

MARIA CLARA MACHADO NA FORMAÇÃO DO TEATRO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO. OS CIGARRAS E OS FORMIGAS, TEATRO PARA CRIANÇAS?

Diva Cleide Calles

RESUMO: Nossa proposta é a de discutir a importância do teatro de Maria Clara Machado na formação do teatro contemporâneo brasileiro, bem como a de examinar *Os Cigarras e os Formigas* em seus elementos constitutivos, refletindo sobre a natureza intrínseca desta obra como teatro destinado a um público infantil.

PALAVRAS-CHAVE: teatro contemporâneo; teatro infantil; procedimentos e técnicas de análise literária.

ABSTRACT: *Our purpose is to discuss the importance of Maria Clara Machado's drama in the building up of contemporary Brazilian drama, as well as to examine Os Cigarras e as Formigas in its literary components, reflecting upon the inner nature of the work as theater for children's audience.*

KEY WORDS: *contemporary theater, children's theater, procedures and techniques of literary analysis.*

No conjunto de sua extensa obra, Maria Clara Machado desponta como expressão mais definida na escassa produção teatral infantil brasileira. Acabou por influir não apenas na constituição da dramaturgia dirigida ao público infantil, mas também na formação teatral do Rio de Janeiro e do teatro brasileiro contemporâneo. Entretanto, limites e contradições da própria formação político-ideológica da autora refletem sua proposta de concepção teatral conservadora na estrutura e no tema, apontando mais conquistas estéticas que ideológicas. Cabe-lhe ainda o mérito de uma produção ininterrupta possibilitada primordialmente por dispor de uma casa fixa, um palco permanente operando com instalações adequadas, cenário e iluminação favoráveis. A autora-encenadora pôde, geralmente em montagens bem cuidadas, desenvolver um teatro como arte-cênica, como texto pressupondo o espetáculo, tendo a organização e o elemento cênico no centro da própria concepção.

Palco fixo e contumácia da autora propiciam a longa existência do Tablado, orientado por rumos próprios, peculiares ao estilo de Maria Clara, algo diversos do contexto teatral brasileiro. Salienta Fernando Lomardo que o Tablado, ora visto como uma iniciativa

fértil, ora como um foco de resistência contra a mesmice, ora como exemplo de acomodação e academicismo, nunca deixou de atuar nem de montar espetáculos de qualidade (LOMARDO, 1994). Vale dizer que a crítica freqüente é feita em relação à imagem conservadora que projeta. Ainda que em meio ao papel de resistência do teatro face à ditadura militar, ao que tudo indica, as contestações se mantêm nos limites internos do Tablado, que, desde 1964, funciona como escola, formando na própria casa um bom elenco assistido e acolhido pela tutora. Em compensação, ao longo dos anos, a maioria deles, de uma forma ou de outra, permanecem vinculados às origens.

Importante assinalar que, na elaboração das peças, aos roteiros básicos inserem-se as impressões da autora, sugestões e improvisações dos atores-alunos: *Tenho pena de dar minhas peças a qualquer um, porque gosto de inventar ainda... Escrevo no palco quase. Muito em função do ator que eu tenho. É um laboratório mesmo. (...) Sempre fui afoita, intuitiva, na marra. Ia fazendo o que sentia* (SUKESSIND, 1996, p. 22). Esta composição no palco a partir do palco, com liberdade e, às vezes, com alguns abusos, agregando ao texto o que se desenvolve experimentalmente, dá mostras de evolução no desenvolvimento de técnica teatral. Igualmente pode explicar, em parte, virtudes e defeitos das obras. Alegando adotar o método *Clarislavski* (SUKESSIND, 1996, p. 20), julga conveniente dosar técnica teatral com *interiorização teatral* em que os atores representam o que sentem. Tal procedimento se assemelha ao primeiro momento do método de Konstantin Stanislavski (1836-1938). Posteriormente, o *método das ações físicas* preconiza exprimir fisicamente as ações num processo criativo orgânico baseado nas sensações e emoções (VASCONCELLOS, 1987). Observe-se que neste processo de harmonizar *ação interior* com *ação exterior*, importante é a expressão que lhe confere o intérprete.

A despeito de sua liberdade criativa, Maria Clara apresenta certas características comuns à dramaturgia infantil como um todo. A década de 70, por assim dizer, é marcada pela nítida diluição do conflito: o conflito não como mola mestra da ação, mas enfraquecido e mal delineado. Cria-se uma dinâmica narrativa em que os mecanismos de transferência e ruptura - mais valorizados que conteúdo - são o próprio conteúdo da encenação. A narrativa não se sustenta como tal por constantes quebras em seu fluxo e a caracterização de

personagens também perde o vigor. Verificam-se, de forma análoga, a descaracterização do conteúdo simbólico do texto e soluções insatisfatórias (LOMARDO, 1994).

Constata-se que Maria Clara abandona o elemento da fantasia e do encantamento, bem como certa fé e esperança no ser humano. Diversamente das obras iniciais, nesta fase, suas peças se tornam mais amargas, mais tristes, mais *contestadoras*, resguardados os parâmetros conservantistas da autora. Todavia, dá a entender que há no ser humano e no mundo alguma perspectiva de melhoria (CAMPOS, 1993, p. 60). Percebem-se ainda a redução do valor do texto; o distanciamento do enredo bem acabado; o trabalho da insinuação sobre a insinuação e a arte da encenação. Predominam seres humanos ou humanizados, mormente jovens ou adultos rebaixados pelo satírico e pelo ridículo. Diretamente marcada pela comédia de costumes à Martins Pena, cede a forças e problemas sociais. Na verdade, já a partir de 60, envereda pela produção de peças de cunho social. Justifica-se, alegando sua fúria com o mundo, com as convenções sociais e com a política e pela fase coincidente com a terapia psicanalítica a que se submeteu. Diz ter *jogado para cima* família, tias, educação e todos os valores burgueses da classe média (PUPPO, 1991), o que não corresponde exatamente à realidade. Entram em jogo o apego à aparência, o padrão de costumes vigentes e de valores tradicionais, como também, as relações de poder em sociedade. Ressaltam-se o fingimento, o engodo e a falsidade na tentativa de superar a situação social.

Observa-se na década de 70 a tendência à ampliação da faixa etária do espectador (PUPPO, 1991). De maneira análoga, em Maria Clara, desde os 60, passam a ocorrer mudanças na relação com seu suposto público. Em decorrência, muito se tem questionado a adequação ou não ao tipo de receptor previsto pelo texto. De modo geral, afasta-se de uma temática com amplas ressonâncias no público infantil, partindo para algo que possa interessar a todos. Acredita a autora que a *adultização*, incluindo o humor sutil acima da compreensão infantil, não impede que a criança apreenda o que puder, ampliando sua compreensão à medida que cresce vivenciando a experiência teatral. Ainda que não decodifique todos os elementos, absorve do teatro o encantamento, gosta do espetáculo e se diverte. A autora se contradiz, todavia, afirmando ser necessário muito cuidado com o que se

apresenta à criança, pois, ainda não sabendo discernir, absorve pelo sentido e não pela inteligência, captando tanto o que é bom quanto o que é ruim (PUPPO, 1991).

Admite Fernando Lomardo que a criança faz sua própria leitura e a interpretação subjetiva supera a objetiva e que obras sem categorias etárias ampliam sua viabilidade comunicativa sem reduzir as possibilidades do fato teatral. O autor indica nesta predominância, no entanto, o desprezo pela criança, sem escolha, e privada de outras modalidades de espetáculo (LOMARDO, 1994). Em seu estudo sobre dramaturgia infantil, também Maria Lúcia Puppo destaca, dentre outras coisas, a inadequação na linguagem das obras, particularmente pelo diapasão entre o pensamento e a linguagem do adulto e os da criança. Ambos os autores ressaltam a tendência à estrutura dramática simplificada, embasando e propagando a dicotomia entre *bem* e *mal*. Trata-se de textos que não permitem múltiplas leituras, isto é, colocam-se conflitos maniqueístas cuja decodificação não apresenta ambigüidades. Ao contrário, têm-se soluções inequívocas clara e previamente estipuladas.

Neste contexto se insere *Os Cigarras e os Formigas*, encenada pela primeira vez em 1976. Elaborada em torno da fábula¹ de La Fontaine e reelaborada em consonância com a realidade presente, denota, ao fazer a crítica de costumes, a opção por questões sociais e se aproxima das tradições de um teatro brasileiro e popular. Surgem, pelo entrecho dramático, indícios de desmascaramento do maniqueísmo e de ruptura de convenções. No desfecho, repele-se o trágico da fábula original em que o *mal* é irremediavelmente punido. Encontra-se, pela comicidade e pelo rebaixamento ao prosaico, a solução em que o *mal* é convertido para o *bem* especialmente pelo amor e pelo trabalho que preconizam as normas de conduta moral e social. A reelaboração da fábula se realiza até certo ponto, causando a enganosa impressão de uma nova leitura de La Fontaine. De fato, Maria Clara toma elementos da fábula e os trabalha pela *estilização* (SANT'ANNA, 1995). O argumento tradicional é modificado, porém, na mesma direção ideológica do texto-pai, adere ao convencional.

¹ A fábula se configura como uma narrativa contendo uma lição moral na qual o mal sempre é punido. Inspirado em fontes antigas, como Ésope, e modernas, Jean de La Fontaine (1621-1695) geralmente utiliza a fábula com amargura. Enfocando todas as classes sociais, observa a natureza humana.

Igualmente convencional é a estrutura da peça: (1) exposição: colocam-se, principalmente pelas narradoras, a situação e os personagens; (2) complicação: levantamento de questões temáticas, estabelecimento do conflito sugerindo ruptura com o convencional; (3) desfecho: solução do conflito pela mudança de comportamento dos personagens e pela volta à situação de equilíbrio.

Nesta comédia musical em um ato (a qual não prevê a divisão formal em cenas), a cena final é a única diferenciada pela rubrica da autora e mudança de cenário. Ocorrem várias entradas e saídas de personagens, gerando, assim, considerável movimentação cênica. Com efeito, a ação é agitada, contudo, não necessariamente movimentada em termos dramáticos. Trata-se de uma construção entrecortada em que a seqüência necessária à cena seguinte nem sempre se realiza. As cenas não são rigorosamente ligadas umas às outras, mas justapostas, carregando a progressão dramática sem suficiente fluência. Percebe-se, assim, a carência de uma dinâmica dramática própria que seja geradora de ação, bem como a falta de um eixo em torno do qual possa crescer satisfatoriamente o confronto entre personagens (ROSENFELD, 1994).

Uma vez que não se impõe minucioso encadeamento causal, o mecanismo dramático não se move sozinho. A ação se caracteriza pela predominância do narrativo paralelamente à ação dramática. Observa-se a narração oculta nos diálogos, bem como um narrador propriamente dito, no caso, as tias Batistas através de seus números musicais e de suas falas. As narradoras preenchem lacunas do trecho, explicitam aspectos, ligam cenas episódicas e manifestações superpostas à trama, fornecem elementos para a caracterização de personagens e ainda participam efetivamente da trama. O conflito, de fato, é desencadeado em função do plano *caridoso* por elas engendrado a partir da *sugestão* de Maria Rubina.

A mediação de um narrador, por outro lado, filtra e relativiza a ação cênica pela emissão de pontos de vista, valores e preconceitos do próprio autor. Recurso épico, antiilusionista, o narrador pode ser dramaticamente eficiente desde que a ação sustente a si mesma. Em *Os Cigarras e os Formigas*, este procedimento, ao que parece, torna-se necessário pela dificuldade em lidar com o encadeamento de cenas e a fluência da ação. É

bem verdade que a cena não é o motor exclusivo em torno do qual se estabelece o conflito. Entretanto, o que é vivido em cena confere ao texto concisão e agilidade. Na obra em questão, as situações se deflagram menos pela ação dramática - o que é vivido em cena - que pelas manifestações verbais - aquilo que é mencionado.

Pela ação e pela narração são traçados vícios e virtudes. Os conflitos externos, contudo, sobrepujam os internos. Os personagens, como é usual em dramaturgia infantil, são caracterizados sem grande significação em si mesmos, predominando a ação exterior sobre a interior (PUPPO, 1991). Os episódios evoluem linearmente com crescente expectativa para uma solução inesperada. Supõe-se uma quebra de convenções que não se realiza. Em verdade, o texto é esvaziado em sua conclusão visto que a solução da trama decorre da polarização e do embate entre *bem* e *mal*, maniqueísmo que a autora crê indispensável (CAMPOS, p.124; PUPPO, 1991) e que resulta também das suas contradições, as quais, provavelmente intimamente ignoradas e não resolvidas, dão a conhecer certo atrito com o mundo contemporâneo.

Num mundo pouco circunstanciado e definido se desenrola a ação. Assim é que, tempo e espaço são postos sem maiores especificações. Ainda que sem referências nominais, presume-se que seja o próprio país num contexto urbano. Nas rubricas encontram-se duas notações cenográficas: (1) a *praça*, onde se desenvolvem os fatos da exposição à iminente resolução do conflito; (2) a *churrascaria* no Méier, cena final, distinguindo-se o *palquinho* onde Billy, seu conjunto e Julietinha se apresentam e a *mesinha* à qual se sentam Amadeu e Judith, servidos por D. Cigarra. Todos os personagens ficam em cena com a entrada das tias, Haroldinho e Maria Rubina. Vale dizer que o próprio cenário é determinante quanto à caracterização dos personagens e à abordagem ideológica. Três casas no palco: à direita, a dos Formigas; à esquerda, a dos Cigarras e, ao centro com o relógio adiante, a das Batistas.

Analogamente indeterminada é a época das ações. Referências textuais sugerem a década de 70. Os episódios em seqüência cronológica ocorrem em três dias. No primeiro dia, ressalta-se a marcação rígida das horas; no segundo, a notação das onze horas - almoço de Amadeu; no terceiro, menção à resposta ao pedido de casamento e, na cena final, na

churrascaria, a evidência desta decisão. Digno de nota, o relógio ao centro e frente à casa das Batistas, marca a passagem do tempo, com o qual a autora tem mantido, sob diversas nuances, estranho e difícil diálogo, com o qual sabe jogar e sobre o qual mostra obsessiva consciência (SUKESSIND, 1996). Note-se que a canção das Batistas, as *eternas* vigilantes (p.37), apregoa: *Tudo sempre tem seu tempo e lugar* (p.10)². A par disso, o relógio se configura como um motivo, um indicador de estilos de vida e de personalidade. Noutras palavras, ele põe em relevo o ritualismo excessivo dos Formigas em confronto com o total desapego a padrões conformistas dos Cigarras. Cumpre observar que a entrada dos Cigarras em cena, como a maior parte de seu desempenho, ocorre à noite ou madrugada a dentro.

Não obstante o caráter simbólico desta obra, ao contrário das iniciais, seja quase inexpressivo, uma averiguação da simbologia *direita/esquerda*, na tradição ocidental, revela acepções, pelo menos, interessantes. A direita pode referir-se a *ordem, retidão, trabalho, ordem estabelecida, autoridade, relativa satisfação, tradição, dia, masculinidade e homem*, bem como a direção do *paraíso*. Por outro lado, a esquerda, associada inclusive à magia negra, indica a direção do *inferno* e remete a *desordem, variações da consciência humana, insatisfação, inovação e risco, noite, feminilidade e mulher*. Enquanto a cigarra simboliza negligência e imprevidência, a formiga é alusiva à atividade industriosa, à vida organizada em sociedade e à previdência.

Em La Fontaine, contrariamente à Maria Clara, a formiga é levada ao egoísmo e à avareza. Em *Os Cigarras e os Formigas*, em que o reino animal da fábula é transposto para seres humanizados, muda-se o caráter do trecho pelo afastamento do texto original, pelos recursos de humor, pelo tom social e pela solução do conflito, porém, sem subvertê-lo. Veicula-se que os Formigas, *crentes a Deus* (p.10), *veneram a hospitalidade e detestam a brutalidade* (p.20) e crêem que, tratando-os bem, os detestáveis Cigarras se regenerariam aceitando e adotando as normas da boa convivência social (p.23 a 25). Acalentam e transmitem este ponto de vista as Batistas³, as três tias solteironas, fofoqueiras, hipócritas e

² Nas citações de *Os Cigarras e os Formigas*, serão indicadas as páginas referentes à edição constante das referências bibliográficas.

³ A palavra *batista* refere-se a *purificado, renovado*. Na peça, jocosamente, é o oposto do caráter das tias.

repressoras. Veneram os Formigas e neles se espelham. Cuidam de Haroldinho, o sobrinho mimado e inseguro e querem vê-lo casado com Julieta, pois, ainda que desta forma, almejam fazer parte daquele *verdadeiro lar feliz no perfeito convívio social e na prática da boa moral e cumprimento do dever* (p.20).

Os Formigas compõem uma célula familiar completa: o patriarca dominador e repressivo, a mãe devotada e a filha estudiosa. Diga-se que, na obra de Maria Clara, dificilmente se encontra uma família padrão. Com efeito, a família e as relações de parentesco podem se revestir de afeto e proteção, porém, também de repressão e de autoritarismo. Em contrapartida, os Cigarras, antítese desta moral pequeno-burguesa, representam a ruptura dos padrões, que não vingam. Família não enquadrada nos moldes habituais, na qual a matriarca, cuja situação conjugal é indeterminada, volta-se para o exterior, até por questões de sobrevivência. Assim, negligencia sua suposta função materna no âmbito doméstico: a manutenção da casa, o cuidado com os filhos e sua formação. Personagens típicos do teatro infantil a partir de 60, os Cigarras não aceitam imposições sociais e lutam para preservar sua liberdade e seu modo de ser. Entretanto, em Maria Clara, o ensinamento moral permanece subjacente: o que está *errado*, leia-se não condizente com os padrões, deve ser mudado. A solução é direcionada para a conversão do *mal* via adequação a padrões morais e sociais (LOMARDO, 1994).

Verifica-se, em *Os Cigarras e os Formigas*, tal qual em outras obras desta fase, o afastamento de personagens comuns à dramaturgia infantil. Não há crianças, apenas adultos e jovens. Seus nomes, acrescidos das explicitações da autora na introdução, deixam implícitas algumas de suas características. Trata-se de personagens humanos ou humanizados. Assim, chamam atenção alusões tais como: *vizinhas de formigas tão ordeiras* (p. 11), *leve nossa Formiginha* (p. 33) e *mãe daquele canário sem vergonha* (p. 44). Estes personagens são identificados por profissão e posição social sem, contudo, perder sua face única (CAMPOS, p.162).

Personagens-tipo, por sua fixidez, são propícios a situações de comicidade. De fato, vários procedimentos cômicos coexistem nesta obra em que a autora explora eficientemente

o próprio potencial humorístico. Suscitando o riso e levantando traços dos personagens e de seu desenvolvimento na ação, a comicidade se realiza pelo abuso da caricatura. Como um mecanismo automático, tudo o que existe no personagem escapando à sua própria consciência acaba resultando cômico. Invisível para si mesmo, torna-se visível para o mundo (BERGSON).

Na repartição, como funcionário público devotado, Amadeu Formiga labuta metódica e incansavelmente durante o dia e ainda traz trabalho para casa. E disto muito se orgulha. Tem-se a perspectiva falsa e vazia como ele de que o trabalho necessariamente equivale à felicidade. Sua formalidade extrema em tudo - falar, vestir-se, respirar, andar etc. - e seu comportamento mecânico, ritualístico, *fossilizado* são hilariantes. Mesmo quando o emocional está - ou deveria estar - em jogo, adverte a Judith: *a prezada esposa enlouqueceu...?(...) uma Formiga jamais perde a linha* (p. 15). Tem hora para tudo: sair, chegar, almoçar, jantar etc. Há um ritmo para respirar e aproveitar o ar saudável, não poluído (p.14). O elogio ao jantar consiste em: *Saudável, saboroso, econômico* (p. 14). Chamar a polícia para resgatar a filha é impossível: *Você quer que toda nossa família seja desonrada? Que todos os funcionários na repartição saibam?(...) Ninguém deve saber nada* (p.41). Supervaloriza notas altas nos estudos, pois *Um homem que tira sempre dez é um forte* (p.33) e *Um homem culto vale por dois* (p.16). Salvar a aparência é tudo o que importa. O tom solene e cerimonioso de Amadeu, mesmo face a situações prosaicas, soa paródico (BERGSON). A dosagem do solene e do prosaico, em palavras e ações, dentro da mesma cena e da mesma fala, constitui um recurso cômico. Amadeu reproduz o mundo de aparências e a encobridora máscara social a que tudo se subordina.

Extraordinária dose de ridículo geradora de riso compõe a figura caricata de Haroldo Batista, superprotegido, reprimido e cegamente submisso às tias. Chamado por Billy de *borra-botas* e *Feto de Dinossauro*, é extremamente covarde e inseguro. Foge horrorizado às investidas de Maria Rubina preocupado em não *comprometer* a própria reputação. Toda a sua composição pressupõe o riso. Suas falas desajeitadas e seu comportamento atabalhoado acabam expondo o plano das tias. Em plena *cena do balcão* às avessas, Maria Rubina lhe oferece uma pedra apanhada na praia, mas ironicamente rejeitada por alguém que se dedica à

paleontologia. Num cotejo com cena análoga, em que Billy presenteia Julietinha com uma flor, evidencia-se parodicamente a tematização shakespearina de paixão entre os jovens e de hostilidade entre as famílias. Percebe-se que os irmãos Billy e Maria Rubina tentam romper barreiras pré-estabelecidas, mas suas propostas não são imediata e integralmente aceitas.

Moral e socialmente rejeitados, os Cigarras são introduzidos gradativamente no entrecho pela narração das tias, por comentários depreciativos do casal Formiga, pelos olhares e suspiros apaixonados de Julieta e, por fim, mencionados por Pureza. Fica evidente o desprezo da vizinhança. Sua entrada em cena, dramaticamente bem elaborada, substancia a tipificação negativa que lhes é conferida. Representam a desorganização total, a irresponsabilidade e a negligência. Sem nenhum respeito ao sono alheio, pedem a chave e comida até para o passarinho. Cenicamente, com efeitos de humor, está posto o porquê são menosprezados. Na verdade, não são necessariamente maus, apenas encarnam a típica malandragem em literatura brasileira. Apreciam as férias, quando tudo é realmente prazeroso e bom: verão, mar, sol, cantar, cultivar a vida e a liberdade. Nada de preocupações prosaicas. Mãe e filho são artistas e trabalham quando surge uma oportunidade. Assim, Judith questiona à custa de quem se pode usufruir a vida sem preocupações, pois *cantar não é coisa que enche barriga* (p.21), especialmente *canções que ofendam as famílias trabalhadeiras e honestas* (p.35). Ocupações pouco prestigiadas moral e socialmente, até vistas como *não-trabalho*, uma cantora de ópera e um músico são confrontados com a incansável e auto-realizadora função de Amadeu. Tem-se a oposição entre a atividade burocrática e a atividade artística e criativa. Além disso, está posta em questão a autonomia do indivíduo. Enquanto Amadeu assume a máscara da felicidade obtida pelo trabalho, D. Cigarra pretende construir um mundo próprio sem abrir mão de sua liberdade. Prescinde dos ditames do mundo burguês: ser feliz trabalhando e acumulando. Na realidade, pode-se inferir que ninguém pode ser totalmente feliz ou realizar integralmente seus anseios.

Não bastasse isso, D. Canária teria também falhado como *reprodutora*, sendo uma *geradora de monstros* (p.45) e uma irresponsável na educação dos filhos. Tal figura feminina em papéis não convencionais se defronta com um mundo hostil, no qual precípua é o culto à aparência, justificando todo e qualquer tipo de preconceito. Notem-se as alusões:

Bom respirar o ar desta família crente a Deus (p.10); *ar saudável livre de qualquer poluição* (p.15); aproveitar a praça enquanto *eles* estão veraneando (p.14); chamar a *limpeza pública* e *ar irrespirável* (p.54). Depreende-se, a despeito da rejeição aos Cigarras, um certo temor de contrair o fatal vírus do amor à liberdade, à vida não fossilizada. Trata-se de erradicar um conceito de felicidade não vinculado a hábitos arraigados, ao trabalho, à rotina, à postura e posição sociais convencionalmente aceitas e à manutenção inquestionável da aparência. Não obstante, a não-aceitação às imposições sucumbe à adequação de padrões. A par disso, D. Cigarra mostra lucidez e coerência ao defender o filho da trama em que foi envolvido. Observa que *Nem tudo que reluz é ouro* (p.54), apontando a hipocrisia ideológica das *santinhas do pau-oco* (p.52). A frágil urdidura do conflito, contraditória, não convincente e com falhas na elaboração, a despeito de seu caráter cômico, seria imediatamente desmascarada, como dão a entender a reação imediata de Amadeu e o irônico interrogatório de Maria Rubina. Tudo é válido e pertinente quando não se quer *enxergar* a verdade ou quando se precisa forçosamente acreditar em algo para alimentar expectativas ideológico-sociais.

Em posição antagônica, D. Judith Formiga, circunscrita aos domínios do lar e às funções domésticas, cumpre seu papel de *esposa exemplar* (p.9) e de *mãe atenta* (p.14). Apesar da composição caricatural, demonstra desvãos de sensibilidade e discernimento, como ao questionar se Haroldinho seria realmente bom para sua filha ou, ao se atracar com D. Cigarra e quase perder a compostura, ameaça chutar a canela do marido a quem chama de chato e revela *estar cansada de andar na linha* (p.46). Adiante, pergunta às Batistas se não se dão conta de que a rotina foi rompida e as coisas já não são as mesmas (p.47). Dá a entender a iminência de uma ruptura por menor que seja.

Filha *dileta* (e única!) do casal Formiga, Julieta está aparentemente sob controle paterno, submetendo-se a suas imposições. Estuda os pontos de paleontologia infatigavelmente, até mesmo nas férias, a fim de obter as notas altas que seu pai tanto deseja. Haroldinho, o provável futuro marido por gosto de seu pai, *sensato, estudioso, meio parvo* (p.33), desperta irritação e desânimo na moça. Gosta, na verdade, de Billy, porém não quer fugir com ele. É romântica, mas sensata e também convencional. Pretende casar *direitinho* e

pensa na futura sobrevivência. A Julieta moderna e burguesa se configura como uma desmistificação trágica da Julieta de Shakespeare a qual se recusa a imitar: *Aquela acabou morrendo e eu não quero morrer, mas viver com você...* (p.23). Posto que realmente goste de Julietinha, Billy se conforma em arrumar uma ocupação para *casar legal* como ela deseja. Não teme enfrentar Amadeu que o considera *um vagabundo marginal, digno de um reformatório* (p.24). A conversão de Billy de *outsider* para alguém que inclusive veste a máscara social - um terno - se dá pela *linda loucura do amor* (p.57): *Que amor tão forte é este que vai fazer Billy trabalhar?* (p.58).

As intervenções de Billy, sua composição, suas falas e sua ação, como as de sua irmã, produzem grande efeito cômico. Maria Rubina, atrevida e impetuosa, não condiz com os padrões femininos aprovados pela moral de fachada das Batistas que, em vão, tentam salvar o sobrinho das garras da moça. Liberada, vai à luta na conquista amorosa, assumindo o papel ativo tradicionalmente atribuído ao homem. Convicta de que o amor vai triunfar, ao contrário do que poderia se esperar dela, também acalenta a idéia do casamento. Por Haroldinho cogita até em aprender sobre os dinossauros. Cede ao envolvimento amoroso tal qual outros personagens *resistentes* aos padrões.

Tias de Haroldinho, D. Lota, D. Dedé e D. Pureza, compõem o trio humorístico da obra. Dupla recorrência em Maria Clara, os elementos *trio* e *tias* exercem várias funções importantes. Através da música e das falas, desempenham a função de narrador, emitindo, por exemplo, o perfil dos Formigas e dos Cigarras e seu delineamento familiar e comportamental. Sua intervenção é permeada pelo cômico que atenua a impressão de maucaratismo por suas incontestáveis vilanias. Dirigem-se à platéia para introduzir ou resumir acontecimentos, dar explicações, opinar, bem como contracenar com outros personagens. Através do bilhete ideado por este trio, cria-se o incidente - o suposto rapto de Julietinha - o qual gera a situação de conflito. As *boas moças de família* (p.17) armam um plano para incriminar Billy pelo rapto, sob o pretexto de *proteger os Formigas da tresloucada família Cigarra* (p.53), tentando assegurar o casamento do sobrinho com Julieta. Mesmo flagradas continuam arrogantes, orgulhosas e esperando gratidão pelo *ato de caridade praticado* (p.54) com a ajuda de Deus (p.37). Dizem: *Somos capazes de tudo. Nossa causa é boa* (p.54). Lota,

a mais cerebral de todas, é quem toma as iniciativas, engendra o plano e escreve os bilhetes. Ainda que os Cigarras continuem sendo rejeitados e condenados, Lota contraditoriamente afirma: *Atire a primeira pedra quem não tiver pecado* (p.36). Dedé inverte tudo: *Os meios justificam os fins* (p.37). Pureza, a mais atrapalhada, quase *entrega* Lota e põe tudo a perder (p.38). Chega a questionar a honestidade e a legitimidade daquele procedimento (p.37). Contudo, joga a primeira e a segunda pedras com os bilhetes e se diverte muito como numa brincadeira, um *jogo de amarelinha*. Trata-se também de uma bipolarização maniqueísta, numa alusão sugestiva à prática infantil em que se faz um desenho no chão em cujos extremos escrevem-se *céu* e *inferno*. As tias *guardiãs da moral impecável* tentam como num jogo manipular vidas segundo seu desejo. Entretanto, são impotentes para impedir que o amor vença. Observe-se que esta entidade tricéfala (CAMPOS, p. 151) se funde pelo estilo, função e ideologia. Por outro lado, apresentam, ainda que frágeis, traços individuais de caracterização. Assim, pode-se pensar em um trio ao mesmo tempo *monolítico*, um único personagem-tipo, e *cindido*, três entidades distintas (CAMPOS, p. 142).

A par da construção de tipos servindo ao cômico, nota-se, na tessitura dramática, a ênfase a outros recursos humorísticos. Situações que pretendam provocar o riso, à maneira da comédia de costumes, ocorrem através de quiproquós, incidentes jocosos, exagerada gestualidade e movimentação em cena. Por exemplo, a rubrica da autora indicando as tias correndo para casa e Amadeu entrando e saindo (p.44); Billy agarrando, sacudindo e perseguindo Haroldinho (p. 48 e 50); as tias, dançando, entrando em casa apavoradas (p.50); D. Judith e D. Cigarra se atracando (p.45); Maria Rubina agarrando para um beijo Haroldinho que foge (p.28) e Billy correndo, carregando D. Pureza no colo (p. 21). Importante ainda a comicidade visual, incluindo a composição dos tipos em cena, como *o roupão ridículo* e *o pijama espalhafatoso* usados por Haroldinho (p.27) ou o apagar, acender e tremer das luzes em consonância com a trama. Os recursos de sonoplastia também reiteram o cômico, como o respirar das famílias Formiga e Batista (p.18).

Igual peso tem o humor alcançado pela palavra. Construções paralelísticas e falas corais, mantendo o ritmo e aumentando a frase e seu efeito sonoro - efeito coral - motivam o cômico e soam agradáveis ao ouvido. Tal recurso permeia o texto através das falas e canções

das Batistas e de outros personagens. Na comicidade verbal, utilizam-se os próprios recursos de linguagem. O humor decorre das solenes falas rimadas de Amadeu: *Trabalhei... Trabalhei. Melhor dia não desejei...* (p.11) ou *Vamos fazer um pequeno passeio na praça para que a digestão melhor se faça.* (p.14). Equívocos são provocados pelas diversas acepções de um termo ou de uma expressão, ocasionando ambigüidades ou trocadilhos risíveis. Há vários exemplos: *três-louçadas* por *treslouçadas*; *andor* por *ardor*; *descomputar* por perder a compostura; bem como os mais sutis: *limpeza pública*; *jogo de amarelinha*; *jogar a primeira pedra* e *Feto de Dinossauro*, alusão aos estudos de Haroldinho e à indeterminação de sua paternidade. De forma análoga, paradoxos do tipo *bandido honesto* com *mulher bandida, mas honesta*; *paleontologia prática* e palavras e expressões usadas desacertadamente: *tramaticada* por *traumatizada*; *os meios justificam os fins* e *Sr. Ordovícico* por *Sr. Formiga*. Mecanismos que acentuem a rigidez de um termo ou palavras engraçadas pela sonoridade, extravagância ou mesmo inexistência, como *Carbônico*, *Pérmico*, *Lilécio*, *Silécio*, *Devônico*, *Cárbrico*, *Trilobites* e *Braquiópodes*, relativas ao estudo de paleontologia. Pode-se inferir a crítica à educação brasileira cujos conteúdos e métodos, em geral ainda hoje, não são exatamente os mais proveitosos à evolução intelectual do aluno. Contesta-se, ironicamente, a serventia, que não a da aparência, de tal estudo para a vida futura, profissional ou não. Analogamente causando riso, personagens como Haroldinho, Lota e Pureza, por estupidez, nervosismo, temor ou alheamento à situação, atrapalham-se e se confundem nas falas, quase revelando o que não devem ou atuando como se estivessem fingindo mal. Todo o episódio do rapto de Julietinha, por exemplo, é permeado por este recurso (p. 37 a 42).

Igualmente revestida de caráter cômico, numa comédia musical, e comum à dramaturgia infantil em geral, a música é ao mesmo tempo pano de fundo e parte integrante da ação dramática. Ressalta-se sua função narrativa, na voz das narradoras ou de outros personagens. Apresentam-se ao público os personagens e seus traços morais e sociais, a rememoração de fatos anteriores ao entrecho, comentários exteriores à ação dramática e elementos importantes da ação e da temática da obra. A música final, em contracanto, imprime a polaridade entre *bem* e *mal*. Enfatiza-se o confronto entre as tias relutantes às

mudanças e os demais personagens, então, *adaptados*. Em *Os Cigarras e os Formigas*, não há, como em outras obras da autora, a partitura musical, apenas indicações contidas nas rubricas. Como elemento de realce, ritmos e tons diferenciados podem se vincular a situações cômicas, por exemplo, na chegada de Amadeu ao levar a filha para casa (p.54) ou luzes piscando ao ritmo da música (p.18). Cumpre salientar que a música direciona a atividade de D. Cigarra como cantora de ópera e a de Billy como músico. Melhor dizendo, a arte musical vem aqui explicitada pela convenção teatral.

Tanto nas letras musicais, como no texto em si, a autora emprega eficientemente diferentes níveis de linguagem, que produzem grande efeito cômico e servem, além disso, à tipificação do personagem, exprimindo idade, nível cultural, posição social e postura ideológica. Desta maneira, confere-se às falas maior autenticidade dramática. Amadeu nunca perde a solenidade de expressão. Até mesmo em situações em que o emocional deveria predominar, adota a fala culta - que, às vezes, chega a ser rimada -, a ordem inversa incomum à linguagem oral e um vocabulário diferenciado: *engendrar, celerado, senhora sua mãe, acordar minha úlcera*, etc. Em tom formal, porém, menos pomposo, Judith se expressa, mas diferentemente do marido, no auge da emoção, irritadíssima, rebaixa o nível ao desabafar (p. 54). A filha Julieta utiliza a fala culta de alguém que estuda, mas usa ainda a linguagem coloquial jovem: *tá sabendo?, Vem cá, tá bem?*. Ao que parece, na filha a contaminação da aparência social não é tão devastadora como nos pais.

Assumindo um discurso prosaico, objetivo, próprio da fala culta de alguém que estudou, mas não é artificialmente formal, D. Cigarra mostra firmeza, inteligência e apreço à liberdade. Exceção feita ao pedir, em nome do filho, Julieta em casamento, quando fala tão formal e elegantemente quanto se veste. Seus filhos usam a linguagem coloquial, com muitas gírias, beirando, às vezes, o vulgar. Expressões adotadas por Maria Rubina: *me amarro em você, não sacaram nada?, podes crer, está no papo, troço*, etc. E por Billy: *tô ferrado, que grilo, bafo, legal, descolei*, etc. Contudo, usando terno, elegantemente vestido como a mãe, o moço se dirige formalmente a Amadeu. Depreende-se que mãe e filho já refletem vestígios da conversão moral e social. Importa considerar um grande abuso de vocabulário não pertencente ao universo infantil: *colossais, homéricos, sobressalente, parvo*, etc. Trocadilhos

e ambigüidades atingem uma complexidade maior do que seria desejável à compreensão da criança, comprometendo, inclusive, a percepção dos aspectos temáticos.

Pautada por um conflito maniqueísta, a obra veicula uma moral mesmo que não explicitada, ou seja, percebe-se um arremate moral refletindo uma postura conformista e conservadora. Encobertos por padrões estereotipados, vazios, mas legitimados pela ordem social vigente, são levantados aspectos da fragilidade e da falsidade da ideologia pequeno-burguesa. Expõem-se o mecanismo de como se forma a reputação e as relações de poder em sociedade. Outrossim, ressalta-se o valor dado à aparência social e aos valores tradicionais, cuja relatividade sobressai.

Nítida é a apresentação de destinos para *bons* e *maus*. Os personagens devem se adaptar à ordem estabelecida e inquestionável e, não se enquadrando ao *desejável* ou ao *adequado*, são tidos como *maus*. O *mal* permanecerá sepultado nas profundezas do mar em *Pluft*; preso no Zoológico em *Chapeuzinho Vermelho* ou preso para sempre na torre de piche em *A bruxinha que era boa*. Diversamente do que se observa nestas peças, a erradicação do mal deixa de ser um dos objetivos do enredo. Não se verifica a punição do *mal*, mas a idéia da regeneração do indivíduo, papel de que a burguesia se presume imbuída. A par disso, elimina-se o final feliz *viveram felizes para sempre*. Tal qual em *A gata borralheira* a sobrevivência do casal depende do trabalho (CAMPOS, p. 117). Insinua-se, sobretudo por meio da geração jovem, o caminho da melhoria, uma possibilidade de esperança no ser humano.

De fato, *regenerados* pelo trabalho e pelo amor, os *desajustados* alcançam seus objetivos, porém, cada um a seu modo, deve pagar o preço. A fim de serem socialmente aceitos, convertem-se aos padrões, fazem concessões, maiores ou menores e se amoldam como podem à nova realidade. Os mais arraigados, em termos de expectativas sociais, cedem em parte devido à mudança de suas antíteses. O próprio conflito, de fato, é resolvido pela aceitação de padrões. Assim é que o passaporte de Billy para se casar é seu contrato de trabalho e D. Cigarra assume um trabalho braçal. A evolução dos personagens na trama se realiza tão somente consoante esta transformação. Unicamente as Batistas, cristalizadas em

seus conceitos, resistem às inovações, conquanto devam resignar-se ao envolvimento do sobrinho com Maria Rubina. O desfecho é extremamente diverso do que pretendiam. Assim é que a música - na qual há um jogo de oposições análogas aos da fala de Amadeu Formiga - (p.52), imediatamente anterior à cena final, denota a perplexidade diante daquilo que atribuem ao triunfo do mal (p.58). Em contracanto, a turma de Billy exalta o mundo das lindas loucuras do amor.

É certo que esta leitura da fábula tradicional oferece uma perspectiva fechada e uma interpretação exequível contanto que circunscrita aos limites da peça. Entretanto, prenuncia uma falsa pista de questionamento do conservadorismo social. Suscita expectativas diversas das obtidas, sugerindo, através de uma feição caricatural, com ironia e humor, o encontro com o inusitado, não integralmente contido ou realizado na obra. As contradições não são resolvidas, apenas contornadas. Na verdade, sob a capa da transformação do *mal* em *bem*, sustentam-se as convenções sociais com as quais não se pode simplesmente romper em se vivendo em sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PRADO, Décio de Almeida. "A personagem no teatro". In: CANDIDO, Antônio e outros. *A personagem de ficção*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Pluft, o fantasminha I e II*. In: *Teatro em progresso - Crítica Teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins, s.d.

BERGSON, Henry. *La Risa*. Buenos Aires: Losada, s. d.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Pluft & Companhia* (O teatro infantil de Maria Clara Machado). Dissertação de Doutorado. USP, 1993.

LOMARDO, Fernando. *O que é teatro infantil?* São Paulo: Brasiliense, 1994.

MACHADO, Maria Clara. *Os Cigarras e os Formigas*. In: *Teatro infantil V*. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

PUPPO, M.Lúcia S. Barros. *No reino da desigualdade: teatro infantil em SP nos anos 70*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1994.

SANT'ANNA, Affonso R de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. 5ª ed., São Paulo: Ática, 1995.

SUKESSIND, Flora (org.) *O Tablado*. Edição especial de *Dionysus*, nº 27, Rio de Janeiro: MINC/INACEN, 1996.

VASCONCELLOS, L. P. *Dicionário de Teatro*. 3ª ed. Porto Alegre: LPM Editores, 1987.