

O RETRATO SOCIAL BRASILEIRO NO TEATRO COM OS SEUS SIGNIFICADOS, TRAJETÓRIAS E TENDÊNCIAS.

Sandro Luis Costa da Silva¹

Resumo

Este artigo investiga o viés comum que perpassa o conjunto das obras teatrais de Maria Clara Machado, publicadas entre 1950 e 2000, desenvolvendo reflexões a partir desta dramaturgia e das experiências práticas que levaram para o palco três obras da autora: *Pluft, o fantasminha* (1950), *A menina e o vento* (1968) e *O Dragão Verde* (1995). A autora Maria Clara Machado tornou-se uma referência e sua obra é denominada atualmente como sendo um “teatro infantil”. Esta pesquisa discute comportamento e imaginário social, através de uma reterritorialização no campo teatral, tendo como contexto histórico desde a chegada do teatro no Brasil durante o processo colonial, evidenciando-o como instrumento comunicacional a serviço do colonizador, até chegar no momento em que ele se constitui como uma produção artística, mas voltada para um público específico, a plateia infantil. A fundamentação teórica retoma o conceito território proposto em Mil Platôs por Deleuze e Guatarri, mas dialoga com a teoria de Bruno Bettelheim (1980), entre outros autores para discutir o fazer artístico contemporâneo no campo da produção cultural.

Palavras-chaves: Linguagem. Crítica. Símbolos. Repercussão.

Tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe, influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio, estas técnicas podem ser imateriais – como estribilhos das canções destinadas a ferir a atenção e a gravar-se na memória; ou podem associar-se à objetos materiais como o livro, um instrumento musical, uma tela. (Candido, 2006:42)

A formação e a transformação do teatro brasileiro.

O surgimento do teatro Brasil, segundo documentos² históricos, teve seu início no período da colonização social brasileira, através do denominado “teatro de catequese”, cuja temática religiosa estava a serviço educacional da igreja católica com os jesuítas. As obras: *Diálogo, Conversão do Gentio* (1557), de padre Manuel da Nóbrega, *O auto de São Lourenço* (1586) e *Na visitação de Santa Isabel* (1598) ambos do padre José de Anchieta, foram algumas das primeiras peças de teatro escrita em terra *brasilis*. Esses textos herdaram as influências estéticas da dramaturgia europeia, que naquela época já tinha o nome do escritor português *Gil Vicente* como referência no teatro mundial.

Desde o século XIX, os autores dos mais variados gêneros discursivos como romance, poesia, folhetim e dramaturgia, já se preocupavam em construir uma linguagem artística genuinamente brasileira, como foi o caso de Martins Pena e Arthur Azevedo no campo teatral, dentre outros.

“Pode-se afirmar que os textos de reais méritos que se distinguem na segunda metade do século passado³ nascem de uma sugestão contida em suas farsas despreziosas.” (Magaldi, 1996: 61-62)

1 Sandro Luis Costa da Silva. Doutorando do programa de pós-graduação em estudos cultura de cultura contemporânea e Mestre de Estudos de Linguagens no Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso, UFMT.

2 Os documentos históricos são as peças teatrais da chamada época do descobrimento do Brasil, que foram preservadas e hoje já existem disponibilizadas em versões publicadas em livros e na *internet*.

3 A expressão “século passado” que o autor está se referindo nesta citação, corresponde ao século XIX.

Já na primeira metade do século XX, todos os autores, de teatro ou não, estavam empenhados numa criação autônoma e autêntica, a fim de se livrar dos estrangeirismos. Dramaturgos como *Oduvaldo Vianna Filho*, *Gianfrancesco Guarnieri*, *Augusto Boal* e o próprio *Nelson Rodrigues*, foram alguns dos principais criadores, que contribuíram para modernizar a escrita teatral brasileira. O pesquisador Sábato Magaldi (1996), aponta que somente no século XX, mais precisamente a partir da década de 1920, a dramaturgia brasileira passou a livrar-se das referências estilísticas do teatro estrangeiro e começou a se construir como uma produção genuinamente nacional e assim também ocorreu com outras linguagens artísticas.

Neste contexto, o teatro no Brasil no transcorrer de três séculos desde o século XVIII, produziu burletas, operetas, comédias e dramas, até que no século XX com a obra *O Vestido de Noiva* do escritor Nelson Rodrigues, encenada pelo polonês Zbigniew Ziembinski e que estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1943, veio aparecer o divisor de águas na produção dramaturgical brasileira, sendo que esta emblemática montagem considerada como o marco inaugural⁴ do moderno teatro brasileiro.

No Brasil, a prática do teatro infantil, ou seja, o teatro produzido por artistas adultos, a partir de uma dramaturgia escrita e encenada para um público infantil, teve seu início na década de 1920, sendo *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, a primeira montagem de teatro profissional que se tem registro. Dentre estes pioneiros da modernização do teatro nacional não há como ignorar o nome de Maria Clara Machado, embora a sua obra seja classificada como sendo para um público infantil. Mesmo que o trabalho de escrever teatro para crianças seja em dificuldade equiparado ao escrever para o público adulto, na atualidade ainda predomina um certo preconceito para com o teatro destinado ao receptor criança.

O rótulo de teatro infantil, pode ser um termo inadequado para uma possível classificação da obra de Maria Clara Machado, pois o conteúdo de suas peças estão incrustadas mensagens destinadas tanto as crianças, como também para os públicos adultos, e por isso, pode-se afirmar que estes textos teatrais apresentam ambivalências temáticas.

A contaminação estética do teatro de Maria Clara Machado pode ter acontecido na década de 1950, quando ela foi estudar em Paris, e volta trazendo várias ideias de textos. Em 1951 montou com mais dez amigos o teatro *O Tablado*, companhia que revolucionou o teatro infantil carioca naquela época, possibilitando formar dezenas de espectadores, e inúmeros atores, atrizes e muitos outros artistas para a formação do campo teatral brasileiro. A partir das peças teatrais escritas por Maria Clara Machado como *O boi e o burro no caminho de belém*-(1953), *O rapto das cebolinhas*-(1954) e o mais famoso deles como *Pluft, o fantasminha*-(1955), pode-se afirmar que Maria Clara Machado foi o divisor de águas na história do teatro infantil brasileiro. O sucesso da peça *Pluft, o fantasminha* (1950) confunde-se com a história do *Grupo de Teatro O Tablado*, que formou várias gerações de atores brasileiros, desde a década de 1950.

4 É consenso entre vários pesquisadores que a obra de Nelson Rodrigues é o marco inicial para o teatro brasileiro moderno. O principal defensor dessa tese é o pesquisador Sábato Magaldi, que em seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro* (1996: 298).

Maria Clara Machado aborda uma grande diversidade temática em centenas de páginas, que somam mais de trinta peças teatrais publicadas e é uma dramaturgia recorrente, seja teatro amador ou no profissional. Suas peças já ultrapassaram as fronteiras nacionais, e por isso, ela é a autora brasileira de teatro que mais teve suas obras encenadas no Brasil e no exterior entre 1950 e 2000.

“Mamãe, gente existe?” À pergunta da personagem *Pluft*, o *Fantasmilha*, sua mãe fica suspensa tempo suficiente para que o espectador vá desencavando o riso, que só aflora plenamente quando chega a resposta: “Claro, Pluft. Claro que gente existe...” Transformado em *Pluft*, *The Little Ghost*, em *Plouft*, *Le Petit Fantôme*, a peça infantil mais encenada do teatro brasileiro e que deu fama a Maria Clara Machado adotou, com economia de meios, uma nova perspectiva em relação à criança. (CAMPOS, 2005: 13)

Segundo Cláudia de Arruda Campos (2005), a obra de Maria Clara é denominada como uma “dramaturgia infantil por força de expressão”. Essa constatação antecipada pela pesquisadora da USP (Universidade de São Paulo) é aqui retomada e ampliada. A partir desta afirmação, isso corrobora com a hipótese que constrói a tese da ambivalência nas mensagens na obra de Maria Clara Machado, pois embora ela esteja localizada no imaginário artístico brasileiro como sendo apenas um “teatro infantil”, a autora escreveu um teatro dirigido também ao público adulto.

Maria Clara, com textos hipoteticamente dirigidos para crianças, sempre aborda assuntos contundentes, e por isso, pode-se dizer que a sua escrita escamoteada por aspectos pueris, mesmo assim, ela conseguiu de tal forma satirizar diversas instituições de poder, mantendo duas linhas paralelas de comunicação, uma para o público infantil e uma para o público adulto, que é quem sempre acompanha as crianças no teatro.

As peças de Maria Clara abarcam também diversos temas e enunciados filosóficos. A gama de conhecimentos inserida em seus textos é o que enobrece a sua literatura dramática. Muitas vezes a criação da autora partiu de clássicos contos literários, fábulas e até de passagens bíblicas repletas de alegorias e cunho moral sempre ali implícito. Esta questão é aqui destacada, a fim de mostrar que o conhecimento transmitido através das obras de Maria Clara Machado, trata de valores morais, religiosos, éticos, filosóficos, políticos entre outros, pois das cenas reverbera uma multiplicidade polissêmica e isto muito tem a ver com a definição rizomática de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, acerca dos princípios de conexões e heterogeneidades:

Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muitos diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. (Deleuze e Guatarri, 1995:16)

Um retrato de comportamento social pode ser notado no fragmento de cena reproduzido a seguir, o público infanto-juvenil com o seu referencial poderá apenas ler que a personagem *Princesa Filosel Aurora* ali descrita seja uma menina cheia de habilidades. Mas por outro lado, um adulto pode ler claramente que trata-se de uma sátira da autora acerca da educação tradicionalista para

suas filhas prendadas, ou seja, a moça ideal para casamento, tão comum na sociedade patriarcal brasileira de um época, mas que ainda no tempo presente isso ocorre em muitas sociedades.

(Entra o Arauto correndo)

ARAUTO – “Atenção, povo: vem vindo o Rei Dagoberto com a Rainha e a Princesa para que todos vejam o prêmio maravilhoso que está oferecendo para quem conseguir vencer o terrível monstro: sua única filha e herdeira do trono, Filosel Aurora de Orleans e Bonança; bela, prendada, cose, borda, cozinha, faz tricô, joga voleibol, ama os pobres, leu O Pequeno Príncipe e toca acordeom.” (Machado, 1992:125)

Ao debruçar sobre a história de cada uma de suas peças, é possível remontar etapas da trajetória artística de Maria Clara Machado, constatando-se uma pujança guardada em cada obra publicada.

“As crianças me condenam por uma coisa: que eu escrevi pouco para elas, que poderia ter escrito muito mais. Eu creio que sim. Perdi tempo escrevendo para gente grande, que é uma coisa que não vale a pena” (Lobato :1948) ⁵

Monteiro Lobato com sua autocrítica é aqui lembrado como um contraponto, pois este que é um dos maiores nomes da literatura infantil brasileira, provavelmente foi uma das fontes de inspiração para Maria Clara. Além da semelhança entre as personagens Maria de Almeida, de *A menina e o vento*, e a boneca Emília, do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, assim como Lobato, Maria Clara também recorreu às cenas clássicas da literatura mundial para recriar histórias já muito conhecidas, e com isto os temas de suas peças ganham dimensão universal e permanecem atuais. É curioso como a autora soube valer-se do rótulo de infantil e de uma linguagem de comédia para abordar temas críticos, que estão inseridos nas entrelinhas das suas peças, e assim, ela tocava em assuntos terminantemente proibidos pela censura entre as décadas de 1960 e 1970.

O que pode ser considerado como infantil na pós-modernidade?

(...) O modo pelo qual julga poder solucionar o problema não é *via* massificação da cultura e sim *via* culturalização das massas, ou seja, “levar cultura às massas”. O processo, porém, parece irreversível e as massas consomem, através dos meios de comunicação, tanto *Shakespeare* como Chacrinha...pois é no meio deste processo e dessa aparente confusão que a massa vai adquirindo capacidade de escolha...no processo de criação de sua própria tábua de valores. (Pignatari, 1997: 75)

Mesmo considerando as premissas de que cada caso é um caso, ou seja, cada núcleo familiar atua distintamente em relação à formação educacional de seus membros, e levando em conta que entre as fases infantil e adulta, encontram-se outras classificações como a pré-adolescência; adolescência e juventude, o que está em discussão aqui é, com que idade se está na fase infantil hoje, no século XXI?

⁵ Depoimento de Monteiro Lobato em entrevista concedida à Rádio Record em 02/07/1948 e publicado na Revista CULT 107/Ano 9 – Outubro de 2006: 32.

Em se tratando de uma possível estratificação etária, quanto a adequação do que deve ou não ser oferecido para os receptores crianças e jovens, o indicador para a oportunização a estes consumidores em formação, acerca de uma mensagem *mediatizada* ou de um produto cultural, passa a ser o “bom senso” ou o nível cultural de pais e responsáveis pela educação de seus filhos.

“Pode-se dizer que a cultura de massa, em seu setor infantil leva precocemente a criança ao alcance do setor adulto, enquanto em seu setor adulto ela se coloca ao alcance da criança. Esta cultura cria uma criança com caracteres pré-adultos ou um adulto acriançado?” (Morin, 1969:41)

O que vários autores afirmam na atualidade acerca da modernidade é que as filosofias pós-modernas desacreditam todas e quaisquer tradições. Então cabe questionar, qual o lugar da cultura na sociedade moderna? Pois a mensagem que outrora viajava em garrafas lançadas ao mar, agora cruza rapidamente o mapa *mundi* em ondas eletromagnéticas. Esta é a realidade pós-moderna, uma realidade onde prima a velocidade da informação e as constantes transformações socioculturais. Estamos na era do *design*; do *marketing*; do *copy right* e do *royalty*. Para muitos, a comunicação de massa corrompe e destrói valores étnicos e éticos; homogeneiza sociedades a ponto de tornar os seus cidadãos em consumidores passivos e alienados, mas para Nestor Garcia Canclini, isto é sim, uma reordenação de valores e indiferenças.

Deparar com a classificação da obra de Maria Clara com sendo apenas infantil, fez-me formular a questão que foi transformada em sub-título, afinal, o que pode ser considerado como infantil na pós-modernidade? Este questionamento parece não esgotar, considerando que cada vez mais os produtos culturais serão sempre influenciados por outras linguagens, e na lógica do capital, eles buscarão seduzir e agradar a todos os públicos, e isto está de acordo com o sistema de comunicação cada vez mais usual, forma esta que já foi teorizada por Edgar Morin (1962), que segundo o autor, “na prática de uma comunicação para uma massa, não importa com que idade o receptor esteja, nem se ele está na fase adulta ou na fase infantil, a informação dos produtos culturais na atualidade, sejam eles um livro ou um filme, ambos são dotados de uma comunicação ambivalente para atingir quaisquer faixas etárias.” E este poder de ambivalência temática é o que interessa em nosso estudo.

Os contos modernos, segundo Bruno Bettelheim (1996), como forma de poupar o leitor de possíveis traumas, pecam ao suprimir os temas com as grandes questões humanas. Mas o caminho é encontrar uma forma simbólica e/ou alegórica de representar nos contos, as interrogações inerentes aos seres humanos, e não negá-las.

As peças de Maria Clara Machado apresentam temáticas como o “medo de crescer”, abordado na peça *Pluft, o fantasminha*, ou “a liberdade” que é a espinha dorsal da peça *A menina e o vento* entre outras. Grosso modo, poderemos achar que esses temas não são assimiláveis ao público infantil, mas, seguindo a orientação de Bettelheim, percebemos que as peças comunicam também ao inconsciente do receptor da criança, pois são as alegorias fantasiosas que instrumentalizam o imaginário e o intelecto dos adultos enquanto crianças. Bettelheim assegura que o conto de fadas quando em contato com o público criança, independente do sexo, pode corroborar para a formação de um adulto mais completo no nível psicológico.

“As histórias modernas escritas para crianças pequenas evitam estes problemas existenciais. Embora eles sejam questões cruciais para todos nós. A criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre como ela pode lidar com estas questões e crescer a salvo para maturidade. (...) Os contos de fadas, em contraste, confrontam a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos.” (Bettelheim 1996:15)

O que é lido como surreal para um adulto, pode ser lido como mágico para o público mirim, pois uma criança não detém ainda uma compreensão abstrata, porque nela sobrepuja o pensamento animista. Face a isto, uma obra de arte pode responder simbolicamente às questões muito inconscientes de uma criança. A fábula é importante na vida das pessoas, por que é através do lúdico nela contido, que a criança se projeta, e pode, através da simulação do faz de conta, vencer seus fantasmas. É em pequeno e com as fábulas, que o ser humano pode ensaiar à sua maneira, a forma de ser e de lidar com as adversidades da vida.

Como este teatro, repleto de referências de contos de fadas toca o espectador? O que estas peças teatrais lhes provocam? Uma criança poderá não conseguir entender os temas de uma peça de Maria Clara, apenas se ela não dominar os códigos escrita e de leitura. E o mesmo ocorreria com um adulto não alfabetizado. Mas através da compreensão oral, seja assistindo uma encenação ou ouvindo a gravação de um disco de vinil *long-play* ou CD player, o conteúdo da mesma poderá ser absorvido sem prejuízo algum.

No presente cada vez mais as crianças são expostas à temas; questionamentos; produtos e sobretudo à bens simbólicos, que outrora eram restritos aos adultos. Embora a condição capitalista impulse as demandas de mercados, segmentando e especializando bens e serviços, e considerando também que as idades biológicas não condizem com a idade e/ou maturidade intelectual de pessoas que tenham uma mesma faixa etária, mesmo assim, cada vez mais fica difícil o limiar entre a idade infantil e a idade adulta.

A pergunta é recolocada: o que pode ser considerado infantil na pós-modernidade? Ante uma realidade onde tudo está fragmentado e imbricado de tudo, esta é uma antinomia que ainda paira sobre nossos intelectos, sendo tão difícil de ser respondida, quanto a complexa questão de se definir precisamente o fim modernidade e o início pós-modernidade.

A dramaturgia de Maria Clara Machado é um legado que reterritorializa e fortalece o teatro brasileiro.

Ao ler as obras desta escritora, nota-se que existe uma apropriação de realidades e fatos, mas não se pode jamais esquecer ou diminuir o trabalho de recriação e/ou reterritorialização proposta pela autora, que utiliza do seu arsenal polissêmico de memórias e uma hábil criatividade. Nas peças de Maria Clara Machado encontram-se dentre outros, signos ideológicos com mensagens que podem fazer mais sentido à um público adulto do que ao espectador infantil, pois de acordo com o seu grau de maturidade intelectual, uma criança pode deixar passar despercebido algumas nuances literárias por que lhes fogem à compreensão imediata, mas neste caso as peças falarão aos seus inconscientes em potencial.

Os estudos de Bakhtin e Volochinov, mas sobretudo a teoria bakhtiniana, se debruçaram sobre a ciência lingüística, focando os estudos das ideologias e filosofias da linguagem e a evolução da sociedade. Em se tratando da palavra como código sonoro e/ou escrito para exercício vivo da língua, segundo Bakhtin, “a palavra sempre está carregada de um conteúdo ideológico, ou de um sentido ideológico ou vivencial” (1992:95).

(...)as formas de uma enunciação de uma obra literária, só podem ser apreendidas na unicidade da vida literária, em conexão permanente com outras espécies de formas literária. Se encerrarmos a obra literária na unicidade da língua como sistema, se a estudarmos como monumento lingüístico, destruiremos o acesso a suas formas como literatura formas da literatura como um todo. (Bakhtin, 1992:105)

Levando em conta que para Bakhtin (1992) “toda palavra é ideológica e toda utilização da língua está ligada à evolução ideológica” e considerando o período histórico em que sua obra foi escrita, então, o que é que podem significar as palavras de Maria Clara Machado? Que sentido essa forma de discurso teatral pode ter nos dias atuais?

Tomando isoladamente os textos teatrais *Pluft, o fantasma* (1955), *A menina e o vento* (1963) e *O dragão verde* (1984), e considerando-os como documentos de uma linguagem específica, a teatral, e comparando-os à outras “inscrições no quadro geral da língua falada; de interação verbal” (Bakhtin, 1992:105), pode-se detectar a força de uma linguagem autônoma de Maria Clara Machado, que mesmo as avessas estava fazendo suas denúncias ideológicas, e podemos entender sua poética como uma forma de resistência.

Remontando as indagações complexas de Antônio Cândido: “Qual a função do artista? Qual a sua posição social e quais os limites da sua autonomia criadora?” Onde Candido defende que uma obra de arte detém por si só uma força e uma propriedade valorativa, mas que extrapola tanto ao domínio que o autor /criador tem sobre ela, aquilo que o receptor tem de expectativa da obra de arte, e isso é a configuração do signo da obra, porém um tanto quanto imensurável, resultante da comunhão da tríade “autor-obra-público”. Talvez isso possa explicar a função social do teatro machadiano, pois segundo Candido, “ a função social independe da vontade ou da consciência dos autores e consumidores de literatura, decorrente da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão e coroada pela comunicação.” (Candido, 2006:56).

Se “o teatro é o melhor documento da cultura no ocidente, porque ele reflete a sociedade na qual ele é escrito, quer a sociedade queira ou não”⁶ como afirma a crítica teatral Bárbara Heliadora, a obra de Maria Clara Machado é um vasto documentário de costumes, inclusive de práticas culturais brasileiras.

“As comédias subsistem não apenas como documentário, mas valem pela verve, pelo sabor, pelo mecanismo que guardam a eficácia cênica em nossos

6 Entrevista com Bárbara Heliadora, crítica de teatro do jornal *O Globo* – RJ, concedida no programa jornalístico *Bom Dia Brasil* em 29/06/2004 – TV Globo.

dias. Quanto aos dramas, supomos que sua montagem, hoje, não representaria outro mérito senão mostrar ao público um documento histórico.” (Magaldi, 1996:58)

O valor documental destacado por Magaldi pode ser observado na dramaturgia de Maria Clara Machado, cujos dramas e comédias são repletos de traços culturais de pelo menos quatro décadas (1950-1980), período que concentra os maiores números da produção escrita da autora.

VOVÓ – Até você Adelaide...e abaixe já esta saia. Que modos são esses de mostrar as calças desta maneira...

(começa a soprar um ventinho leve que delicadamente empurra a velhinha)

VOVÓ...Não empurra, Jaime...Não empurra...ja disse que não vou para casa...não quero entrar...já disse (e vai saindo) Não empurra jaime...não empurra. (Machado,1969:25)

A citação anterior é uma cena que remonta com bastante humor o arquétipo de uma matriarca, a avó com sua expertise de perícia maternal. A cena funciona também como índice para que se leia um traço cultural de uma família constituída tradicionalmente, cujos costumes e forma de educação dos filhos diferem dos hábitos e relações sociais contemporâneos.

As realidades sociais frequentadas e experienciadas por Maria Clara, serviram como mote de criação, mas sempre com um distanciamento crítico. Machado criou ficções a partir da apropriação de obras clássicas e reescreveu à sua maneira *A Gata borralheira* (1962); *João e Maria* (1980), *As Cigarras e os formigas* (1981) e *O gato de botas*(1987), e essa prática pode ser explicada por Seligmann-Silva (2003:377), que defende que “não se trata mais de imitação da realidade em favor da literatura de testemunho, mas sim, de manifestação do real, ou seja, é a passagem do real para o literário”.

Aurélia – Maria! Pedro!...voltem já..já...já...Adelaide está chamando!...

Adelaide – Lugar de criança é dentro de casa. A culpa é da mãe deles que é muito mole...

Aurélia – No nosso tempo, quando...

Adelaide – *(interrompendo)* Já sei, Aurélia, que no nosso tempo era diferente, mas nossa obrigação de tia é educá-los.

Aurélia – A aula de hoje é tão boa! Adoro *educação cívica*!

Adalgisa – As aulas de Adelaide são excelentes! Ela é a melhor professora de educação cívica da cidade!

Aurélia – E do Brasil!

Adelaide – Meninos voltem para a aula!

Adalgisa - *(acompanhando)* : É preciso aprender a amar o Brasil, meninos! (Machado, 1969:12)

Os conceitos atuais de nação podem contrastar e muito com os valores nacionalistas tão em voga nas décadas de 1960 e 1970, e estas temáticas motivaram a autora a escrever algumas de suas peças. Maria Clara Machado também utilizou a sua literatura dramática para fazer ode ao civismo as avessas, ironizando com os “valores nacionais brasileiros”, como na fala da personagem Maria da peça *A menina o vento* quando diz: “ sei fazer coisas para contrabalançar (...) as coisas chatas como

(...) fazer cama, estudar aritmética, acabar as férias, ir ao dentista, ouvir aula de tia Adelaide e ser obrigada a amar o Brasil!...” (Machado: 1963)

Assim como esta fala da personagem principal de *A menina e o vento*, que remonta a época de transição do *Estado Novo* para a ditadura militar, onde se cantava a música de Dom e Ravel, “*Eu te amo meu Brasil, eu te amo*”. Expressões como esta, relacionadas com estes e outros períodos históricos, aparecem em todas as peças de Maria Clara Machado.

(Entra o arauto correndo.)

ARAUTO – “Atenção, povo: vem vindo o Rei Dagoberto com a Rainha e a Princesa para que todos vejam o prêmio maravilhoso que está oferecendo para quem conseguir vencer o terrível monstro: sua única filha e herdeira do trono, Filosel Aurora de Orleans e Bonança; bela, prendada, cose, borda, cozinha, faz tricô, joga voleibol, ama os pobres, leu *O Pequeno Príncipe* e toca acordeom.” (Machado, 1992:125)

Face a isto, a obra de arte de Maria Clara Machado é aqui analisada através de um prisma de interfaces, com uma visão pluralizada, buscando múltiplas leituras, à luz das teorias da comunicação, da semiótica, da história, da sociologia e sobretudo das artes cênicas, para não incorrer a um julgamento singular diante de tanta metaforicidade.

Os dados mostram, e a ideologia da Segurança Nacional o confirma, que o Estado manifesta seu interesse pela questão cultural desde o golpe militar. A criação de vários setores que se ocupavam, pela primeira vez na história brasileira, das diferentes esferas da cultura, mostra o quanto a política governamental procura ser abrangente. (Ortiz, 1985:87)

As peças de Maria Clara são matérias primas que congregam elementos estéticos tão bem construídos, que suas obras possibilitam também desdobramentos de materiais para comunicação e informação, podendo até serem transformados em produtos para difusão nas mídias de massa. Isto chegou a acontecer, resultando em produtos de mídia como *discos LP em vinil, película cinematográfica e programas de televisão*. Mas o aspecto do contato real era a grande finalidade de Maria Clara Machado ao escrever para teatro, a fim de que a realidade do palco fosse comungada na sala de espetáculos em presença de uma platéia tanto de crianças como de adultos.

Mesmo que Clara não prevesse as interferências da era digital nas artes cênicas, não podemos negar que suas obras podem muito bem para serem apropriadas pela cultura das mídias. Pode-se dizer que a autora já estava atenta com o avanço da dramaturgia, conforme dimensiona o pesquisador José Da Costa que explica que a dramaturgia “passa cada vez mais a dar conta de aspectos muito além dos textuais como os imagéticos, sonoros, corporais entre outros” (Da Costa, 2009:33)

Uma antinomia acerca da segmentação *teatro adulto X teatro infantil*, parece que será uma eterna questão. Pois embora dentro da realidade editorial, que muito divulgou as obras dessa autora, os livros de Maria Clara Machado contendo as denominadas peças infantis, tem também como alvo o público adulto, possivelmente constituído por artistas e educadores. O foco destas obras são as crianças, mas a literatura de Maria Clara Machado para chegar até a criança, precisa antes ser

mediada pelo figura de um professor ou por atores, ou seja, o teatro infantil de Clara para atingir seu alvo que é a criança, necessita de um intermediário adulto, e a escola sem dúvida é um revante espaço para essa difusão.

A obra dramaturgica de Maria Clara Machado despertou o gosto pelas artes cênicas em pelo menos cinco gerações. Dentre muitas produções profissionais e amadoras de norte a sul deste país, a cada temporada teatral sempre há uma produção para estrear com um texto da senhora Machado. Na atualidade, para os estudos de teorias da comunicação neste princípio de século XXI, o que importa é o que as pessoas fazem com os meios de comunicação, ou seja, a questão é: no presente, para o que serve o teatro de Maria Clara Machado? Mas um fato não se pode negar, passaram-se décadas e o teatro machadiano ainda permance.

“Não sei definir meu trabalho, eu crio a partir do zero, é vocação, nasci para fazer isso, as teorias ficam para os críticos. Um poeta não escreve assim por causa daquilo. Somos intuitivos, é uma questão de momento”
(Maria Clara Machado - ☼1921 †2001)

Referências bibliográficas:

- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad.: Arlene Caetano 11º ed. Rio de Janeiro: Paz e terra,: 1996.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda, *Maria Clara Machado*. São Paulo: Edusp, 2005.
- CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e Cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. 4ª. ed. Trad.: Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- COSTA FILHO, José da. *Teatro Brasileiro Contemporâneo criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro, 7 letras 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 1 - São Paulo EDITORA 34, 1995*
- MACHADO, Maria Clara. *Teatro Completo*. 2ª Edição – Volumes I,II,III,IV,V e VI. Rio De Janeiro: Agir, 1969.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 4ª. Ed. São Paulo : Global, 1996.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX (o espírito do tempo)*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro e São Paulo: Forense, 1967.
- PIGNATARI, Décio. *Informação Linguagem Comunicação – São Paulo – Cultrix, 1997*.

Sandro L. C. da Silva - Email Contato: sandrolucose@ig.com.br