiguidade, a literatura sempre foi entendida como veículo privilegiado de transmissão de valores, sobretudo os morais. Na Idade Média, crianças e adolescentes tinham contatos com os clássicos grego-latinos por intermédio da escola, como Homero, por exemplo. As escolhas de autores didáticos era regida quase exclusivamente por seu efeito moral.

Partindo desse pressuposto, a obra *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carrol traz novas tendências para a literatura. Esta é renovada e começa a aparecer na Europa no século XIX. Entretanto os esquemas tradicionais ressurgem disfarçados em obras que estariam “em ruptura aparente com o passado”, chamadas por Perrotti (1986) de “utilitarismo às avessas”. Isso porque a irrupção delas aconteceu num momento histórico definido: ascensão burguesa e Contra Reforma, quando não existia uma literatura para crianças e, dentre as obras para adultos, escolhiam-se as que eram tidas como convenientes ao público infantil. Critérios morais e artísticos andavam paralelos, de modo que as leituras dirigidas às crianças deixariam de ser “instrumentais” para serem “utilitárias”.

Dessa forma, no Brasil, o momento de surgimento da literatura infantil foi somente no século XX e a concepção de literatura infantil que vigorava era a utilitária, uma vez que já estava em vigor na Europa, porém esta foi ampliada pela contaminação decorrente da condição colonial. Em outras palavras, como faltava no Brasil material de literatura para crianças, a “literatura escolar” funcionou como modelo do que seria essa literatura.

Monteiro Lobato foi o precursor de uma nova literatura infantil no Brasil. As obras lobatianas demonstraram um trabalho apurado de linguagem no sentido da construção de um universo que ultrapassasse os níveis puramente mediatistas e ficcionais da narrativa. Em uma de suas obras, *Fabulas*, com sua primeira edição em 1922, Lobato reescreveu as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, porém de um modo comentado, propondo uma novidade à literatura. Essa inovação estava justamente na

voz dada à personagem Emília, que, ao ouvir os contos e, ao final de cada um, a moral da história, criticava livremente as fábulas quando a moral lhe parecesse cruel. Estava em seus planos educar, porém seu trabalho não se reduzia ao ensinamento útil; suas obras faziam emergir a brasilidade. Segundo Perroti (1986, p. 63)

[...] Se Lobato se distingue dos demais autores de sua época pela concepção não-utilitária do discurso ficcional para crianças, as afirmações anteriores que fizemos mostram-no bastante preocupado com a formação do leitor e isso poderia resultar em utilitarismo. Tal conclusão, todavia, é falsa, ainda que repouse em dados verdadeiros. O problema do discurso utilitário não está na utilização do discurso enquanto instrumento de educação do leitor, conforme vimos em capítulos anteriores, mas em privilegiar essa função em detrimento da função propriamente estética. Privilégio que pode fazer do instrumental, utilitário.

Igualmente, pode-se afirmar que a evolução cultural e a influência portuguesa no Brasil contribuíram também para a evolução da literatura brasileira infantil. Por esta não ter sido determinada em tempo e espaço, seus critérios não foram obedecidos claramente. Mesmo assim, é imprescindível essa literatura ao povo brasileiro, uma vez que:

[...] a ênfase deste estudo na paisagem brasileira, ou melhor, na paisagem da língua portuguesa, dado que em determinado momento de nossa evolução cultural houve largo trânsito de influência portuguesa no Brasil, expressa aliás nos livros que nos vinham d'além-mar para serem utilizados em nossas escolas (ARROYO, 1968, p.18).

Segundo Arroyo (1968, p. 11), a “literatura infantil significa um conjunto de publicações que, sem conceito especialmente didático sejam destinadas a crianças”, contribui para a evolução cultural:

A evolução foi complexa e diversificada, repitamos, na literatura infantil brasileira, em face das numerosas áreas culturais brasileiras e prevalência transregional dos elementos característicos da educação, uns em estágios mais desenvolvidos, outros em estágios menos desenvolvidos (ARROYO, 1968 p. 19).

Arroyo (1968) também comenta sobre a natureza da literatura infantil:

[...] a natureza da literatura infantil, o seu peso específico, é sempre o mesmo e invariável. Mudam as formas, revestimento, o veículo da comunicação que é a linguagem. A fábula de Esopo é imutável desde seu nascimento e desde que consagrada pelo único critério válido em literatura infantil – o gosto do

leitor infantil – permanecerá despertando interesse até o fim do mundo... a própria criança escolhe conforme seu gosto (ARROYO, 1968, p. 25).

Segundo o autor, com a invenção da imprensa na Renascença, tornou-se fácil a ampliação do número dos livros, aumentando o de leitores, restritos à classe dominante da nobreza e do clero. E é na Espanha que vamos encontrar talvez a primeira impressão das fábulas de Esopo. As fábulas de Esopo (*Assembléia dos ratos*) e de La Fontaine (*O rato do campo e o rato da cidade*) emergiram do livro *Pantcha-Tantra*, escrito como contribuição à educação dos filhos de um rei, que, segundo Arroyo (1968, p. 28), constitui-se em um:

[...] livro de lendas apólogos e estórias que alguns especialistas dão como originário da Índia búdica...Referem-se as antigas crônicas iranitas que contam o trajeto dessas estórias de sua pátria natural para o Irã...escrito como contribuição à educação dos filhos do Rei... Esse livro original, onde já se nota a pedagogia intimamente ligada à literatura infantil, ou simplesmente a lúdica a transparecer um instrumento de educação, sofrera na própria Índia as transformações naturais a uma obra que subsistia pelo conhecimento oral e, raramente, pelo trabalho dos copistas.

Cunha (1985) comenta que, no percurso à procura de uma literatura adequada para a infância, à tendência era próxima às já informadas pelos Clássicos, folclore e contos de fada. Perrault e depois os Irmãos Grimm estão ligados ao início dessas literaturas, com adaptações e republicações de contos.

A peça analisada nesta pesquisa, *Assembléia dos ratos*, busca suas fontes nas origens da literatura infantil. Assim como os fabulistas Esopo e La Fontaine e o autor Monteiro Lobato, o dramaturgo Plínio Marcos usa fábulas para alcançar o público infantil, estabelecendo, com os clássicos, um diálogo. Para Bakhtin (1992), a análise textual deve ser produzida na totalidade do texto e não em partes; devem ser considerados os princípios básicos, pois nenhum texto ou discurso se constrói sozinho, mas se elabora a partir de outro. Bakhtin delimita esse dialogismo a um “diálogo entre textos”, que pode reproduzir o sentido incorporado ou transformá-lo em uma “intertextualidade” influenciada por vários textos.

A peça de Plínio Marcos põe em cena animais que falam, mas omite a moral da história, pois, ao contrário de Esopo e La Fontaine, seu interesse não era somente educativo: buscava um teatro que alcançasse os adultos que acompanhavam as crianças.

Também não se constituía no projeto de Monteiro Lobato a brasilidade de suas obras. A peça em questão é de cunho político: critica o sistema e a sociedade organizada, “ignorante” dos acontecimentos no âmbito da política.

Com o dramaturgo Plínio Marcos, a fábula passou de educativa, no sentido escolar, moral, com o intuito de advertência, para um análise crítica ao sistema no que tange ao posicionamento do povo perante as decisões dos governantes. Tendo em vista o contexto histórico-político-social de cada época, criadores de arte cumprem suas funções como intelectuais, pois “A literatura é a expressão da sociedade, assim como a palavra é a expressão do homem”. (BONALD, 1859)¹¹

3. 2 Algumas palavras sobre teatro infantil

Por muitos anos, o teatro infantil – porque concebido por adultos – reproduziu um modelo de infância que confirmava o estereótipo até hoje é presente em diferentes discursos que circulam na sociedade: a criança como ser incompleto, tabula rasa a ser preenchida. Essa reprodução quase sempre foi realizada por meio de uma “linguagem” própria da infância, adequada para atingir esse tipo de público.

Por isso, talvez, a expressão “teatro infantil” tem sido “acusada”, já há alguns anos, de conferir aos espetáculos um caráter pejorativo, de que derivam propostas de sua substituição por “teatro para crianças”, entre outros rótulos, o que, no entanto, não lhe tira a rigidez ou padronização, quer quanto às temáticas, quer quanto ao “estilo”. Também não lhe suprime a condição de artefato cultural que visa:

Divertir, mas ao mesmo tempo educar o público mirim. Educar não só moral, mas intelectualmente. Incentivar o gosto pelo teatro, fazer o possível para que as crianças se apaixonem pelo teatro de fantoches, e prepará-las para serem futuros espectadores de teatro mais sério, quando crescerem (STUART HALL; DU GAY, 1997, *apud* PEIXOTO, 1993, p. 200).

Já há alguns anos, essas representações parecem vir sendo problematizadas, numa tentativa de desconstruir certos estereótipos, em cuja constituição se encontram mundos coloridos, flores, florestas encantadas, monstros que se transformam em “bons”, pessoas virtuosas, animais que falam, e nunca “o outro lado do mundo”: os

¹¹ Extraído do sitio <http://pt.wikiquote.org/wiki/Bonald> . *Oeuvres complètes de M. de Bonald, Pair de France et Membre de l., Volume 3, Louis-Gabriel-Ambroise Bonald (vicomte de) - Migne, 1859. acessado em 17/12/2011.*

problemas sociais não existem nos cenários de peças para crianças. Essa “atmosfera protetora” que se forma em torno das crianças e que as separa do mundo adulto acaba por, como afirma Corazza (2000, p. 158-9), provocar uma contradição entre sua infância e a vida real, porque há uma outra infância (ou seriam outras infâncias?), desprotegida, fora desses espaços privilegiados. Ademais, conforme afirma Stuart Hall (1998, p. 108), as identidades “não são nunca unificadas”; na modernidade tardia, elas são “cada vez mais fragmentadas e fraturadas”; “[...] nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos”.

Mesmo que Plínio Marcos não tenha lido Hall, a gênese de sua *Assembléia dos ratos* não terá desconsiderado essas múltiplas ou cambiantes identidades, ou, ao contrário, terá considerado o fato incontestável de que as crianças nunca foram sozinhas ao teatro.

No mundo ocidental, há indícios de que, assim como os adultos, as crianças eram espectadoras de teatro. Frequentavam os anfiteatros gregos (FONSECA, 2004), as arenas romanas, o teatro litúrgico da Idade Média, peças das trupes mambembes da *Commedia dell’Arte*, o teatro elizabetano (popular na Inglaterra do século XVI), os autos teatrais jesuíticos “oferecidos” aos índios brasileiros no século XVI, o teatro de bonecos indiano. Até o século XX, não havia uma produção específica direcionada à infância, porém crianças e adultos iam juntos às praças públicas e salas de espetáculos. Assim, talvez se possa afirmar que, na maioria dos países do Ocidente, o “teatro para crianças” foi inventado no século XX.

No caso do Brasil, segundo Viana (1998, p. 2): “Até 1948, crianças assistiam aos espetáculos teatrais, crianças representavam, mas nunca se pensara numa dramaturgia para crianças, numa linguagem específica do universo infantil”. Foi entre 1960 (quando esse tipo de teatro era feito por grupos amadores), 1970 (quando começa a profissionalizar-se)¹² e 1980 que esse teatro, ao lado do teatro “para adultos”, passou a ganhar forma e campo, inclusive durante os “anos de chumbo” do regime militar, embora não se encontrem registros dessa produção. (KILPP, 1996). Entre 1980 e 1990, houve um considerável aumento na circulação desse *bem simbólico* (BOURDIEU, 1996) e, mais recentemente, é farta a produção dos “projetos teatro-escola”, democratizando o acesso de crianças de diferentes classes sociais à arte dramática.

¹² Ver Pupo (1991).

3.2.1 Da linguagem ou das convenções no/para o “teatro infantil”

Embora Pavis (1999, p. 27) nos tenha alertado para o fato de que “a arte teatral” não se pode limitar ou ser limitada “a um conjunto de técnicas” (PAVIS, 1999, p. 27), o teórico admite que “um texto (ou uma ação), um corpo de ator, uma cena, um espectador: esta parece ser a cadeia obrigatória de toda comunicação teatral” (PAVIS, 1999, p. 26). Como pondera García Canclini (2001, p. 37), para que um bem simbólico circule e seja reconhecido como tal (pelos usos e significações a ele atribuídos por seus agentes e consumidores), “toda arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso desta linguagem e a criação, experimentação ou mistura destes elementos para construir obras particulares”. São essas “regras de funcionamento específicas” que “tornam possível que a arte seja um fato social. Tensão entre os que as assumem e os que trabalham em ruptura com elas” (GARCÍA-CANCLINI, 1997, p. 41).

Nas peças de teatro para crianças, conforme mencionamos, são recorrentes algumas convenções estéticas e de conteúdo, como as representações estereotipadas do infantil, uma linguagem “própria” ao entendimento e os temas, que, em geral, veiculam estereótipos culturais e estéticos.

Em *Assembléia do ratos*, no entanto, Plínio Marcos rompe com essas convenções, variando no tema, na linguagem e nas representações, (re)criando uma espécie de “cânone da multiplicidade” (SORMANI *apud* DIZEN, 2003, p. 2), típico do teatro “pós-ditadura” dos anos 1980, em que passam a conviver diversos gêneros, técnicas e estilos.

O dramaturgo Plínio Marcos não traz um texto inédito, mas “adapta” um gênero antigo supostamente destinado a crianças: a fábula (no caso, de Esopo e La Fontaine), dissolvendo fronteiras entre a “baixa cultura” e a “alta cultura” (exatamente como querem, hoje, os Estudos Culturais)¹³ e reconhecendo a pluralidade de públicos e

¹³ Dentro do campo dos Estudos Culturais não se costuma operar com a distinção entre a “baixa” (cultura popular, midiática ou massiva) e a “alta cultura” (produtos considerados eruditos, de bom-gosto, associados à arte e ao refinamento intelectual).

as situações heterogêneas das audiências (Interesses artísticos? Estéticos? Ou outros?) e propondo-se, ao mesmo tempo, “ensinar” algo às crianças e proporcionar prazer e ludicidade, brincadeira e descontração.

Dentre os recursos usados para esses fins, o dramaturgo santista recorre ao resgate de brincadeiras “folclóricas” ou tradicionais e, por usar a fábula, aos jogos de faz de conta. Nesse sentido, Plínio Marcos faz um teatro infantil “híbrido” – para usar a expressão de García Canclini (1997) – em que elementos da cultura erudita e elitista se aproximam do teatro popular (no caso, o elemento cômico e as personagens tipificadas) e em que se repetem estruturas, possibilitando a comunicação imediata, como exige um teatro para crianças. O dramaturgo pensa, então, também no “consumo” de sua obra (que também é híbrido), endossando as palavras de Beatriz Sarlo (1997, p. 126):

[A arte] cruza e superpõe faixas bem diferentes; cultura de massa, grandes tradições estéticas, culturas populares, a linguagem mais próxima do cotidiano, a tensão poética, as dimensões subjetivas e privadas, paixões públicas. Aí estão as pegadas, evidentes ou secretas, de experiências que todos compartilhamos, mas que, por alguma razão, só alguns homens e mulheres transformam em matéria de um objeto estético. Assim transformadas, permitem um conhecimento e um reconhecimento de *condições comuns*; são o que somos, mas de maneira mais tensa, mais precisa, mais nítida e também mais ambígua. Uma distância (que é a forma estética) possibilita *ver* mais. Ninguém é obrigado a viver a situação em que a arte nos coloca. Entretanto, por princípio, ninguém está dela excluído.

Aqui, entendemos relevante evocar a questão da recepção da arte segundo a perspectiva dos Estudos Culturais: o “retorno ao público”, as leituras negociadas e de resistência. (ESCOSTEGUY, 2001, p. 52), problematizando, no entanto, o “lugar do qual se fala/ouve/vê” e admitindo que o receptor não é totalmente livre: “Há um referente importante na emissão” e “há limites nas possibilidades de interpretação” (OROZCO GÓMEZ, 1991, p. 29). Reconhecemos, no entanto, que, conforme afirma Bakhtin (1992), há sempre uma atitude “responsiva ativa” por parte do leitor/espectador, que é coautor, mesmo que esse não se “intrometa” na obra propriamente, pois é a partir dos significados que constrói que o texto vai tornar-se produto cultural.

3.3. Criação Literária

Uma das peças mais famosas de Plínio Marcos foi *Dois perdidos numa noite suja*, tendo sido montada inúmeras vezes, tanto no Brasil como em outros países. Aspectos de análise crítica: analisando o enredo junto ao texto do escritor italiano

Alberto Moravia, pode-se perceber que a peça aproxima-se por tratar do absurdo das relações humanas em situações alvitantes.

Paco e Tonho são a base da pirâmide da sociedade. Se o par de sapatos “maneiros” representam o desejo de subir na escala social, a flauta e o revólver, citados por diversas vezes no texto também possuem representações simbólicas atenuantes.

Quando Paco está falando com Tonho sobre os sapatos:

PACO – Você arranhou meu sapato (molha o dedo na boca e passa no sapato). Meu pisante é legal pra chuchu. (Examina o sapato.) Você não acha bacana? (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 15).

Analisando no viés do dicionário de símbolos de Cirlot (1984), o sapato representa o complexo de poder e pode simbolizar ainda a nossa relação com a sociedade, pelo fato de ser à parte do vestiário que toca no chão, mantendo contato com a realidade.

A flauta possui simbologia importante, representando o desejo de ascensão. Basta analisar o trecho a seguir:

TONHO – Tá pensando em quê?
PACO – Se eu tivesse a minha flauta, me mandava agora mesmo. Não ia aturar nem mais um pouco. Você é chato paca. (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 46).

Há ambiguidade em todo texto. A relação conflituosa entre Tonho e Paco remete-nos à análise do revólver, um dos símbolos citado demasiadamente na peça e sua simbologia: apresenta um aspecto sexual e representa um conflito erótico, o que nos levaria para uma análise mais profunda, buscando avaliar aspectos de homossexualidade na peça de Plínio Marcos. Parte desta ambiguidade pode ser encontrada no seguinte trecho, além da constante pirraça de Paco:

TONHO – O negrão está legal comigo. Até tomamos umas pinguinhas juntos.
Paco – Muito bonito pra sua cara. O sujeito te cafetina, você ainda paga bebida pra ele. Você é um otário. Deu a grana do peixe pro negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha. Depois que você se arrancou, ele tirou um bom sarro às suas custas. Todo mundo se mijou de rir. (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 33)

A marginalidade constante no texto é bem ilustrada logo na rubrica do segundo ato:

(Pano abre, vão entrando Tonho e Paco. O primeiro traz um par de sapatos na mão. E, nos bolsos, as bugigangas roubadas. Está bastante nervoso. Paco traz um porrete na mão e está bastante alegre.) (PLÍNIO MARCOS, 1979, p. 67 grifos no original)

“Tanto na estréia como hoje, *Dois Perdidos* impressiona pela autenticidade, pela ausência de concessão de qualquer tipo. Os protagonistas se engalfinham numa luta sem tréguas, deixando de lado considerações de convivência. São dois indivíduos em situação-limite, para os quais não tem sentido blefar. Por isso eles vão as últimas consquências, até a perda total. No desfecho, Paco está morto e Tonho fechou em definitivo todas as portas”.(MAGALDI 1998).

O texto *Navalha da carne*, retoma o mesmo procedimento de *Dois perdidos numa noite suja*, sondagem psicológica e ruptura brusca de um abscesso (tumor), para que a catarse traga o alívio no final. Assim, é importante destacar que o dramaturgo Plínio Marcos:

[...] irrompe na dramaturgia brasileira com uma verdade e uma violência que de súbito deslocam os valores sobre os quais repousam nossas experiências realistas. *Dois Perdidos numa Noite Suja* já provocara esse impacto, desnudando o comportamento de dois indivíduos que se dilaceram numa strinberguiana “luta de cérebros”, até a destruição. *Navalha na carne* retoma o mesmo procedimento de sondagem psicológica e ruptura brusca de um abscesso, para que a cartase traga o alívio final. [...] a primeira impressão é a do documento – fatia de vida cortada ainda quente do cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura. (MAGALDI. 1998).

Em *Abajur lilás* apresenta uma carga irresistível de emoção, as personagens agem compulsivamente, o choque entre as prostitutas, o homossexual cafetão e seu guarda costas começa de forma irônica e vai, ao longo da peça, assumindo proporções avassaladoras que vai da tortura ao assassinato, uma vez que:

[...] ligam-se, em principio, aos de seus bons textos: a observação viva e inteligente da realidade, a linguagem autentica das criaturas retratadas, o dialogo vibrante, a escolha dos episódios representativos, a honesta indignação ante os erros sociais, pelos padrões de uma época absoluta, Plinio Marcos se define como verdadeiro moralista. (MAGALDI, 1998, p.213)

Plínio Marcos também se aventurou em escrever ao público infantil, escreveu no de 1965 a peça *As aventuras do coelho Gabriel*, em 1988 *O coelho e a onça* que também recebeu o nome de *Historias dos bichos brasileiros*, na crítica de Clóvis Garcia no *Jornal da Tarde* do dia 10/12/1988. Assim como Jorge Amado escreveu seu único infantil, *O galo malhado e a andorinha Sinhá*, que mais tarde, em 1981, se transformaria em peças teatrais, Plínio Marcos também teria escrito a peça ao seu neto.

Mas mesmo com um texto para crianças, baseando-se em nosso folclore, seu projeto estético continuou, e assim como em suas peças “para adultos”, por meio de fábulas já concedidas da literatura infantil, contou histórias com duplicidade de idéias, a escolha das fábulas, dos animais e dos personagens “cutucou” o sistema capitalista da época, o coelho, que segundo o dicionário de símbolos de Cirlot (1984), simboliza a esperteza e a inteligência, a onça simboliza a força e a opressão.

O episódio da onça fingindo-se de morta para apanhar o coelho, e as cenas dos espirros são o ponto central. Mas 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 os animais como vegetarianos, se não tem fundamento na realidade, apresenta uma conotação simbólica, admissível na ficção. (GARCIA, 1988).

3.4. A peça “infantil” *Assembléia dos ratos*

“O teatro da criança deve ser igual ao do adulto, só que melhor.”

Stanislawsky

O dramaturgo Plínio Marcos de Barros, mesmo com um texto destinado para crianças, permaneceu com seu projeto estético inicial, ou seja, assim como em suas obras destinadas ao público adulto, Plínio Marcos, por meio de fábulas já concedidas na literatura infantil, elaborou peças metafóricas com personagens representados por animais, os quais simbolizam a configuração da sociedade civil organizada.

A peça *Assembléia dos ratos* (1989) se aproxima da fábula de La Fontaine *O rato do campo e o rato da cidade*, da qual por meio da imagem de animais antropomorfizados critica os comportamentos humanos, uma vez que “O teatro é [...] um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos que o constitui” (PAVIS, 1999, p. 372). Este recurso remete à tradição literária, recorrente, também, em Esopo e deságua em vários autores da literatura brasileira, dentre os quais Monteiro Lobato. Nesse viés, Plínio Marcos se aproxima da tradição, manifestando em sua obra *Assembléia dos ratos* a influência do passado e não a mera imitação, pois “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com poetas e artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

O dramaturgo Marcos parece pesquisar suas personagens, à procura das primeiras fontes dos seus atos, dos seus gestos e das ideias políticas que defendem, comportando-se como um cidadão que se revolta contra as injustiças sociais, haja vista que “Num país que tem por característica a pluridiversidade cultural, Plínio Marcos fez uso de uma literatura envolta de signos que atravessam a cultura popular brasileira [...]” (ENEDINO, 2009, p. 19). Com efeito, torna-se pertinente compreendermos os artistas como representantes da intelectualidade, os quais proporcionam reflexões sobre comportamentos humanos por meio das obras de arte.

“Os verdadeiros intelectuais nunca são tão eles mesmos como quando, movidos pela paixão metafísica e princípios desinteressados de justiça e verdade, denunciam a corrupção, defendem os fracos, desafiam a autoridade imperfeita ou opressora” (SAID, 2005, p. 21).

Plínio Marcos utiliza uma linguagem simples e direta (característica presente no teatro para crianças) e escolhe animais conhecidos para representar a sociedade. Tais aspectos estão em consonância com as personagens, pois no teatro, “[...] a personagem não só constitui a ficção, mas ‘funda’, onticamente, o próprio espetáculo” (PRADO, 1972, p. 32). Na peça, quando as personagens chegam a tão falada festa na cidade, iniciam-se os problemas. Durante a festa dos granfinos, de forma surpreendente, aparece um grande gato para incomodar os ratinhos presentes, os quais correm aterrorizados, mas logo voltam para tentar resolver a situação.

RATA 1 - É o Maltez, é o Maltez. Corre.
[...]
O Maltez, já foi.
A casa é nossa. (PLÍNIO MARCOS, 1989, p.09-10).

Os animais utilizados na peça não apareceram de forma gratuita. De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Cirlot (1989), ratos representam a classe suja, pobre, escondida em meio aos lugares esquecidos. Mas e os ratos granfinos? Esses ratos na peça de Plínio Marcos representam a sujeira política de homens envoltos em corrupção, mentiras e enganações. O gato, por sua vez, representa a proteção. No Egito antigo, nos túmulos eram sempre esculpido corpos humanos com cabeça de gato, simbolizando a proteção aos que ali estavam enterrados.

Seguindo as contribuições de Cirlot (1984), Chevalier e Grueerbrant (1998) no que se refere à estruturação simbólica contida na peça, os animais utilizados apresentam

a seguinte semiologia: em relação ao gato é “Associada à lua no Egito. Consagrado às deusas Isis e Bast, esta última protetora do casamento” (CIRLOT, 1984, p. 271).

O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as malélicas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal. [...] O Egito antigo venerava, na figura do gato divino, a deusa Bastet, benfeitora e protetora do homem. [...] neste caso, o gato simboliza a força e a agilidade do felino, posta a serviços do homem por uma deusa tutelar a fim de ajudá-lo a triunfar sobre os inimigos. (CHEVALIER ; GREERBRANT, 1991, p. 461-462)

3.5 Toma lugar o enredo

A peça é composta de dois atos. O primeiro desenvolve-se num espaço rural, iniciando-se com uma festa na roça. Ambiente simples animado, um baile com ratos e ratas, vestidos com trajes caipiras, danças (polca, maxixe, rasqueado e baião) e comidas típicas. No canto do baile uma representante da cidade, a personagem Janota, um dos protagonistas da peça, que espia tudo com muito desprezo. Durante toda a festa caipira, a personagem *Janota* não gosta de nada que lhe é oferecido, mesmo vendo a alegria de todos, mostra seu desprezo pela “pobreza” demonstrada na festa:

RATÃO - (para Janota)
 Não vai provar?
 JANOTA - Não, não quero.
 RATÃO - TÁ bom esse quentão
 JANOTA - Não posso nem com o cheiro.
 [...]
 RATÃO - Não sabe o que perde
 JANOTA - Sei sim, podia estar lá na cidade... Ah, que saudades!
 A rataiada lá deve estar se divertindo. Lá é uma verdadeira festa. (PLÍNIO MARCOS, 1989, p.03)

Os ratos do campo, durante a festa, tentam animar Janota apresentando-lhe pratos típicos, brincadeiras, trava línguas e danças, mas nada animava o rato da cidade.

PRIMO – Só queria ver você se divertindo,
 Dançando e comendo de se fartar.
 JANOTA – (Penalizado)
 Que tristeza. Francamente primo,
 Quase não acredito no que escuto você dizer.
 Isso é uma festa! Ouça, primo.
 Não quero ofender ninguém, muito menos você,
 que é meu amigo, mais que primo: amigo.

Mas pode crer: lá na cidade já vi velório mais animado
do que isso que você chama de festa. (PLÍNIO MARCOS, 1989, p.5)

Aparece seu primo, a personagem Primo, e Janota então começa a tentar convencer o parente a ir para a cidade, a fim de conhecer pratos diferentes, ratas glamurosas e uma verdadeira festa, de início não aceita e tenta animar Janota com brincadeiras entre os ratos. Começa a dança da “umbigada”, trava-línguas um momento divertido para o caipira, com a participação dos demais. Janota então começa a falar sobre a festa na cidade, a ratas lindas, os queijos de todos os tipos e o Primo, nostálgico, aceita. Então se inicia o segundo ato, em um espaço totalmente diferente. O ambiente é calmo, com músicas modernas, ratos granfinos, O primo, rato do campo, fica deslumbrado com tanta beleza, mas é acalmado por Janota. De repente aparece um gato chamado Maltez que causa uma correria entre os ratos, sem saber o que estava acontecendo, o primo do campo, é quase pego pelo gato, mas é salvo por Janota. Sem entender e ainda assustado, o primo vê os ratos voltando para a festa como se nada tivesse acontecido:

JANOTA - (puxando o assustado primo)
Vamos, Primo, que a vida é bela e curta.
Vamos nos divertir. (PLÍNIO MARCOS, 1989, p.10)

Quando o Primo está quase se recuperando do susto, o gato volta e a gritaria e correria começam novamente. O gato vai embora e tudo volta a ser como antes. Nesse momento, surge um rato velho, toma a palavra, interrompe a festa e chama a atenção de todos. O Velho comenta sobre o problema procurando soluções. Depois de algumas ideias, uma chama a atenção de todos, a do Primo, que sugere colocar um guizo no gato enquanto estivesse dormindo, assim ao se aproximar todos o escutariam e teriam tempo de correr. Esta é aplaudida por todos, mas surge outro problema, qual rato iria colocar o guizo? Nenhum rato se propôs cumprir tal tarefa. Ao fim da assembleia, a festa acaba e Primo decide voltar ao campo.

JANOTA - por hoje a festa acabou. Vamos dormir.
Amanhã tem mais.
PRIMO – Não, não. Eu vou embora, meu caro Janota.
JANOTA – Mas aqui se come do bom e do melhor,
tem música moderna, ratinhas lindas...
PRIMO – Eu prefiro ser pobre, comer tapioca,
viver sem medo. Prefiro lá no campo.
JANOTA – Prefere roer milho?...

PRIMO – Prefiro viver no meu lugar. Lá eu sei de mim.
Assim é que deve ser. Adeus! (PLÍNIO MARCOS, 1989, p.13-14)

3.6 As personagens

A personagem é a principal responsável pela ficcionalidade da obra, porque é ela que, com mais nitidez, torna patente e constitui a ficção. Segundo Rosenfeld (2002), muitas vezes o leitor, ou público (no teatro) depara com situações que já vivenciou ou quer vivenciar, personagens parecidos com alguém que conhecem e:

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam as situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. (ROSENFELD, 2002, p 45)

Segundo o autor, o próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire uma outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea. O leitor aprecia e ao mesmo tempo vive a “vida” da personagem, que dificilmente viveria em sua vida real.

Partindo desses pressupostos, é importante frisar que a personagem literária é caracterizada por fazer parte de um mundo mais fragmentário do que o mundo empírico é um ser esquematicamente configurado, tanto no sentido físico como no psíquico. A estética também é importante em uma obra ficcional, pois ela desempenha papel fundamental no que tange a composição da obra: representam seres de contornos definidos e definitivos, em amplas medidas transparentes. O leitor se vê diante de uma obra literária, de uma realidade que é fictícia, mas que trata mimeticamente da realidade real pertencente ao momento em que foi escrita a obra.

Em um texto de teatro, a personagem constitui praticamente a totalidade da obra; segundo Prado (2002, p. 84), “[...] nada existe senão através dela”. Diferente de um romance, a personagem teatral dispensa a mediação do narrador; a história é contada de forma direta entre personagem e público, como se fosse de fato a própria realidade, tornando-se persuasivo, o teatro tem esta vantagem, as pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação, quando estão diante do palco, em confronto direto com a personagem, elas são, por assim dizer, obrigadas a

acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos”, comenta Prado (2002, p. 85).

As personagens de *Assembléia dos ratos* foram intencionalmente escolhidas pelo dramaturgo Plínio Marcos, são ratos, em sua maioria, e apenas um gato. Os protagonistas da história são o Primo, Janota e Maltez (o gato). Dois espaços foram utilizados na Peça, um baile na roça, e uma na cidade. No primeiro ato a linguagem dos personagens é simples e a cultura popular é representada pelas danças, músicas e comidas.

RATONA – Para o baile, rataida. É hora da comilança.
 (Gritaria geral. Alegria)
 RATÃO – E também é hora da bebilança!
 (Nova gritaria de alegria)
 Agora é que vai animar! (PLÍNIO MARCOS, 1989, p.13-14)

A linguagem utilizada pelos personagens de Plínio Marcos em suas peças para “adultos” é sempre muito forte; linguagem de subalternos marginalizados, palavrões e gírias utilizadas por grupos em periferias, becos e “esquinas”, por pessoas como homossexuais, prostitutas, presidiários entre outros excluídos pela sociedade. Em *Assembléia dos ratos*, por ser destinada a crianças, o dramaturgo faz uso de uma linguagem diferente; sem gírias ou palavrões, as falas procuram representar as respectivas classes sociais, uma linguagem típica do interior, da roça, de um grupo sem estudos. Em meio a esse grupo de personagens do interior, em um espaço de “alegria”, destacam-se os anfitriões, as personagens Ratão e Ratona, que aparecem somente no início do primeiro ato, com falas que reforçam o espaço onde vivem. A fábula de La Fontaine com a qual dialoga com *Assembléia dos Ratos*, *O rato do campo e o Rato da cidade*, mostra a simplicidade e a crítica a um lugar que não é atingido diretamente pelos problemas citadinos, talvez por sua inocência, ou simplesmente pela falta de conhecimento do que está a acontecer nos grandes centros; tudo é festa tudo é comilança.

Janota é um rato da cidade e, portanto, não tem a simplicidade e inocência dos ratos do campo. A personagem vê a festa com desprezo, conhece o sistema da cidade grande e sabe lidar com ele, de modo que não consegue adaptar-se ao meio em que vive aquela rataiada “ignorante”, mostrando-se uma personagem sofisticada e arrogante. E é

em suas falas que se percebe a intenção do dramaturgo. Seu nome não foi escolhido por acaso; em estado de dicionários o adjetivo “janota significa indivíduo que se veste com excessivo apuro e que disso se gaba; sécio, casquilho”. Na peça, ele representa a cidade e em suas falas, a oposição **rural X urbano**:

JANOTA – Paciência. Não há de ser nada.
Um dia de jejum não vai matar
um rato bem alimentado como eu.
Quando chegar na cidade,
lá onde eu moro...
(suspira)
Temos tantas iguarias!
Ai sim me farto. Vou a forra! (PLÍNIO MARCOS, 1989, p.04)

O título da peça, o contexto político do país e a nova constituinte fresca na memória dos brasileiros fazem o leitor iniciar leitura com expectativa do que vai ser tematizado. Mesmo em se tratando de uma peça infantil, Plínio Marcos não iria deixar de lado seu projeto estético, de modo que a personagem Janota representa um político da cidade grande. A presença de humor irônico, bem recorrente em *Assembléia dos Ratos*, não é uma característica de textos infantis. Segundo Cunha (1985, p. 111), “[...] há formas de humor inacessíveis à criança”, como o trocadilho e a ironia, que passam despercebidos à criança, a quem interessa a ação. Partindo desse pressuposto, tem-se uma peça infantil, baseada em fábulas, com falas irônicas, metáforas que lembram a política e a situação do sistema brasileiro e, se por um lado, o público infantil não percebe esses trocadilhos, muito menos se preocupa com a política, por outro lado, em um teatro, as crianças não entram sozinhas: são sempre acompanhadas por adultos, público a quem Plínio Marcos pretende atingir com as figuras e alegorias utilizadas.

A personalidade política representativa do sistema (Janota), vai adquirindo esses contornos no decorrer do texto:

PRIMO – a rataiada aqui do campo é simples, mas é boa.
Tudo o que fazem é de coração
O que temos de melhor oferecemos
Não carece ofender.
JANOTA – não quero ofender ninguém.
Só que não posso deixar de ser franco.
Isso aqui é uma miséria. Miséria é que ofende.
Você me convidou pra vir numa festa não foi? (PLÍNIO MARCOS, 1989, p.05).

As mudanças políticas da década de 1980 aconteciam nos grande centros; a maioria do povo brasileiro não era atingida, não por não sofrerem as alterações, mas por não conhecerem os problemas causados pelo sistema. Quando Janota diz: “Isso aqui é uma miséria. Miséria é que ofende”, constitui-se aí uma metáfora de pobreza: se até o momento se pôde observar a fartura de comida e bebida, então a que pobreza o personagem Janota se referia, segundo Demo (2006, p.27), “O povo brasileiro é pobre. Pobre porque desprovido de um direito inalienável - o direito de ser cidadão, de ter educação, de ser assistido. A pobreza/miséria a que se refere Janota é a privação de cidadania: quando se defronta com a classe dominante, o “pobre” não está preparado intelectualmente para a situação. Uma pobreza que favorece o exercício do poder pelo “rato da cidade”. Pedro Demo (2006) ainda menciona que a educação seria o caminho para acabar com esse quadro, todavia, na época em que a peça foi escrita poucos tinham acesso a esse direito, em especial à educação superior. Ao “homem do campo”, cabia produzir e manter-se alienado, longe da educação escolar, para continuar a ser manipulado:

PRIMO – Mas não tem nada melhor que isso.
 JANOTA – Pura ignorância.
 PRIMO – Pare de me ofender, Janota.
 JANOTA – Não estou ofendendo. É a verdade.
 Você conhece a vida na cidade?
 PRIMO – Não.
 JANOTA – Já viu festa Lá?
 PRIMO – Não.
 JANOTA – Então você ignora o que é festa na cidade.
 E quem ignora é ignorante. (PLÍNIO MARCOS, 1989, p.07-08)

O Primo, por sua vez, representa as classes sociais, sindicalistas que se organizam tentam fazer parte nas decisões políticas do país, consideradas pelos políticos dominantes ignorantes, é convidada a participar da Assembleia (festa) que ocorria na cidade. Historicamente a festa representa a Assembleia Constituinte ocorrida em 1988, que aprovou, em 05 de outubro daquele ano, a nova constituição. A convocação de uma Assembleia Constituinte ocorreu no governo Sarney, por necessidade de uma nova ordem política. Os participantes foram deputados federais e senadores que haviam sido eleitos em 1986, e representantes de vários setores da sociedade, incentivados a participar. Grupos organizados tiveram suas participações com propostas feitas com mais 30 mil assinaturas.

Na peça, a festa da cidade acontece no segundo ato, um ambiente totalmente diferente da roça. Uma festa sofisticada, com música moderna e rataiada toda granfina, tudo muito bonito aos olhos do Primo. Porém quando Maltez, o personagem do gato, aparece quase pega o rato do campo que estava distraído, este foi salvo por Janota. O Primo quase foi pego porque não conhecia o problema, ou seja, era “ignorante” em relação ao sistema. O sistema político estava sofrendo modificações desde o fim da década de 1970. As reivindicações do povo por meio de grupos organizados e sindicatos vinham crescendo. Desde então, os anseios pela abertura política aumentavam enquanto o regime militar perdia suas forças. Quando Geisel abrandou a censura, começaram a aparecer os escândalos de corrupção no governo e, ao povo, restou a crise econômica, a inflação, a diminuição do crescimento econômico. Com base neste contexto, pode-se considerar a representatividade do gato na peça. Conforme Cirlot (1984), Chevalier e Gheerbrant (1998) o gato tem representações heterogêneas, oscilando entre tendências benéficas, ligadas à proteção do homem, e maléficas. O novo sistema foi criado para trazer benfeitorias à sociedade, sobretudo o que tange à transparência na política e ao fim da censura, porém, com essas benfeitorias advieram muitas.

Na peça o dramaturgo usa o gato Maltez, para representar os grandes impactos do Sistema, bastantes visíveis nos grandes centros, porém pouco compreendido no campo em face da ignorância do homem rural quanto aos acontecimentos da cidade. A “cegueira” do homem do campo satisfeito com “pão e circo” emerge no primeiro ato em que nada abala a alegria e a comilança. Na cidade, era diferente: a Assembleia sofria com os impactos do sistema em transformação. Os escândalos sobre corrupção “pegavam” alguns políticos e estes tinham que se safar de alguma forma, como diz Janota:

JANOTA – (tentando conter a euforia)
 Calma, primo. Calma.
 Olha, é preciso ter classe.
 Categoria. Charme. Embaixada.
 Jogo de Cintura. Malandragem.
 Vê como eu faço. (PLÍNIO MARCOS, 1989, 09).

Mesmo com a malandragem e jogo de cintura de alguns “ratos”, o gato aparecia, então era preciso criar mecanismos para poder sanar tais problemas, e em assembléia decidiu se reunir, depois de várias tentativas e planos, o que lembra os planos realizados no governo Sarney, para poder sanar a crise econômica, plano Cruzado, Cruzado II até

chegar no plano verão, todos sem muito sucesso. Na peça vários planos foram traçados mas também sem sucesso, a exceção do novo plano, curiosamente articulado pelo caipira:

PRIMO – É, mas... tive uma ideia!
 (Todos se aproximaram, cercando o Primo)
 Quando o Maltez dormir, um vai lá, pé ante pé,
 E põe um guizo no pescoço do bruto. (PLÍNIO MARCOS, 1989, 11)

A ideia tinha sido criada, foi aprovada, porém a tensão surge no momento em que precisa decidir quem colocaria o guizo no gato, ou seja, quem enfrentaria o mais poderoso. O novo plano era considerado pelos ratos uma afronta ao sistema, e um começou a jogar para o outro, a tarefa:

VELHO – Parem. Parem. Parem!
 (todos param)
 Quem vai por o guizo no pescoço do Maltez?
 [...]
 JANOTA – Não eu não. Nem pensar.
 (pausa)
 Vai o Velho, que teve a idéia
 De fazer alguma coisa contra o Maltez. (PLÍNIO MARCOS, 1989, 12-13).

A Nova Constituinte foi presidida por um dos políticos mais antigos do parlamento o deputado federal Ulisses Guimarães. Na peça, a presidência da Assembleia também foi atribuída ao rato mais antigo, chamado de Velho. Ambos presidiram, tomaram as decisões cabíveis. Na Assembleia legislativa, o guizo do gato foi a nova Constituição Federal, em que uma das deliberações foi a decisão pelo voto direto. Assim, a escolha de eleger o representante político ficaria para o povo. Retomando a peça, pôr o guizo no gato representa. Implantada a lei, ninguém mais seria pego de surpresa.

Segundo Rodrigues (1994), muito se falava sobre a Constituição. A imprensa e os comentaristas políticos a exaltaram com instrumento antiditatorial, como se fosse ela responsável por libertar a população de todos os males que a afligiram. Essa ideia também está contida na fala do presidente da Assembleia Constituinte, Ulisses Guimarães, quando da promulgação do “documento da liberdade, da dignidade, da democracia, da justiça social e no Brasil¹⁴”. Na peça o guizo colocado no gato Maltez

¹⁴RODRIGUES (1994, p. 27 apud *Istoé/Senhor*, 28 dez. 1988 p. 76)

seria a solução dos problemas sociais e políticos, embora o gato pudesse continuar a aparecer na assembléia. Em nenhum momento as personagens da peça procuraram eliminar o gato, confirmando a ideia de um sistema que pode ser driblado. O gato não pegaria nenhum rato se tivesse algo que o anunciasse, do mesmo modo que a carta Magna também determinava direitos e deveres políticos e sociais. Dessa forma, todos poderiam saber como se preparar perante alguma acusação ou delito, ou desistir de praticá-lo.

Plínio Marcos finaliza sua peça com a interrupção da assembleia, naquele dia:

JANOTA – por hoje a festa acabou. Vamos dormir.

Amanhã tem mais.

PRIMO – Não, não. Eu vou embora, meu caro Janota.

JANOTA – mas aqui se come do bom e do melhor,
tem música moderna, ratinhas lindas...

PRIMO – Eu prefiro ser pobre, comer tapioca,
viver sem medo. Prefiro lá no campo. (PLÍNIO MARCOS, 1989, 13)

As palavras que indicam continuidade aos acontecimentos mostram que, no amanhã, tudo continuaria: que o gato iria voltar, e as festas iriam ser novamente “atrapalhadas” pelo bichano. O fato de os ratos ter encontrado um mecanismo para driblar o gato não o impediria de estar lá todos os dias. Em termos políticos, a nova Constituinte foi um instrumento também exaltado pelos políticos e segundo Rodrigues (1994), se for observado de perto o desenrolar dos trabalhos da constituinte, verifica-se que a inclusão de pequenos avanços para as classes trabalhadoras sempre se fez sob imensa pressão da bancada de esquerda e no limite máximo da concessão dos políticos de centro e de direita. Em outras palavras, “isto quer dizer que a Constituinte tentou reformar tudo sem modificar nada, de modo a conservar sem arranhões profundos a ordem social já existente”.(RODRIGUES, 1994, p. 27) Dessa perspectiva pode-se afirmar que a fala final do Primo o interesse ou acomodação do povo ao status.

O sistema político brasileiro, apesar de passar por mudanças, de contar com a criação de um instrumento para garantir direitos e deveres aos cidadãos, bem como para estipular deveres e direitos ao Estado, continuava a concentrar o poder na cidade, sob o conformismo do campo, aonde o gato não chega. A “moral” da história de Plínio Marcos parece ser, portanto, que, mudanças não depende somente das leis, conforme comenta Rodrigues (1994, p. 29), “[...] o respeito aos direitos do cidadão não depende,

portanto só das leis. Ele é conquistado por uma postura individual reivindicatória e pela ação organizada das forças populares”.

Voltando às personagens, a peça também é composta por outras como, Ratinhas 1, 2, 3, 4 e Ratinhos 1, 2, 3 e 4, são personagens secundárias, tinham o nome de ratos(as) para representar mais um político, suas falas não causavam grande impacto, na festa do campo, elogiavam a comida da personagem Ratona, eram as personagens “puxa-saco”, e os Ratinhos elogiavam a bebida do Ratão,

RATA 3 –Ninguém faz tapioca como a senhora.
 RATA 1- nem Curau.
 RATA 3 – Nem bolo de fubá.
 RATA 4 – Dona Ratona é mestra na cozinha.
 RATONA – Ah! Rataiada, isso é bondade.
 RATA – viva dona Ratona, a melhor cozinheira do mundo!
 (todos dão viva com alegria)
 [...]
 RATÃO –Do quentão ninguém diz que ta bom...
 Mas não param de beber...
 RATO 1- Se tivesse ruim ninguém bebia.
 RATO 2 – É isso ai!
 RATO 3 – Viva o seu Ratão! (PLÍNIO MARCOS, 1989, 02)

Na festa da cidade, os ratos enumerados também são secundários; eles avisam a entrada e a saída do gato, porém não participam das decisões a serem tomadas em assembleia. No fim da peça após a “grande ideia”, foram aparecendo mais ratos, designados não por nomes, mas por adjetivos. Aparecem o Gordo, O ligeiro e o Primo, que passa a ser o Caipira.

VELHO – Eu, não. Velho não vai. Vai o Gordo.
 RATO GORDO –Gordo não dá, vai o Ligeiro, que é mais rápido.
 RATO LIGEIRO – Eu, não. Ligeiro não vai, não. Vai o Janota.
 JANOTA –Janota não vai. Vai o caipira.
 PRIMO – Caipira não vai. Vai o Velho. (PLÍNIO MARCOS, 1989, 13).

Por fim, o personagem gato representa o Sistema político brasileiro. Ele simplesmente aparece para acabar com a festa dos ratos em “defesa” do povo, trazendo a democracia e liberdade; mas por outro lado, o da abertura política, traz liberdade não só à sociedade brasileira, como também a imprensa que passou a adotar novos meios de censura. Em uma entrevista no programa do Jô Soares, no ano de 1988, o dramaturgo

Plínio Marcos comentou que a censura não acabara, depois da ditadura a censura é feita por meio da mídia, que não mostra o trabalho do artista. Isso faz parte do Sistema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Plínio Marcos andava na “contramão” da ideologia dominante; sua literatura teve início no período da Ditadura Militar, porém, apesar de ter se estendido ao período democrático, sempre foi produzida em defesa das classes menos favorecidas. Peças com personagens marginalizadas mostrando a realidade nua e crua de brasileiros que lutam pela sobrevivência, passando por cima de princípios e pessoas, personagens de um mundo mau, de um país em que poucos dominam e muitos sofrem os desmandos do sistema político, que antes censurava a liberdade de expressão e hoje esmaga a classe trabalhadora em prol de poucos.

Na década de 1980 a abertura política parecia ser o início da liberdade; as cores do Brasil estavam estampadas na “cara” de jovens que acreditavam no futuro da nação. A política seguia novo rumo, a repressão parecia estar com os dias contados. Porém esta repressão deu lugar a outra, conforme pondera Demo (2006, p. 16):

A pobreza, entendida como forma de repressão, ressalta seu caráter também político, já que numa ótica simplesmente econômica ela tende a ser definida como situação apenas dada, herdada, como se o problema se atacasse somente no nível do pobre, deixando de lado a consideração da dinâmica social que dicotomiza grupos sociais e os mantém pobres.

O povo brasileiro, vítimas do sistema, era pobre não somente de bens materiais, mas também de conhecimento, de sabedoria e educação. O sistema político brasileiro assusta os dominantes, mas estes sabem lidar com o ele; driblam-no e encontram, em seus próprios mecanismos, “válvulas de escape” para suas “tramoias”. Já a classe social menos favorecida prefere ser ignorante e continuar “festando”, em um mundo simples que eles acreditam ser cheio de divertimento.

Plínio Marcos leva, em um só texto, ao público infantil, os animais, as brincadeiras e a fantasia das fábulas; ao público adulto, uma crítica ao sistema brasileiro da década de 1980, que vigora até hoje. Com uma peça aparentemente inocente, mas considerando o viés estético que norteia o fazer do dramaturgo, o texto mostra que as idéias do intelectual não mudaram, pois, se na época ditatorial, a opressão e o poder vinham dos militares, no regime democrático esse poder vem do sistema. A censura que

era executada com armas de fogo, morte e torturas agora se encontra de forma oculta, branda, presente na mídia, em outro sistema a serviço do poder capitalista.

Assembléia dos ratos é composta de personagens, do campo e da cidade com dois espaços utilizados, dois atos e dois ambientes. O primeiro, representado os “pobres”, regidos pela pobreza política, e sujeitos a repressão de acesso às vantagens sociais, uma maioria servindo a minoria dominante, uma classe que luta pela sobrevivência e sustenta com seus braços o privilégio dessa minoria. Os ratos são pobres, não por não terem bens materiais, pois a peça mostra que há fartura no ambiente, a metáfora de miséria utilizada pela personagem Janota ao se referir ao campo, é a pobreza de coibição do ter. A sociedade brasileira tem, em estatutos e leis, vantagens a benefícios sociais; tem o direito (implantado pela carta Magna) de ir e vir, de ser respeitado e livre de discriminação, de ter moradia e dignidade. Porém, a falta de educação, já negado pelo sistema, a faz lutar por espaços limitados, ocupados pela minoria. As regras, a má distribuição e a corrupção existentes em nosso sistema assustam o povo, que acredita ser melhor não saber.

Primo, a personagem do campo, conheceu o sistema, mas, ao invés de lutar contra ele, preferiu voltar à mesmice, à ignorância lhe trazia felicidade. A personagem abaixa a cabeça diante dos problemas políticos, das festas na Assembleia, do recurso negado, do direito tirado e o dever cobrado. Plínio Marcos, por meio dessa personagem denuncia o perfil dos marginalizados que se entregam à situação, conformando-se com o sistema. O final da peça representa o conformismo do povo brasileiro. Quando o Janota pergunta se ele “prefere roer milho” a ficar na cidade, o personagem caipira responde: “assim é que deve ser”. (PLÍNIO MARCOS, 1989, p. 14)

O segundo ambiente é a festa na cidade, a Assembleia, um ambiente de luxo e poucas ações, a não ser a de elaboração de planos intelectuais, portanto personagens do sistema capitalista, que, de um regime para o outro, continuam burlando o sistema, permanecem no poder, mudam de partidos e até de nomes, porém com o mesmo caráter político. O “Brasil não evolui, por isso minhas peças são sempre atuais” comenta Plínio Marcos (1988). A Assembleia é a mesma, as formas de planejamento são as mesmas e as personagens também são as mesmas. Como isso vai mudar? Maltez, o gato, não fala nada, não anuncia sua chegada, chega de surpresa e para capturar o primeiro que “bobear”. Na peça ele não apresenta nenhuma fala, porém suas ações assustam e

destroem a festa dos ratos; não escolhe qual rato será seu próximo “banquete”, cabe aos ratos saberem lidar com o gato “faminto”.

O dramaturgo Plínio Marcos mostra, por meio de *Assembléia dos ratos*, os dois lados do sistema, os dominantes, a classe que representa uma minoria, (aqueles que regem o sistema capitalista) e os dominados, subalternos sujeitos ao descaso de um sistema que os impede de exercer a cidadania buscada pelos jovens dos anos de 1980. Aos marginalizados que vivem sem perspectivas e, muitas vezes, se conformam com a situação, Plínio Marcos deu a voz e a favor deles escreveu.

Diante do exposto, a pesquisa não preenche todas as lacunas acerca da obra, porém abre caminhos para novas pesquisas e estudos a serem realizados. Isso irá enriquecer o material crítico da dramaturgia infantil de Plínio Marcos, autor engajado, subversivo, que se tornou a voz dos marginalizados.

REFERÊNCIAS

- ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- BARBOSA, Ana M. T. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Fundação IOCHPE.1991.
- BILHARINHO, Guido, *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad.de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; rev. da trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 24 ed. Petrópolis: Vozes. 2004.
- BOGATYREV, Petr. O signo teatral. In: INGARDEN, Roman *et al. O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 15-32.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- CABRAL, João de Pina. *Semelhança e verossimilhança: horizontes da narrativa etnográfica*. *Mana*, v.9, n 1. 2003.
- CANDIDO. Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo, 1984.

CORAZZA, Sandra Mara. *História da infância sem fim*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2000.

CULLER, Jonathan. Teoria Literária: uma introdução. Tradução Guardini T. Vasconcelos. São

Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. 4. ed. São Paulo: Atica, 1985.

DAPIEVE, Arthur - *BRock: o rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DEMO, Pedro. *Pobreza política: a pobreza mais intensa da pobreza brasileira*. Campinas: Armazém do Ipê (autores associados), 2006.

DIZEN, Leo. *El teatro para niños como gênero*. Disponível em: <<http://www.atinaonline.com.ar>> Acesso em: 15/06/2003.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

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

ESCOSTEGUY, A. C. D. Os Estudos Culturais e a constituição de sua identidade. In: GUARESCHI, Neuza e BRUSCHI, Michel (org.). *Psicologia social nos Estudos Culturais*. Petrópolis, Vozes, 2003.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais : uma versão latino americana*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FEATHERSTONE, Mike, *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERREIRA, Aurélio B. Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA, Olavo Leonel. *História do Brasil*. São Paulo: Ática, 1995.

FONSECA, Ana Lara Vontobel. *A máscara da infância: o papel da criança no teatro grego antigo*. *Cena*, Departamento de Arte Dramática/ UFRGS, p. 7-17, Ano 3, n. 3, 2004.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2001.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.

KILLP, Suzana. *Os cacos do teatro: Porto Alegre anos 70*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996.

MAGALDI, Sabato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global 2004.

_____. Plínio Marcos. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Sagrada Família* (1845). Ed. Martin Claret, 1967.

MOSTAÇO, Edelcio. Crônicas de um tempo mau. In: MAIA, Fred.; CONTRERAS, Javier. Arancibia. e PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 12-13.

MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil recente: 1964-1992*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

NITRINI, Sandra Margarida. Teoria literária e literatura comparada. *Estudos avançados*, vol. 8, nº 22. São Paulo sept./dec. 1994. (5 páginas). Disponível em <http://scielo.br> <Acesso em 23-5-2012, às 19h21min>

_____. Conceitos fundamentais. In: _____. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2010, p. 125-182.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Mediaciones familiares y escolares en la recepción televisiva de los niños. **INTERCOM** – Revista Brasileira de Comunicação, São Paulo, ano XIV, n. 64, p. 8-19, jan/jun 1991.

PAIVA, Cláudio C. de. A. *Trama cultural dos anos 80*. Brasília: Universidade Federal de Brasília, Dissertação (Mestrado em Comunicação), Departamento de Comunicação. 1987.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDRO, Antonio; LIMA, Lizanias de Souza; CARVALHO, Yone de. *História do mundo ocidental: Ensino Médio: volume único*. São Paulo: FTD, 2005.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. Porto Alegre: São Paulo: HUCITEC, 1993.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PILAGALLO, Oscar. *A História do Brasil no século 20: (1980-2000)*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2009 (Folha Explica).

PLINIO MARCOS. *Assembléia dos Ratos*. [s.l], 1989.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981p. 83-101

PUPPO, Maria Lúcia B. *No reino da desigualdade : teatro infantil em São Paulo nos anos setenta*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

RAMOS, José M. O., O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (ed.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987, p. 399-454.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80 Brasil: Quando a multidão voltou às praças*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ROSENFELD. Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO. Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 9-49.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves: Revisão da trad. Mônica Stahei. São Paulo: Marfins Fontes. 1996.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Playdoyer pour l-intellectuel*. Paris: Gallimard, 1972.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna – Intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2000.

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

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. 2. ed. Trad. José Palla e Carmo. Biblioteca Universitária Sintra: Publicações Europa-América, 1955.

ZILBERMAN, Regina. *Hispania, Brasil: Cultura e Literatura nos Anos 80*. Vol. 74, nº. 3, Special Issue Devoted to Luso-Brazilian Language, Literature, and Culture (Sep., 1991), pp. 577-583 (article consists of 7 pages)

www.pliniomarcos.com.br