

**Universidade Estadual de Campinas**

**Faculdade de Educação**

**TESE DE DOUTORADO**

**O Tablado - mais de meio século  
de Teatro e Educação**

***História-memória. A chave para a perenidade  
do mais duradouro grupo teatral do Brasil***

Raquel Vaserstein Gorayeb

Orientadora: Profa. Dra. Elisa Angotti Kossovitch

2003

**UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

Título ...O Tablado – mais de meio século de Teatro - Educação..

Autor: Raquel Vaserstein Gorayeb  
Orientador: Professora Doutora Elisa Angotti Kossovitch

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Raquel Vaserstein Gorayeb. e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 17/ 02/ 2004 .....

Assinatura: *Elisa Angotti Kossovitch* .....

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

*Sônia M. de Vargas*  
*Ana Angélica de Almeida*  
*Luiz Roberto de Souza*  
*Cláudio A. V. R.*

ano 2004

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	
	TTUNICAMP
	G65t
V	FK
TOMADA DE PREÇOS	59460
PROC.	26 P-117/104
	C <input type="checkbox"/> D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	13/09/2004
Nº CPD	

CM00199629-9

Bib Id 321211

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca  
da Faculdade de Educação/UNICAMP**  
Bibliotecário: Rosemary Passos - CRB-8ª/5751

G65t

Gorayeb, Raquel Vaserstein.

O Tablado – mais de meio século de teatro - educação : história – memória : a chave para a perenidade do mais duradouro grupo teatral do Brasil / Raquel Gorayeb Vaserstein. -- Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador : Elisa Angotti Kossovitch.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Teatro na educação. 2. Memória. 3. História. 4. Socialização.

I. Kossovitch, Elisa Angotti. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

04-054-BFE

## Agradecimentos

Agradeço à Escola de Teatro Tablado pela gentileza com que seus dirigentes, professores e funcionários me abriram as portas para entrevistas, acompanhamento de aulas e coleta de informações, possibilitando assim maior conhecimento do trabalho que por tantas gerações desenvolvem, valorizando a arte e a educação.

À minha orientadora, prof<sup>ª</sup> dr<sup>ª</sup> Elisa Angotti Kossovitch, gratidão especial pelas diretrizes precisas e judiciosas e, em especial, pelo apreço com que me acolheu e pela sensibilidade com que compreendeu minhas agruras (por exemplo, fazer doutorado em Campinas morando no Rio de Janeiro e trabalhando de manhã, à tarde e à noite...).

Aos integrantes das bancas de qualificação e de defesa - além da prof<sup>ª</sup> dr<sup>ª</sup> Elisa, os profs. drs. Ana Angélica Albano, Carmem Soares, Flávio Desgranges e Sônia de Vargas -, pela proficiência e pelos redirecionamentos inspirados e corretos.

Aos professores do programa de pós-graduação da FE responsáveis pelas disciplinas que cumpri no doutorado: Luis Aguillar (teve o dissabor de me aturar por três disciplinas...), Demerval Savianni (que prazer ter aulas com a história viva da educação no Brasil!) e Corinta, que me fez descortinar novas visões da pesquisa educacional.

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação da FE, pelo carinho e generosidade no apoio, que sempre foi muito além da mera

função administrativa. Dorival, Gislene, Nadir, Rita, adoro vocês. Que tenham em mim uma amiga para sempre.

À professora Lúcia Sasse, diretora do curso de pedagogia da Universidade Estácio de Sá, pela atenção, pelo estímulo - e por acreditar e confiar em mim.

À professora Teresa Renou, uma das mulheres mais obstinadas e lutadoras que já conheci, e que pelejou o tempo todo para que eu permanecesse em sua equipe - e não desistisse do doutorado. "Baixinha", você é o máximo...

A Georgina Ferreira da Costa, que muito ajudou na pesquisa e especialmente nas entrevistas, o meu reconhecimento.

Aos meus alunos do ensino médio e universitário, por não me deixarem desistir de trabalhar e de pensar e viver a educação.

À minha filha, Nina, deplorando o tempo que, tão enfiada em estudos e trabalho, subtraí do convívio com ela. Espero que compreenda e agora me perdoe.

Ao meu marido, José Gorayeb, companheiro de toda a vida, não só pela grande ajuda mas sobretudo por me mostrar o quão é importante termos alguém com quem partilhar a vida, os desafios e os ideais. Este talvez seja o significado do amor.

Aos meus pais, Saul e Bluma Vaserstein, *in memoriam*. Não fosse a formação que se empenharam em me propiciar, não seria possível chegar aonde cheguei. Saudades.

## RESUMO

O objeto de estudo, neste trabalho, é o Tablado, o grupo teatral (fundado no Rio de Janeiro em 1951 pela teatróloga e encenadora Maria Clara Machado) que, sendo ao mesmo tempo uma escola de teatro, é o mais antigo do Brasil.

A história do Tablado - uma referência há décadas na vida cultural do Rio de Janeiro - não tinha sido ainda contada e analisada de modo completo. É apenas referida em alguns textos de imprensa e em raras edições comemorativas; ela está principalmente na memória das pessoas que por ele passaram. O objetivo do trabalho é, por isso, resgatar essa história até hoje não escrita e não levantada em sua totalidade, especialmente na fase "pós-Maria Clara"; discutir a função e a influência pedagógica do Tablado junto às gerações de estudantes que o freqüentaram; e investigar seu estado atual, o fascínio que exerce nos jovens, os seus problemas e as suas perspectivas.

O trabalho conclui que o principal fator responsável pela sobrevivência do Tablado - que subsiste como o único grupo teatral brasileiro de teatro com mais de meio século de atuação ininterrupta - é a Educação. A companhia teatral foi, na maior parte do tempo, uma caudatária, uma resultante da atividade escolar. Como o grupo se manteve, ao longo de toda a sua trajetória, como uma escola, embora não formal, a Educação foi o elo entre as muitas gerações que por lá passaram e a chave para que o Tablado superasse suas adversidades - o grupo está agora em seu 53º ano de atividades, após vencer a última crise, decorrente do recente falecimento de Maria Clara Machado.

## ABSTRACT

The subject being studied in this work is the *Tablado* (Stage), the theatrical group (founded in Rio de Janeiro in 1951 by playwright and director Maria Clara Machado) which, being at the same time a school for the theater, is the oldest one of its kind in Brazil.

The history of the *Tablado* – which for decades has been a reference point in the Rio de Janeiro cultural life – had still not been recorded and analyzed in a complete way. It has been merely mentioned in some articles in the press and in rare commemorative editions; it exists mainly in the memory of the people that participated in it. For this reason, this work's objective is to recover and preserve this history which up to now has remained unwritten and not researched in its entirety, especially in the "post-Maria Clara" phase; to discuss the *Tablado's* function and pedagogical influence on the generations of students who took part in it; and to investigate its current situation, the fascination which it exerts on young people, its problems and its prospects.

The work concludes that the main factor responsible for the survival of the *Tablado* – which remains the only Brazilian theatrical group with more than a half-century of uninterrupted activity – is Education. During most of the time, the theatrical company has been a provider of talent, resulting from its school activity. Since throughout its entire existence the group has continued to be a school, although not a formal one, Education was what linked the many generations that participated in it and was the key factor which enabled the *Tablado* to overcome its difficulties – the group is now in its 53<sup>rd</sup> year of activity, after having emerged successfully from its latest crisis, resulting from the recent death of Maria Clara Machado.

# Sumário

Prólogo	1
Capítulo I - Uma (breve) história do teatro	13
1.1 - Sem o ator não há teatro. De Téspis ao cinema e à tevê	14
1.2 - O teatro na educação	23
1.2.1 - <i>Teatro feito “por” ou “para” crianças?</i>	32
1.2.2 - <i>Nasce uma dramaturgia para a criança</i>	37
1.3 - O teatro brasileiro sobe à ribalta	41
1.3.1 - <i>As primeiras companhias estáveis: do Estado Novo ao Arena</i>	42
1.3.2 - <i>O teatro “participante”. Censura, repressão</i>	49
1.3.3 - <i>O teatro “alternativo”. Menos texto, mais “linguagem do corpo”. A criação coletiva</i>	57
1.3.4 - <i>O teatro de bonecos, de Garcia Lorca a Maria Clara</i>	60
1.3.5 - <i>A “desconstrução” da dramaturgia. Começam os cursos livres</i>	63
1.3.6 - <i>O “Teatro de Grupo”. Com a anistia, a temática social ressurge</i>	68
1.3.7 - <i>Com os anos 90, uma nova linguagem no palco: a televisiva</i>	71
1.3.8 - <i>No novo século, novos autores, jovens; novos grupos, criativos.</i>	78
Capítulo II - O Tablado	81
2.1 - Mais de meio século de magia	82
2.1.1 - <i>Nos primórdios, uma obra social</i>	83
2.1.2 - <i>A polêmica da profissionalização</i>	113

2.1.3	- O início das aulas. No palco, jovens estudantes substituem os que viraram profissionais	120
2.1.4	- As críticas, a "patrulha": "conservador", "alienado". Depois, a censura	123
2.1.5	- Os Cadernos de Teatro: "Remember Amapá"	137
2.1.6	- Finalmente, mais um curso que uma companhia teatral. "Vestibular" para a TV?	153
2.1.7	- Eterna, como os diamantes	166
2.2	- O Tablado hoje. E sempre?	174
2.2.1	- A aula é no palco, desde o primeiro dia	176
2.2.2	- Aulas desde a infância até a Terceira Idade	185
2.2.3	- A sucessora assume a luta pela sobrevivência. Com o caixa vazio, volta o "Pluft"	191
2.2.4	- Novo repertório. Novas diretrizes?	198
2.2.5	- O "método" do Tablado. Se existe, qual é?	203
	 <u>DEPOIMENTOS</u>	209
	Aracy Mourthé	210
	Thaís Balloni	213
	Cico Caseira	215
	Luiz Carlos Tourinho	219
	Cacá Mourthé	222
	 <b>Capítulo III - A chave da perenidade</b>	227
	<b>Apêndice:</b>	
	• A obra de Maria Clara Machado no Tablado - a autora, a diretora, a atriz	237
	• Espetáculos produzidos e exibidos no Tablado desde 1951	239
	 <b>Bibliografia</b>	247

## Prólogo

*Se a criação artística é um imenso mistério que vem das profundezas do inconsciente, a criança é outro mistério maravilhoso. A grande decepção do homem racional deste século é querer saber tudo o que se passa no mundo infantil. Escreve livros, inventa teorias, faz congressos, e a criança continua fazendo seu buraquinho na areia para colocar o mar dentro, como na história de Santo Agostinho. Não tente me desvendar, parece dizer a criança.*

MARIA CLARA MACHADO

*Nesse ramo dos acontecimentos humanos tudo está achado, formulado e encaixotado; é só prover os alforjes da memória.*

MACHADO DE ASSIS

**C**erta vez o ator Cláudio Corrêa e Castro disse, nostálgico, a uma amiga atriz: *“Estou em busca do Tablado perdido”*. Em recente depoimento, lembrou a frase e explicou-a: *“O Tablado é inesquecível, aquela paixão. O que eu quis dizer com aquilo foi que busco uma emoção que já não me vem mais. Já participei de tantas peças e tantas platéias e não me esqueço do Tablado”*.

Quando defendi minha dissertação de mestrado - a respeito de um grupo de teatro amador de uma escola, de nível médio, com atividade ininterrupta há

quase 40 anos - os membros da banca sugeriram-me aprofundar o estudo da importância do teatro na vida dos adolescentes e jovens. Então pensei que só me interessaria pesquisar alguma coisa em que trabalhasse não somente com o intelecto, mas também com a emoção - aquela mesma emoção que Cláudio Corrêa e Castro busca nos desvãos de suas memórias do Tablado...

Na fase de graduação cursei duas faculdades ao mesmo tempo: Direito, por opção pragmática, e Educação Artística por uma identificação, que vinha praticamente desde a infância, com a área da arte e da cultura. Ao concluí-las - 21 anos atrás - escolhi então como profissão a segunda carreira, com especialização em Artes Cênicas.

Por ter pais ligados à vida cultural e política do Rio de Janeiro, desde muito jovem pude freqüentar, levada por eles, espetáculos como os do Opinião e do Arena nos anos 60 e 70. Não esqueço cenas como a de Zé Kéti cantando no Teatro Opinião com Nara Leão e Gianfrancesco Guarnieri representando seu *Eles não usam black-tie*.

Quando o prédio da UNE (Praia do Flamengo, 132) foi invadido e ocupado, em 13 de março de 1980, por uma tropa de choque que expulsou de lá, numa quase operação de guerra, o Centro de Letras e Artes da Uni-Rio - faculdade que cursava na época -, eu estava lá, ensaiando *As três irmãs*, de Tchecov, e tive que passar por um *corredor polonês* formado pelos policiais. Imediatamente depois da expulsão começou a demolição do prédio histórico que fora sede da UNE e do CPC - "como se se quisesse apagar da face da Terra um monumento a uma idéia considerada perigosa", recorda Yan Michalski.

Creio que foi naquele momento que me decidi por lecionar teatro: naquele momento em que vi, diante de meus olhos, como a arte era considerada perigosa e subversiva por uma ditadura, porque tocava as pessoas e as impelia a pensar. Aquilo não seria simplesmente um exercício prazeroso ou a preparação para uma atividade remunerada - era uma escolha de vida.

Quando fiz o antigo "ginásio", pude vivenciar práticas de teatro durante todo o curso. Isso só foi possível porque estudava em uma escola experimental (Centro Educacional de Niterói) que tinha como linha norteadora os princípios da

Escola Nova. O ensino de teatro fazia parte do currículo e tinha a mesma importância e o mesmo peso das outras disciplinas.

Em minhas lembranças permanece indelével a motivação com que os alunos compareciam às aulas de teatro, ministradas pelo professor Hilton Carlos de Araújo, um dos pioneiros em teatro/educação no Brasil. Esta motivação levou-me a freqüentar também vários “cursos livres” de teatro, fora da escola convencional.

Anos mais tarde, já como professora de Artes Cênicas, tanto no ensino particular quanto no público, pude constatar, agora já do outro lado - da mesa do professor -, a importância de “fazer teatro”, para os alunos. Talvez por ser uma disciplina em que o rigor metodológico é menos tradicional, ela propicia aos alunos maiores oportunidades de exercitar a expressão oral e corporal.

Apesar da posição secundária que o teatro ocupa hoje nos currículos escolares, os estudantes em contato com sua linguagem e suas técnicas costumam, com poucas exceções, apreciar muito o chamado “fazer teatro”. Em muitas instituições, a aula de teatro chega a ser, no curso médio, um dos poucos momentos em que a escola se torna realmente prazerosa para o estudante.

Ao longo de mais de duas décadas de magistério, com muita freqüência ouço perguntas dos estudantes da escola pública, após as aulas de Artes Cênicas, sobre a carreira teatral e especialmente sobre o Tablado. A curiosidade é grande; uma curiosidade mesclada de fascínio pela ribalta e pelo legendário “curso livre” que transformou tantos alunos em ídolos dos palcos, do cinema e da televisão.

Esta curiosidade é um dos fatores - mas certamente não o único - que provocam a grande procura pelo Tablado e levavam os jovens a passar a noite na fila, às vezes no frio, na chuva e na umidade do bairro do Jardim Botânico, na calçada do teatrinho, na véspera do dia das inscrições a cada início do ano letivo, para garantir a matrícula na manhã seguinte. (Agora as filas noturnas acabaram, porque foi instituído um sistema de inscrições com sorteio: as vagas não são mais de quem chega primeiro...) O que significa o Tablado na expectativa de cada um deles?

**E**ste é um trabalho que se insere na esfera da História e da memória. O **objeto** será o Tablado. Serão narrados os primórdios, as origens, a trajetória e as - ainda não suficientemente estudadas e entendidas - razões de sua extraordinária longevidade. Ponto de referência na vida cultural no Rio de Janeiro, tendo sido, em várias épocas, verdadeiro modismo nos meios estudantis da Zona Sul carioca, o Tablado é o único grupo teatral, de qualquer gênero - teatro infantil, adolescente, adulto; amador, profissional - com tão longa atividade ininterrupta no Brasil: seu cinqüentenário transcorreu em 28 de outubro de 2001. É ao mesmo tempo uma escola de teatro, que foi berço e bússola para várias gerações de jovens que, desde os anos 50, ali tiveram as primeiras lições de arte e depois pontificaram nos palcos e nas telas.

O Tablado foi fundado em 1951 por Maria Clara Machado, considerada a mais importante teórica do teatro infantil brasileiro, autora de várias peças que hoje são clássicos encenados em praticamente todas as escolas brasileiras e conhecidos nos palcos de todos os grandes países do mundo. Maria Clara a ele dedicou-se em tempo quase integral por toda a sua longa vida; e o Tablado, companhia teatral e escola ao mesmo tempo, sobreviveu a ela, exatamente como ela sempre sonhou.

Sobreviveu-lhe e também a todas as vicissitudes por que passou em mais de cinquenta anos. Passou ao largo de escolas e estilos teatrais, de gêneros e modismos estéticos, passou ao largo dos experimentalismos e das vanguardas, sofreu os rigores da censura durante o regime militar, enfrentou as crises que debilitaram o teatro no Brasil e entrou incólume no século XXI; e assim sobrevive até hoje, com sua mística e sua magia intactas no imaginário de legiões de jovens estudantes que sonham com a ribalta.

A história de mais de meio século do Tablado não foi ainda contada de modo completo. É uma história referida em mosaicos dispersos em uma ou outra entrevista à imprensa, em esparsas edições comemorativas de revistas, em “programas” de peças, e, principalmente, na memória e nas lembranças de

artistas que passaram por seu palco e seus bastidores. Há dois livros a propósito do Tablado: *Maria Clara Machado*, de Cláudia de Arruda Campos (1998), é, na verdade, uma completa e aguda visão analítica da Maria Clara teatróloga, no contexto do panorama do teatro infantil no Brasil e mesmo no mundo; *Cinquenta anos de Tablado*, lançado por Martha Rosman, em 2001, em comemoração ao cinquentenário, não conta propriamente a história do grupo: contém depoimentos de “tabladianos”, histórias de vida, relatos bem-humorados e iconografia - reproduções de figurinos e cartazes, fotos de espetáculos -, além da relação de montagens e das peças de autoria de Maria Clara.

A Editora Agir publicara em 1991 um pequeno livro, *Eu e o teatro*, com uma coletânea de cartas trocadas nas décadas de 40 e 50 entre Maria Clara, o pai, outros parentes e amigos.

Neste contexto, o **objetivo** deste trabalho é resgatar e reconstituir uma história até hoje não escrita e não levantada em sua totalidade, incluindo a fase “pós-Maria Clara”; e discutir, adicionalmente, a situação atual, as perspectivas e o futuro do Tablado.

Por isso, como disse acima, este é um trabalho de História e memória - memória como um insumo, uma matéria-prima fundamental da História. À falta de uma historiografia convencional, a vida e a trajetória do Tablado foram buscadas, além da densa investigação bibliográfica e documental, nos relatos e lembranças das pessoas, através de uma pesquisa de campo que abrangeu entrevistas com fundadores, dirigentes, professores, alunos, atores etc. A história viva, pulsante, do Tablado está assim multifacetada na memória oral, nos relatos - vários deles exclusivos para este trabalho - de pessoas que são parte indissolúvel do Tablado, muitas das quais o vivem ainda hoje. Este trabalho pretende, dessa forma, contribuir para colocar o Tablado no patamar que lhe concerne na literatura teatral e na própria história da dramaturgia brasileira.

**N**este prólogo estrutura-se o embasamento teórico do trabalho, fundamentado predominantemente em entendimentos de Walter Benjamin e Marc Bloch a propósito da relação entre História e memória; e na visão da História oral

como um instrumento de recuperação de dados do passado - “o trabalho de Penélope da reminiscência”.

O Capítulo I fala de teatro. Começa com um sucinto apanhado da história do teatro desde a Antiguidade, e enfoca, em seguida, a trajetória do teatro brasileiro desde o começo do século XX. Além disso, situa o ator como a própria essência do teatro, novamente recorrendo a Benjamin, na análise da complexidade e do rigor exigidos na formação do intérprete na dramaturgia.

Um subcapítulo trata da relevância do uso do teatro na educação. Examinam-se a legislação referente ao assunto e as diretrizes do MEC a respeito. Analisam-se, sob a ótica do Teatro-Educação, as correntes que balizam a prática educacional contemporânea. Reconstituem-se, em seguida, os caminhos do teatro infantil no Brasil, em especial no período dos anos 40 e 50, quando Maria Clara Machado começou a atuar e criou o Tablado. Discute-se como deve e como não deve ser feito teatro para crianças, na ótica de autores e encenadores.

Outro subcapítulo traça um painel do teatro no Brasil desde o início do século XX até os nossos dias, situando neste contexto a criação e a trajetória do Tablado.

O Capítulo II conta e discute a história do Tablado e a vida e obra de Maria Clara Machado. O levantamento desta história é pontuado por depoimentos coligidos na imprensa e na pequena literatura existente a respeito, e, em especial, colhidos diretamente junto a dirigentes, professores, alunos e ex-alunos do Tablado, dentre os quais artistas que por lá passaram e hoje ganharam notoriedade no mundo artístico e cultural.

São estudadas as principais peças e montagens de Maria Clara. Discute-se se sua obra constituía um gênero à parte, como muitos propunham, tal a sua singularidade. Discorre-se sobre os ciclos que marcaram os caminhos do Tablado.

Um subcapítulo reproduz a carreira atribulada, mas bem-sucedida, dos “Cadernos de Teatro”, que o Tablado publica há mais de 50 anos. Outro analisa a controvérsia sobre a profissionalização ou não do grupo. São ainda examinados o

contexto e as circunstâncias em que surgiu a escola de teatro; e as razões da fama que o Tablado ganhou, no meio estudantil, de ser a “porta de entrada” para a notabilidade na televisão.

Observa-se ainda o Tablado de hoje, pós-Maria Clara. Como atua agora? Quais as mudanças imprimidas pela nova gestão, no estilo e na forma de atuar, em relação a Maria Clara? Como são agora as aulas? Herdou-se um “método Maria Clara”? Se existe, como é praticado? A retomada recente, com *Pluft*, dos espetáculos públicos. A obtenção de patrocínio fere a tradição estabelecida por Maria Clara? Reproduzo, na maioria dos casos resumidamente, entrevistas feitas com professores do Tablado, entre eles a irmã de Maria Clara e sua sobrinha (hoje a principal dirigente) a respeito destas e de outras questões.

Finalmente, no Capítulo III, concluo com uma reflexão que pretende deslindar qual o *segredo*, a “liga” que possibilitou a perenidade do Tablado, tentando estabelecer se, a partir de agora, haverá futuro para o grupo - e qual.

**A** História, como disse Cícero, é a vida da memória (*vitae memoriae*). A relação entre memória e História é uma questão basilar na conceituação da história oral. Ao analisar a memória e suas dimensões individual, coletiva e histórica, o sociólogo francês Maurice Halbwachs estabelece uma distinção nítida entre História e memória: enquanto a memória é múltipla, a História é una; pode-se mesmo dizer, segundo ele, que não há mais do que *uma* História<sup>1</sup>. A memória opera com o vivenciado, com o vivido e guardado em nossas lembranças, enquanto a História constrói uma representação impessoal de fatos distantes. Em paralelo a uma história escrita há uma história viva que se perpetua através do tempo. Para Halbwachs, em nossa memória individual entranham-se as memórias dos que nos cercam, de modo que nossas lembranças se constituem também de toda uma teia de experiências e referências alheias - aquilo que comporia a “memória coletiva”. Em *História oral e memória*, Antônio Torres Montenegro, embora concordando com a distinção referida por Halbwachs, ressalva que a memória e a História mantêm significativas correlações<sup>2</sup>. De

---

<sup>1</sup> Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo. Vértice, 1990. Págs. 85-89.

<sup>2</sup> Montenegro, Antônio Torres. *História oral e memória*. São Paulo. Contexto, 1992. Págs. 17-20.

qualquer modo, enquanto a memória recupera o que está oculto em meio às percepções pessoais e subjetivas, a História trabalha com o que se torna público: dentre as fontes primordiais do historiador destacam-se jornais, revistas, filmes, rádio, televisão, ou seja, os órgãos formadores de opinião, e mais os dados oriundos de várias instâncias e instituições como o Estado (a “História oficial”), a Igreja, os sindicatos, as associações, as entidades de classe. A função do historiador pode assemelhar-se à de um “lembrador”, um guardião da memória. Assim, o tempo da memória distingue-se da temporalidade histórica, por resgatar uma outra visão dos acontecimentos a partir de uma rememoração do passado embebida da subjetividade coletiva e individual, e, aliás, exposta à influência do inconsciente.

Ao falar da obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, Walter Benjamin (1994, p. 37) comenta que “*um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois*”<sup>3</sup>.

***(...) Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no “actus purus” da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação.*** (BENJAMIN, p. 37)

Proust não descreveu em sua obra, nota Benjamin, uma vida como de fato transcorreu, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. O importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, “*mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência*”. A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito e sim a do tempo entrecruzado; seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, a qual se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender

---

<sup>3</sup> Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

a interação da reminiscência com o envelhecimento significa penetrar no núcleo do pensamento proustiano, o universo dos entrecruzamentos.

Para Benjamin, “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a História” <sup>4</sup> (1993). Para ele os acontecimentos do passado mantêm-se presentes não só na memória e sim também na linguagem, no momento em que as pessoas expressam-se em palavras.

***Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, p. 232)***

Como observa Marc Bloch, o passado é, por definição, um dado que nada mais modificará, “mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e se aperfeiçoa” (2002, p. 75) <sup>5</sup>.

***Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (BENJAMIN, p. 205 <sup>6</sup>)***

***A fixidez é sempre momentânea. É um equilíbrio, ao mesmo tempo precário e perfeito, que dura o que dura um instante: basta uma vibração de luz, a aparição de uma nuvem ou a mais ínfima oscilação da temperatura para que o pacto de quietude se rompa e se desencadeie a série das metamorfoses. Cada metamorfose, por sua vez, é outro momento de fixidez ao qual sucede uma nova alteração e outro insólito equilíbrio. Sim, ninguém está só e cada mudança aqui provoca outra mudança lá. Ninguém está só e nada é***

---

<sup>4</sup> Benjamin, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

<sup>5</sup> Bloch, Marc. *A apologia da História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

<sup>6</sup> Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

***sólido: a mudança se resume em fixidez, que são acordos momentâneos. Devo dizer que a forma da mudança é a fixidez, ou, mais exatamente, que a mudança é uma busca incessante de fixidez? Nostalgia da inércia: a preguiça e seus paraísos congelados. A sabedoria não está na fixidez nem na mudança, mas na dialética que as une.*** (PAZ, 1988, p. 16)<sup>7</sup>

O levantamento de dados e relatos sobre o Tablado não se limitou aos fundadores e dirigentes, mas abrangeu, como já foi mencionado, também jovens atores e atrizes que ali se iniciaram e não necessariamente chegaram ou chegarão ao estrelato. É um pouco como o conceito da moderna historiografia, “a História vista de baixo”, no sentido de alternativa ao relato dos feitos dos grandes. Como lembra Jim Sharpe<sup>8</sup> (1992, p. 40), o exemplo mais antigo e eloqüente deste novo conceito está nas cartas do soldado William Wheeler para a esposa, em 1815, relatando a batalha de Waterloo de seu ângulo de visão - o de um anônimo combatente que estava no fundo das trincheiras. Os livros de História contam-nos que Wellington derrotou Napoleão e venceu a batalha, e assim têm sido as narrativas dos historiadores - um relato dos feitos dos grandes líderes; dos generais e não dos soldados. A partir das cartas de Wheeler, historiadores começaram a sentir-se atraídos pela idéia de explorar a História do ponto-de-vista do soldado raso em vez daquele do grande comandante - o que Eric Hobsbawm chama de a História das “pessoas comuns”. Em 1985 a expressão foi usada pela primeira vez em um volume de ensaios publicado em Oxford, *History from below*. Este novo ângulo de visão abre a possibilidade de uma síntese mais completa da compreensão histórica, ao incorporar a experiência do cotidiano das pessoas comuns, para mostrar que a identidade nacional não é construída apenas por monarcas e presidentes, mas também pelos “de baixo”, ou seja, por todos os grupamentos sociais: eles eram, sobretudo, “atores históricos”, eles também *criaram* História - eles tinham, sobretudo, um passado, tinham memórias...

---

<sup>7</sup> Paz, Octavio. *O mono gramático*. Rio de Janeiro. Editora Guanabara, 1988.

<sup>8</sup> In Burke, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

A memória é “a mais épica de todas as faculdades”, diz Benjamin: a relação entre o narrador e o ouvinte é dominada pelo objetivo de “conservar o que foi narrado”. Ele evoca na mitologia a mãe das Musas, protetoras das artes e da História: Mnemósine<sup>9</sup>, a deusa primitiva da reminiscência, pertencente à raça dos Titânidas, que surgiram do Caos. Mnemósine dava aos poetas a prerrogativa de lembrar do passado e transmiti-lo aos mortais; e com isso propiciava-lhes a inspiração para criar, já que, para os gregos, a memória e a imaginação têm a mesma origem. A memória é assim, na mitologia, um dom. (Talvez por isso é que foram os gregos os responsáveis pelo desenvolvimento da técnica para ajudar a lembrar, a mnemotécnica...) A reminiscência transmite os acontecimentos de geração em geração. As várias histórias, os diferentes relatos, articulam-se uns aos outros, e, diz Benjamin, em cada um deles vive uma Scherazade, que concebe uma nova história em cada passagem da história que está contando...

Para o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os mais e os menos relevantes, nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a História, observa Benjamin. O passado quer sempre ser lembrado...

---

<sup>9</sup> Mnemósine e Júpiter (Zeus) eram, segundo a mitologia grega, os pais das nove musas, as deusas do canto e da memória. Cada uma delas tinha a seu encargo um ramo da literatura, da ciência ou das artes. Clio, por exemplo, era a deusa da História; Melpômene, da tragédia; Terpsícore, da dança e do canto; e Talia, da comédia.

# **CAPÍTULO I**

## **Uma (breve) história do teatro**

*O teatro é uma das artes mais expressivas, a mais útil à educação de um país. Um teatro sensível e bem orientado em todos os seus níveis – da tragédia ao vaudeville – pode transformar em alguns anos a sensibilidade de um povo... Há milhares de pessoas que nunca viram teatro, mas como sabem fazê-lo quando o vêem!*

*Federico Garcia Lorca*

## **1.1 - Sem o ator não há teatro. De Téspis ao cinema e à tevê.**

Quando tinha 15 anos, Marcus Vinicius Faustini viu pela primeira vez o quadro *A queda de Ícaro*, de Brueghel. Ficou impressionado, em especial, com a cena de trabalhadores que continuam sua rotina, indiferentes ao ser alado que desaba na terra, atônito com o fracasso de seu ambicioso vôo rumo ao Sol. Esta cena o perturbou por parecer-lhe uma dramática representação da fraqueza e das limitações do homem. Anos depois, ele direcionaria seu interesse profissional para a busca a um Ícaro moderno. Diretor teatral, Faustini, 30 anos, fez em 2002 - quinze anos após o choque ante a distante visão de Brueghel - um documentário, *Chão de estrelas*, com o qual encontraria seu objetivo. Não na figura de um mito de asas, mas nos rostos de homens e mulheres que mudam de expressão interpretando dramas, comédias e tragédias. O Ícaro contemporâneo, para ele, está na imagem do ator, seja no auge da notoriedade ou no fundo do poço da decadência profissional.

*Chão de estrelas* é uma colagem de memórias, lamentos e desabafos de atores de diversas idades, profissionais e amadores, tanto os bem-sucedidos quanto os que sofrem os dissabores de viver de arte dramática no Brasil. Depõem no documentário tanto Fernanda Montenegro e Sérgio Brito quanto a veterana Yolanda Cardoso, que hoje mora no "Retiro dos Artistas", no qual vivem os que chegaram à velhice esquecidos e sem recursos para se manterem.

"Foi por amor ao teatro e a seu instrumento principal, o ator, que idealizei este projeto", diz Faustini numa entrevista ("Jornal do Brasil", 14.10.02). "Ele é uma forma de mostrar que atores não são deuses, ainda que muitas vezes

*pareçam que são. Quero mostrar que, como Ícaro, o ator pode cair se voar alto demais.*"

O documentário tem também relatos patéticos como o do jovem ator baiano Alberto Damit, que veio de Salvador para o Rio com a aspiração de trabalhar na TV Globo e, frustrado ante a falta de acesso e de oportunidade, fez greve de fome em frente ao prédio da empresa.

Damit é um dentre tantos exemplos de um arquétipo - o do indivíduo que luta para realizar um sonho mesmo que utópico e irrealista.

**A** origem etimológica do termo "teatro" está no verbo grego *theastai* (*ver, contemplar*). Um vocábulo dele derivado designava, na Antiguidade, inicialmente o local em que aconteciam espetáculos - "o local onde se vê" - e, depois, qualquer tipo de exibição: festas públicas, danças, cerimônias populares, funerais solenes, desfiles etc. O significado específico que hoje damos ao termo "teatro" só surgiu no século XVII<sup>10</sup>.

A concepção do que hoje entendemos como teatro remonta à fase mais remota da história da espécie humana. Já nos tempos primitivos, o ser humano descobriu a necessidade do jogo e, nos momentos lúdicos, inventava a vontade de disfarçar-se, de representar-se a si mesmo ou aos próprios deuses. No momento da caça, usa máscaras com a própria aparência do animal que persegue, para iludí-lo e assim capturá-lo; ou simula caçadas, por crer no poder mágico da ação falsa antes de executar a verdadeira. A noção de representação aflora vinculada aos primeiros ritos mágicos e religiosos.

O teatro nasce, assim, no instante em que o homem primitivo põe e tira sua máscara diante de um espectador - isto é, no momento em que surge a consciência de que algo está sendo "simulado": por exemplo, quando a divindade é um homem disfarçado. Neste momento nasce também a noção de *ficção* e de *fazer arte*.

---

<sup>10</sup> Peixoto, Fernando. *O que é teatro*. Brasiliense, 1986, São Paulo.

Há registros de representações litúrgicas no Egito, entre os anos 2000 e 3000 antes de Cristo. Outros povos antigos, como os etruscos, faziam, nos primórdios, cerimônias teatralizadas para acompanhar núpcias, funerais ou rituais de sacrifícios.

Na China, cerca de um milênio antes de Cristo, as marionetes faziam sucesso nos espetáculos da Corte. Os apresentadores do “teatro de sombras” - parte integrante de celebrações religiosas - eram recebidos como se fossem mensageiros dos deuses, ensinando à platéia como viver sabiamente.

Provavelmente os primeiros intérpretes foram sacerdotes. Duas personalidades destacaram-se na etapa primitiva do teatro grego - em torno do ano 560 antes de Cristo: um déspota, Pisístrato, e um ator, Téspis. O déspota oficializou o culto a Dionísio, o deus do vinho e da fertilidade, das fontes da vida e do sexo: criou as festas dionisiacas urbanas e convocou Téspis para organizá-las todos os anos. Para muitos estudiosos, Téspis foi o primeiro ator da História. Ele inventou um “respondedor” ao coro e ao corifeu; introduziu na dramaturgia primitiva o diálogo e o personagem; substituiu a máscara animal dos sátiros pela máscara humana; criou a máscara feminina e a dramatização de temas míticos e históricos. (Fernando Peixoto, op. cit., p. 67)

Ésquilo e Sófocles seguiram-se a Téspis: ambos representavam suas próprias peças. Ésquilo foi o primeiro a usar dois atores em cena ao mesmo tempo, e Sófocles três. A representação não era rigorosamente naturalista, mas era freqüente a imitação literal da realidade. Pólus, no papel de Electra carregando a urna com as cinzas de Orestes, pôs na urna as cinzas do próprio filho, para melhor inspirar-se. Esopo, um ator grego que representava em Roma, certa vez entusiasmou-se tanto em cena que matou um escravo. Os atores na Grécia tinham boa posição social, enquanto em Roma eram os escravos e estrangeiros capturados nas guerras imperiais.

Os atores gregos usavam coturnos especiais para aumentar sua estatura; e máscaras para dramatizar a expressão facial. As cores das túnicas demarcavam a classe social de cada personagem. Como representavam em grandes teatros ao ar livre precisavam ter grande volume de voz, entonação rica

e movimentos largos e estilizados. Não havia, de qualquer modo, regras a seguir: o teatro era uma arte nova que ainda não formara um código de ação padronizado.

Há mais de dois mil anos, na Grécia, na época da colheita de uvas, uma multidão se reunia em festas religiosas que duravam dias, organizadas anualmente para homenagear Dionísio, o deus do vinho e dos prazeres. Fazia parte das cerimônias a apresentação de peças teatrais baseadas em lendas populares.

Durante a Idade Média, as representações dos milagres, mistérios e moralidades eram feitas por amadores, cujos nomes perderam-se nos tempos. A representação era realista: chegou-se ao ponto de um criminoso real ter sido crucificado em cena, durante uma representação jesuíta na Espanha.

Os grandes nomes do teatro depois dos gregos só despontaram cerca de 1.600 anos depois, com o surgimento da *Commedia dell'Arte*, a pioneira da improvisação. Neste gênero de representação não havia falas a decorar, apenas um esquema geral da trama, e os atores imaginavam os diálogos. Cada ator se especializava em determinado papel.

Na era elizabetana havia duas companhias teatrais importantes. Uma delas tinha como principal ator Burbage, ao qual se associava Shakespeare. Esta companhia adotava um tom mais naturalista que o dos rivais. No século seguinte, os papéis femininos na Inglaterra passaram a ser representados por mulheres. A partir desta época os atores começaram a tornar-se pouco a pouco o epicentro do teatro, chegando por vezes a ter maior importância que a peça que representavam. Vários deles se notabilizaram, e os séculos XVIII e XIX viram interpretações pessoais consideradas prodigiosas.

Na França, o primeiro dos grandes atores foi o próprio Molière, que combatia o estilo pomposo e afetado dos seus concorrentes. Um dos atores que começou em sua companhia, Baron, introduziu o estilo naturalista na comédia, com grande sucesso.

No século XIX o ator Coquelin introduziu uma técnica de representação que consistia em estudar o papel com emoção e imaginação e no entanto

interpretá-lo com objetividade. Esta “falta de emoção” em cena foi muito contestada, especialmente pelo inglês Irving, um dos mais festejados atores da época.

Os nomes mais famosos dos palcos no século XIX foram, porém, Sarah Bernhardt e Eleonora Duse. Sarah tinha uma voz magnífica e causava sensação tanto no palco como fora dele. Representava sempre a si própria, prendendo o público com seu carisma. Duse, ao contrário, representava o personagem, procurando vivê-lo com simplicidade e veracidade.

Como se vê, os grandes intérpretes são muito diferentes uns dos outros, e o que os torna singulares não é a maneira de representar, mas sua personalidade.

○ teatro pode dispensar tudo, exceto o ator. Sem o ator, como conceber a existência do teatro? A essência do teatro é o ator e suas ações, dizia Grotowski. O ator é o componente primordial do espetáculo. É o elo vivo entre o autor do texto e o espectador; é a “correia de transmissão” de toda e qualquer intenção e vontade do encenador.

Comumente envolta em uma aura de fantasia e romantismo, a figura do ator foi, muitas vezes, ao longo da História, perseguida em nome de dogmas religiosos ou mesmo pela lei dos homens. Em certas épocas, o ator era equiparado aos bandoleiros; e a atriz, quando começou a existir - porque durante longo tempo só os homens podiam subir ao palco, interpretando até os papéis femininos -, às prostitutas.

O engenho e arte do ator de teatro são, por essência, perecíveis. O cinema e a televisão perenizam, nas imagens, a interpretação e a figura do ator, mas a representação teatral caracteriza-se pela fugacidade: esvai-se no instante mesmo em que o ator a cria. Só sobrevive mesmo na memória dos que a assistem em cada instante. (Com uma exceção: já há peças que são filmadas, embora só para registro, não para exibição...) A encenação só existe no momento mesmo da representação, que nunca é exatamente igual à anterior e à subsequente.

Dos numerosos ofícios que compõem uma obra teatral, a arte de representar é a mais glamourosa e controvertida. Há diversas técnicas de interpretação, umas opostas a outras. O público é inconstante: exalta alguns atores que admira e ignora outros que têm idênticas habilidades. Acontece, com frequência, de um ator sem o treinamento adequado desempenhar-se melhor do que outro que passou a vida a estudar e ensaiar. Acontece também de um ator sem experiência alguma produzir uma interpretação melhor do que a dos intérpretes escolados. Muitas gerações atrás, faziam sucesso os atores que representavam para o público, mantendo com a platéia um contato direto. Com o advento do realismo, esta técnica passou a ser considerada “declamatória” e o naturalismo passou a ser a moda. Hoje em dia, começa-se a achar a representação naturalista inexpressiva demais, ao copiar a vida no dia-a-dia. Acha-se que a arte deve ser maior e mais expressiva que a vida... O ator em cena quase nunca interpreta o real: está sempre *imitando* a realidade, dizia nos anos 40 do século passado Jacques Copeau, que sempre rechaçou o naturalismo.

A arte é muitas vezes considerada de forma leviana, em especial quando vista de certo ângulo de visão educacional: uma falaciosa perspectiva pedagógica subestima a arte e em particular o teatro, tratando-os como uma “brincadeirinha” que serve de mero instrumento para o aprendizado. Uma mostra de como esta visão é equivocada está no rigoroso processo de formação do ator. A prática mesma da profissão constitui-se, muitas vezes, numa forma de educação. O artista não nasce pronto: ele se forma, constrói sua história e sua arte no fazer, no estudo e na reflexão. A formação do ator exige disciplina de trabalho; conhecimento da história do espetáculo e da dramaturgia; domínio da técnica como base para a criação; capacidade mimética; desenvolvimento de recursos histriônicos e do que Artaud chamava de “musculatura afetiva”; treinamento no uso do corpo, da voz, da memória; a exploração de uma bagagem pessoal de emoções e imagens; muita leitura e muita sensibilidade. É, assim, um processo pedagógico. E uma forma de trabalho à qual é inerente a concepção do

coletivo, do grupo, sem a qual não se concretiza o acontecimento teatral (SPRITZER, p. 9-10) <sup>11</sup>.

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais for reproduzível, lembrava Walter Benjamin já nos anos 30. Os exemplos mais eloqüentes disso são o cinema, o livro, as artes plásticas - xilogravura, litografia -, e mesmo a fotografia, que revolucionou a própria pintura. “Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na História, de sua existência parasitária”, diz Benjamin (p. 171) <sup>12</sup>. Ele acrescenta que esta nova realidade causou uma grande vítima: o teatro, que passou a sofrer, em consequência, sua “crise mais manifesta”, exatamente porque se caracteriza “pela atuação sempre nova e original do ator”.

Esta especificidade da atividade teatral remete à questão já mencionada - a complexidade e o rigor que envolvem a formação do ator de teatro, na comparação, que Benjamin fazia, à época, com o ator de cinema, e que hoje se estende ao de televisão. O ator de teatro, frisava o autor, “entra” no papel: investe-se dele durante toda a duração do espetáculo.

***Esta possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema. Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias seqüências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia etc. (Op. cit., p. 181)***

Pode-se, assim, nos exemplos de Benjamin, filmar no estúdio um ator saltando de um andaime, como se fosse uma janela, mas a fuga subsequente poderá vir a ser rodada semanas depois, numa tomada externa. Ou o roteiro pode exigir que o personagem se assuste ouvindo uma batida na porta; se o desempenho do ator não tiver sido satisfatório, o diretor pode recorrer ao expediente de, em outra ocasião - um dia, uma semana, um mês depois -, mandar que disparem um tiro de festim às costas do ator: o susto que ele tomará

---

<sup>11</sup> Spritzer, Mirna. *A formação do ator*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2003.

<sup>12</sup> Op. cit. .

será registrado em “close” e incluído no filme, como se fosse interpretação. Este procedimento é inteiramente adequado no universo cinematográfico, da mesma maneira como é adequada e corriqueira a prática em que o diretor faz o ator repetir a mesma cena dez, vinte, trinta vezes, até considerar que ele finalmente conseguiu representar bem, ou conseguiu a interpretação, o tom e/ou a entonação desejados pelo cineasta.

Como as exigências técnicas impostas ao ator de cinema ou de televisão não são necessariamente as mesmas que se impõem ao ator de teatro, “os atores de cinema que tentaram passar da tela para o palco não foram, em geral, os melhores, e na maioria das vezes a tentativa malogrou”, diz Benjamin. (Ele falava, é claro, numa época em que o cinema vivia suas primeiras décadas, a fase do cinema mudo: o cinema falado estava em seus primórdios. Daí para cá tivemos exceções a este quadro que ele apresentava como regra geral...) Esse fenômeno está ligado à natureza específica do cinema, em que o intérprete representa o personagem diante de um aparelho, a câmera, e não diante de um público, ao vivo.

A arte de representar, como vimos, sempre se baseou, em maior ou menor grau, dependendo da época ou do estilo, na figura e, em especial, no corpo do ator.

Com o surgimento da figura do diretor, na segunda metade do século XIX, a atuação do ator passa a vincular-se mais estreitamente ao conjunto dramático, interligando-se com os demais elementos da cena. É a época da chamada “cena realista”, em que se exacerba a fidelidade ao texto, atingindo o ponto culminante com o naturalismo, no qual o cenário, os figurinos e a atuação do ator passavam a ter como referência a realidade do dia-a-dia<sup>13</sup>.

Foi o russo Constantin Stanislavski, já no século XX, o responsável pela mudança do comportamento cênico do ator no mundo moderno, em uma realidade que surgia: com o advento da energia elétrica, a iluminação cênica tornou-se um recurso dramático de novas e múltiplas possibilidades, o que

---

<sup>13</sup> Pereira, José Amâncio Tonezzi Rodrigues. *A arte do ator e o ato do afásico*. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2003. Pág. 55/56.

exigiu do ator novas modalidades de interação com as virtualidades tecnológicas que despontavam. Fora de seu país, as idéias de Stanislavski sobre a prática e o ensino da arte dramática popularizaram-se inicialmente nos Estados Unidos nos anos 30 e chegaram à Europa já nos anos 50, quando o primeiro volume de *O trabalho do ator sobre si mesmo*, com o título *A formação do ator*, foi publicado na França. *An actor preparing*, a versão americana, apareceu nos EUA em 1936 e teve imediatamente ampla difusão, passando a ser considerada a expressão acabada das idéias de Stanislavski sobre a arte do ator. O segundo volume, *A construção da personagem*, foi lançado nos EUA em 1949. Considerado em sua terra o pai do “realismo socialista”, ele foi transformado, nos EUA, em um ícone do teatro, depois que o Actor’s Studio adotou seu método e suas idéias. Foi à arte do ator que Stanislavski se dedicou, muito mais que ao ofício do diretor ou do cenógrafo. Seu método começa por exigir do ator uma personalidade, um caráter que abrangem sua vida, suas atitudes e a prática diária de sua profissão. Com Stanislavski a representação teatral ganhou forte impulso no rumo que lhe daria um *status* próprio, embora sejam também de grande importância, nesse aspecto, as obras e o trabalho de Craig, Appia, Meierhold, Copeau, Artaud, Brecht e Grotowski <sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Guinsburg, J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

## 1.2 - O teatro na educação

*Talvez o segredo daqueles que conseguiram ficar entre as crianças seja o de serem fiéis à criança que vive dentro deles. De ouvirem a voz de seu próprio inconsciente; e de respeitarem o mistério da infância. Talvez a tão desejada liberdade que se reclama para a educação moderna seja apenas isto: respeitar o mundo misterioso da criança. Ela tem dentro de si mesma o futuro; cabe ao adulto apenas abrir o caminho, deixando que a vida faça o resto. Quando escrevemos para a criança estamos apenas abrindo o caminho - o caminho que vai do sonho à realidade.*

MARIA CLARA MACHADO

A utilização do teatro no Brasil como meio de formar e educar tem registros que remontam à presença dos primeiros jesuítas e suas relações com os indígenas durante o período colonial.

O teatro chegou ao Brasil no século XVI, trazido pelos jesuítas, que aqui aportaram apenas 49 anos após o Descobrimento. Eles não o adotavam aqui como o instrumento pedagógico que costumavam usar nos colégios europeus (Molière e Goldoni, por exemplo, iniciaram-se no teatro nos bancos de escolas jesuíticas européias) nem com o objetivo de ministrar aos alunos formas de expressão artística, mas como um instrumento de catequese, dirigido não a um determinado segmento, mas a toda a população. População que, na época, era composta basicamente por indígenas a serem convertidos e por colonos a serem disciplinados (como os aventureiros, criminosos e degredados).

Os jesuítas que aprendiam na Europa, durante sua formação educacional, a técnica teatral, exploravam nas encenações o gosto dos índios pelo canto, pela dança, pela mímica e pelo uso de máscaras, plumagens, pinturas e outras

representações <sup>15</sup>. Eles tinham a clara percepção da importância do teatro no processo educacional, e o utilizavam não só com a finalidade catequética de “conversão” mas também como instrumento de apostolado nas igrejas, e depois como recurso pedagógico nas escolas por eles fundadas e dirigidas <sup>16</sup>.

Em 1561, o padre José de Anchieta escreveu, em três idiomas - português, espanhol e tupi -, o *Auto da pregação universal*, encomendado pelo padre Manuel da Nóbrega para a celebração do Natal daquele ano. No espetáculo ensaiado e apresentado por Anchieta já os pequenos aborígenes apareciam em destaque, na *Dança dos dez meninos portugueses e índios, em honra do Natal de Jesus, de sua mãe Maria e dos Reis Magos*. A peça era acompanhada com som de flautas e maracás. No quarto ato, doze meninos índios cantavam cada um por sua vez um conjunto de quadrinhas: sete em português, três em tupi e duas em castelhano.

O curioso é que enquanto, desde os primórdios de nossa História, o teatro constituía um dos pilares do processo pedagógico, hoje em dia, 500 anos depois, a grande maioria das escolas ainda subestima essa prática e muitas chegam mesmo simplesmente a ignorá-la...

O trabalho com atividades de teatro só se tornou obrigatório, na escola brasileira, a partir da lei 5.692/71, que, no artigo 7º, oficializou a disciplina Educação Artística. Foi assim regulamentada uma atividade que era até então considerada extracurricular, e que só costumava ser ministrada quando havia, da parte de algum professor, eventual interesse pelas artes ou gosto pelo teatro e pelas letras.

Apesar das muitas dificuldades para pôr em prática a lei, em especial devido ao período de repressão política e arbítrio sob o qual ela entrou em vigor, logo algumas experiências positivas avultaram, abrindo campo para atividades criativas na escola, as quais transbordaram depois para o enriquecimento da própria cena profissional.

---

<sup>15</sup> Cacciaglia, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo:Edusp, 1980.

<sup>16</sup> Prado, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo:Perspectiva, 1993.

A oportunidade do contato com o “fazer teatro” pelos jovens e a interferência do teatro no cotidiano escolar, através de aulas ou de montagens que desenvolvam a sensibilidade e a consciência crítica, possibilitam ao estudante o desenvolvimento de uma visão e uma percepção de mundo capazes de transformá-lo no “homem inteiramente” da concepção de Georg Lukács. Ou seja, aquele que intervém na cotidianidade de forma espontânea e consciente, sem perder a sua individualidade <sup>17</sup>.

O ensaísta e crítico teatral Yan Michalski (1976) <sup>18</sup> robustece esta interpretação:

*Não se trata aqui, propriamente, de fazer teatro; trata-se de utilizar determinadas técnicas de exercícios dramáticos para levar a criança e o jovem a um mais complexo conhecimento de si mesmo e do mundo que o cerca, proporcionando-lhe um veículo de auto-expressão espontânea, para desenvolver-lhe a acuidade sensorial, e, portanto, a sua identidade como ser social, e eventualmente – sem que seja este objetivo a ser especificamente perseguido – contribuir para que ele se torne espectador de teatro interessado e esclarecido.*

Mas, apesar de incluído nos currículos, o ensino obrigatório de teatro não se tornou efetivo e regular. A própria lei que o instituiu abria margem, dada a escassez de professores qualificados para ministrar esse conhecimento, para que os estabelecimentos de ensino o substituíssem por outras práticas, como Desenho, Artes Plásticas, Música e, até mesmo, culinária.

A lei que tornou obrigatório o ensino artístico não propiciou condições materiais para a implantação desse trabalho. Segundo Duarte Jr.(1995)<sup>19</sup>,

*as aulas de educação artística funcionam muitas vezes em precárias instalações, porque a escola brasileira não dispõe, em primeiro lugar, de condições para abrigar um espaço apropriado ao trabalho em arte. Organizada ainda de maneira formal e burocrática, sua estrutura relegou a educação artística a uma disciplina a mais dentro dos currículos tecnicistas, com uma pequena carga horária semanal. A arte continua a ser encarada, no interior da escola, como um mero lazer, uma distração entre atividades “sérias” das demais disciplinas.*

<sup>17</sup> Heller, Agnes. *O cotidiano e a História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985

<sup>18</sup> Michalski, Yan. *Teatro na educação*. In Ministério da Educação e Cultura. Brasília/Rio de Janeiro:1976.

<sup>19</sup> Duarte Júnior, João-Francisco. *Fundamentos estéticos da Educação*. Campinas: Papirus,1995.

Em 20 de dezembro de 1996 foi sancionada a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. O art. 26 prevê que os currículos do ensino fundamental e médio devem ter uma base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e da clientela. O parágrafo 2º deste artigo estabelece que “o ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”.

Segundo Carneiro (2001, p. 92)<sup>20</sup>,

*a referência a conteúdos curriculares específicos neste artigo deveria ser interpretada como uma preocupação de se construir um currículo ativo, contemporâneo, empolgante, não apenas pela inclusão de disciplinas de base como Português, Matemática, mas também de disciplinas que ajudem a situar o aluno no mundo físico e em sua cultura. (...) Por fim, vivendo numa cultura icônica, o ensino da arte impõe-se como oferta obrigatória da composição curricular.*

Em 1998 foram criados pelo MEC os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN). São diretrizes curriculares que propõem orientações gerais sobre o básico a ser ensinado e aprendido em cada etapa da vida escolar. Os professores deverão adaptar os parâmetros curriculares à realidade de suas escolas, regiões e alunos. Nos PCNs de Arte foi substituída a designação Artes Cênicas por Teatro e Dança: procurou-se com isso delimitar melhor esses campos e evitar um certo cunho polivalente implícito na terminologia anterior.

Não há, porém, garantia de que o ensino de Teatro seja utilizado em todas as séries do ensino, pois delega-se às escolas a tarefa de decidir que modalidades artísticas irá implementar, qual o momento mais adequado para promover o estudo de Teatro e também qual o tempo de duração deste estudo.

---

<sup>20</sup> CARNEIRO, Moacir Alves. *LDB fácil: leitura crítico-compreensiva: artigo a artigo*. Petrópolis: Vozes, 1998.

**F**az-se oportuno um breve comentário, sob a ótica do Teatro-Educação, a respeito das duas correntes que fundamentavam a prática educacional contemporânea: a Escola Tradicional e a Escola Nova.

O teatro na escola tradicional tem sua prática associada à valorização da cultura geral. Recorre-se a ele mais comumente nas celebrações religiosas e nas festividades de fim de ano. O teatro tem, neste modelo, uma função secundária, acessória – é usado como mera moldura. Só é valorizado enquanto “produto”. Não é utilizado como instrumento de um processo que conduz, dentre outros objetivos, ao aprimoramento da formação do indivíduo.

Já as concepções da “Escola Nova” fortalecem e valorizam o teatro-educação. Fundamentado no pensamento liberal, este movimento, nascido na Europa e nos Estados Unidos, no fim do século XIX, chegou ao Brasil há mais de meio século. Opondo-se à pedagogia tradicional, propunha-se construir a democracia na escola, a partir da idéia de que a democratização da sociedade depende da escola. Segundo Dewey, um dos teóricos e pioneiros do movimento, a escola deve atuar integrada à comunidade. O aluno deve aprender a pesquisar e o professor deixa de exercer o papel de transmissor de conhecimento, passando a atuar mais como “orientador”. O interesse do aluno passa a ser um dado que interfere nos métodos de ensino e no processo de absorção do conhecimento <sup>21</sup>.

O ensino da arte e especialmente a prática do teatro tornaram-se, com a “Escola Nova”, valiosos instrumentos para alcançar os objetivos do processo educacional. Com a adoção do conceito de Dewey do “aprender fazendo”, o objetivo passou a ser o desenvolvimento do aluno como um todo e não apenas do seu intelecto, valorizando-se destacadamente a expressão e a criatividade do estudante. Para Dewey, atividades espontâneas da criança, como os jogos, mímicas etc., são passíveis de ser usadas para fins educacionais.

---

<sup>21</sup> Nogueira, Marcio Pompêo. Teatro na Educação. In *O ensino da arte em foco*. Florianópolis:UFSC,1994.

A educação e seus processos, segundo J. Dayrell <sup>22</sup> (1996), são compreendidos para além dos muros escolares e apóiam-se nas várias relações sociais:

*São as relações sociais que verdadeiramente educam, isto é, formam, produzem os indivíduos em suas realidades singulares e mais profundas. Nenhum indivíduo nasce homem. Portanto, a educação tem um sentido mais amplo, é o processo de produção de homens num determinado momento histórico. (DAYRELL, 1992, p. 2)*

Diz Dayrell que a educação ocorre nos mais diferentes espaços sociais, num composto de experiências e de relações; que os limites são fixados pelo poder econômico e simbólico de uma sociedade em um determinado momento histórico. Neste campo educativo mais amplo estão incluídas as instituições (família, escola, Igreja), assim como o cotidiano difuso do trabalho, do bairro, do lazer etc.

É consenso, entre os teóricos do assunto, o entendimento da importância da educação estética para o desenvolvimento da personalidade - a educação pela arte; e das possibilidades que o teatro oferece em duas vertentes - como espetáculo para a criança e como atividade artística realizada pela própria criança para o desenvolvimento de uma personalidade integrada.

As amplas possibilidades que o teatro propicia devem-se ao fato de ser uma síntese de diversas expressões artísticas: literatura, música, poesia, dança, canto, movimento rítmico, ação, formas e cores - unidas todas elas por uma trama, um fio que é uma transposição de experiências, aspirações, angústias, frustrações e sonhos. Por sua comunicabilidade, é uma forma privilegiada de arte, porque se dirige a numerosas potencialidades anímicas: a sensibilidade, a imaginação, a percepção.

---

<sup>22</sup> DAYRELL, Juarez. *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1996

Neste contexto, o teatro infantil, que pode ser pensado como um gênero artístico peculiar, é uma das formas artísticas mais úteis, como foi dito acima, para o desenvolvimento de uma personalidade integrada.

*Neste sentido cabe considerá-lo em seus dois aspectos: como espetáculo para a criança, oferece-lhe a oportunidade de projetar-se na ação dramática, de participar por via imaginária e afetiva nos mais saudáveis princípios e nos mais elevados sentimentos da humanidade, e também de lograr um possível efeito catártico com relação a certas emoções; e, como atividade realizada pela própria criança, deve ser entendido não como um produto a ser exibido, mas como um recurso educativo que tem por finalidade o desenvolvimento sem bloqueios dos mecanismos de expressão, seja pela linguagem ou pela ação, e favorecer a integração da criança ao o briga-la a abandonar o exclusivo ponto-de-vista egocêntrico e a ver-se a si mesma, e a a ver os outros, em suas relações com os demais. Tudo isso sem prejuízo da função meramente recreativa da qual todo homem, e com maior razão a criança, tem necessidade <sup>23</sup>.*

Em um de seus artigos sobre teatro infantil, publicados nos “Cadernos de Teatro” do Tablado <sup>24</sup>, Maria Clara Machado cita frases de Antonin Artaud, “Teatro é poesia em movimento no espaço”, “Teatro é uma linguagem concreta que se destina aos sentidos” e “Há uma poesia para os sentidos como há uma poesia para a linguagem”, afirmando:

*Se esta concepção de teatro revoluciona a velha idéia de que teatro é apenas literatura declamada, no teatro para crianças este princípio se aplica em toda a sua extensão. É pelos sentidos e não pela inteligência que a criança guarda suas primeiras impressões. Na idade em que a inteligência está apenas em desenvolvimento, é principalmente pelos sentidos que a criança chega às coisas. E que melhor meio de cultura e de educação do que o teatro “poesia em movimento no espaço” para levar a criança aos maravilhosos domínios da realidade e do sonho? (...) Deixai a criança olhar e transportar-se pelos sentidos para o mundo criado na cena, e tudo está feito. Desaparece tudo diante da cena. Comunhão mais forte do que a leitura de contos de fadas, porque visual. Mais forte do que o cinema, porque presente, atual. Mais forte do que a lição na escola ou no lar, porque envolvida pela poesia do faz de conta...*

---

<sup>23</sup> Parodi, Angelita. Exposição em seminário “O teatro na formação estética da criança”, realizado em Montevidéu em 1977. Publicada na revista “Duende”, em Montevidéu, em abril de 1978.

<sup>24</sup> “Cadernos de Teatro” n° 31, p. 9. Rio de Janeiro. Edição Tablado, 1965.

Exemplos eloqüentes da importância do uso do teatro na educação, para o desenvolvimento da personalidade da criança, foram mencionados por dirigentes e professores do Tablado, nos depoimentos feitos para este trabalho. São exemplos extraídos do cotidiano das aulas, como um que nos foi relatado pelo diretor, ator e professor Cico Caseira. Ele já tinha uma experiência anterior, numa escola em Botafogo, na qual fazia exercícios de teatro e *“colocava alunos excepcionais no meio dos alunos tidos como normais - isso nos anos 80!”*. Caseira conta que *“tinha que ter lábia com os pais, porque as crianças se assustavam no primeiro dia, mas depois as crianças ditas normais tomavam conta dos excepcionais numa boa e a partir daí os pais é que ficavam assustados...”* Relata então um episódio ocorrido em 2002 em uma de suas turmas no Tablado:

*- Trabalhamos aqui com gente muito diferente, nas nossas aulas. Temos que estar abertos para todo mundo: os que têm problemas, os que não têm, os que querem ser artistas e atores, os que não querem e ficam só enchendo, temos que botar todos em perfeita harmonia. E o teatro é capaz disso. Então, em 2002, coloquei em uma turma um adolescente com “síndrome de Down”. Eu o “trabalhava” de um modo tão normal que ele ganhava as mesmas broncas que os outros, porque, depois de algum tempo, eu já nem conseguia vê-lo diferente de ninguém. A única ocasião em que ele chamava a atenção era quando a mãe dele vinha aqui, de passagem para o trabalho, assistia um pouco à aula e chorava; chorava de emoção. E agradecia, porque via o filho no meio dos outros, fazendo tudo o que os outros faziam. Ela nunca tinha visto isto, porque geralmente quem tem alguma deficiência acaba se encontrando só no “clubinho” de deficientes, e fica meio confinado. No caso dele, eu não dava regalias, não dava atenção “especial”; se todos corriam, ele tinha que correr também. E eu falava: “você tem que correr atrás!”. E se eu percebia alguma rejeição falava: “não tem que rejeitar ninguém, porque, apesar de ter deficiências, ele, como todo mundo, tem certamente talentos que você, por exemplo, não tem”. E quando fiz a aula aberta - todo mês de agosto faço uma aula aberta, o teatro ficou lotado - ele se misturava de maneira tão legal, tão completa, que às vezes eu o “perdia” e*

*perguntava “onde está ele?”, aí o via correndo e atuando normalmente, em meio aos outros...*

Em seu depoimento, Aracy Mourthé, irmã de Maria Clara Machado, que, aos 71 anos, continua dando aulas no Tablado, dá-nos outro exemplo de como muitos jovens ingressam no curso não necessariamente para serem atores, mas à busca de desinibição, de desenvoltura, de aprendizado do uso da voz e da expressão corporal. Ela recentemente foi abordada na rua, como costuma ocorrer com frequência, por uma ex-aluna, que exclamou, agradecida: *“Você me ajudou muito!”* Ela, que foi professora de tantos artistas hoje famosos, perguntou: *“Em quê? Você é atriz hoje?”* A moça respondeu: *“Não, eu sou advogada. Mas toda vez que eu falo numa audiência, no Fórum, eu uso os recursos e a ‘linguagem corporal’ que aprendi no Tablado”*. Aracy comenta:

*- Eu digo isto sempre para os alunos: aqui você não se prepara apenas para ser artista. Aqui você aprende a andar, aprende a falar, e aprende isto tudo no palco. Aprende a ocupar o seu espaço. Por isso eu digo que o que faço aqui se chama teatro na educação. É um trabalho altamente pedagógico, porque ensino o jovem a conviver com os outros, a ser criativo. Quer coisa mais criativa do que saber conviver, do que saber criar em conjunto? E teatro é criação em conjunto. Nos jogos dramáticos - eu dou muitos jogos dramáticos, muita improvisação - eles aprendem isto tudo.*

Numa conversa com Maria Clara, publicada no livro de Martha Rosman *Cinquenta anos de Tablado*, Cico Caseira contou que um ex-colega do Tablado, hoje um grande cirurgião plástico, lhe disse certa vez que foi no Tablado que aprendeu “a disciplina que tem hoje ao operar”. O hoje médico compara uma cirurgia, que é um trabalho de conjunto, com o teatro. Maria Clara então narrou a Cico outro episódio, para mostrar como o Tablado é conhecido e deita raízes:

***Já me espantei mais de uma vez ao chegar em alguma grande empresa para pedir patrocínio e encontrar naquele alto executivo um ex-tabladiano. Reconhecendo-me, vem logo comentando: “Sabe, já fui um dos marinheiros em Pluft”, ou “Sabe, já fui do Tablado, cheguei a ser contra-regra de uma peça!”***

Cico Caseira observa, em seu relato para este trabalho:

- *Aprendi com Maria Clara que estão enganados os que acham que quem vem procurar o teatro é sempre gente desinibida. Às vezes é o contrário! São pessoas muito tímidas, são pessoas muito sensíveis. Nunca deixei que as dificuldades ou as limitações de uma pessoa tímida ficassem em evidência perante os outros. Eu não sei se meus alunos serão artistas, se serão atores ou não. O que eu quero é que eles sejam grandes indivíduos. Eu quero que aflore o lado humano, que aflore a cidadania. Se o meu aluno vier a ser um grande artista, ou não, isso será consequência. O que eu quero é que as pessoas olhem para ele e digam: "que pessoa boa!" Se você acende a luzinha dele ele irá brilhar; e, em seu espaço, em sua comunidade, onde ele estiver, será um foco de luz.*

### **1.2.1 - Teatro feito "por" ou "para" crianças?**

Até a década de 50, teatro infantil era praticamente sinônimo de uma atividade mais (ou menos...) que educativa, escolar, diz Cláudia de Arruda Campos a propósito da obra de Maria Clara Machado<sup>25</sup>. Tanto isto é verdadeiro que, em 1957 - sublinha a autora -, Lúcia Bennedetti, ao publicar sua obra *Teatro Infantil*, considerou necessário dizer algumas palavras introdutórias "ao leitor", para esclarecer seus objetivos e dissociar seu trabalho das representações tipicamente escolares. Ela contou então que, logo que *O casaco encantado* estreou, lhe chegara uma infinidade de pedidos para que enviasse cópias da peça a colégios que pretendiam encená-la com crianças. Isto era exatamente o oposto de suas intenções: escrevera a peça para que as crianças fossem espectadoras, não atores: "*Uma coisa é ver o espetáculo, outra coisa é fazê-lo*".

---

<sup>25</sup> Campos, Cláudia de Arruda. *Maria Clara Machado*. São Paulo: Edusp, 1998.

Em artigo publicado nos “Cadernos” nº 31, Maria Clara fazia também esta distinção, ao ressaltar que “existe um teatro **para** crianças e existe um teatro **feito por** crianças” (negritos dela mesma). O teatro **para** crianças, segundo ela, deve ser feito por adultos com a finalidade do espetáculo; já o teatro **feito por** crianças deve ter por finalidade educar e distrair as crianças; deve ser, portanto, “uma atividade interna, nunca um espetáculo”.

O teatro infantil, segundo ela, não vinha ocupando o lugar que merece na literatura dramática: era visto geralmente como sinônimo de infantilismo literário, como se fossem sobras de arte que se oferecem às crianças, uma vez que, como falsamente se acredita, elas “nada entendem”. Resultado: a literatura dramática infantil “tem sido geralmente enfadonha” e o palco torna-se um lugar no qual “gente vestida diferente fala igualzinho ao professor”.

Os adultos são inclinados a pensar que as crianças são bobas; escrevem para crianças como se a criança não entendesse nada, diz Maria Clara, e conclui: isto ocorre porque os adultos perderam a infância quando começaram a raciocinar. Ora, acrescenta, a criança vive em permanente estado de poesia. Para a criança é natural que o elefante cante ópera, ou que a cobra se transforme numa bruxa, porque ela entra facilmente no faz-de-conta. E observa: não importa que o público infantil não compreenda todas as palavras ditas em cena ou que perca a metade do sentido da ação - *“o importante é que a poesia do espetáculo desça da cena para a platéia”*.

Ela assinala, em seguida, que enquanto os métodos de ensinar a somar, a brincar, a aprender, enfim, têm evoluído muito, as representações escolares continuam com o mesmo mau gosto importado dos começos do século - *“passinhos de balé com trajes de borboleta, poesias melosas, apoteoses à mãe ou à Virgem Maria”*... Depois de um ano de aplicação de modernos métodos pedagógicos no aprendizado, o ano letivo termina sempre, quando chega a hora do teatrinho, *“com uma lição pública de mau gosto”*. Aprende-se tudo nas escolas, conclui Maria Clara, *“menos a se expressar”*. Então ela anuncia que os “Cadernos”, dali para a frente, passariam a apresentar sugestões de “jogos dramáticos” e temas para dramatizações, para orientar os professores.

Nos anos 70, a professora de arte dramática e ensaísta Luíza Barreto Leite referia-se à dicotomia mencionada por Maria Clara entre o teatro para crianças e o teatro feito por crianças, reformulando-a: opunha o teatro **de** ao teatro **para** crianças. Dizia ela que, em se tratando de teatro infantil, “é mil vezes preferível” assistir a um espetáculo infantil ou adolescente artística ou tecnicamente falho, mas psicologicamente bem orientado, “*a presenciar aberrações antieducativas, embora dirigidas por profissionais competentes do ponto-de-vista estritamente teatral*”:

*Todo o teatro que é feito para crianças ou adolescentes, embora nem sempre precise ser pedagógico, deve ser educativo. “Educar divertindo” e “Divertir educando” devem ser os seus lemas. Educa divertindo, no teatro de crianças ou de adolescentes, aquele que é realizado nas escolas, sob a orientação dos próprios mestres, como parte integrante da pedagogia moderna. Diverte educando, o teatro para crianças ou adolescentes, aquele que, realizado por profissionais ou amadores, deve ser sempre interpretado por adultos, ou excepcionalmente por adolescentes, pois, embora educativo, não possui fundamentos pedagógicos ou didáticos e exige de seus intérpretes conhecimentos autênticos de arte dramática, já que entre suas funções primordiais está a de educar o bom gosto*<sup>26</sup>. (BARRETO LEITE, 1975, p. 81)

Também nos anos 70, já na edição nº 52 dos “Cadernos”, Maria Clara dizia que “*até bem pouco tempo*” a educação não fazia outra coisa senão “*cercear a capacidade de criar*”. Achava-se que para integrar uma pessoa na sociedade bastava ensiná-lo a ser igual a todos os outros. Recordava então que, nas aulas de Desenho, o aluno era obrigado a copiar cabeças de estátuas gregas ou figuras geométricas - e aquele que tivesse vontade de pintar uma árvore ou apenas borrar o papel era reprimido e se *sentia* marginalizado, diferente. Esta diferença, no entanto, é que o fazia *único*, “*diferente, no meio de outros diferentes, para que cada um sozinho pudesse procurar a própria solução, hoje para o desenho de uma árvore, amanhã para o próprio desenvolvimento*”. Entregar à criança soluções prontas é desestimulá-la a criar. “*Garanto que muita criança gostaria de descobrir um dia que dois e dois fazem cinco, só pelo prazer de descobrir sozinha uma coisa única.*”

---

<sup>26</sup> Barreto Leite, Luíza. *Teatro e criatividade*. Rio de Janeiro. Edição MEC/Serviço Nacional de Teatro. 1975.

*Se quisermos dar alguma lição à criança, esta lição tem que ser vivida em cena e não simplesmente dita. Que a ação não seja apenas um pretexto para a lição, mas que a lição esteja contida na ação. A criança se identifica muito mais com o herói que age do que com o herói que diz como deve agir.* (MARIA CLARA MACHADO <sup>27</sup> )

Em 1965, a crítica Bárbara Heliodora observava, em artigo publicado nos “Cadernos de Teatro”, que *“nunca tivemos, como atualmente, tanta atividade no que se chama teatro infantil - ou seja, um teatro realizado por adultos para o público infantil”*. Mas ressaltava que, em vez de proporcionar otimismo, essa atividade deveria causar preocupação, já que os grupos de teatro infantil *“proliferam na razão direta de sua falta de qualidade e critério”*. E acrescentou: como um certo grupo começou a fazer teatro infantil bom, correto, conquistando grande sucesso (ela não o identificou, mas obviamente era o Tablado...), a ida ao teatro passou a ser um programa rotineiro de fim-de-semana para os pais; e como as bilheterias eram boas, novos grupos começaram a ser arranjados às pressas, juntando *“meia dúzia de frases feitas”*, e passou-se a fazer então, *“impunemente”*, um teatro ruim, *“com péssimos atores, péssimos cenários, péssimos figurinos e sem ninguém saber o texto direito”*. Pior ainda: *“Inventou-se que escrever para teatro infantil é fácil, e multiplicaram-se os textos que variam do estarrecedor ao inenarrável”*. Que o teatro educa, acrescentava, não há dúvida, mas deve educar pelos seus próprios meios, pela ampliação da experiência de conhecimento humano, *“e não pela lição de moral impingida, soletrada e empurrada goela abaixo a qualquer preço”*:

---

<sup>27</sup> Artigo “O que se deve pois oferecer à criança?”, in “Cadernos de Teatro”, nº 31. Rio de Janeiro. Edição Tablado. 1965.

*No período formativo, se a criança for sistematicamente corrompida em seus hábitos estéticos, se não for real e cuidadosamente inculcado um critério de gosto, de seleção, se for alimentada com maus espetáculos, com más interpretações, maus cenários, maus figurinos, isso vai determinar sua formação de gosto, que a acompanhará pela vida toda. O cultivo do mau gosto já está suficientemente disseminado no País para que não se clame contra esta invasão do campo da infância.<sup>28</sup>*

Em meio a este cenário desolador, a obra de Maria Clara Machado contém uma visão inteiramente diversa em relação ao modo de se dirigir à criança, ao modo de encará-la. As crianças não são caricaturadas nem sublimadas. Se precisam parecer frágeis, elas o são; se for preciso, são mostradas em todo o seu desamparo ante um mundo ameaçador. A linguagem não é a imitação grotesca da fala infantil que se vê nas peças à antiga e em textos para programas infantis de televisão. Há uma *“consciência moderna quanto ao mundo infantil”*, diz Cláudia Campos: nas peças de Maria Clara não vemos *“adultos em miniatura cuja infantilidade é um defeito a corrigir”*, mas simplesmente seres humanos vivendo uma determinada fase da vida. Nesse sentido *Pluft* é um marco na história do teatro para crianças no Brasil. E o teatro de Maria Clara integra-se à linhagem das obras que constroem uma nova tradição em histórias para crianças no Brasil, linhagem esta cujo tronco inicial, segundo Cláudia, percebe-se logo na primeira peça infantil de Maria Clara, *O rapto das cebolinhas*: é Monteiro Lobato.

Mesmo a tradicional dicotomia entre bem e mal, tradicional nas obras para crianças, surge diluída *“nas peças que mais se aproximam da comédia de costumes, nas quais não existe um mal a combater, mas um vício a sanar”*, acrescenta a ensaísta. Nas peças mais nitidamente infantis, explica, como *Pluft* e *A bruxinha que era boa*, o bem e o mal são associados a sentimentos e situações, como proteção e abandono, ou fraqueza e força, o que distancia em muito as “mensagens” subliminares das “lições” usuais nas peças pioneiras de Coelho Neto, Olavo Bilac e Vicente Guimarães.

---

<sup>28</sup> Heliodora, Bárbara. Cadernos de Teatro nº 31.

O teatro na escola é importante contribuição para incutir no aluno o gosto estético e para dar-lhe atributos capazes de avaliar o que é o bom teatro e a boa experiência artística - e gostar deles. Apesar disso, advertia já nos anos 70 Maria Antonieta Antunes Cunha, doutora em Letras pela UFMG, os colégios não estão preparados para usar o teatro na educação. “*O teatro é muitas vezes visto como meio de matar aula, ou fonte de desordem (...), mas deve ser uma constante na vida da escola.*”<sup>29</sup>

*A falta de exercícios de expressão espontânea nas crianças vai tornando-as máquinas de repetir conceitos, pobres robôs, cópia mal feita de adultos ressequidos, porta-vozes do que se ouve todos os dias nos programas de televisão, anúncios ambulantes de produtos comerciais, imitadores de heróis mal representados, mal idealizados, veículos puros de uma agressividade mal dirigida e mal controlada*<sup>30</sup>.

### **1.2.2 - Nasce uma dramaturgia para a criança**

O teatro para crianças, se o entendermos como a produção de uma dramaturgia própria e a encenação regular de espetáculos, começou a acontecer na virada dos anos 40 para os 50. O marco inicial desse processo é a montagem de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti, em 1948.

Antes disso, como relata Cláudia de Arruda Campos em seu livro sobre Maria Clara Machado<sup>31</sup>, o teatro infantil brasileiro limitara-se a algumas peças escritas desde o início do século, ocasionalmente editadas e muito esporadicamente encenadas. Um exemplo disso é o livro *Theatro infantil*, lançado em 1905, por Olavo Bilac e Coelho Neto, contendo 12 peças curtas, seis de cada autor. Na década de 20 publicava-se o *Theatro das crianças*, do educador mineiro Carlos Góis, que fez grande sucesso na época com uma peça infantil,

---

<sup>29</sup> Cunha, Maria Antonieta Antunes. Suplemento Pedagógico do jornal “Minas Gerais, abril de 1975.

<sup>30</sup> Machado, Maria Clara; e Rosman, Martha. *Cem Jogos Dramáticos*. Rio de Janeiro, Edição Tablado, 1971.

<sup>31</sup> Op. cit. .

“comédia comica em 1 acto”, intitulada *A dona de casa*. Na década de 40, uma revista infantil de sucesso, “Era uma vez”, de Belo Horizonte, publicava regularmente peças curtas, dentre elas, algumas de Vicente Guimarães, o nacionalmente conhecido *Vovô Felício*, autor de histórias infantis. Era comum que educadores escrevessem peças para representações escolares: desde que surgiram as primeiras instituições escolares, e até antes disso, o teatro era tido como um eficiente instrumento pedagógico. Peças como as de Coelho Neto e Bilac também destinavam-se ao uso escolar. Em suas memórias, Helena Morley lembra que outra modalidade de espetáculos para crianças era muito comum no Brasil, numa tradição que veio do período colonial: o teatro de bonecos. Em 1938, Henrique Pongetti e Joracy Camargo (que depois se notabilizaria com peças para adultos como *Deus lhe pague*) publicavam um volume com 16 peças curtas para crianças, destinadas a “espetáculos juvenis e infantis nas escolas, clubes, associações e casas de família”. Esses textos eram sempre imaginados por seus autores para montagens amadoras. Anos antes, porém - em 1927 -, estreava o Teatro de Brinquedo, um grupo fundado por Álvaro Moreyra e sua mulher Eugênia, do qual participava Joracy Camargo. Lúcia Benedetti escreveu, em 1948, *O casaco encantado* por encomenda de um empresário carioca, que vira, no Rio, esquetes para crianças montados por uma companhia austríaca e percebera ali um filão ainda inexplorado. *O casaco encantado*, uma peça completa, em três atos, ficou guardada na gaveta até que Paschoal Carlos Magno a leu e levou-a à Artistas Unidos - considerada a melhor companhia do teatro brasileiro à época -, para montá-la. O sucesso foi de tal ordem que o Teatro Ginástico teve que cancelar a peça que era apresentada à noite para que *O casaco encantado* pudesse também ser exibido no horário noturno. Um dos papéis, o de uma feiticeira desastrada, era interpretado pela “primeira dama” da Artistas Unidos, Henriette Morineau. Depois do sucesso no Rio, o grupo excursionou por vários estados do Brasil com a peça, que foi premiada como “Revelação do Ano”, pela Academia Brasileira de Letras.

Em parte como decorrência desse sucesso, muitos elencos começaram a se formar para apresentar peças para crianças. Logo no ano seguinte, 1949, três grupos

no Rio atuavam nesse segmento: o Teatro da Carochinha encenava *O sítio do picapau amarelo*, inspirado na obra de Monteiro Lobato, e *A revolta dos brinquedos*, de Pedro Veiga e Pernambuco de Oliveira; o Teatro dos Novos montava *O príncipe e o lenhador*; e o Teatro dos Doze apresentava *Simbita e o dragão*, novo sucesso de Lúcia Benedetti.

*O ano em que surge O casaco encantado, 1948, o mesmo da fundação do TBC, é bem o entroncamento de um caminho que se pavimenta desde o final dos anos 20, sobretudo com os elencos amadores, e que se expande com as possibilidades trazidas pelo pós-guerra. O teatro infantil brasileiro nasce junto com o moderno teatro brasileiro, e nesses tempos iniciais o olho posto na ampliação e formação de platéias é sinal da saúde com que, bem cedo, esse teatro busca expandir-se e afirmar-se. (...) Em boa parte, o teatro infantil era visto como uma atividade subsidiária, portanto em posição secundária no plano do teatro nacional. (CAMPOS, p. 68<sup>32</sup>)*

O que se fazia de mais próximo do teatro infantil moderno, até o fim dos anos 40, era provavelmente o tradicional teatro de bonecos da Sociedade Pestalozzi, no Rio de Janeiro, diz Cláudia Campos, ressaltando que, neste caso, porém, o público não era especificamente infantil. O teatro de bonecos da Pestalozzi, dirigido por Maria Clara Machado, foi o embrião do Tablado.

Em 1950, o poeta Jorge de Lima, então vereador do Distrito Federal (Rio de Janeiro), teve aprovado um projeto que criou uma premiação anual para as três melhores peças inéditas do teatro infantil. O Prêmio da Prefeitura do Distrito Federal começou a ser concedido em 1952. Ganharam-no, naquele ano, Lúcia Benedetti e, no ano seguinte, Maria Clara Machado, já na ocasião dedicada às atividades do Tablado, que fora fundado no último trimestre de 1951.

Movido pela crescente popularização do teatro para crianças, o Serviço Nacional de Teatro criou um Departamento de Teatro Infantil e passou a

---

<sup>32</sup> Op. cit. .

subvencionar a montagem de novas peças para crianças. O SNT coordenou, em 1952, a Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude, na qual destacaram-se Paschoal Carlos Magno, Luísa Barreto Leite e Cecília Meireles (que tivera um belo texto para bonecos, *O Natal do menino atrasado*, encenado na Pestalozzi). Como destaca Cláudia Campos, a Conferência já se preocupava em fazer distinção entre “jogo dramático” e “arte dramática”, o primeiro definido como atividade espontânea de mímica e improvisação e o segundo como a representação de peças ou textos literários diante de um auditório. Deixava claro também que havia diferenças entre “teatro infantil”, “teatro escolar” e “teatro da mocidade”, definindo como teatro infantil “o que é feito para crianças fora do ambiente escolar”; e como “teatro escolar” o que se realiza para crianças ou jovens “no ambiente escolar e com finalidades didáticas, pedagógicas ou artísticas”.

Em outro evento realizado no ano anterior - o mesmo da criação do Tablado -, o 1º Congresso Brasileiro de Teatro, Júlio Gouveia apresentou um trabalho - inspirado, segundo Cláudia Campos, no Teatro da Criança de Moscou -, no qual conceituava educação como um sistema de integração da personalidade da criança na sociedade, início de um processo de maturação que se estenderá por toda a existência do indivíduo. Gouveia afirmava que *“enquanto o teatro para adultos deve ser encarado pelo aspecto cultural, no teatro para crianças e adolescentes só pode ser considerado como educativo”*. Cláudia Campos comenta que, curiosamente, *“o sentido de educativo que ele desenvolve pode, sob vários aspectos, aplicar-se também ao teatro para adultos”*, e que *“o ‘educativo’ de Júlio Gouveia tem menos relação com o ‘infantil’ que com teatro”* (op. cit., p. 72)

Discursos à parte, lembra ela, o fato é que o teatro infantil brasileiro não teve sua origem vinculada a programas educativos. Ele nasce como atividade artística específica e profissional, realizada em teatros, e *“pretendendo constituir um circuito em tudo semelhante ao do teatro para adultos: textos, autores, encenadores, atores, crítica, público pagante”* (p. 72).

### **1.3 - O teatro brasileiro sobe à ribalta**

*U*ma visão completa do teatro no Brasil desde o início do século passado mostraria que, ao longo do século 20, o teatro profissional só existiu, como uma atividade regular e estável, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Nos demais estados há constantes tentativas de profissionalização, mas o que subsiste mesmo é uma dispersa e copiosa produção não profissional.

Em 1911 Coelho Neto inaugurou no Rio de Janeiro, então capital federal, a primeira escola brasileira de natureza pública para formação de atores: a Escola Dramática Municipal, depois transformada na Escola de Teatro Martins Penna, que ainda existe.

Dos começos do século 20 até 1927, quando surgiu a primeira companhia teatral, quase nada existia em termos de teatro profissional. Na Semana de Arte Moderna, em 1922, por exemplo, que abrangeu várias manifestações artísticas e se inspirou nos padrões internacionais, não houve espaço algum para o teatro. O teatro foi "a única arte ausente das comemorações da Semana"<sup>33</sup>. Até o fim dos anos 30 tínhamos uma incipiente dramaturgia fundada em ingênua crítica de costumes, com a predominância de comédias antiquadas.

---

<sup>33</sup> Magaldi, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro. Edição MEC/SNT, 1962.

### ***1.3.1 - As primeiras companhias estáveis:*** ***do Estado Novo ao Arena***

Em 1937, pouco antes da instauração do Estado Novo, um boletim do Ministério da Educação informava que a Comissão de Teatro Nacional analisara a questão da “formação de atores”. Vinte e seis anos depois da criação, no Rio de Janeiro, da primeira escola pública de teatro, o Governo Federal tomava a dianteira na questão. A comissão chegou a várias conclusões. Inicialmente, definia os grupos amadores como “escolas naturais de teatro” e recomendava, por isso, a formação desses grupos em escolas, fábricas, clubes e outras entidades; propunha a criação de cursos de teatro visando à formação profissional; e chegava a sugerir ao Governo a concessão de apoio financeiro a profissionais de teatro, “de real vocação”, para aperfeiçoamento, no País e no exterior.

Um único curso de teatro viria a ser criado em decorrência do trabalho da comissão: o Curso Prático de Teatro (CPT) foi instituído em 1939, vinculado ao Serviço Nacional de Teatro. O CPT se denominaria depois Conservatório Nacional de Teatro (1953/69); este, mais tarde, se transformaria na Escola de Teatro da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (Fefieg; nome alterado, depois da fusão do Estado do Rio de Janeiro com o Estado da Guanabara, em 1978, para Fefierj); desde 1979, e até hoje, denomina-se Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio). A criação do CPT foi o primeiro passo efetivo para a expansão do ensino formal de teatro no País. Por seu palco passaram, em tantas décadas de atividades, nomes como Fada Santoro, Glauce Rocha, Paulo Porto, Jacy Campos, Sandro Polônio, Gracinda Freire, Aurimar Rocha, Gláucio Gil,

Antônio Bivar, Augusto Boal, Beatriz Segall, Fernando Torres, Neila Tavares, Pedro Paulo Rangel e Marco Nanini <sup>34</sup>.

O movimento de renovação desencadeado pela Semana de Arte Moderna chegou ao teatro profissional com cerca de vinte anos de atraso, já na virada dos anos 30 para os 40. Um dos sinais dessa renovação aconteceu em 1938, com a criação da companhia carioca Os Comediantes, que prometia um teatro distanciado dos preceitos tradicionais. No mesmo ano Paschoal Carlos Magno criava, no Rio, o Teatro do Estudante; e no ano seguinte nascia, em São Paulo, o Grupo de Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita (do qual brotaria, nos anos 40, a Escola de Arte Dramática - EAD). No período do Estado Novo, 1937 a 45, surgiram as primeiras companhias estáveis, sempre em torno de atores de forte empatia popular, verdadeiros ídolos, como Procópio Ferreira, Leopoldo Fróes, Jaime Costa e Dulcina de Moraes. A figura do diretor era praticamente inexistente: havia apenas o “ensaiador”. Os espetáculos eram montados em função de um ator principal. De qualquer modo, um melodrama lançado em 1932 por Procópio, *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, inaugurara a dramaturgia com matizes sociais.

Também foi emblemática, no processo de renovação, a chegada ao Brasil, em 1941, do diretor polonês Zibgniew Ziembinski, que começou a trabalhar dois anos depois com Os Comediantes. Ele trouxe para o Brasil as novidades da dramaturgia do Primeiro Mundo, como o expressionismo, o uso do som e da luz, os recursos da dança e da mímica, o naturalismo, e, especialmente, uma concepção de encenação inteiramente aqui desconhecida, na qual texto, cenografia e interpretação constituíam uma unidade. Costuma-se considerar a estréia no Rio de Janeiro de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em dezembro de 1943 - montagem de Os Comediantes, com direção de Ziembinski -, como o ponto de partida do moderno teatro brasileiro. O texto foi um vigoroso sopro de renovação, com uma linguagem viva, no estilo “gente como a gente”, extraída do vocabulário do cotidiano da pequena classe média.

---

<sup>34</sup> Freitas, Pedro Luís. *Tornar-se ator - uma análise do ensino de interpretação no Brasil*. São Paulo. Editora Unicamp, 1998. Pág. 24.

Outro marco no processo de modernização surgiu em 1947, com a fundação, em São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), uma companhia particular sustentada por um grupo de empresários, à frente deles o industrial Franco Zampari. Durante seus 16 anos de atividades o TBC foi “uma espécie de seleção nacional do teatro brasileiro”<sup>35</sup> : chegou a manter simultaneamente sob contrato cinco diretores estrangeiros, dentre eles Adolfo Celi, Ziembinski e Ruggero Jacobbi, e mesclava comédias sofisticadas com montagens de autores modernos até então desconhecidos no Brasil, como Sartre, Arthur Miller, Pirandello e Tennessee Williams. O TBC introduziu a mentalidade empresarial em nosso teatro e importou técnicas, estilos e repertórios afinados com o mais moderno teatro em voga no Primeiro Mundo, implantando uma estrutura profissional no teatro brasileiro. Nele atuaram os mais expressivos atores da geração do pós-guerra que chegava ao estrelato, como Maria Della Costa, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas e Jardel Filho. (A companhia funcionou sem interrupção até 1964.)

Em “aula inaugural” que deu no Conservatório Nacional de Teatro, em 1967, a atriz Fernanda Montenegro lembrou:

*Nas décadas de 30, 40 e mesmo em parte da década de 50, nós tínhamos Dulcina, Morineau, Eva, Bibi, Procópio, Jaime Costa, Cassaré, Palmeirim Silva, Alda Garrido, três ou quatro “revistas” na Praça Tiradentes, as “revistinhas” de Copacabana, Silveira Sampaio, os cassinos, tudo funcionando ao mesmo tempo, durante meses seguidos. Eram duas sessões por dia, e três na quinta, no sábado e no domingo. As companhias eram imensas. Os contratos eram longos. Os espetáculos podiam não ter grande requinte, mas funcionavam. Os atores eram realmente populares. Uma Beatriz Costa sacudia as galerias da Praça Tiradentes. Eu não estou aqui fazendo a “hora da saudade” não. Quero apenas dizer que na medida em que a nossa moeda passou de prata a lata o negócio foi minguando. (FERNANDA MONTENEGRO<sup>36</sup> )*

---

<sup>35</sup> Michalski, Yan. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

<sup>36</sup> Montenegro, Fernanda. Aula Inaugural reproduzida, sob o título “A profissão de ator”, nos “Cadernos de Teatro” nº 164-5, 1º trimestre de 2001.

Marcou época também a já mencionada EAD, fundada em São Paulo, em 1948, por Alfredo Mesquita, que a dirigiria nos vinte anos seguintes. O objetivo principal da EAD era a formação técnica, profissional e artística, com ênfase numa informação cultural ampla e na atuação teórica e prática. A escola foi a resultante de uma proposta bem distinta da que criara no Rio, sob o controle do Governo Federal, o Conservatório Nacional de Teatro: não tinha ingerência governamental e representava uma concepção privada do ensino de teatro. Foram ligados à EAD Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Anatol Rosenfeld, Antunes Filho, Ruggero Jacobbi, Cacilda Becker e muitos outros. De suas aulas surgiram personalidades do nosso teatro como Jorge Andrade, José Renato, Monah Delacy, Leonardo Villar, Nelson Xavier, Juca de Oliveira, Ney Latorraca, Lauro César Muniz e Zanoni Ferrite. A EAD teve seu curso encampado em 1968 pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), como instituto anexo, mas continuou a oferecer seu curso em nível de Segundo Grau. A própria ECA/USP abriu em 1973 o curso de bacharelado em Artes Cênicas, com habilitações em Interpretação, Direção, Cenografia e Teoria do Teatro.

No início da década de 50, quando o Tablado foi criado, o País tinha, portanto, três escolas de ensino formal de interpretação: duas no Rio de Janeiro, ambas oficiais (Martins Penna, municipal, e Conservatório Nacional de Teatro, federal), e uma em São Paulo, gerida pela iniciativa privada, a EAD <sup>37</sup>.

Nelson Rodrigues foi o primeiro autor significativo surgido em decorrência do processo de renovação do nosso teatro profissional. Depois do “escândalo” provocado por *Vestido de noiva*, que pela primeira vez trazia para o palco não as tramas ambientadas nas salas de visitas, mas a realidade incômoda e inconfessável que emergia do subconsciente, Nelson lançaria uma série de peças com temáticas que surpreendiam os críticos e as platéias: o sexo, o adultério, os crimes passionais, a vida difícil dos subúrbios cariocas, os mitos populares alimentados pelo rádio e pela imprensa “marrom”, o futebol, o jogo do bicho.

---

<sup>37</sup> Freitas, Pedro Luís. Op. cit.

Surgiram assim *Álbum de família* (1945), inicialmente proibido pela censura por tratar de amor incestuoso, *Anjo negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1954), *A falecida* (1954), *Bonitinha mas ordinária* (1968), *Toda nudez será castigada* (1969), *Boca de ouro* (1960) e *O beijo no asfalto* (1961).

Outros autores surgidos naquele período foram Guilherme Figueiredo (*Um deus dormiu lá em casa, A raposa e as uvas, A matrona de Éfeso*), Abílio Pereira de Almeida (*A mulher do próximo; Paiol Velho; Rua São Luís, 27, 8º andar*), Silveira Sampaio com suas comédias tipicamente cariocas (*A inconveniência de ser esposa, Da necessidade de ser polígamo*), Antônio Callado (*Pedro Mico*) e Pedro Bloch (*Os inimigos não mandam flores, Dona Xepa e As mãos de Eurídice*, esta logo transformada em um sucesso internacional, com milhares de representações no mundo todo) <sup>38</sup>.

A década de 50 marcava-se pelo impulso ao processo de industrialização do País e pela busca de autonomia econômica que caracterizaram o segundo Governo Vargas e o Governo JK. Sucedendo à convulsão desencadeada pelo suicídio de Vargas, em 1954, o Governo Kubitschek tornou o período 55-60 um hiato “atípico” de estabilidade política na história da República até então. Esse período de estabilidade coincidiu com uma fase de vigoroso progresso econômico. JK conseguiu, em grande parte, unir a população em torno de uma quase ideologia particular, o chamado “desenvolvimentismo”, que ele utilizava como garantia para a estabilidade política e ao mesmo tempo como catalisador de mobilização e de legitimação - e com isso, de certo modo, pôde controlar as tensões sociais e políticas. Foi um período de fervilhante movimentação na cena brasileira. Respirava-se um esfuziante ar de liberdade e otimismo. Em todas as áreas o clima era de avanço: nas artes plásticas, no cinema, na imprensa, na propaganda, na poesia, na arquitetura, no futebol - e no teatro. Este foi o pano-de-fundo do cenário no qual floresceu uma nova fase no teatro brasileiro, cujo início fora assinalado, um pouco antes, com a criação, em 1953, do Teatro de Arena de São Paulo, fundado por um grupo de jovens atores recém-formados

---

<sup>38</sup> Cacciaglia, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1980.

pela Escola de Arte Dramática, à frente deles o estudante José Renato. As grandes novidades eram o novo espaço cênico, em forma de arena, e o barateamento da produção. O pioneiro Arena, que se tornaria mais tarde o responsável por uma autêntica guinada na trajetória do teatro brasileiro, originou-se, portanto, de experiências de teatro na escola <sup>39</sup>.

Em 1955 estreou *A moratória*, texto que revelaria um novo e vigoroso dramaturgo, Jorge Andrade, o qual fizera o curso da EAD. Ambientada nos anos da crise do café, a peça enfoca o declínio da aristocracia rural que levou de roldão os latifundiários e os reduziu a pouco mais que proletários da periferia da capital. Os anos que se seguiriam levariam aos palcos outras de suas obras, dentre elas *Pedreira das almas*, *Senhora na boca do lixo*, *Os ossos do barão*, *Rastro atrás* e *Vereda da salvação*. Era um teatro de forte inflexão social, compondo um verdadeiro ciclo que, partindo da decadência do campo, retratava os dramas humanos causados pela transformação de um país rural em uma economia industrial alimentada pela imigração.

Em 1956 o Arena fundiu-se com um novo grupo, o Teatro Paulista dos Estudantes, que passaria a atuar com uma espécie de elenco volante. O renome só chegou, no entanto, quando se juntaram a José Renato três jovens talentos: Augusto Boal (que chegara dos Estados Unidos pouco antes), Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, o *Vianinha* - os dois últimos, filhos de artistas de esquerda, ambos vinculados, desde a adolescência, a movimentos político-estudantis. Eles deram ao Arena seu perfil definitivo: a integração à realidade nacional sob um viés fortemente ideológico. A grande originalidade, em relação ao TBC e a tudo o que este representava, era afastar-se do primado do estético e do puramente artístico, sem ignorá-lo, mas integrando-o ou mesmo pondo-o a serviço da mensagem social. Deste “engajamento” - termo popularizado, com o sentido político que lhe imprimiu, pouco antes por Jean Paul Sartre - é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, o nacionalismo e o populismo, em algumas de suas acepções <sup>40</sup>. Com sua

---

<sup>39</sup> Coelho, Maria Cláudia Pereira. *Teatro e Contra-cultura, um estudo de antropologia social*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. UFRJ, 1989.

<sup>40</sup> Almeida Prado, Décio. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1996.

primeira encenação, a montagem de *Ratos e homens*, texto baseado no romance de John Steinbeck - um grande sucesso de crítica -, o Arena começou a assumir a vanguarda das inovações no teatro brasileiro, inaugurando novas concepções na temática e na linguagem, com flexibilidade nas montagens e simplificação no cenário e na produção, a qual se centrava nos atores e na luz. *Ratos e homens* foi uma das primeiras peças em que o pessoal do Teatro Paulista do Estudante - *Vianinha*, Guarnieri e Milton Gonçalves à frente - se agregou ao núcleo fundador do Arena, de que faziam parte Eva Wilma, John Herbert, Geraldo Mateus e outros. Depois entraram Nelson Xavier, Flávio e Dirce Migliaccio <sup>41</sup>.

No Nordeste surgiu, naquele período, uma peça que sinalizava um novo caminho: o *Auto da Compadecida*, um “auto de Natal pernambucano”, de Ariano Suassuna, que explorava uma nova vertente - as tradições populares, o romanceiro nordestino e a literatura de cordel. Era uma genuína representação sacro-popular, com um Cristo Negro, a intervenção de Nossa Senhora, um sacerdote corrupto, a história do enterro de um cachorro, isso tudo mesclado a lendas nordestinas, com a ação desenvolvendo-se em um circo e sendo narrada por um palhaço. O *Auto* bebeu na fonte do Teatro de Amadores de Pernambuco, fundado nos anos 40 por Waldemar de Oliveira, que representava, no Nordeste, o papel de um TBC de pequenas dimensões, e do qual derivou o Teatro do Estudante de Pernambuco, surgido em 1946. Do *Auto*, por sua vez, decorreu uma série de textos e montagens nordestinos, que exploravam elementos regionalistas como a seca, o cangaço, o coronelismo e a religiosidade, e, na forma, utilizavam manifestações da arte popular. Este ciclo configurou o que se veio a chamar de “Escola de Recife”, no qual pontificaram não só teatrólogos mas escritores e poetas como Joaquim Cardozo, Hermilo Borba Filho e Osman Lins, aos quais se somavam, atuantes no Ceará e em outros estados, nomes como o de Rachel de Queiroz. Deste ciclo, a única peça que ganhou projeção similar à do *Auto da Compadecida* foi *Morte e vida severina*, não propriamente um texto teatral, mas na verdade um longo poema de João Cabral de Melo Neto, criado em 1955. Com o texto todo “comentado” e pontuado pela música do então quase

---

<sup>41</sup> Renato, José. *Ciclo de Palestras sobre o Teatro Brasileiro*, vol. 4. Rio de Janeiro. Inacen, 1987.

desconhecido Chico Buarque de Holanda, a encenação - feita por um grupo de teatro amador nascido nos bancos escolares, o Teatro da Universidade Católica de São Paulo, o TUCA - emocionou as platéias e consagrou-se mundialmente ao ganhar, em 1966, o prêmio máximo do 4º Festival Mundial do Teatro Universitário, em Nancy, na França.

Nos anos 50 o que havia de melhor em teatro, no Brasil, concentrava-se, sem dúvida, em São Paulo. Mas no Rio de Janeiro, como vimos, desde os anos 40 essa arte modernizava-se, com a atuação de Os Comediantes e de outros grupos amadores; e, nos anos 50, foi o Tablado que cumpriu a missão de apresentar espetáculos de elevado nível cultural sem fazer concessões ao comercial e ao chamado "grande público" - em sua primeira fase, quando montou autores como Tchecov, Jean Cocteau, Lorca, Thornton Wilder, Jean Anouilh, Paul Claudel, Priestley, Camus...

### **1.3.2 - O teatro "participante". Censura, repressão.**

Em 1956 encenou-se no Teatro Municipal, no Rio de Janeiro, *Orfeu da Conceição*, um texto em que Vinicius de Moraes transplantava o mito grego de Orfeu para a ambiência dos morros cariocas, utilizando apenas personagens negros. O autor das canções era o estreante Antônio Carlos Jobim e a cenografia era de Oscar Niemeyer. (No ano anterior o Tablado estreara *Pluft, o fantasma*, um dos primeiros textos de Maria Clara para crianças.)

Mesmo após a profissionalização, o Teatro de Arena manteve a preocupação de formar novas gerações de autores e atores: fundou um curso de teatro com duração de dois anos. Em 1957 o grupo passou a encenar textos brasileiros, valorizando a dramaturgia nacional. O grande impulso foi, porém, a

encenação, em 1958, de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, que teve estrondoso sucesso de crítica e de público. Ambientada em uma favela carioca, a trama focalizava, com angulação marxista, os conflitos sociais provocados pela industrialização. Isso estimulou a realização de um seminário de dramaturgia com o objetivo de provocar o surgimento de novas obras. O seminário abasteceu o repertório do Arena até 1961, destacando-se, entre os textos dele surgidos, *Chapetuba F. C.*, de Oduvaldo Viana Filho. (No mesmo ano, o Tablado estreava *O cavalinho azul*.)

Guarnieri lançaria depois *Gimba*, *Um grito parado no ar*, *Castro Alves pede passagem*, *Botequim* e *Ponto de partida*. As primeiras peças dele e de Vianinha eram dramas realistas, mas não naturalistas à la Zola: transpareciam, na boca dos personagens, os pontos-de-vista dos autores. Era esse o tom do Arena. *Revolução na América do Sul*, de Boal, mudou a fórmula: o drama foi trocado pela farsa e pela caricatura, com as quais o autor pretendia retratar, em meio ao clima eleitoral de 1960, o nacionalismo demagógico, o falso populismo e outras mazelas nacionais. Com esta inflexão anti-realista “inaugurada” pelo Arena, Brecht começava a tornar-se um referencial no teatro brasileiro. O teatro épico, como ele o definira, somou à dramaturgia um novo elemento, o questionamento crítico, adotado como método em todos os níveis do espetáculo e executado a partir de um processo de “distanciamento” emocional. Os fundamentos do teatro épico foram, a partir daí, adaptados às condições específicas do teatro brasileiro. *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, escritas a quatro mãos por Boal e Guarnieri, baseavam-se na História nacional para celebrar rebeliões sufocadas violentamente.

Em 1960 surgia, na cena teatral, um novo autor, o carioca Dias Gomes, que estreou nos palcos com *O pagador de promessas*, uma montagem do TBC que foi levada ao cinema por Anselmo Duarte (o filme ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes). Também o destacariam na cena teatral brasileira outros textos: *Invasão* (1962), *Odorico, o bem-amado* (1969), que ele intitulara “uma farsa sócio-político-patológica”, *O berço do herói* (1965), *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, escrita em colaboração com Ferreira Gullar, e *O túnel* (1972). O autor

sofreu a ira da censura com *O berço do herói*, que foi proibida horas antes da estréia. Depois de longas negociações, foi afinal exibida, com muitos cortes. Anos mais tarde, o braço da censura novamente se abateu sobre um novo texto seu, *O santo inquérito*, sobre a ação da Inquisição em um episódio ocorrido no Nordeste do século XVII - uma mulher, Branca Dias, condenada à fogueira, vítima do fanatismo das autoridades eclesiásticas da época.

A área de influência do Arena, na forma, no estilo e no conteúdo, estendia-se a outros grupos. Exemplo disso é que a segunda peça de Guarnieri, *Gimba*, foi montada pelo Teatro Maria Della Costa, e a terceira, *A semente*, pelo TBC, àquela altura já ocupado por encenadores com militância na esquerda, como Flávio Rangel e Antunes Filho.

Em dezembro de 1961 nascia no Rio de Janeiro o primeiro Centro Popular de Cultura (CPC), como um departamento da União Nacional dos Estudantes (UNE). (O Tablado, que estreara no ano anterior *O cavalinho azul*, em 61 lançava *Maroquinhas fru-fru* - e no mesmo ano encenava Camus...)

***O CPC surgiu da atividade de Oduvaldo Viana Filho. Tendo sido integrante do Arena, em São Paulo, ele a certa altura passou a discordar do caminho que o grupo estava tomando. Então mudou-se para o Rio e começou a montar suas peças nas faculdades, chamando os estudantes para nelas tomarem parte. Mas para poder levar adiante suas atividades ele precisava de um grupo.***<sup>42</sup>  
(GULLAR, p. 46)

Atraindo jovens universitários, os CPCs - que logo se organizaram em todas as regiões do Brasil - empenhavam-se na construção do que eles denominavam "uma cultura nacional, popular e democrática". Produziam peças teatrais (a primeira montagem foi *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, com música de Carlos Lyra), filmes (como *Cinco vezes favela*), livros de poesia a preços populares (como a série *Violão de rua*) e cursos de teatro, cinema e artes plásticas. Montavam pequenas encenações em comícios e

---

<sup>42</sup> Gullar, Ferreira. *O CPC*, em "Ensaio-Teatro" n° 3. Rio de Janeiro: Edições Muro, 1980.

manifestações de rua e punham a forma e o conteúdo a serviço da busca de uma comunicação mais direta com a população.

Os CPCs - cuja atividade se estendeu até 1964, quando foram desmantelados pelos militares logo depois do golpe - eram considerados por seus dirigentes, como Vianinha, um instrumento de *horizontalização* da cultura, uma forma de levá-la diretamente ao povo. A representação teatral era assim utilizada como um meio de a vanguarda chegar às “bases” e fazê-las assimilar sem dificuldades sua mensagem política. Não havia escrúpulos nem melindres em submeter inteiramente a arte à ação política.

Em manifesto lançado em março de 1962 o CPC fazia a distinção entre a *arte do povo*, “desprovida de qualidade artística (...), ingênua (...), tosca e desajeitada”, e a *arte popular*, “mais apurada”, mas que não atingiria “o nível de dignidade artística” porque sua finalidade é oferecer ao público “um passatempo, uma ocupação inconseqüente para o lazer”. Para os artistas e os intelectuais, o CPC indicava um outro caminho, o da *arte popular revolucionária*. “Fora da arte política não há arte popular”, proclamava o manifesto.

Chauí<sup>43</sup> faz a crítica daquela distinção e daquela mentalidade “populista”, que imputava ao povo passividade, ingenuidade e outros *defeitos*, os quais justificariam a necessidade de educá-las e controlá-las para que ocupassem, de forma correta, o *palco* da História. Disso resulta, diz a autora, a imagem de uma cultura popular *ideal*, cuja efetivação dependerá da existência e da atuação de uma vanguarda esclarecida. Trata-se, acrescenta, de um “*iluminismo vanguardista e inconscientemente autoritário*”, que carrega uma concepção instrumental e da cultura e do povo.

Com o engajamento dos estudantes e da intelectualidade o teatro passou a ser um dos instrumentos na luta pela consecução das então chamadas “reformas de base”, durante o Governo João Goulart.

---

<sup>43</sup> Chauí, Marilena. *Cultura e democracia*. São Paulo. Cortez Editora, 1989.

No Nordeste, os “Movimentos de Cultura Popular” aplicavam técnicas teatrais em suas campanhas de alfabetização, baseadas no método Paulo Freire de educação de adultos.

Com a mesma origem do Arena - os bancos escolares -, tinha forte atuação em São Paulo, nos inícios dos anos 60, o Teatro Oficina, surgido no fim da década anterior. Criado por estudantes da Faculdade de Direito, o Oficina já começara comprometido com a busca de uma dramaturgia nacional, em sintonia com o contexto

sócio-político, marcado pelo nacionalismo como bandeira cultural. Em 1961 o Oficina profissionalizou-se e desenvolveu um novo gênero - o chamado teatro *inconformista* -, com a montagem de textos (quase todos sob a direção de José Celso Martinez Corrêa) que, após o advento do regime militar, passaram a encarnar e exprimir a reação ao arbítrio.

Tratava-se de um teatro com muito dinamismo e movimentação, insubmisso, apartidário, empenhado em sacudir o marasmo cultural e mobilizar as camadas de classe média esclarecida, alertando-as para a necessidade de verem o Brasil com outros olhos - com a visão dos excluídos. A pretensão dos grupos engajados nessa proposta era conscientizar (a palavra da moda era *conscientização*) inicialmente o público - e depois a população em geral - sobre a necessidade de enfrentar os problemas sociais sem conformismo nem resignação.

Aquele tempo de rebeldia transbordava do teatro para outras manifestações de natureza artística, cuja criatividade era estimulada pelo contexto de busca de uma identidade nacional. Na música popular, por exemplo, despontava a excepcional geração de compositores que se seguiria à *bossa-nova*: nomes como Edu Lobo, Paulinho da Viola, Francis Hime e, logo depois, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Já sob o regime militar, a partir de meados dos anos 60, o teatro *inconformista* passou a sofrer os rigores do que logo se configurou como uma guerra aberta deflagrada pela censura. Grupos teatrais entravam em greves de

protesto contra as penas de suspensão impostas a muitos atores: havia até artistas proibidos de atuar por períodos determinados, de 30 a 60 dias.

A censura abateu-se igualmente sobre o Oficina e o Arena. Na montagem de *Os inimigos*, de Gorki, por exemplo, os censores acompanhavam todos os ensaios e a todo momento cortavam cenas e criavam empecilhos para dificultar a estréia.

Aquela modalidade de arte engajada gerou um movimento similar na música popular, com o surgimento das canções “de protesto”. O show *Opinião*, no Rio de Janeiro, marcou o primeiro grande momento desse novo gênero, juntando no mesmo palco - como passaria a ocorrer nos espetáculos subseqüentes - artistas de classe média, como Vianinha e Nara Leão, com compositores popularizados nos morros e nos “terreiros” de samba, como Ismael Silva, João do Vale e Zé Kéti.

O espetáculo foi a primeira montagem de um novo grupo, o *Opinião*, formado por ex-participantes dos CPCs e liderado por Vianinha, Paulo Pontes, Ferreira Gullar, Armando Costa, João das Neves e Teresa Aragão. O grupo fez, pouco depois, a histórica montagem de *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes - uma colagem de textos de vários autores, todos acerca dos temas liberdade e opressão.

O Oficina, que trouxera ao Rio em 1965 *Os pequenos burgueses*, no ano seguinte apresentava em palcos cariocas *Os inimigos*, de Gorki, e *Andorra*, de Max Frisch. Dentre as montagens autenticamente cariocas, destacaram-se em 1966 *Os físicos*, de Dürrenmatt, dirigida por Ziembinski; *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, uma sátira política de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar; *Onde canta o sabiá*, uma inexpressiva comédia de costumes de 1920, de autoria de Gastão Tojeiro, *desmontada* e transformada pelo diretor Paulo Afonso Grisolli num atraente e delicioso espetáculo de *pop-art*, com canções do ritmo *pop* então em voga, o *iê-iê-iê*; uma suntuosa montagem de *O sr. Puntilla e seu criado Matti*, de Brecht, produzida pela Companhia Carioca de Comédia e dirigida por Flávio Rangel; e a peça de Dias Gomes, *O santo inquerito*, com direção de Ziembinski e sensíveis interpretações de Rubens Corrêa e Eva Wilma.

(Em 1966 o Tablado remontava *O cavalinho azul* e no mesmo ano Maria Clara Machado estreava seu primeiro texto “para adultos”, *As interferências*, a primeira incursão da autora pelo teatro do absurdo, gênero que exploraria novamente em outro texto montado em 1970, *Os embrulhos*.)

**E**m 1967, a estréia de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (um texto de 1933), no Oficina, com direção de José Celso Martinez Correia, foi para o nosso teatro contemporâneo, como observou Yan Michalski, “um acontecimento comparável ao que representou, para a respectiva época, o revolucionário lançamento de *Vestido de noiva* em 1943”. Era a chegada do tropicalismo ao teatro: a aceitação debochada, com todas as cores e a alegria do nosso país tropical, do nosso subdesenvolvimento econômico, artístico e mental. Já que somos atrasados, vamos assumir isto sem pudores e cantar o atraso; já que temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos...<sup>44</sup>

No início de 1968 estreou no Rio de Janeiro *Roda viva*, a peça de Chico Buarque sobre um ídolo da música popular manipulado pelo “sistema”, pela televisão e pela sociedade de consumo. Foi uma montagem que levou ao extremo as concepções tropicalistas e consolidou seu diretor, José Celso, na posição de principal figura do tropicalismo nos palcos. O texto simples de Chico Buarque foi utilizado pelo encenador para montar um espetáculo provocador que se tornou um emblema do “teatro agressivo”: desapareciam praticamente os limites entre palco e platéia, e era nela que transcorriam várias cenas destinadas a instigar, chocar e provocar abertamente o público. Após uma temporada no Rio com casa cheia todos os dias e com acesa polêmica na imprensa, extrapolando os limites das colunas de crítica teatral, o espetáculo foi levado para São Paulo e lá invadido por militantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC): atores foram espancados e parte do cenário destruída. Na temporada seguinte, em Porto Alegre, houve nova agressão; e então a produção suspendeu definitivamente a carreira de *Roda viva*.

---

<sup>44</sup> Almeida Prado, Décio. Op. cit.

Nesse mesmo período irrompeu na cena teatral, com um inesperado impacto nacional, um novo dramaturgo: Plínio Marcos. Suas primeiras obras, *Dois perdidos numa noite suja*, *Barrela*, *Navalha na carne* e *Abajur lilás*, representavam uma nova vertente do teatro função social, quase que uma “dissidência” do teatro abertamente político em voga até então. Em seus textos o social era mais um pano-de-fundo para os conflitos e os personagens não mais eram os proletários apresentados nos palcos à la realismo socialista, quase que de um modo sublimado, como heróis aos quais estava destinado o futuro; eram agora os lúmpens - prostitutas, homossexuais, vagabundos, cáftens, desocupados. Ou talvez o subproletariado, a escória amontoada nas favelas do Rio de Janeiro e São Paulo e nas docas do porto de Santos. Todos eles falando uma linguagem crua e chocante, num texto que documentava a gíria da marginalidade e do lumpensinato.

Nos anos de 1969 e 70 a cena teatral começa a mudar e a ganhar complexidade. O enfraquecimento, pela pressão da ditadura militar, da hegemonia da chamada “cultura de esquerda”, o cerceamento imposto pelo AI-5 (decretado em dezembro de 68) à livre criação artística e a gradual adesão de grupos e artistas ao projeto da “contracultura” tornaram o teatro brasileiro um espaço em que conviviam múltiplas tendências <sup>45</sup>. O Arena, o Oficina e o Opinião acabariam a década de 60 mergulhados em problemas que iam desde a perseguição sofrida por seus dirigentes até conflitos internos de fundo estético-ideológico. O fim dos três grupos marcou o encerramento de um período assinalado pela atuação de companhias unidas em torno de afinidades estético-ideológicas.

Ao analisar o significado daquele período, Gianfrancesco Guarnieri comenta:

***O teatro começou a aparecer para nós como um ‘abre-te Sésamo’, pois o teatro é eminentemente social. Para se fazer teatro, tem que ser com gente, e as pessoas têm que atuar juntas, não é? Pois o teatro começou a aparecer como possibilidade de organização nas escolas e faculdades...***

---

<sup>45</sup> Coelho, Maria Cláudia Pereira. Op. cit.

### **1.3.3 - O teatro "alternativo". Menos texto, mais** **"linguagem do corpo". A criação coletiva.**

Os anos 70 abrem-se, no cenário teatral, em meio ao vazio no campo da arte "participante", golpeada pela repressão à sombra do AI-5. As tentativas de retomada do "teatro de resistência" eram sumariamente ceifadas. *Calabar*, de Chico Buarque e Rui Guerra, por exemplo, foi proibida em todo o território nacional pouco antes da estréia. A trama aborda a ambigüidade do conceito de traição, que varia de sentido de acordo com a época e o momento histórico: Calabar, que se revoltou contra a dominação portuguesa no século XVII, ficou rotulado na História do Brasil como traidor; Tiradentes, que fez a mesma coisa cerca de cem anos depois, é considerado herói nacional.

Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, começava uma fase de grande expansão da criatividade artística impulsionada por uma nova vertente - as correntes de vanguarda que se rotulavam de teatro "alternativo", "experimental", *underground* e, mais genericamente, de "contracultura". Como dizia, em 1971, o ator Fauzi Arap, em artigo escrito para o programa do espetáculo *Rosa dos ventos*, ao mesmo tempo em que declinava o interesse do público pelo teatro "o número de pessoas que queria fazer teatro estranhamente aumentava ainda mais".

Foi o período em que surgiu uma nova leva de autores - e de autoras também: José Vicente (*O assalto*), Isabel Câmara (*As moças*), Consuelo de Castro (*À flor da pele*, *À prova de fogo*, esta inicialmente proibida pela censura: revivia as discussões e a militância estudantil brasileira depois do movimento de 68), Antônio Bivar (*O cão siamês*, *Alzira Power*, *O quarteto*), Fernando Melo

(*Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*), Leilah Assumpção (*Fala baixo senão eu grito*), Roberto Athayde (*Apareceu a Margarida*). Os dois últimos textos, que tratavam do mesmo tema - a solidão e a repressão sexual da mulher -, foram interpretados por Marília Pêra e logo a seguir, traduzidos, fizeram sucesso de crítica e público na Europa. Fizeram sucesso também as comédias de Bráulio Pedroso, sátiras por vezes surrealistas ambientadas na realidade carioca, destacando-se *O fardão*, sobre a expectativa de um escritor falido de entrar para a Academia de Letras; e *A vida escrachada de Joana Martini e Baby Stompanato*, as aventuras de uma comediante e de seu amante gangster.

Começava, naquele momento, a sair de cena o primado do texto, da palavra, e passavam a predominar a linguagem gestual e a expressão corporal. O uso do corpo nu em cena era um símbolo dessa mudança e uma nova forma de protesto e insubmissão. As estruturas tradicionais da produção teatral passaram a ser questionadas, e o modelo dominante passou a ser - numa analogia com o movimento *hippie* - a "comunidade", na qual a vida pessoal e a vida profissional se misturavam.

A inventividade começava também a redimensionar o próprio espaço teatral, que transbordava do palco, avançando pela platéia e por áreas adjacentes. Uma montagem de *Cemitério de Automóveis*, de Arrabal, produzida pela atriz e empresária Ruth Escobar, desenvolvia-se num imenso barracão, uma antiga garagem, com a representação desenrolando-se entre os espectadores. Em outra montagem por ela produzida, *O balcão*, de Jean Genet, os atores atuavam dentro de uma plataforma, uma grande gaiola presa ao teto por correntes, que pairava sobre a platéia. No Rio de Janeiro marcou época, nesse gênero, uma inspirada montagem de *O arquiteto e o imperador da Assíria*, também de Arrabal, com direção de Ivan de Albuquerque e com Rubens Corrêa e José Wilker nos dois únicos papéis.

Chegava ao teatro brasileiro, com os anos 70, a chamada "criação coletiva", uma modalidade em que os atores participavam da própria construção do espetáculo. A montagem era a resultante de um trabalho de grupo, "comunitário", em que os atores se envolviam com todas as funções, como

cenografia, figurinos, iluminação e direção musical. Por vezes o próprio texto nascia do trabalho em comum. No início da década de 70 este tipo de montagem foi muito praticado nos Estados Unidos e Europa e logo chegou ao Brasil, a partir da colaboração entre o grupo norte-americano Living Theatre, o grupo argentino Lobo e o Oficina.

O Living Theatre atuava nos EUA desde 1951. Após encenar textos de Lorca, Cocteau, Pirandello, Brecht e outros, o grupo enveredou, já nos anos 60, para uma fase revolucionária em termos de “criação coletiva” na dramaturgia e na encenação, promovendo espetáculos que tiveram grande repercussão internacional, como *Paradise now*. Em 1970 José Celso e Renato Borghi encontraram-se, em Paris, com Julian Beck e Judith Malina, os dirigentes do Living, e os convidaram, em nome do Oficina, para virem passar uma temporada de experiências e apresentações no Brasil. Eles aceitaram prontamente e, em São Paulo, começaram a desenvolver um projeto em comum com o Oficina e com estudantes da EAD. A proposta do Living era de teatro na rua, com a rejeição da exibição convencional, em salas de espetáculo. Dos experimentos resultaram a produção de três textos e uma série de apresentações em favelas na periferia paulistana, com a participação de atores do Oficina, do Lobo e da EAD. Logo começaram as divergências e dissensões, e Beck e Malina então foram para Belo Horizonte, onde fizeram inicialmente montagens para operários em salas de uma entidade sindical, com 13 atores do Living e a participação de cerca de 80 crianças; e em seguida em uma favela próxima ao aeroporto de Congonhas. Em julho de 1971, Beck e Malina foram presos, em Belo Horizonte, sob a acusação de subversão e de posse de drogas. Depois de dois meses de prisão, foram libertados e deportados.

(No mesmo ano, o Tablado lançava *Tribobó City*, um musical em que Maria Clara Machado explorava os estereótipos das histórias de faroeste.)

A troca de idéias e experiências entre o Living Theatre e o Oficina dera outro fruto: o processo de criação de *Gracias, señor*, que estreou em 1972 <sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Fernandes, Silvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas. Unicamp, 2000.

Julian Beck morreu há poucos anos. Judith Malina continua trabalhando, “com permanente espírito de investigação, profundo e conseqüente” <sup>47</sup> .

### ***1.3.4 - O teatro de bonecos,***

#### ***de García Lorca a María Clara.***

Um exemplo da impetuosa criatividade que marcou a cena teatral nos anos 70 é o grupo Ventoforte, do argentino Ilo Krugli, fundado no Rio em 1974 e transplantado para São Paulo na década de 80, onde atua até hoje. O grupo faz teatro de bonecos com intensa beleza visual e poética, promovendo uma simbiose do teatro com outras formas de expressão artística, como a música, a partir do uso dos sons, da dança (usando o gestual) e das artes plásticas (cenários, figurinos). Nascido em Buenos Aires em 1930, Krugli situa o nascedouro de sua arte na visita que Garcia Lorca fez a Buenos Aires em 1936, quando ele ainda era uma criança. Os espetáculos de teatro de bonecos de Lorca fizeram tanto sucesso que ele ficou quase um ano na cidade. Sua presença desencadeou uma febre de criatividade em teatro de bonecos na capital argentina. Quando partiu, o poeta e titeriteiro Javier Villafañe continuou seu trabalho. Krugli tinha oito anos quando sua professora do curso primário ensinou-lhe como fazer bonecos e deu-lhe de presente um livro de Villafañe. A partir dos 16 anos de idade ele começou a fazer apresentações de teatro de fantoches na periferia de Buenos Aires e montou um grupo que passou a se apresentar em um teatro experimental da cidade. Sua vinda para o Brasil, em 1961, aconteceu a convite de um adido cultural brasileiro na Bolívia, que lhe sugeriu vir fazer uma troca de experiências com Augusto Rodrigues na Escolinha de Arte do Brasil. Em seu trabalho Augusto inspirara-se muito em Villafañe, que, nos anos 40, passara

---

<sup>47</sup> Peixoto, Fernando. *Teatro em aberto*. São Paulo. Hucitec, 2002.

uma temporada no Rio de Janeiro. Trabalharam juntos e ficaram muito amigos. Villafañe também esteve nas célebres reuniões *domingueiras*, na casa de Aníbal Machado, pai de Maria Clara, e ensinou à então mocinha alguns segredos do teatro de marionetes, gênero pelo qual ela começava a se interessar.

Augusto Rodrigues e Krugli montaram um curso de teatro de bonecos na Avenida Marechal Câmara, no Centro, do qual participaram Lúcia Coelho, então professora do Instituto Bennett (em 1968 ela fundaria o Teatro Amador do Bennett - TAB, que atua ininterruptamente até hoje, mais de três décadas depois), Cecília Conde, Sílvia Aderne e especialistas do Museu do Inconsciente, de Nise da Silveira. Krugli trabalhou 11 anos na EAB, participando também como professor nos cursos intensivos de Arte-Educação promovidos pela EAB, os quais atraíam ao Rio de Janeiro professores, psicólogos, artistas e artesãos de todo o Brasil. Depois ele passou algum tempo na Argentina e no Chile e voltou para o Rio de Janeiro em 1974. Nunca mais deixou o Brasil. Inicialmente começou a trabalhar em uma escolinha no Pavilhão Japonês do Parque do Flamengo, e alguns meses depois recebeu um convite para participar, em Curitiba, de um Festival de Teatro de Bonecos para Crianças.

Com a colaboração de outros artistas, entre eles o músico Caíque Botkay, Krugli foi estimulado a montar um novo espetáculo, e então criou a *História de lenços e ventos*, lançada em Curitiba e depois levada para o Rio, onde estreou no Museu de Arte Moderna e logo ganhou o prêmio da Associação de Críticos do Rio de Janeiro. Foi um extraordinário sucesso: a peça ficou em cartaz um ano todo, com um público total de mais de cem mil espectadores. Eram dois horários à tarde, às 15 e às 17 horas, e depois foi acrescentado outro horário só para o público adulto, às 21 horas. Depois houve mais uma temporada de cerca de três meses no Teatro Opinião e, em 1976, no Teatro Gláucio Gil. No mesmo ano o espetáculo ganhou o Prêmio Molière de Incentivo ao Teatro Infantil, que fora criado um ano antes. O grupo até então nem tinha nome. Ana Maria Machado publicou na imprensa uma reportagem de duas páginas, com muitas fotos, sobre o espetáculo, com o título "Vento forte no teatro para crianças no Brasil". Krugli então batizou o grupo de "Teatro Ventoforte".

Em 1980 ele se mudou para São Paulo, atendendo afinal aos muitos convites que recebia. Apresentou primeiro *O mistério das nove luas* e depois *Sonhos de um coração brejeiro* em um espaço alugado na Rua Tabapuã que passou a ser chamado de Casa Ventoforte. Em 1984 o grupo invadiu um lixão, um terreno vazio no qual catadores de papel operavam, no bairro do Itaim-Bibi. A Prefeitura autorizou-o a ficar por lá, e então surgiu a Feira de Teatro Ventoforte, onde foram construídos três galpões-teatro. Lá estão eles até hoje, mantendo sua arte que valoriza a cultura popular latino-americana, os folguedos, os mitos, o folclore e as histórias lendárias dos povos das Américas.

A década de 90 foi de intenso trabalho e sucesso para o grupo: em 1994 lançou *Minueto do final do século*, de Krugli; em 95, *Histórias que o eco canta*, também dele; em 96 encenou Brecht e Lorca; em 97, *Entre o céu e o mar*, de Pauline Milek, adaptado de um livro de Amyr Klink; em 98, *Sete corações, poesia rasgada*, inspirado em Lorca. De 1999 até hoje o Ventoforte vem remontando, ano a ano, seus grandes sucessos: no ano passado, por exemplo, reapresentou *O mistério das nove luas*. Ilo Krugli, hoje com 73 anos, está agora travando outra luta - a da preservação da sede própria, que, situada perto da ponte Cidade Jardim, numa das áreas mais valorizadas da cidade, vem sendo objeto de cobiça por parte da especulação imobiliária.

### **1.3.5 – A "desconstrução" da dramaturgia.**

#### **Começam os cursos livres.**

Voltando, como num *flash back*, aos anos 70, dois espetáculos da década exemplificam a forte mutação que ocorria no teatro brasileiro: *Hair* e *Hoje é dia de rock*. Estrondosos sucessos de público, essas montagens arrastavam ao teatro um público cativo - na quase totalidade, a juventude que se encantava pelo clima de harmonia e comunhão entre os atores; pela valorização do corpo em cena; pela redescoberta da dança como linguagem teatral; pela inclusão do espectador como acólito do ritual, um cúmplice da encenação, um quase ator; e pela novidade da "criação coletiva".

Começaram a proliferar os chamados "cursos livres" (não profissionalizantes) de teatro e, em seguida - como que numa decorrência deles -, os grupos semi-amadores, que logo adotaram como método de trabalho a "criação coletiva". Nos anos 70 nasce, fundado por ex-alunos do Tablado, o grupo Manhas e Manias. Foi depois de sua passagem pelo Tablado que Hamilton Vaz Pereira formou o Asdrúbal Trouxe o Trombone, que fez grande sucesso, de público e de crítica, com uma versão iconoclasta de *O inspetor geral*, de Gogol. Na criação e na montagem, o espetáculo era um fim em si mesmo: o que importava era o prazer de fazê-lo. A criação em comum era o método de trabalho e a identificação artística do grupo. Esses jovens ansiavam por seguir rumos experimentais que o ambiente do Tablado não possibilitava. *"Um Patronato não é exatamente um local para o desbunde. Uma casa conhecida pelo seu teatro*

*infantil não é lugar para o amargo desencanto que marca o teatro jovem dos anos 70*", observa Cláudia Campos <sup>48</sup>...

A temática preferida desses grupos era a exploração do próprio universo e de experiências individuais. Referências à conjuntura política nacional só apareciam para comentar o efeito que eventualmente tivessem provocado na vida de algum personagem. Como diz Maria Cláudia Pereira Coelho, eram jovens falando de jovens para jovens <sup>49</sup> (p. 39).

Já na estréia, em 1974, com *O inspetor geral*, o Asdrúbal chamava a atenção pela desconstrução da dramaturgia, a vitalidade e a nova proposta teatral, desenvolvida pelo diretor Hamilton Vaz Pereira e os atores Luiz Fernando Guimarães e Regina Casé, fundadores do grupo. A própria gratuidade e o "sem sentido" do nome escolhido para o grupo mostram a característica da equipe: a irreverência, a quebra de padrões. Nas duas primeiras encenações eles valeram-se de textos clássicos (o segundo foi *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em 1975) para montagens arrojadas: atores vestidos como palhaços, figurinos coloridos e uma linguagem circense. Os três espetáculos seguintes, *Trate-me leão*, (1977), *Aquela coisa toda* (1980) e *A ferra da terra* (1983), já não tinham autor: eram criações coletivas, todas sob a direção de Hamilton Vaz Pereira. A encenação resultava de um processo de improvisações e de jogos coletivos. O ator era o eixo para a criação: o diretor selecionava e ordenava os fragmentos que iam sendo criados. Havia poucos objetos em cena: o palco ficava quase vazio, o que realçava os recursos físicos e artísticos do intérprete. Mas não pontificava nenhum tipo de brilho e virtuosismo: não se levavam em conta critérios e julgamentos de "bom" ou "mau" ator; o ator era como alguém que está fazendo uma experimentação. Nas três montagens, contudo, afluíram os jovens talentos de Patrícia Travassos, Evandro Mesquita, Nina de Pádua e Perfeito Fortuna. *Trate-me leão*, um estrondoso sucesso, ficou quase dois anos em cartaz, depois de nove meses de ensaios, preparativos e "vivências".

---

<sup>48</sup> Campos, Cláudia de Arruda. Op. cit.

<sup>49</sup> Coelho, Maria Cláudia Pereira. Op. cit.

A apenas sofrível recepção da crítica e do público a *Aquela coisa toda* acelerou a desagregação do Asdrúbal. Em entrevista no número 83 dos "Cadernos de Teatro", Hamilton relata as divergências e os *rachas* ocorridos durante a criação da peça. Foi "terrível", diz ele; algo "como uma perda, um espetáculo que não deu certo":

***E eu, enquanto líder de um grupo, marquei altas toucas vou dizer por quê: de repente, eu fiquei com medo de fazer um novo espetáculo, fiquei com medo da responsabilidade de ter que fazer um outro espetáculo tão bom como Trate-me leão, ou parecido, com a mesma qualidade. Saber que, se não fizesse um espetáculo tão bom, talvez não tivesse público, talvez não tivesse grana e o grupo se dissolveria.***

De fato, encerrada a temporada de *Aquela coisa toda* Perfeito Fortuna se dedicaria ao Circo Voador; Patrícia Travassos e Evandro Mesquita formariam um conjunto musical, a Blitz; e apenas Regina Casé, Hamilton e Luiz Fernando, o núcleo original do grupo, continuariam por mais algum tempo no Asdrúbal, mas sem dedicação integral.

A mesclagem da vida e das experiências pessoais com a atividade teatral, o fascínio pela criação coletiva, o gosto pelo "produto artesanal", que competia com o teatro convencional, arrastavam multidões de jovens para o teatro e aumentavam em muito a procura pela carreira teatral, intensificando em paralelo a demanda pelos "cursos livres".

Por vezes a montagem, embora seguindo o modelo da "criação coletiva", fazia-se sob a liderança de um diretor, o qual se responsabilizava pela concepção do espetáculo mas ampliava o trabalho dos atores até a criação de cenas e da própria encenação. Um exemplo expressivo desta variante foi *Macunaíma*, em 1978, dirigida por Antunes Filho - uma montagem que abalou de novo os palcos paulistas com suas inovações estéticas. Desde *O rei da vela*, 11 anos antes, não havia um impacto tão forte, logo percebido como um novo marco histórico na cena brasileira. A recriação da obra de Mário de Andrade foi uma concepção de Antunes com o grupo Pau Brasil. Em 1977, ele, por intermédio do

Sindicato dos Atores, solicitara espaço e verbas à Comissão Estadual de Teatro de São Paulo para realizar uma pesquisa e um projeto cênico sobre a obra de Mário de Andrade. Com o pleito atendido, reuniu uma numerosa equipe de jovens atores, os quais foram submetidos a extenso e rigoroso treinamento. O texto teve uma adaptação cênica de Jacques Thiériot, à época diretor da Aliança Francesa de São Paulo, que traduzira a obra para o francês. A montagem foi uma feérica encenação que incorporava ingredientes como a carnavalização, o grotesco, a paródia, a fábula, o deboche, variadas linguagens, movimentos corais e um sem-fim de figuras e objetos cênicos. Ao estreiar, a montagem tinha quatro horas de duração, reduzida depois para três. O espetáculo foi apresentado por cerca de dez anos, de 1978 até 1987, com quase 900 sessões no Brasil e em muitos outros países, em especial em festivais internacionais para os quais *Macunaíma* era insistentemente convidado, sempre causando forte impacto. A peça marcou o início da “era” dos encenadores-autores que caracterizaria toda a década de 80

50 .

Na visão de Sábato Magaldi, se podemos considerar “inaugurada” a *modernidade* do teatro brasileiro em 1943, com a estréia de *Vestido de noiva*, o marco da *contemporaneidade* da nossa dramaturgia pode ser datado de 1978, com o lançamento de *Macunaíma* - significativamente o ano em que expirou a vigência do Ato Institucional nº 5. Com o fim do AI-5 começava o abrandamento da censura <sup>51</sup>.

Em colaboração com Paulo Pontes, Chico Buarque criou em 1975, retomando o filão de *Roda viva*, um novo musical, *Gota d'água*, no qual transpunha o mito da Medéia, de Eurípedes, para a realidade do subúrbio carioca. Diferentemente de Chico Buarque, as comédias de Paulo Pontes situavam-se no mundo da pequena e grande burguesia carioca, como *Um edifício chamado 2000* e *Dr. Fausto da Silva* (esta escrita em parceria com Ferreira Gullar).

---

<sup>50</sup> “Site” do Instituto Itaú Cultural. *Panorama do teatro / anos 70*.

<sup>51</sup> Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo. Difel, 2002.

Em 1978 Sérgio Brito, Paulo Mamede, Mimina Roveda e José Ribeiro Neto criaram o Teatro dos Quatro no Shopping da Gávea, no Rio de Janeiro. Ali, Sérgio Brito ganhou três prêmios de direção com *O veranista*, de Gorki; *Papa Highirte*, de Vianinha; e *Rei Lear*, de Shakespeare. Por esta última montagem ganhou também um Prêmio Molière Especial. Os “Quatro” fizeram uma temporada de oito meses em 1980 com a peça *Os órfãos de Jânio*, de Millôr Fernandes, com Tereza Rachel, Cláudio Corrêa e Castro, Stella de Freitas, Suzana Vieira e Milton Gonçalves no elenco. A companhia revelou ao público brasileiro o teatrólogo alemão R. W. Fassbinder, montando *Afinal, uma mulher de negócios* (1981), com Irene Ravache, e *As lágrimas amargas de Petra Von Kant* (1982), com Fernanda Montenegro; e o italiano Dario Fó, com *A morte acidental de um anarquista*. Corajosamente, enfrentando e driblando a censura, o grupo montou *A ópera do malandro*, escrita por Chico Buarque a partir da *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e da *Ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weil. (A montagem da *Ópera* imortalizou personagens como Geni, vivida por Emiliano Queiroz, revelou o talento da atriz Cláudia Jimenez e consolidou as carreiras de Elba Ramalho e Tânia Alves.) Foi ainda encenado *O suicídio* (82), de Nikolai Erdman, uma peça russa que tinha sido proibida na União Soviética durante o stalinismo - falava de um homem vítima da sociedade que o cercava; e *Sábado, domingo e segunda* (86), de Eduardo de Filippo, com José Wilker na direção e Paulo Gracindo, Yara Amaral e Ary Fontoura no elenco. A companhia montou *Baile de Máscaras* (91), texto de Mauro Rasi, uma grande revelação de autor que nos anos seguintes lançaria, sempre com sucesso de público e crítica, *A cerimônia de adeus*, *A estrela do lar*, *Viagem a Forli* e *Pérola*. Além disso, abriu espaço para a estréia de Gerald Thomas, com o espetáculo *Quatro vezes Beckett* (85). O repertório do Teatro dos Quatro incluiu, além dos autores citados, Shakespeare, Gorki, Tchecov, Pirandello e Vianinha.

### **1.3.6 - O "Teatro de Grupo". Com a anistia, ressurgiu a temática social.**

Desde a segunda metade dos anos 70 muitos grupos formaram-se recorrendo à "criação coletiva" como método de construção do espetáculo: no Rio, além do Asdrúbal destacaram-se A Comunidade, o Pão e Circo e o Grupo Dia-a-Dia; e, em São Paulo, o Ornitorrinco, o Mambembe e o Pod Minoga. Eles foram os pioneiros do gênero que passou a ser caracterizado como "teatro de grupo", uma forma de organização e produção teatral em que um núcleo de atores, assumindo a própria concepção e a montagem do espetáculo, termina por criar uma linguagem que o identifica ante o público. Estes grupos rejeitavam a caracterização como "companhia": a organização coletiva era um conceito com o qual eles se dissociavam da modalidade do teatro empresarial, em que o ator não se envolvia no projeto e quase sempre as equipes se dissolviam com o fim da temporada. Os profissionais não recebiam salário regular, como os pagos por uma empresa ou um empresário: o grupo constituía-se como uma cooperativa e através dela remunerava seus integrantes. Todos esses grupos aderiam ao método de "criação coletiva". Em 1979, grupos paulistas dispersos reuniram-se e fundaram a Cooperativa Paulista de Teatro.

Nesse período as temporadas do Tablado exploravam variados gêneros simultaneamente, alternando teatro infantil e adulto, mesclando a encenação de textos internacionalmente consagrados com a cessão de seu espaço para as experiências de vanguarda. Em 1978, por exemplo, apresentava *A visita da velha senhora*, de Dürrenmatt, *Quem matou o leão?*, de Maria Clara, e um espetáculo de Cacá Rosset, *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weil*. Em 1980 apresentou *Platonov*, de Tchecov; *João e Maria*, um novo texto de Maria Clara; e *Hoje é dia*

de rock, de José Vicente, em nova temporada que repetiu o grande sucesso de público ocorrido antes no Teatro Ipanema.

Nos anos 80, o teatro passou por uma fase que para muitos representou sua maior crise: a falta de inspiração. Esteve em voga a idéia de que qualquer um pode fazer teatro, bastando para isso que consiga *desbloquear-se*, “colocar para fora” sua verdadeira personalidade. Surgia assim mais um fator que multiplicaria o número de jovens que se julgavam aptos a subir aos palcos.

Por outro lado, no entanto, com a suavização da censura e a descompressão que resultou na anistia, na volta de exilados e no início do processo de abertura democrática, a temática e a dramaturgia social e política ressurgiram no início dos anos 80, livre do controle e da repressão. O público já tinha visto e aplaudido as montagens de *Gota d'água* e da *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, acima mencionadas. Augusto Boal reconstituiu no palco o drama dos exilados em *Murro em ponta de faca*; Jorge Andrade abordou a chaga da tortura em *Milagre na cela*; e chegou à ribalta *Rasga coração*, a peça que Vianinha concluíra aos 38 anos, pouco antes de o câncer ceifar-lhe precocemente a vida no auge da juventude e na plenitude da criação artística. Esta foi considerada sua obra mais madura. Escrita em 1972, percorrendo a história brasileira desde o integralismo até o movimento *hippie*, Vianinha conta a trajetória de Manguari Pistolão, um velho militante marxista que após décadas de luta por uma nova ordem é acusado pelo filho de ser superado e conservador. Ao final, Manguari percebe que sua verdadeira revolução é a luta contra a realidade do dia-a-dia. E Vianinha mostra que nem sempre o que é revolucionário é novo e nem sempre o que é novo é revolucionário.

Estes autores e estas peças foram, porém, exceções, segundo a crítica, que identifica nos anos 80 um certo declínio da dramaturgia, com a decorrente falta de inspiração já antes referida. Uma explicação para isso seria o fato de que, liberados os autores da “necessidade” da ação política e da “missão” de fazer um teatro de “protesto”, viria a ser necessário um período razoável para se “remuniciarem” com outras problemáticas e outros temas. Também não havia

projetos em torno dos quais florescessem grandes grupos inovadores, nem movimentos capazes de desfraldar bandeiras novas.

A cena teatral, à medida que se aproximavam os anos 90, caracterizou-se pela predominância das produções isoladas: não mais havia grandes e sólidos grupos como o TBC do passado já distante; nem detentores da projeção que tiveram o Oficina, o Opinião e mesmo o Asdrúbal em suas respectivas fases.

Em 1991, realizou-se em Ribeirão Preto o Primeiro Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, reunindo 15 grupos, dentre eles o Galpão, de Minas Gerais; o Parlapatões, de São Paulo; o Teatro do Anônimo, do Rio de Janeiro; o Ói nós aqui traveiz, do Rio Grande do Sul; e o Imbuaça, de Sergipe. O “Movimento Brasileiro do Teatro de Grupo”, criado durante o evento, produziu uma revista, *Máscara*, que teve três edições. Houve outros três encontros, com espetáculos e mostras de trabalhos abertos ao público, o último deles, na capital paulista, em 1997. Com propostas já diversas daquelas que originaram o teatro de grupo mais de vinte anos antes, as novas equipes empenham-se agora em formar um mercado e um público fora dos grandes teatros convencionais das metrópoles.

Dos poucos encenadores contemporâneos que se fazem notar pela inventividade, destacaram-se, ao longo dos anos 90, Cacá Rosset, o fundador do grupo Ornitorrinco, e Gabriel Vilella, um dos fundadores do grupo mineiro Galpão, o qual impressionou público e crítica com uma verdadeira recriação no palco de *A falecida*, de Nelson Rodrigues, e com uma montagem de *Romeu e Julieta* que simulava uma encenação mambembe por atores de rua com cenários improvisados e figurinos esfarrapados. Outros encenadores, mais conhecidos do público do Rio de Janeiro, não perderam a atualidade e mantêm-se criativos: Aderbal Freire-Filho, Moacyr Góes, Bía Lessa e o ex-tabladiano Miguel Falabella, este último também um autor que obteve grande sucesso popular com seu texto *Louro, alto, solteiro, procura...*

### **1.3.7 - Com os anos 90, uma nova linguagem no palco: a televisiva.**

Nos últimos anos do século passado um novo fenômeno começaria a afetar o movimento teatral: a influência e o papel da televisão, notadamente devido à liderança de audiência e à expansão nacional e internacional da TV Globo. Já em 1985, Michalski<sup>52</sup> notava que

*a avassaladora popularidade do veículo, e sobretudo das novelas da Rede Globo, desencadeou profundas modificações na posição do artista teatral e na sua mentalidade. Ser contratado da Globo e fazer um bom papel na novela das oito passou a ser para a grande maioria dos atores o sonho supremo. A realização do sonho traz ao profissional gratificações que o teatro só em casos excepcionais lhe pode proporcionar: alguma estabilidade no trabalho, salários compensadores, possibilidade de ascensão do 'status' da classe média ao da alta burguesia, prestígio social, a inebriadora possibilidade de ser visto diariamente por dezenas de milhões de pessoas, popularidade, capas de revistas, notas nas colunas sociais. (P. 91)*

Ante o “irresistível” apelo da televisão, acrescenta Michalski, “*ela se tornou para a maioria dos artistas de primeira linha o verdadeiro emprego, enquanto o teatro ficou relegado à condição de um bico, a ser exercido no intervalo entre duas novelas, ou nas poucas horas deixadas livres pelos compromissos contratuais na TV*”. O surgimento de vários ídolos jovens notabilizados pela *telinha*, como, ainda nos anos 80, Lauro Corona, Lucélia Santos, Fábio Júnior, Glória Pires e Lídia Brondi, era um “canto de sereia” que substituía os projetos de teatro em grupo pela aspiração de uma carreira-solo na tevê.

---

<sup>52</sup> Michalski, Yan. Op. cit.

Este novo cenário ensejou uma contrapartida para os profissionais da ribalta: a conquista de uma nova faixa de público, que nunca tinha ido ao teatro antes e que passou a freqüentá-lo para ver ao vivo seus ídolos da *telinha*.

*Se o caso é procurar bodes expiatórios, pode-se culpar a TV Globo de drenar as boas cabeças e esvaziar os palcos de quem poderia estar contribuindo de modo significativo. Talvez esta seja uma das razões que colocam o teatro paulistano em vantagem. Lá não há uma TV Globo para sugar os melhores talentos 30 horas por dia. Com raras exceções, atores e atrizes aproveitam o intervalo entre duas novelas para faturar - com espetáculos digestivos - a popularidade alcançada na novela anterior. São peças encenadas com o intuito principal de fazer as boas "praças" do País e forrar os bolsos para poder enfrentar eventuais épocas de vacas magras. Considerando a situação do País, atire a primeira pedra quem não faria o mesmo, se pudesse...*  
(Bernardo Jablonski, "Cadernos de Teatro" nº 132, 1º trimestre de 1993)

A televisão mudou hábitos, criou uma nova sociologia do gosto. E é a partir desta que o teatro deve repensar-se enquanto meio de comunicação e arte, buscando encontrar a sua especificidade e, portanto, o seu lugar, diz o professor do Tablado Ricardo Kosovski, em um artigo nos "Cadernos de Teatro", em 1997. Em entrevista na mesma edição dos "Cadernos", o autor e diretor Flávio Marinho dizia que a televisão exerce "uma péssima influência sobre o teatro, em todos os sentidos":

*As pessoas estão se comportando nos teatros como se estivessem em suas casas, com o controle remoto nas mãos. Elas falam em voz alta, fazem comentários na cara do ator. E também parecem esperar um tipo de representação igual ao naturalismo televisivo. Por outro lado, a TV pode ser uma aliada maravilhosa. Eu descobri o teatro (antes de ver Bibi Ferreira ao vivo, em My fair lady), através do Teatro Imperatriz das Sedas, o Teatrinho Trol, o Grande Teatro Tupi, exibidos na tevê. E que contavam com a participação de alguns dos maiores atores do País, como Fernanda Montenegro e Ítalo Rossi. Comecei a gostar de teatro bem pequeno porque o via na televisão.*

O surgimento desta nova faixa de público causou outro efeito: começou a habituar o público teatral com uma nova linguagem ficcional, a televisiva, *“inevitavelmente linear e repleta de convenções, tanto na sua narrativa dramatúrgica como no seu estilo de representação”* (Michalski). Em conseqüência, o ator, acostumando-se ao automatismo da representação na tevê e à reduzida gama de recursos exigida pelo tipo de interpretação naturalista da tevê, termina muitas vezes por atuar assim também no palco, o que empobrece a teatralidade.

Esta questão da banalização do estilo de representação já era levantada na Europa nos anos 60. Na edição nº 39, de 1967, os “Cadernos de Teatro” transcreviam um artigo do teórico francês P. Touchard, “A formação do ator”, no qual ele dizia: *“Basta que um debutante, sem formação e muitas vezes até sem personalidade, seja escolhido por causa de seu físico para trabalhar como galã de uma novela de televisão, para que seja lançado na sombra o nome de um artista de teatro reconhecido como um mestre por vinte gerações de espectadores. O público de teatro representa somente uma minoria em relação à massa dos espectadores de cinema e de televisão”*.

Os anos 90 trouxeram outra novidade na área da produção teatral, referida pelo encenador Ulysses Cruz em um debate realizado em junho de 1996 sobre “O teatro brasileiro hoje”, e reproduzido nos “Cadernos de Teatro” nº 148: *“Hoje em dia, quem produz espetáculos são os autores. Basicamente tenho trabalhado a minha vida inteira a partir de convites de atores”*. Cada vez mais freqüentemente, atores que ganham grande notoriedade ao protagonizarem novelas na TV Globo montam espetáculos teatrais que atraem grandes públicos, na maioria atraídos pela oportunidade de ver ao vivo seus ídolos da tevê. Isto ocorre não só com intérpretes veteranos, já consagrados, como até com atores jovens, quase iniciantes. Estas montagens têm pelo menos a vantagem de que o chamariz da presença dos ídolos televisivos está formando um novo público que antes não ia ao teatro.

Outro fator que impulsionou o teatro no Rio nos anos 90 foi a iniciativa da Prefeitura, na gestão César Maia, de subvencionar espetáculos teatrais. Os interessados se inscrevem, faz-se uma licitação e são assim selecionadas as peças a serem apoiadas - geralmente, cinco por ano. No mencionado debate, Aderbal Freire-Filho aplaudia a iniciativa: *“Resultou na abertura de teatros que estavam fechados, resultou na montagem de peças e no patrocínio de alguns diretores”*. Domingos de Oliveira acrescentou: *“Esse movimento da Prefeitura tem que continuar, junto a outros tipos de movimentos iguais. Quem tem que ser patrocinado é o artista, não a peça, não o evento. O teatro é uma abstração. Existem os artistas”*. Sábado Magaldi aparteu-o para concordar e dizer que esse critério é muito adotado na França, *“que tem uma tradição cultural centenária”*: lá o Estado entrega teatros oficiais a encenadores para os dirigirem. Nos últimos anos a Prefeitura do Rio adotou também este sistema, nomeando diretores para administrar os vários teatros municipais. (Estes teatros são vinculados a um órgão municipal, a Rede Municipal de Teatro. Nomeado pelo prefeito, o atual gestor da Rede é Miguel Falabella.) Outras medidas da Municipalidade que ajudam a formar novos públicos: a partir de 2002, o teatro a um real - uma vez por mês as produções em cartaz nas salas municipais podem ser vistas por este preço praticamente simbólico; e, a partir de 2003, entrada franca para maiores de 65 anos nos teatros da Prefeitura.

Aliás, a Prefeitura vem apoiando com várias outras iniciativas o movimento teatral no Rio de Janeiro, o que tem beneficiado o Tablado. Basta referir que ela passou a patrocinar os “Cadernos de Teatro” do Tablado desde 2001 e que - como veremos em detalhes mais adiante - em maio de 2003 um decreto do prefeito determinou o tombamento do Tablado como patrimônio histórico e cultural do Rio. Além disso, a Prefeitura criou em 2001 o Prêmio Maria Clara Machado, para peças infantis.

A verba disponibilizada pelo prefeito do Rio para os investimentos em cultura, em 2003, foi de R\$ 250 milhões - o que representa o dobro da verba do município de São Paulo e cinco vezes mais que o orçamento cultural da BR Distribuidora, que é a empresa “campeã” em patrocínio cultural no País. Estes

recursos da Prefeitura destinam-se às mais variadas manifestações artísticas, da dança à literatura, do cinema às artes plásticas, do circo à música, e uma parte substancial é canalizada para o teatro. Só a remontagem da *Ópera do malandro*, que estreou em agosto de 2003 e foi a primeira “superprodução” da gestão Falabella, custou à Prefeitura R\$ 1,25 milhão. O sucesso de bilheteria é tamanho que em meados de setembro os ingressos já estavam vendidos até o início de dezembro. Em dezembro, a revista “Veja Rio” alertava: “*Compre o seu ingresso com antecedência. As sessões andam lotadas.*” (O papel de Terezinha, desempenhado nos anos 70 por Marieta Severo, agora é de Soraya Ravenle; o de Lúcia, antes Elba Ramalho, agora está com Alessandra Maestrini; Max Overseas, o malandro do título, antes vivido por Otávio Augusto, agora é Alexandre Schumacher, que fez o Severino na montagem de *Morte e vida severina* dirigida há poucos anos por Gabriel Villela. Geni, que na primeira montagem era Emiliano Queiroz, agora é Sandro Christopher. Na direção, Charles Möeller sucede a Luiz Antônio Martinez Corrêa. A direção musical agora é de Cláudio Botelho.)

A Prefeitura inaugurou, em 2003, o Centro de Referência do Teatro Infantil, no Teatro do Jockey, bem perto do Tablado. O espaço logo tornou-se um “ponto de encontro” de pais e mães com seus filhos pequenos. A programação é extensa, com apresentações permanentes de peças para crianças no recinto fechado e, nos espaços ao ar livre, apresentações de palhaços e outros artistas de circo. As filas são enormes, com lotação esgotada todo fim-de-semana. A frequência ao teatro aumentou muito depois da programação infantil: basta dizer que em março de 2002 houve 590 freqüentadores e em março de 2003, já com o Centro de Referência funcionando, o público saltou para 3.200 e, em junho, para 4.400, segundo informações da atriz e diretora Karen Acioly, que coordena as atividades do Centro.

Estas modalidades de apoio oficial têm sido cada vez mais exceção na cena teatral, no Brasil e no mundo. Em 1993, Peter Brook já alertava para o fato de que no mundo todo os subsídios governamentais estão diminuindo, e o bastão está passando para empresas privadas. Por isso é que, nos últimos anos, têm

sido comuns as peregrinações de artistas renomados pelas salas de espera de empresários, à busca de patrocínios.

Nos primeiros anos da década de 90, um processo recessivo abateu-se não só sobre o teatro: editores, livreiros, artistas plásticos, a indústria fonográfica, cinemas e shows sofreram a queda de vendas e de afluência de público. É em parte devido a isso e às conseqüentes dificuldades na obtenção de investimentos e recursos que, nos anos 90, começaram a proliferar os monólogos e os textos produzidos para duplas de atores. Em sua retrospectiva anual do panorama teatral, Bernardo Jablonski observava, nos *Cadernos de Teatro*, que em 1991 os monólogos representaram cerca de 10% do total de espetáculos em cartaz; no ano seguinte já eram 14%; e em certo momento do ano 2000 cerca de 30% eram monólogos ou duplas... “A recessão é a mãe do narcisismo e madrasta de todos nós”, comentava Jablonski... Talvez não tenha sido mera coincidência a queda do nível de qualidade dos espetáculos. Houve algumas exceções em 1992 e 93, em termos de qualidade e freqüência, como *Confissões de uma adolescente*, de Maria Mariana, filha de Domingos de Oliveira; uma remontagem de *Capitães de Areia*; e a criativa montagem paraibana *Vau de Sarapalha*.

Outro impacto negativo para o teatro no Rio, nos anos 90, foi a extinção de vários prêmios, como o Molière, o Sharp, o Coca-Cola e o Mambembe. Restam apenas o Prêmio Shell e, na área de teatro infantil, o Prêmio Maria Clara Machado desde 2001.

Naquele período, entretanto, o Tablado continuava atuando intensamente. Em 1991, ano do 40º aniversário, uma das peças da temporada foi *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Em 92 o grupo encenou no horário infantil dois textos de Maria Clara, *O rapto das cebolinhas* (cuja temporada estendeu-se de maio até outubro) e *O boi e o burro no caminho de Belém* (no último trimestre do ano), ambas com direção da autora; e, no horário noturno, *Advocacia segundo os irmãos Marx*, de Bernardo Jablonski, dirigida por ele.

Uma novidade nas temporadas teatrais na segunda metade dos anos 90 foi o ressurgimento dos musicais, em montagens profissionais muito bem produzidas, algumas delas com fôlego de verdadeiras superproduções, num

revival da época áurea do teatro-revista dos anos 30 a 50. Só em 1998, por exemplo, fizeram grande sucesso musicais que “biografavam” Chico Viola, Noel Rosa e Chiquinha Gonzaga, com destaque para o espetáculo *Somos irmãs*, sobre a vida de Linda e Dircinha Batista. No ano seguinte, multidões foram ver *Dolores*, sobre a vida de Dolores Duran, e *Praça Onze*, com mais de 60 atores e com música ao vivo. No ano 2000 o sucesso foi o musical sobre Cole Porter, que vem sendo até hoje apresentado em outros estados. Depois, foram também êxitos de bilheteria os espetáculos baseados na vida e na carreira de Nelson Gonçalves, Elis Regina, Cazuza, Elza Soares (*Crioula*) e Carmen Miranda (*South american way*)<sup>53</sup>.

Em 1998 surgiram no Rio novos espaços - como o Teatro Miguel Falabella, na Zona Norte, e o Teatro das Artes, na Gávea - e foi reformado o velho Gláucio Gil. Um dado significativo ocorreu em 1999: das mais de cem peças exibidas no Rio, a maioria (58%) foi de autores brasileiros. Os destaques foram o citado *Dolores* e, no circuito alternativo, *Independência*, com um autor novo e promissor, João Brandão, e *Alice através do espelho*, do Armazém Grupo de Teatro, de Londrina. A predominância de textos nacionais vem-se repetindo: em 2002, por exemplo, foram 60% do total.

Outro grupo paranaense brilhou, com uma montagem trazida ao Rio no ano 2000: a Sutil Companhia de Teatro, de Curitiba, com *A vida é cheia de som e fúria*. Uma inovação interessante foram os festivais de esquetes, com a participação do Tablado - um fator de motivação para os jovens que tentam um lugar ao sol para mostrar seu talento.

---

<sup>53</sup> Jablonski, Bernardo. Retrospectivas anuais do panorama teatral, publicadas nos “Cadernos de Teatro”, do Tablado.

### **1.3.8 - No novo século, novos autores, jovens; novos grupos, criativos.**

Novos autores jovens enriqueceram, nestes primeiros anos do novo século, a cena teatral brasileira. Alguns exemplos: João e Adriana Falcão, com *A máquina*; Caio de Andrade, com *Os olhos verdes do ciúme*; Heloísa Perissé e Ingrid Guimarães, com o grande sucesso popular *Cócegas*; e Bosco Brasil, com *Novas diretrizes em tempo de paz*, texto que virou um verdadeiro *cult* da crítica e uma *coqueluche* dos públicos carioca e paulista. Surgiram também outros autores nem tão jovens, como Antônio Ermírio de Moraes, que se revelou um *doublé* de megaempresário e dramaturgo: surpreendeu a cena teatral com duas peças, *Brasil S/A* e *SOS Brasil*.

Novos grupos cariocas estão atuantes e criativos, como o Atores de Laura, a Companhia dos Atores e o Nós do Morro. Os pontos altos em criatividade, na temporada de 2002, foram *Meu destino é pecar*, da Companhia dos Atores, ainda explorando o filão Nelson Rodrigues; *As artimanhas de Scapino*, de Molière, com o Atores de Laura; *A prova*, de David Auburn, com direção de Aderbal Freire Filho; e o aclamado *Novas diretrizes em tempo de paz*. O grupo Nós do Morro, criado há 17 anos no Morro do Vidigal, e que cedeu vários de seus atores para o filme *Cidade de Deus*, transformou-se em companhia em 2003, profissionalizando-se. Com o patrocínio da Petrobrás, o grupo mantém dois cursos, “Jogos Cênicos” e “Formação de Ator”, hoje com mais de 300 alunos.

Símbolo de renovação nas artes cênicas brasileiras desde *Macunaíma*, há quase três décadas, Antunes Filho, hoje com 72 anos, dedica-se agora a um projeto que estimula os jovens atores com os recursos da “criação coletiva”: o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), sediado no Sesc Anchieta, em S. Paulo. Lá

ele desenvolve, desde 1998, o projeto “Prêt-à-porter”, um ciclo de dramaturgia que cria pequenas peças e que apresentou em 2003, em S. Paulo e no Rio, uma nova fornada de textos: *Uma fábula*, *Mulher de olhos fechados* e *O poente do sol nascente*, reunidos em um único espetáculo que gira em torno de problemas referentes à interação humana, como a incomunicabilidade e a solidão do homem urbano. Os espetáculos são escritos, dirigidos e interpretados pelos próprios atores do CPT; Antunes reserva-se apenas o papel de coordenador ou orientador.

*Há quase 20 anos percebi que teatro não era somente a relação direta com o público como diretor. Quis trabalhar com um lado mais profundo da minha consciência. Macunáima foi fruto de uma fase criativa, quando era diretor de teatro. Época em que fiz Romeu e Julieta e várias peças de Nelson Rodrigues. Tudo dava certo, mas percebi que estava num beco sem saída. Tive que sair do mundo do show e me concentrar no ator. Quando o ator age sem técnica, fica tomado e coloca uma máscara estereotipada. Ele toca a esfera de sentimentos com a sensibilidade. Com ela, tem consciência. Por esse método o ator pode fazer comédia, tragédia, melodrama, o que quiser. Sem técnica, o intérprete não sai do lugar. (Entrevista ao “Jornal do Brasil”, 5.6.03)*

Crítico implacável do teatro brasileiro, Antunes Filho está ultimamente mais otimista, mas sem deixar de ser precavido. Ele enxerga indícios de que é verdadeira a tão alardeada retomada da dramaturgia nacional, mas ainda não consegue ver aonde isso poderá chegar no futuro. Segundo o encenador, o trabalho que ele e outros veteranos, e os jovens talentosos e inovadores como Bosco Brasil, estão desenvolvendo é como um plantio. Eles estão adubando a terra, observando as sementes que vão sendo plantadas, mas não sabem ainda se a safra vai ser boa...

A safra por enquanto é muito irregular. Não foi por acaso que, em meados de 2003, o júri do Prêmio Shell não indicou peça alguma para a disputa do prêmio de melhor autor, num sintoma da carência de bons textos brasileiros. Bárbara Heliodora, em sua coluna de crítica em “O Globo”, comentou assim, em 23.7.03, a decisão do júri:

*Dada a longa tradição de se aceitar como melhor o que talvez seja apenas o menos mau, é justo que se pare e pense no que significa o corajoso gesto do júri Shell, que se recusa a aplaudir o erro. Seria bom que patrocinadores e patrocinados refletissem um pouco sobre a difícil decisão tomada pelo júri, e o que ela reflete de repúdio a tudo aquilo de mau conteúdo e pior forma, ou má forma e pior conteúdo, que vem sendo oferecido ao público. (...) Ao que parece, é a constante preocupação com a montagem de peças brasileiras que está permitindo a atual facilidade para a apresentação de qualquer coisa, por pior que seja. Fica mal quem faz restrições ao mau teatro, à apelação e à incompetência. (...) O que aconteceu no Prêmio Shell foi um bom indício de que há uma consciência do problema, e de que nem tudo está perdido.*

## **CAPÍTULO II**

### **O Tablado**

## 2.1 - Mais de meio século de magia

*Esta semana fui ao Tablado ver a nova montagem da peça de Maria Clara Machado. Toda vez que vou ao Tablado me reencontro a mim mesmo. Começo por perder a idade, esse fardo de pedra que carregamos, ou que nos carrega às costas. Atiro-o da pontezinha nas imediações do Teatro e me dissolvo no público.*

CARLOS DRUMMOND DE  
ANDRADE <sup>54</sup>

*O Tablado completa agora seus vinte anos. O Oficina fez dez a trancos e barrancos, com o melhor teatro já produzido, nos últimos tempos, nesse Brasil. Mas as duas décadas de Tablado significam mais.*

JOSÉ ARRABAL

55

**N**um dos hoje célebres *Diálogos* mantidos com Ernesto Sábato em 1975, Jorge Luis Borges afirmava: se alguém disser que num planeta remoto existe um cavalo azul podemos acreditar, já que isto seria “*uma possibilidade em aberto*”. Na verdade, sem que Borges soubesse, o cavalo azul já existia desde os anos 50. Não numa galáxia remota, mas ali do outro lado da fronteira da Argentina - mais exatamente no Rio de Janeiro. Era o cavalinho azul criado por Maria Clara Machado, um símbolo do Tablado, “fruto desse alumbramento que perpassa seus textos e montagens, iluminando olhos e corações das mais diversas platéias” <sup>56</sup>

...

---

<sup>54</sup> Crônica publicada no “Jornal do Brasil” em 7.6.73

<sup>55</sup> Artigo publicado em “O Jornal” em 30/5/71

<sup>56</sup> Teixeira, Jorge Leão. Apresentação do livro *Eu e o teatro*, de Maria Clara Machado. Agir, 1991.

### **2.1.1 - Nos primórdios, uma obra social.**

*Um fantasma que tem medo de gente. Uma menina que viaja com o vento. Uma bruxinha que não acha graça em fazer maldades. Um menino que ama seu cavalo azul. Um boi e um burro que contam a história do nascimento de Cristo. Um assassinato de um leão no circo e um banguê-banguê em Tribobó. São idéias tão simples quanto geniais.*

(...)

*Tem gente que tem talento para escrever peças. Tem gente com talento para liderar um grupo. Ou para dar aulas. Outros são ótimos como diretores. Juntar tudo isso numa só pessoa é que é covardia... (BERNARDO JABLONSKI)*

Maria Clara Machado nasceu em Belo Horizonte, em 3 de abril de 1921. Morava na fazenda do avô, com seu pai, Aníbal, sua mãe, Aracy, e a tia, Selma, irmã de Aracy. Com quatro anos de idade já estava morando no Rio de Janeiro. Era a segunda de cinco irmãs, todas Marias. “*Minha mãe teve uma por ano. Só me lembro dela grávida*”, diz Clara em “Eu e o teatro”. Aos 28 anos Aracy teve um filho, mas ambos morreram no parto. Maria Clara tinha nove anos. “*Era estranho ser tão abraçada e beijada sem saber por quê. Ou melhor, eu sabia, mas tinha que guardar para mim*”, diz ela. Para não quebrar a “regra do silêncio” sobre a morte da mãe, ela se trancou no banheiro e chorou.

*Durante muito tempo chorei sozinha por alguma coisa que não devia saber - para me pouparem do sofrimento, suponho. Estranha psicologia! Precisei de 20 anos de análise para me livrar do fantasma da perda. Mais tarde consegui exorcizá-lo através da arte. Pluft, o fantasminha, O cavalinho azul, o humor, a malícia, o misticismo, a fantasia...”*<sup>57</sup> (MACHADO, MC, p. 21)

---

<sup>57</sup> Machado, Maria Clara. *Eu e o teatro*. Rio de Janeiro. Agir, 1991.

Aníbal casou-se com a cunhada, Selma. Para Clara e suas irmãs aquilo era de uma desconcertante estranheza - Selma, com 17 anos de idade, era para elas quase que uma irmã também. Um ano depois o casal teve um bebê - era, para Clara, mais uma irmã, batizada Aracy em homenagem à falecida.

O primeiro contato de Maria Clara com o teatro deu-se por influência do pai, o romancista Aníbal Machado. Ela cresceu em meio a um ambiente povoado de intelectuais - poetas, pintores, teatrólogos, ensaístas -, que Aníbal reunia em sua casa, nas tardes de domingo, as quais ficaram célebres na história cultural carioca: eram as célebres “domingueiras”.

Anos antes, no entanto, já surgira em Clara o gosto pela representação, despertado pelo movimento bandeirante, no qual ela militava desde menina. *“Além do contato direto com a natureza nos acampamentos, o bandeirantismo me trouxe o teatro”*, conta ela no livro. Quando caía a noite, encerrada a faina do dia-a-dia, era a hora do “fogo do conselho”: em volta de uma fogueira *“dançávamos, contávamos histórias e representávamos. Eu sempre era a encarregada de fazer o programa. Fui Joana D’Arc, Maria Quitéria, fiz mímicas e palhaçadas”*.

Com mais duas moças, uma da Bahia e a outra do Pará, Maria Clara foi escolhida para representar o Brasil numa reunião internacional do movimento nos Estados Unidos. Depois da reunião, o pintor Cândido Portinari, grande amigo de seu pai, convidou-a a ficar mais alguns meses em Washington hospedada com ele e sua família: Portinari estava pintando alguns painéis na Biblioteca do Congresso. Nos Estados Unidos ela ficou sete meses. Viu muito teatro e começou a se interessar pelos movimentos teatrais.

Por causa do bandeirantismo - a essa altura ela já era chefe do grupo de moças bandeirantes do bairro da Gávea - Clara aproximou-se do Patronato Operário da Gávea, uma instituição de caridade dirigida por um grupo de senhoras da sociedade. Era uma obra social inovadora para a época. Dedicava-se a ajudar crianças carentes de uma favela que à época existia nas proximidades. Constituíam-se em um grande centro de apoio social, aberto à participação de qualquer interessado. Tinha serviços de ambulatório, com médicos e dentistas, e cursos de corte/costura, encadernação e de outros ofícios.

Ela foi trabalhar no ambulatório. Tinha que dar injeção, ser assistente social, cuidar das crianças. Em 1940 fez um curso (de sete meses) de enfermagem na Escola Ana Néry e depois estagiou no Hospital Miguel Couto. Mas logo percebeu que aquela não era a sua vocação.

*Deixei a enfermagem e fui distrair os meninos da favela. Comecei a me interessar pelo teatro de bonecos que descobri através do Instituto Pestalozzi. Foi um curso maravilhoso. Pela primeira vez peguei pincéis e tintas e fazia cenários e escrevia pecinhas. Pluft, O boi e o burro no caminho de Belém, Maroquinhas Fru-Fru tiveram suas primeiras versões para o teatro de bonecos. Inventei um anti-herói, o professor Bigode, que era o apresentador do teatro.* <sup>58</sup> (MACHADO, MC, p. 28)

Aníbal conseguira-lhe um emprego como datilógrafa na Panair do Brasil. Como contraponto à burocracia e à máquina de escrever, ela, graças ao que aprendera no curso do Pestalozzi, começou a fazer espetáculos com bonecos em festinhas de aniversário de crianças. *“Ganhávamos muito pouco mas o prazer era enorme.”* Ela então montou um ateliê na garagem de casa. *“Tinta, pincéis, trapos e muita criatividade.”*

Graças a essa experiência pioneira com marionetes ela escreveu um livro, *Como fazer teatrinho de bonecos*, que é até hoje uma referência para todos os que começam a interessar-se pelo teatro de fantoches.

Clara gostava tanto de pintar os cenários que um dia o pintor Guignard, freqüentador assíduo da casa e em especial das “domingueiras”, ofereceu-se para desenhá-los para ela. *“Fiquei indignada; agradei e me neguei a dar a ele os meus pincéis. Era o gosto pelo trabalho e a completa ignorância da importância de Guignard...”*

Ela tinha uma grande turma de amigos, quase todos colegas na PUC, que se reuniam na praia e no casarão de Ipanema. Em meio às danças e aos namoros, relembra Clara em seu livro, crescera em todos a paixão pelo teatro, nascida durante a guerra, quando eles iam ver no Teatro Municipal do Rio as

---

<sup>58</sup> Machado, Maria Clara. Op. cit.

companhias européias que vinham apresentar-se no Brasil: Jouvett, Barrault, óperas, balés. A família de uma das amigas tinha uma frisa no Teatro Municipal. *“Essa frisa nos deu a oportunidade de conhecermos as maravilhas que a Europa, se destruindo, nos mandava.”*

D. Helena Bahiana, presidente do Patronato, convidou Maria Clara a montar ali e dirigir uma espécie de clube para as crianças pobres, filhas dos operários assistidos pela entidade. Tratava-se de uma atividade remunerada. Empolgada, ela abandonou imediatamente o emprego de secretária e datilógrafa na Panair, onde ganhava cerca de 2 mil cruzeiros, e trocou-o pela nova atividade e pelo novo salário - de 500 cruzeiros...

Aos domingos, depois da missa, Maria Clara promovia e liderava a recreação para as crianças pobres. Aos poucos foi introduzindo na recreação o teatro de bonecos. Ela e os amigos passavam a manhã nisso e à tarde iam para a praia do Arpoador. Novos colegas interessavam-se pela atividade e o grupo foi crescendo. Uma de suas amigas, Eddy Cintra de Rezende, chefe das bandeirantes do bairro de Laranjeiras, levou sua turma também. Alguns desses jovens já atuavam num grupo que fazia teatro amador na PUC, “Os Farsantes”. Clara e sua turma fizeram pouco depois uma apresentação pública nas escadarias do Ministério da Fazenda: era a ambiciosa montagem de uma tragédia grega...

D. Helena e a diretoria do Patronato aprovaram com tal entusiasmo o trabalho de recreação com as crianças que decidiram construir um pequeno teatro para sediar estas atividades. A idéia dela era de, mais adiante, transformar o espaço em um teatro para os operários - os pais das crianças assistidas no Patronato - que trabalhavam nas fábricas de tecidos das proximidades e moravam nas favelas das cercanias.

Pouco depois - estamos em 1949 - Maria Clara ganhou uma bolsa do governo francês para estudar teatro em Paris. Concorrera à bolsa graças ao incentivo da amiga e também bandeirante Maria Julieta Drummond de Andrade, filha do poeta. Em Paris, em 1950, estudou teatro, canto, dança e improvisação, e tornou-se aluna de Jean Louis Barrault e de Rudolf Laban. Ganhou outra bolsa,

da Unesco, com a qual fez um curso de férias em Devon, Inglaterra. (Em 1952 voltaria a Paris para fazer o curso de mímica de Etienne Decroux.) Seu interesse maior voltava-se para as improvisações e os jogos dramáticos. Era fascinada pela mímica.

*Na Europa é que pude constatar a importância de se possuir um palco como o do Patronato da Gávea. Os estudantes franceses lutavam por espaços e nós já possuíamos, ali mesmo, entre as favelas do Jardim Botânico, um salão para os operários com um palco, bastante rudimentar mas sempre um palco!*<sup>59</sup>  
(MACHADO, MC, p. 235)

Maria Clara poderia ter continuado por mais um ano na Europa - havia a possibilidade de conseguir outra bolsa -, mas voltou ao Brasil atraída pelo convite de Martim Gonçalves para participar de um filme. Ele trabalhava na Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Clara foi então para Pelotas, local das externas do filme *Ângela*, com Alberto Ruschell, Eliane Lage e Ruth de Souza, e direção de Tom Payne. Não foi uma experiência bem-sucedida: houve muitas divergências entre Cavalcanti e Martim, de um lado, e Tom de outro, e os dois primeiros abandonaram o filme. Clara tomou o partido de Cavalcanti. *“Acabou sendo um filme ruim, mas a primeira experiência profissional para mim valeu”*, disse Clara em seu livro.

Aníbal Machado percebeu a nitidez de sua vocação artística e começou a estimular a filha e seus amigos a abraçarem de vez o caminho do teatro. Ela mesma vira, na Europa, que os estudantes não precisavam de teatros para fazer teatro: faziam-no em garagens, em galpões. E lembrou do pequeno espaço criado no Patronato - era muito melhor do que uma garagem... E, então, na noite de 28 de outubro de 1951, no estúdio de Aníbal situado nos fundos da casa, e sob seu “comando”, eles fundaram oficialmente o “Teatro Amador - O Tablado”, como o grupo foi registrado. Eros Martim Gonçalves, que também estudara teatro

---

<sup>59</sup> Machado, Maria Clara. Op. cit.

em Paris, foi quem teve a idéia do nome, inspirado no antigo teatro itinerante espanhol, feito em cima de tabladros. João Sérgio Nunes, que estudava Direito na PUC e anos depois se casaria com Eddy, fez o estatuto e ficou como presidente do grupo. A ata de criação foi assinada por 16 pessoas, encabeçada por Maria Clara Machado (“nomeada” diretora artística) e Aníbal Monteiro Machado. Os 16 signatários eram os seguintes: Aníbal, Clara, Eros Martim Gonçalves, Stélio Emanuel de Alencar Roxo, Edelvira Fernandes, Carmem Sylvia Murgel, Eddy Rezende, Oswaldo Neiva, Carlos Augusto Alves dos Santos, Marília Macedo, Jorge Leão Teixeira, Antônio Gomes Filho, Déa Fernandes, João Augusto de Azevedo Filho, João Sérgio Marinho Nunes e Isabel Bicalho <sup>60</sup>.

Eles precisavam mesmo de um local que não fosse a casa da Visconde de Pirajá, o ponto de encontro dos amigos de Aníbal, renomados intelectuais de várias gerações misturados a novos talentos. Os mais velhos reuniam-se na sala; a turma de amigos de Maria Clara, no quintal. *“Era comum esbarrarmos com Vinicius de Moraes ou com Jean Louis Barrault, em passagem pelo Brasil”*, recorda Maria Celina Whately, colega de Maria Clara que depois se tornou secretária de Aníbal e datilografou os originais de seu *João Ternura* - *“o romance mais esperado da literatura brasileira da época”*. As *domingueiras* da Pirajá 487 já eram famosas: a casa ficava cheia de intelectuais e artistas - nomes como Carlos Drummond de Andrade, Portinari, Di Cavalcanti, Goeldi, Ismael e Adalgisa Nery, Guignard, Oswald de Andrade e Pagu, Rubem Braga, João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes, além da presença obrigatória dos estrangeiros que visitavam o Rio, como Albert Camus, Pablo Neruda e o citado Barrault. As conversas entravam pela noite, regadas a batidas de limão e de maracujá. Os mais boêmios, lembra Celina, ainda “esticavam” no bar Zepelin, a poucos metros da casa de Aníbal...

Não, não havia espaço na casa da Pirajá 487... Maria Clara então propôs a D. Helena usar o espaço do Patronato e ela concordou. O grupo começou a pensar no primeiro espetáculo. Cada integrante contribuiu com 50 mil réis para financiar a montagem. Ficou combinado que eles teriam que pagar, além das

---

<sup>60</sup> Sussekind, Flora. Revista “Dionysos”, nº 27. Rio de Janeiro. MinC/Inacen, 1986.

despesas de espetáculo, uma percentagem ao Patronato pelo uso da energia elétrica, do auditório, dos banheiros, para pagar a limpeza etc.

Começou-se a procurar texto. Não acharam nenhum apropriado. Kalma Murtinho então deu uma idéia: Maria Clara poderia aproveitar suas pecinhas de marionetes e transformá-las em “peças de gente”. Maria Clara então adaptou inicialmente ***O boi e o burro no caminho de Belém*** e logo depois ***Maroquinhas Fru-fru e Pluft, o fantasmilha***. Mas a estréia, em 17 de dezembro, foi com três textos para adultos em um só espetáculo: *O moço bom e obediente*, um texto do teatro Nô japonês, adaptado; *O pastelão e a torta*, um texto medieval francês anônimo - também adaptado; e ***A moça da cidade***, mímica criada por Maria Clara e por ela interpretada. *O moço...* foi dirigido por Martim Gonçalves; *O pastelão...* por Clara. Mas logo no ano seguinte, 1952, houve três montagens ambiciosas: Jean Cocteau (*A escola das viúvas*), Gil Vicente (*Todo mundo e ninguém*) e Molière (*Sganarello ou o engano pelas aparências*). A primeira realização para crianças, ***O boi e o burro no caminho de Belém***, só aconteceu no fim da temporada de 1953. Dirigida por Maria Clara, com cenário e figurinos de Kalma Murtinho, foi um grande sucesso. A crítica teatral da “Tribuna da Imprensa” afirmou: “Tive a maior emoção do meu ano teatral assistindo, com as crianças da Gávea, ***O boi e o burro...***, de uma nova autora”.

Naqueles começos dos anos 50, muitas coisas novas surgiam no campo do ensino de teatro, e não só no Rio e em S. Paulo, como lembra Pedro Luís de Freitas em seu livro <sup>61</sup>. A “interiorização” do ensino de teatro no Brasil foi um processo que em grande parte resultou da criação, por Paschoal Carlos Magno, do Teatro do Estudante do Brasil em 1938. Outras fortes motivações foram os festivais de teatro que Paschoal promoveu em vários estados, por vários anos. Ele criou, em 1952, no Rio, o Teatro Duse, que revelou talentos e formou muitos profissionais do palco. O Duse durou até 1956. Em 1955 Dulcina de Moraes instituiu a Fundação Brasileira de Teatro, na qual investiu exclusivamente recursos próprios. Funcionou apenas até o ano seguinte.

---

<sup>61</sup> Op. cit. (p. 28)

Também em 1955 a Universidade da Bahia fundou uma escola de teatro que funciona até hoje, sob a designação de Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. A escola foi fundada por Martim Gonçalves, que para isso deixou o Tablado, como veremos adiante.

Em 1957 a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) criou um curso de Arte Dramática, o qual constitui hoje o Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade. Na Universidade Federal de Minas Gerais foi criado em 1956 o Teatro Universitário, que em 1989 passou a oferecer um curso de nível médio. A Universidade de Pernambuco criou em 1958 um curso de formação de atores que funciona até hoje, mas como “curso livre”, fornecendo certificado em nível de Segundo Grau. Nas universidades federais do Ceará e do Pará foram criados cursos similares já nos anos 60, também como “cursos livres”.

Enquanto isso, era tudo muito improvisado no Tablado, naqueles primeiros anos. Não havia nem cadeiras na platéia. Pais e amigos levavam banquinhos. Não havia refletores. Clara e seus amigos inventavam refletores com latas; criavam sonoplastia com barulhos descobertos em improvisações; e descobriam recursos e técnicas de iluminação, de confecção de objetos e adereços.

*O profissional que um dia foi amador e que aprendeu a abrir uma cortina, pregar um prego ou decorar um texto com o mesmo respeito pelo trabalho do contra-regra, do ator, do diretor ou do porteiro, que aprendeu a dividir responsabilidades e assumi-las, será um homem de teatro muito mais completo e mais feliz. O teatro será para ele não apenas um ganha-pão mas uma maneira especial de viver. (MARIA CLARA MACHADO, em texto publicado no “Cadernos de Teatro” nº 53.)*

As primeiras peças tiveram ótima repercussão, mas num público restrito - as bandeirantes, os amigos, os parentes. Em seguida começaram a aparecer os intelectuais, amigos de Aníbal Machado: poetas, escritores, cronistas - e o Tablado começou a aparecer nos jornais. Além da mencionada *vaquinha* para obter recursos, os jovens começaram a vender bônus com o *slogan* “Quem ajuda o teatro também está fazendo teatro”: cada um custava 50 cruzeiros. Todas as

bandeirantes compraram, assim como pais, amigos e parentes. O elenco já era grande e não foi difícil levantar os recursos para as primeiras produções.

Nos primeiros anos, Eros Martim Gonçalves e Maria Clara dirigiam e ela era sempre a atriz principal. Naquele período havia muito poucas companhias de teatro no Rio: as de Henriette Morineau, Procópio Ferreira, Dulcina... Além das montagens de clássicos, como os citados Molière e Gil Vicente, o Tablado começou a lançar autores contemporâneos até então desconhecidos no Rio - como, além do mencionado Cocteau, Jean Anouilh (*O baile dos ladrões*), Thornton Wilder (*Nossa cidade*) e Paul Claudel (*A história de Tobias e de Sara*), todos em 1954 -, e pouco depois Priestley (*O tempo e os Conways*), Graham Greene (*O living-room*), Gogol (*O matrimônio*), Tchecov (*Tio Vânia*) e Camus (*O mal-entendido*), por exemplo. E começou a atrair um grande público. Sua grande vantagem, em relação aos outros grupos, é que tinha "sede própria". Na imprensa os críticos o citavam como um grupo-modelo e analisavam suas montagens com o mesmo rigor com que avaliavam os espetáculos das companhias profissionais.

Em 1954, Dom Hélder Câmara, então arcebispo do Rio, após ver a remontagem de *O boi e o burro a caminho de Belém*, propôs a Maria Clara levar a peça à rua, num tablado que era montado nas praças. Promovida com o apoio da Arquidiocese e da Prefeitura, a "excursão" se realizou de 15 a 30 de dezembro, em cinco bairros: Leblon, Copacabana, Glória, Tijuca, Olaria e Engenho Novo. De início pensou-se em fazer o espetáculo nos coretos das praças, mas logo se viu que não daria: eram pequenos, e haveria dificuldade para movimentar os atores e os objetos em cena numa praça cheia de gente. Imaginou-se então um tablado, que foi construído com dez metros de comprimento, cinco de profundidade e dois de altura. A Rádio Roquette Pinto cuidou dos microfones e alto-falantes e a Prefeitura providenciou os cordões de isolamento. A divulgação foi feita nas paróquias, durante as missas, com folhetos e com telefonemas dados pelos rapazes e moças da Ação Católica. Em crônica publicada à época nos "Cadernos de Teatro", Maria Clara comenta que não havia, da parte dos atores, "aquilo que sempre se dá com eles em salas de espetáculos": o medo do que a crítica vai dizer, o medo da sala vazia ou do

espectador que pagou e portanto tem direito a criticar. *“Se o povo quiser gritar, grita; a praça é deles. Se ficar quieto é porque quer ver até o fim. E o povo ri, chora, se comove, canta. Canta como cantou no Engenho Novo, última e mais comovente etapa de nossas andanças.”* A praça da matriz, que, acrescenta ela, parece ter sido construída para teatro, era cercada de casas baixas, com janelas dando para a rua, e tem como fundo os trilhos da Central. Uma única ruazinha dava acesso a ela, e a igreja dominava o local. Pipoqueiros, mocinhas, rapazolas, muitas crianças, centenas de pessoas assistiam: durante uma hora Paulo Padilha (o boi) e Emílio de Matos (o burro), cercados por anjinhos, pastoras, reis magos, suaram em bicas para contar e celebrar o nascimento de Jesus. Quando Maria e José subiram a rampa do tablado para o grande acontecimento, o povo cantou “Noite Feliz”. *“Nosso idealismo era alimentado por aquele público enorme, mães segurando os filhos no colo e cantando conosco.”* Depois, o pároco disse-lhe que *“nunca tinha visto o subúrbio tão quieto”* e *“aquilo tinha valido mais do que muitas aulas de catecismo”*... Para a turma do Tablado, segundo Maria Clara, a experiência foi também importantíssima: depois de atuar muito no ambiente fechado da sala de espetáculos *“é preciso sair à rua, arejar, ver e sentir que há ainda uma grande esperança para o teatro”*.

Ela escreveu em 1953 ***O rapto das cebolinhas***, que intitulou “farsa-mistério” e que logo ganhou o concurso anual da Prefeitura, tendo sido montada no ano seguinte. A peça tinha um só ato, dividido em três cenas. O cenário também é um só: a horta do coronel Felício, um vovô aflito com o roubo de suas cebolinhas mágicas, insumo principal para fazer a poção que garante uma vida longa e feliz. O roubo desencadeia uma história policial, com detetives e sherloques, coadjuvados pelos animais da fazenda, entre eles o Camaleão Alface, presidente da Sociedade Protetora das Plantas e também detetive formado. Criada originalmente para o teatro de bonecos, a peça usa muito mímica e cenas mudas, com a exploração dos recursos da entonação, de ruídos como miados e relinchos. Devido ao sucesso do texto, os personagens reapareceram em futuras peças, como ***A volta do camaleão alface***, em 1959, e ***Camaleão na Lua***, em 1969.

Em 1954 o Tablado remontou *O boi e o burro...* e lançou *O rapto das cebolinhas*, as quais inauguraram o “hábito”, que se estenderia por muito tempo, de encenar, praticamente todos os anos, um texto-fabulação de Maria Clara escrito especialmente para ser montado no teatrinho do Jardim Botânico. Na mesma temporada o grupo encenava, para os adultos, *Nossa cidade*, a peça de Thornton Wilder. Cláudio Corrêa e Castro, Roberto de Cleto, Carmem Sylvia Murgel e Napoleão Moniz Freire, por exemplo, atuavam tanto em *O rapto das cebolinhas* quanto em *Nossa cidade...*

Em 1955, na mesma temporada em que encenou Anouilh, Claudel e Tchecov, o Tablado estreava *Pluft, o fantasminha*, a terceira “peça infantil” de Maria Clara, com direção dela, cenários de Napoleão Moniz Freire e figurinos de Kalma Murtinho. O primeiro Pluft foi Carmem Sylvia Murgel; a mãe-fantasma era Kalma Murtinho; Maribel era Vânia Velloso Borges, que anos depois se tornaria secretária do Tablado, função que exerce até agora; o Tio Gerúndio era Germano Filho; e o Perna-de-Pau era Emílio de Matos. Os três marinheiros eram João Augusto, Eddy Rezende e Roberto de Cleto.

*Pluft* é um texto de quase meio século - e é, hoje, um clássico não apenas no teatro brasileiro mas no mundo todo. É um prodígio de longevidade: gerações e gerações sucessivas encantam-se com a historinha dos fantasmas; crianças que foram ao Tablado nos anos 50, 60 e 70, levam seus filhos e depois seus netos para ver a mesma peça nas décadas seguintes, e, agora, no século 21. Na montagem de 1974, Louise Cardoso era Pluft; na de 2003 é a mãe do fantasminha... Milhares e milhares de crianças e jovens encenaram *Pluft*, ao longo dos anos, em montagens amadoras em escolas de todo o Brasil. Traduzida em dezenas de idiomas, *Pluft* corre mundo. *Pluft, the little ghost* é um dos *hits* nas bibliografias de peças para crianças nos Estados Unidos; *Plouft, le petit fantôme* garantiu por muitos anos a sobrevivência e o “pão-de-cada-dia” do grupo francês Le Farfadet, de Lyon <sup>62</sup>.

Em 1964 a diretora de uma montagem de *Pluft* em Paris, Ahouva Lion, disse, em um artigo para a revista “Théâtre”, edição nº 61 (citado nos “Cadernos

---

<sup>62</sup> Campos, Cláudia de Arruda. Op. cit.

de Teatro” em 1965), que “há uma teatralidade, nas peças infantis, que não é diferente da natureza de outras peças. A exigência deve aqui ser a mesma como para todo repertório sério”. E acrescentou:

*Encontramos em Pluft uma verdadeira peça, dotada destas qualidades. Seu mérito é a poesia que emana da descrição do mundo dos fantasmas, mundo misterioso e atraente, cuja descoberta teatral apaixona e satisfaz profundamente a imaginação das crianças. Críticos importantes, como Jacques Lemarchand, Paul-Louis Mignon e Claude Sarraute interessaram-se pela peça. O sucesso obtido nos faz crer que nossa causa poderá ser ganha e que acabarão por reconhecer que o público infantil tem direito ao mesmo trabalho rigoroso e consciencioso que se reserva aos adultos.*

Em uma entrevista, Maria Clara Machado revelou certa vez que “**Pluft** é o carro-chefe do Tablado. Quando o ‘caixa’ está baixo, a gente monta o **Pluft** e pronto... acalma”...

*A estréia de Pluft foi muito importante para mim, pois foi quando eu disse não ao teatro profissional, quando desisti de ser atriz. Na verdade o sucesso da estréia foi até surpresa, diante do fracasso do ensaio geral, quando os amigos que foram assistir saíram encabulados, sem querer comentar nada comigo. Aliás, Pluft é difícil, parece fácil mas não é, em seu misto de commedia dell’arte com momentos poéticos. Na hora da estréia sentei numa escada e fiquei assistindo, descobrindo que bonito era Pluft...*

(MARIA CLARA MACHADO em depoimento ao Serviço Nacional de Teatro, SNT)

O cenário é o sótão de uma velha casa, na qual “vivem” Pluft, sua mãe e seu tio Gerúndio - todos fantasmas. Pluft é um fantasma-criança que tem medo de gente e do mar. “*Mamãe, gente existe?*”, pergunta ele. A peça conta como ele e sua família ajudam a derrotar o vilão, o marinheiro Perna-de-Pau, que raptara a menina Maribel. É, como disse Maria Clara, uma história sobre o medo de

crescer ou sobre o medo que a criança tem de ter que enfrentar o mundo grande e a gente grande. Como ressalta Cláudia Campos em seu livro, até o surgimento de *Pluft* o medo aparecia nas festas infantis brasileiras sob a forma da covardia, encarnado em personagens apresentados sob o ângulo do ridículo, como a dizer às crianças que não deveriam se identificar com medrosos ou que o sentimento do medo é aviltante. Até hoje este é o tom em vários textos novos de peças e outras narrativas. Com *Pluft*, acrescenta Cláudia, Maria Clara Machado coloca-se na perspectiva da criança. No “programa” da montagem de *Pluft* em 2003 o Tablado reproduz em destaque uma declaração de Maria Clara em depoimento à revista “Dionysos” em 1986:

*Bruxas e fantasmas estão em minhas peças porque desde pequena eu lia Andersen, Grimm... São símbolos eternos que permanecem. Não fui muito monteiro-lobatiana... Fantasma, o Pluft por exemplo, é aquele que tem medo de gente. Quem sabe não é a Maria Clara com o mesmo medo de enfrentar a vida?*

*Pluft* representou para o teatro infantil o mesmo impacto e a mesma revolução que *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, para o teatro adulto, com uma significativa diferença: o texto de Nelson, que estreou em 1943, surgiu depois de mais de um século de atividade teatral regular no Rio de Janeiro. Já a obra de Maria Clara Machado, como vimos, teve muito poucos antecessores.

Em 1956 o Tablado excursionou com *Pluft*, apresentando-se em São Paulo. No mesmo ano conquistava vários prêmios: Melhor Espetáculo Amador, com *Pluft* - prêmio da Associação de Críticos de S. Paulo; Melhor Autor de Peça Nacional, Maria Clara com *Pluft* - prêmio da mesma entidade; Melhor Autor Nacional, Maria Clara com *Pluft* - Prêmio Saci, do jornal “O Estado de S. Paulo”; Revelação de Diretor, Alfredo Souto de Almeida, com *O macaco da vizinha*; e Melhor Figurinista, Kalma Murtinho - Associação Brasileira de Críticos Teatrais.

***Pluft, o fantasma*** virou filme em 1961. Dirigido por Romain Lesage, foi o primeiro longa-metragem colorido revelado no Brasil. Foi filmado em um casarão (que não existe mais) na esquina das ruas Jardim Botânico e J. Carlos (a poucos quarteirões do Tablado) e na ilha Jurubaíba, perto de Paquetá. E tem um dos mais inusitados elencos que uma câmera cinematográfica já registrou no País: reuniu não só atores e atrizes profissionais - como Dirce Migliaccio (*Pluft*), Nelson Dantas, Kalma Murtinho, Emílio Mattos e Fábio Sabag - mas também o palhaço Arrelia; os humoristas Jô Soares, Agildo Ribeiro, Renato Consorte e Dom Rossé Cavaca; o poeta Paulo Mendes Campos e o jornalista, crítico musical e compositor Haroldo Costa; e, o mais curioso, os compositores Vinicius de Moraes, Tom Jobim e Sérgio Ricardo. Os três últimos, que eram os responsáveis pela trilha sonora, aparecem numa cena como piratas tomando uísque numa mesa de bar... Além das canções compostas pela própria Maria Clara para a peça, havia músicas de Tom Jobim com letras de Lesage (que era amigo de Aníbal Machado). A trilha nunca foi lançada em disco.

Uma das duas únicas adaptações da obra de Maria Clara para o cinema - a outra é ***O cavaleiro azul*** -, o filme ficou meio esquecido. A própria Maria Clara não gostara muito da adaptação, que ampliou muito a história e criou novas personagens, mas achou-a engraçada. Rodado numa época em que a estética consagrada e festejada pela intelectualidade era a do *cinema novo*, o filme foi tido como um *outsider*. O filho do diretor, Christian Lesage, hoje diretor de fotografia, conta que os cinema-novistas “patrulharam” o filme tentando boicotá-lo por ser uma produção infantil e colorida, e que a vanguarda intelectual da época “teve uma reação forte” contra ele<sup>63</sup>. Apesar disso, recebeu vários prêmios, entre eles o “Saci” e o primeiro prêmio do Festival de Cinema Infantil de Santa Bárbara (Califórnia, EUA). Ao ser exibido no Brasil, disputou a bilheteria com dois sucessos de público: *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, e o francês *As diabólicas*, de Henri Clouzot, com Simone Signoret.

***Pluft*** ganhou uma cópia nova em 2003. Foi exibido em grande estilo, em julho deste ano, na abertura da 2ª Mostra de Cinema Infantil de Florianópolis; e

---

<sup>63</sup> Entrevista ao jornal “O Globo” em 11.7.03.

em outubro no Festival do Rio. Está programada para breve sua apresentação em circuito comercial. O filme inspirou, em meados da década de 70, uma versão para televisão: um seriado ainda em preto-e-branco, produzido e exibido pelas TVs Educativa e Globo, e estrelado por Dirce Migliaccio, Zilka Salaberry (a mãe) e Norma Blum. E em 1980 ganhou uma versão para disco (em LP), com Louise Cardoso no papel-título.

Em 1956, o Tablado apresentava *O chapeuzinho vermelho*; em 57, *O embarque de Noé* (o mesmo ano de *O tempo e os Conways*, de Priestley); e em 58, *A bruxinha que era boa* (mesma temporada de *O jubileu*, de Tchekov, e de *O matrimônio*, de Gogol): três peças novas de Maria Clara, uma a cada ano.

*O teatro para nós era uma maneira de viver melhor - queríamos ainda salvar o mundo pela arte e pela enorme emoção de ver um trabalho bem acabado. Abrir, fechar cortina, varrer palco, construir, coser, pintar, dirigir atores, estudar os grandes nomes do teatro, conviver com temperamentos diferentes, aprender a amar o trabalho. Fazer da criatividade o nosso pão de cada dia. Assim era o Tablado.* (MACHADO <sup>64</sup>, p. 236)

*O chapeuzinho vermelho* foi anunciado como uma “versão musical” do conto de Perrault: muita música, muitos efeitos sonoros e muitas brincadeiras “driblando” o pano de fundo moralizante da história.

Em 1955 Maria Clara fora convidada para fazer uma das personagens de *Diálogo das carmelitas*, de George Bernanos, com o grupo “Artistas Unidos”, no Teatro Copacabana - um espetáculo montado no âmbito das celebrações do Congresso Eucarístico Internacional. Por oito meses ela se dividiu entre o Copacabana e o Tablado. Logo depois, novo convite: Ziembinski chamou-a para interpretar uma das protagonistas em *As três irmãs*, de Tchecov. Ela chegou a ir a alguns ensaios, mas, extremamente dividida, percebeu que aquele era o seu momento de decisão - queria mesmo ser uma atriz profissional? Foi, segundo

---

<sup>64</sup> Machado, Maria Clara. Op. cit.

ela, uma escolha dramática e difícil, porque, além de tudo, adorava Tchecov; mas acabou dizendo não - optando por continuar dedicada ao Tablado. Já estava então escrevendo as peças para crianças e, em vez de Tchecov, foi dedicar-se à direção de *Pluft* e, no ano seguinte, do *Chapeuzinho*. “*Meu pai dizia, e agora acho que ele tinha razão, que meu trabalho no Tablado era muito mais importante que ser atriz profissional*”, rememoraría Maria Clara quarenta anos depois. Foi uma renúncia pelo Tablado: ela abdicou de uma carreira de intérprete que se vislumbrava promissora desde os primeiros anos do grupo, nas montagens de Lorca, Thornton Wilder, Priestley e Camus. Já madura, nos anos 80, voltaria ao palco na comédia *Arsênico e alfazema* e, depois, como Maude no grande sucesso *Ensina-me a viver*, em que dividia a cena com Diogo Villela.

Ao regressar de uma de suas viagens a Paris, Maria Clara fora convidada por Sadi Cabral para dar aulas de improvisação (fizera cursos na França) na escola de teatro ligada ao Serviço Nacional de Teatro, que à época se chamava Conservatório de Teatro e hoje é a Uni-Rio. Tornou-se assim professora - e nunca mais deixou a sala de aula: professora foi, por décadas, até aposentar-se pelo Ministério da Educação. Alguns anos depois Dulcina criou também uma escola, a Fundação Brasileira de Teatro, e chamou-a para dar aulas lá. Maria Clara levou então para o Tablado alguns de seus alunos da Fundação, como Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Joel de Carvalho, Hélio Ary e Jacqueline Laurence.

Em depoimento para o livro *Cinqüenta anos de Tablado*, de Martha Rosman, Jacqueline relembra que seu primeiro personagem no Tablado foi “a deliciosa Tatiana” de *O jubileu*, de Tchecov, em 1958, com direção de Rubens Corrêa; e que entre 1960 e 63 trabalhou ininterruptamente no Tablado, “em peças antológicas de Maria Clara Machado e em espetáculos para adultos”: “*Sem passar pelo Tablado talvez eu não tivesse permanecido no teatro, pois foi lá que aprendi o quanto é preciso de estudo, dedicação e pertinácia para atuar*”.

Eu estava fazendo curso de Filosofia, com a vida toda programada, quando fui ao Tablado assistir *Nossa Cidade*. E por causa do Tablado resolvi fazer teatro, entrar para o grupo, mudar a minha vida. Não havia nada, além do Tablado, naquela época, que pudesse entusiasmar um jovem. Aprendi tudo lá. E não só a fazer teatro. Entrei em processo permanente de remodelação de caráter. (...) O Tablado foi a terra, foi a base para mim. Foi dali que eu entendi o teatro como coisa sagrada, com amor. Ninguém ganhava nada. Lá recebi toda formação. Não importava entrar na peça, fazer sonoplastia, mudar cenários, ser contra-regra. Tudo era feito com o mesmo amor, o mesmo desvelo, a mesma paixão. (...) O Tablado era o lugar mais interessante para se estar no Rio de Janeiro. O Tablado formou minha cabeça, num clima de lealdade, uma coisa limpa, de um astral puro. Foi um dos tempos mais felizes da minha vida. (IVAN DE ALBUQUERQUE)

Pintei cenário, puxei cortina; bilheteria não, porque não tinha jeito, mas reserva eu fazia. Dirigi uma peça. A experiência do Tablado era esta: você não cuidava só do seu papel, cuidava de toda a produção, conversava com seu colega, queria que ele soubesse bem. Esse sentido de coletividade foi o Tablado que inaugurou aqui no Rio. Anos depois o TBC fez a mesma coisa. (RUBENS CORRÊA)

Acima de tudo, o Tablado foi para mim uma escola de vida. Lá eu tive a certeza de que queria ser atriz, de que o teatro era o meu lugar. (JACQUELINE LAURENCE)

Tenho por Maria Clara um agradecido amor: Fernanda Torres começou nesse “tablado”. E, se eu nunca pisei naquelas tábuas, sinto-me realizada por minha filha; através dela. Todas as gerações de atores, dos anos 50 até hoje, de alguma forma receberam algum tipo de contato vindo de Maria Clara e do seu Tablado. (FERNANDA MONTENEGRO)

O Tablado me ensinou uma maneira de fazer teatro que eu só conhecera com os jovens de Cambridge, os artistas de Vittorio Gassman, os Pitoeff e alguns elencos ingleses. (PASCHOAL CARLOS MAGNO)

Em 1957, nos “Cadernos”, Maria Clara destacava a importância de o Tablado ter sede própria. Ela dizia que, como o teatro profissional, o teatro amador também precisa de um espaço próprio, onde possa formar um ambiente de trabalho e o espírito de equipe, com tempo e liberdade. O escritor precisa de papel e lápis para criar; o pintor, de pincéis, tinta e pincel; já um teatro precisa de um grupo e de um espaço: a casa de espetáculo. *“Cinqüenta por cento do sucesso e da existência do Tablado”* deviam-se ao fato de o grupo ter casa própria, *“onde durante quase dois anos trabalhamos sem o conhecimento do público”*, afirmava. É preciso que os amadores saibam aproveitar-se das duas principais vantagens que têm sobre os profissionais: *“não serem premidos pelas necessidades financeiras e disporem gratuitamente de um local de trabalho”*.

Em 57, os “Cadernos”, na coluna “Notícias do Tablado”, informavam que *O tempo e os Conways*, que estreara em 27 de maio, continuava em cartaz no fim de agosto, já com 60 apresentações. “Graças ao sucesso de bilheteria desta peça o Tablado tem podido pagar as dívidas contraídas na remodelação da platéia e do pátio.” O espetáculo foi considerado pela crítica um dos melhores da temporada e Geraldo Queiroz recebeu o prêmio de melhor diretor do ano. A revista acrescentava que para ajudar a arcar com os gastos fora lançada uma “nova série” de cadeiras cativas, e lembrava que “cada cativo” comprava por 1.500 cruzeiros o direito de assistir a todas as estréias do Tablado.

No mesmo número a revista anunciava que já estavam em curso os ensaios de ***O embarque de Noé***, de Maria Clara, com direção da autora - “peça para adultos a que as crianças também poderão assistir”. Com esta peça, que estreou em 1957, o Tablado recebeu as primeiras críticas negativas. A própria coluna “Notícias do Tablado” admitia que houve discordâncias: “Enquanto alguns críticos (João Bittencourt, Antônio Bulhões) consideraram a peça muito boa, outros (Accioli Neto e Paschoal Carlos Magno) aconselharam a tirá-la de cartaz, por não encontrarem nela nenhum valor artístico”. A revista acrescentava que o público também se dividira e deplorava o fato de que “o texto da peça foi tão discutido que pouco se falou de sua música, de seu cenário e de seus costumes, o que foi realmente pena, considerando-se o valor dos mesmos”.

Houve críticas ao tom de humor dado ao relato bíblico e a encenação gerou polêmica. Os textos de Maria Clara já não podiam ser rotulados de “peças infantis”, e esta ambigüidade desnorteava a crítica. O próprio “programa” informava ao público que a peça “foi escrita e encenada sem que a autora cogitasse a natureza do público a que estaria destinada. Adultos ou crianças? Por que não admitir-se um público de idade neutra, entre infantil e adulta, que deve ser a do nosso subconsciente?” Paulo Francis, então crítico de teatro do “Diário Carioca”<sup>65</sup>, foi severo: “*Maria Clara não conseguiu escrever peça para crianças e muito menos para adultos. Ficou no meio do caminho*”. Acrescentou que falta unidade ao texto; que há “*uma infinidade de anacronismos como recursos de humor*”; e que “*Noé ora se presta a macaquices ao gosto da meninada, ora assume atitudes a patriarca de tragédia grega*”. Carlos Drummond de Andrade, no “Correio da Manhã”<sup>66</sup>, defende Maria Clara, dizendo que “faltou *sense of humour*” àqueles que viram no texto “uma brincadeira desrespeitosa em torno de assunto sério”.

Em 21 de abril de 1958 Maria Clara fundou o “Clube de Teatro d’O Tablado”, com a finalidade, anunciada nos “Cadernos”, de “estudar textos importantes da dramaturgia universal, apresentando-os em forma de leitura”. A intenção era fazer algumas leituras por ano, divididas em dois ciclos: um ciclo histórico, que apresentaria, em ordem cronológica, obras dos autores mais representativos de cada época, a começar pelo teatro grego; e um ciclo moderno, que lançaria peças de valor reconhecido, “mas inéditas no Brasil, ou de encenação difícil”.

As atividades do Clube iniciaram-se com a leitura de *À luz de uma fogueira*, de Christopher Fry - “um dos nomes mais importantes da literatura teatral contemporânea, mas ainda completamente desconhecido no Brasil”, segundo os “Cadernos”.

Depois das críticas a *O embarque de Noé*, aplausos, em 1960, a *O cavaleiro azul*. É a peça mais arrojada de Maria Clara, “*talvez a mais ambiciosa*

---

<sup>65</sup> “Diário Carioca”, Rio de Janeiro, 15.11.57.

<sup>66</sup> “Correio da Manhã”, Rio de Janeiro, 14.11.57.

do nosso teatro infantil, tendo-se em conta a combinação da temática e da estrutura inusitada”, segundo Cláudia Campos.

**O cavalinho azul** é a obra preferida de Maria Clara. Ela escrevia rapidamente as suas histórias, tanto que fez **Pluft** em um mês; no entanto, levou um ano para criar **O cavalinho**. A direção era dela mesma, os cenários de Anna Letycia (também autora do cartaz da peça), a música de Reginaldo de Carvalho, os figurinos de Kalma Murinho. Claire Isabella interpretava o menino Vicente; João de Deus era Cezar Tozzi; o pai era José de Freitas, a mãe Anna Maria Magnus; o palhaço era Anthero de Oliveira; o Baixinho era Yan Michalski, o Alto era Ivan Junqueira (hoje, poeta e presidente da Academia Brasileira de Letras); a Velha-que-viu era Virgínia Valli; e o cavalinho era composto por Carlos Augusto Nem e Delson de Almeida...

Foi um sucesso extraordinário de público. Repetiu-se o que ocorrera em 1948 com a montagem de *O casaco encantado*, de Lúcia Benedetti: a peça “adulta”, que estava em cartaz à noite, teve que ser suspensa para que se abrisse também um horário noturno para o **Cavalinho**.

O êxito da peça ultrapassou as fronteiras, como ocorria com **Pluft**: foi logo representada em outros países da América Latina e na Europa, com aplausos da crítica e do público, como ocorreu, por exemplo, em Paris. Escrita para crianças, a história emociona com igual força os adultos. “*Para meu espanto, percebi, na estréia, que havia adultos chorando. No final, quando apareceu o cavalinho azul, até eu fiquei emocionada...*”, recorda Maria Clara. É mais um exemplo do que ela talvez buscasse sempre - a criação de um “teatro sem idade”, ou de um “público de idade neutra”.

*Por que “O cavalinho azul”, “Pluft”, “A menina e o vento” me põem tão desinibido e me fazem trazer para casa o esboço, ainda vago mas insistente, de uma visão reconciliadora do mundo? Aí estão os elementos de uma coisa que não sei configurar, e que Maria Clara me oferece em termos de invenção teatral. Ela diverte e, divertindo, corrige a aspereza de uma ordem que não nos satisfaz. A alegria circula em suas peças como fluido vital. A infância adquire dimensão indefinida, chegando aos mais idosos e curtidos.* (CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, na crônica citada)

***“O talento da filha do Aníbal, já demonstrado nas peças anteriores, superou-se nesta última, primor de concepção e realização. Sonho e realidade, o sonho do menino, a realidade dos adultos sem resquício mais de infância (...) chocam-se, combatem-se musicalmente nessa história fantástica, e naturalmente a vitória cabe à infância, à imaginação, ao sonho, quando o cavalinho de Vicente aparece como ele sonhara e o via - azul, azul, azul! Fica-se comovido; eu fiquei comovido. (MANUEL BANDEIRA<sup>67</sup>, p. 130)***

O pai do menino Vicente vende o pangaré por necessidade financeira e também porque achava que o filho estava ficando doido: vivia tentando treinar o cavalo velho, que para ele era um cavalinho azul. A peça segue o fio da meada de uma busca incessante: Vicente sai pelo mundo à procura do seu cavalo. Após uma série quase infundável de peripécias, em que ele passa por uma cidade e por um circo e é perseguido por bandidos, a trama parece caminhar para um final “infeliz”, mas aparece finalmente, a despeito de tudo, o cavalinho azul, e Vicente volta para casa. A história foi considerada melancólica para um espetáculo infantil - um protagonista apartado de tudo, desnorteado no mundo. Alguns críticos, diz Cláudia Campos, acharam que o “final feliz” é muito abrupto: subitamente o cavalinho aparece, sem muita coerência com o desenvolvimento da trama. Um deles, Walmir Ayala, relativiza a sua própria restrição, atribuindo-a ao fato de ser adulto... Cláudia Campos<sup>68</sup> acha também que o rumo da história não a encaminha para o final feliz, e o atribui a uma concessão ao público infantil.

Curiosamente, o fecho da história não era o que Maria Clara tinha imaginado. De início, como ela própria contou anos depois, a peça acabava com o menino reencontrando seu cavalinho, mas ele não voltava para casa - ficavam poeticamente soltos os dois pelo mundo. Mas, ao ler o texto para os sobrinhos, um deles surpreendeu-a perguntando: “E a mãe dele?” Ela acrescentou então a fala final em que ele anuncia que voltará para casa: *“Eu estou voltando para casa. Vai lá e diga à mamãe para me esperar com sopa, com bolo, porque eu já estou indo para casa”*. Maria Clara entendeu que para as crianças seria angustiante ver o menino ficar desgarrado no mundo.

---

<sup>67</sup> Bandeira, Manuel. *Andorinha, andorinha*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1966.

<sup>68</sup> Campos, Cláudia de Arruda. Op. cit.

*Essa história de o menino encontrar no final a mãe era tão atual 30 anos atrás quanto é hoje e quanto será daqui a 30 anos. (...) Para a criança o porto seguro é a mãe. Uma das razões por que eu escrevi Pluft foi porque eu perdi a minha mãe quando eu tinha oito anos. Então ela foi um fantasma. Depois de vinte anos, já com analista, é que eu fui chegar a isso, entendeu? É a necessidade da mãe. Em todas as montagens, quando a gente faz o Pluft, as crianças, no final, avançam no Pluft, beijam o Pluft. Em São Paulo, na periferia, numa montagem da peça num orfanato, as crianças, que não tinham mãe, todas avançaram na mãe-fantasma, todas queriam pegar nela e abraçá-la. É isso ontem, hoje e amanhã. É a necessidade do porto seguro.* <sup>69</sup> (MARIA CLARA MACHADO, em um seminário de dramaturgia realizado no Tablado em 1983)

A convite do Departamento Cultural do Itamarati, Maria Clara foi a Paris em 1965, para representar o Brasil no III Congresso Internacional de Teatro para a Juventude. Na capital francesa assistiu à encenação, por um grupo parisiense, de *O cavalinho azul*, em tradução de Michel Simon.

Uma nova vasculhada no baú de seus textos para teatro de bonecos, nos anos 40, proporcionou a Maria Clara nova peça, *Maroquinhas fru-fru*, que estreou em 1961. Como acontecera com *O embarque de Noé*, a crítica não se entusiasmou. Paulo Francis voltou à carga, apontando a “falta de disciplina” de Maria Clara como autora: ela “larga as coisas no meio, não refina o seu trabalho”. Mas, na mesma crítica <sup>70</sup>, ele diz que “continuo afirmando” ser *O embarque de Noé* o melhor texto de Maria Clara, em contradição com o que afirmara na estréia da peça, em 1957...

Trata-se de uma quase comédia de costumes, com a vencedora de um concurso de bolos, Maroquinhas, sendo objeto da cobiça amorosa de quase todos os homens à sua volta, até que é seqüestrada pelo vilão e afinal resgatada pelo guarda Damião, o herói. A ingênua Maroquinhas era a única dentre as competidoras que sonhava em ganhar o prêmio honestamente; as demais tentavam subornar os juízes de todas as formas. Isso porque, mais que o prêmio (um colar de pérolas), elas queriam a fama. Queriam ser famosas, nem que seja por 15 minutos. Há tema mais atual?... Maria Clara descerra para o público

<sup>69</sup> Revista Dionysos, nº 27, 1986. Edição Minc/Inacen.

<sup>70</sup> In “Diário Carioca”, edição de 9.5.61.

infantil o lado sombrio do gênero humano - cobiça, vaidade, inveja, ciúme, jogo sujo. Os vilões da peça trapaceiam, roubam e corrompem exatamente como acontece tantas vezes fora da ficção. Mas a autora trata de todos esses temas de um modo ameno e divertido, com leveza e bom-humor.

Como ocorria freqüentemente com Maria Clara, havia de início um roteiro sumário e a trama foi sendo armada ao longo dos ensaios e das improvisações dos atores. Havia uma cena que Maria Clara imaginara em que um casal cantava uma ária de ópera. Daí surgiu a idéia de fazer da cena um número musical. Uma das jovens atrizes então comentou que tinha um colega da PUC que compunha boas canções e que poderia vir assistir aos ensaios e dar idéias. Maria Clara assentiu. Era Carlinhos Lyra. Ele apareceu no ensaio seguinte e logo compôs uma música para o personagem de Jacqueline Laurence. O resultado foi considerado tão bom que a peça foi transformada num musical: Carlos Lyra criou outras canções e Maria Clara passou a escrever as letras. A parceria do Tablado com o jovem que iria se transformar, anos depois, no compositor de renome internacional, um dos ícones da *bossa-nova*, continuaria na peça seguinte, ***A gata borralheira***, de 1962. Cláudia Campos observa em seu livro que esta peça tinha uma tessitura teatral tão dinâmica e arrojada "*que só não terá sido recebida como uma agressão ao teatro por se tratar de espetáculo para crianças*": um narrador-coringa, uma peça dentro da peça, cortes profundos entre uma e outra cena, *nonsense* e, o que já tinha ocorrido antes, a leitura abusada e irreverente de uma fábula tradicional. "*No mesmo ano, o que se viu de mais aproximado à liberdade formal dessa peça foi 'Revolução na América do Sul', de Augusto Boal.*"

**Meu trabalho com o Tablado teve importância fundamental na minha formação e na minha carreira. Não tenho a mínima dúvida de que aquela fase contribuiu muito para o meu processo de criação musical. (CARLOS LYRA)**

**Em** 1963, nova história - a terceira, em seqüência - girando em torno de uma menina indefesa em meio à ameaçadora voragem do mundo...

Críticos como Yan Michalski viram inconsistência no roteiro de **A menina e o vento** e descuido na linguagem, mas todos exaltaram a poesia da encenação: o que Maria Clara não criou no texto esbanjou na direção, com o encantamento visual, as belas imagens e alegorias que retratam no palco a ventania - um verdadeiro personagem, onipresente na peça.

*Mamãe, estou voando por aí. Não fiquem aflitos. O Vento é meu amigo e na cacunda dele tenho visto coisas lindas. Vi praias enormes, sem fim! Vi bichos, cidades e terras secas. Não vou mais precisar estudar para as aulas de tia Adelaide porque já aprendi tudo. As coisas mostradas, a gente aprende mais depressa emais bonito. Até acho que já amo mesmo o nosso Brasil. As coisas longe ficam perto, o que era feio a culpa era de tia Adelaide que enfeava tudo, coitada, nunca andou na cacunda do Vento. Também vamos fazer umas desordens por aí, mas é pra variar a vida de todo dia, depois eu volto. (...) Vou desmanchar umas paradas, ventar Tia Adelaide do piano. Desarrumar tudo o que é arrumadinho. Só pra ver a cara de todo mundo.”* (Fala de Maria em “A menina e o vento”)

Durante a temporada de **A menina e o vento**, o Tablado anunciou a decisão de dedicar-se primordialmente ao público de crianças e jovens. De fato, no ano seguinte remontou **Pluft** e apresentou *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare; em 65, estreou *Arlequim, servidor de dois patrões*, de Goldoni, e lançou nova peça infanto-juvenil de Maria Clara, **A volta do camaleão alface**; mas, em 66, apresentou a primeira peça dela para adultos, sua incursão no gênero do “absurdo”, **As interferências**. No mesmo ano, encenaria *Piquenique no front*, de Arrabal, e *Ândrocles e o leão*, de Bernard Shaw; e faria a primeira remontagem do **Cavalinho azul**. Nesta remontagem estava no elenco o futuro compositor e cantor Zé Rodrix, que entrara no Tablado em 1962 e também estivera no elenco de *Arlequim*.

**Passar pelo Tablado foi a coisa mais marcante da minha vida. As duas experiências no palco foram fantásticas, mesmo porque paralelamente continuei estudando com Clara por mais dois anos. Aprendi então como canalizar este meu amor pelo teatro: disciplina, ensaio constante, respeito ao outro, dedicação profunda.**  
(ZÉ RODRIX)

Em 1967 Maria Clara lançou *O diamante do Grão Mogol*, dirigida desta vez mais aos adolescentes que às crianças. Depois viriam as novas peças infanto-juvenis: *Maria Minhoca* (68), *Camaleão na Lua* (69), *Tribobó City* (71), *Um tango argentino* (72), *O patinho feio* (76), *Quem matou o leão?* (78), *João e Maria* (80), *Os cigarras e os formigas* (81), *O dragão verde* (84) e *Aprendiz de feiticeiro* (85). Isto em meio a outras encenações, como a segunda peça para adultos, *Os embrulhos*, em 1970, e montagens de Tennessee Williams, Gorki, Dürrenmatt, Tchecov, Cacá Rosset, José Vicente, Büchner, Sófocles e Monteiro Lobato, além de remontagens dos textos anteriores de Maria Clara.

O crítico Yan Michalski, em artigo na edição citada da revista "Dionysos", fez um balanço do repertório do Tablado por ocasião do 31º aniversário, demonstrando como, para surpresa "da geração que começou a freqüentar teatro em tempos recentes", o Tablado fizera teatro predominantemente adulto: 29 espetáculos para adultos e 28 para crianças e jovens... Os 29 espetáculos representaram 33 títulos: cinco montagens reuniam dois textos cada uma, mas um texto foi objeto de duas montagens diferentes. Das 29, nada menos que 22 datam da primeira metade do período, 1951-66, e apenas sete tinham estreado de 1967 até 82. Já as produções infanto-juvenis distribuíam-se mais harmonicamente: 12 na primeira fase e 16 na segunda. Quanto aos títulos, foram 33 de adultos contra apenas 20 infanto-juvenis, pois oito espetáculos infanto-juvenis foram remontagens. Duas vezes foram apresentadas em um mesmo ano três novas produções para a faixa de público adulto: em 1953, *Sganarello*, *Via Sacra* e *A sapateira prodigiosa*; e em 1955 *Baile dos ladrões*, *A história de Tobias e de Sara e Tio Vânia*. "Poucos conjuntos amadores no mundo têm condições de produzir, numa só temporada, três peças desse peso", observava Michalski. Ressaltava, além disso, o alto nível cultural desse repertório, lembrando que o Tablado nunca se permitiu qualquer concessão do tipo comercial, como aqueles *boulevards* "através dos quais o TBC, por exemplo, costumava tomar na mesma época o fôlego financeiro que lhe permitia enfrentar a seguir suas jogadas mais ousadas". Recordava então que mesmo os seus grandes sucessos de bilheteria não foram escolhidos em função da busca de um provável êxito de público, e sim

porque o grupo simplesmente tinha vontade de montá-los. Foi o caso de *O tempo e os Conways*, que atraiu um público comparável ao de qualquer das mais bem-sucedidas montagens profissionais apresentadas no Rio, no mesmo ano de 1957. Neste sentido, o Tablado permaneceu sempre fiel à conceituação que prevalecia na época em que o grupo foi fundado - a de que o teatro amador teria virtualmente a obrigação de adotar uma linha cultural de repertório, que, basicamente por motivos econômicos, seria dificilmente acessível ao teatro profissional.

Em contrapartida, no entanto, esse *purismo* cultural do Tablado, ressaltava Michalski, era o reflexo de uma certa conotação de espírito "aristocrático" e conservador, desatento às peculiaridades da realidade brasileira, à evolução do teatro mundial e à possibilidade de conquista de novas faixas de público além daquelas que se identificavam com a linha do grupo desde a fundação em 1951: este teria sido um dos fatores responsáveis pelo progressivo isolamento do Tablado numa espécie de redoma, "*à margem do fluxo dinâmico do nosso movimento teatral*".

O articulista ressalva ainda que outros elementos condicionaram essa evolução. Um deles consiste nas características dos sucessivos elencos e na influência que exerceram sobre as opções artísticas do Tablado. Durante um período que se estendeu até o início dos anos 60 o grupo dispunha de uma equipe de atores praticamente estável, de elevado padrão cultural. Basta lembrar que em *Baile dos ladrões* contracenavam, em 1955, Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Cláudio Corrêa e Castro, Napoleão Moniz Freire, Roberto de Cleto, Nelson Dantas, Kalma Murtinho e Germano Filho. Com uma equipe como esta, à qual se juntavam, em outras montagens, atores como Paulo Padilha, Maria Sampaio, Emílio de Mattos e a própria Maria Clara Machado, "*era possível abordar o chamado grande repertório universal*". Com a saída dessa fulgurante geração para o profissionalismo, o espaço começou a ser ocupado depois de 1960 por uma nova leva, cujos representantes mais destacados também viriam a pontificar anos depois no teatro profissional: Louise Cardoso, Sura Berditchevsky, Carlos Wilson Silveira, Wolf Maia, Flávio São Thiago, Guida Viana, Bia Nunes,

José Lavigne, Bernardo Jablonski. Seus talentos possibilitaram ainda, durante algum tempo, a continuação das incursões no campo do teatro para adultos, embora se tratasse de uma equipe bem mais jovem do que fora, na sua época, a geração do Tablado 51-65, o que já restringia, até por questões de fisionomia e estampa física, as opções de repertório. Com a profissionalização desta nova leva, o Tablado passou então a depender substancialmente, para compor seus elencos, dos alunos e ex-alunos dos cursos que começavam a ser realizados àquela época. A faixa etária desses novos atores, na grande maioria adolescentes, praticamente inviabilizou a manutenção do repertório adulto e encaminhou o grupo para uma opção quase exclusiva pelo teatro infantil.

Entrei para o Tablado em 1970, para a aula de improvisação de Maria Clara Machado. O Tablado ainda não era este teatro/escola tão concorrido, com mais de 600 alunos como hoje. Para mim, adolescente, num período de repressão política, com censura total, o Tablado era um oásis, um porto seguro, com aquele ambiente de casa que tem até hoje.

No “Tribobó City” eu fazia uma índia. Tinha uns 13 anos. Minha irmã era a mocinha e estudava medicina. O namorado dela, da faculdade, “futuro médico”, odiava teatro e morria de ciúmes da minha irmã. Ele não podia nem ouvir falar do Tablado. Era levado quase à força para ver a peça. Tímido, fechado, mal-humorado, ficava no balcão esperando impaciente pelo fim do espetáculo. Um dia, emergência! Um dos índios não chegava nunca. Casa cheia e não deu outra. Empurramos ele para a coxia. Enfiamos o figurino na marra, e o “doutor” estreou em teatro. Seu nome? Wolf Maia...

Em 1978, eu fazia a Violeta Dulcora no “Quem matou o leão?”. Um amigo de turma ia a todas as sessões. Ficava no balcão. Sempre o balcão do Tablado... Ele era meio gordinho, engraçadinho, e vivia sonhando com o “estrelato”, que jurava viria um dia, ele tinha certeza. Quem ouvia, ria. Ele é Miguel Falabella... (BIA NUNES)

Cheguei ao Tablado através de uma namorada (Sílvia Nunes) da Faculdade de Medicina, que lá estudava teatro. Eu ia buscá-la. Um dia faltou um índio (Mário Gomes) em “Tribobó City” e a coreógrafa Nelly Laport me chamou na platéia para cobrir o “buraco”. Afundei na poltrona, morrendo de vergonha, mas fui. Nunca mais saí de um palco; larguei a Medicina. (WOLF MAIA)

Michalski assinala ainda, em seu artigo, que, assim como inexitem no repertório do Tablado concessões ao comercial, inexitem também títulos que indiquem uma abertura para o novo, para o experimental. Se excetuarmos a montagem de *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, já na época do elenco de alunos e ex-alunos (em 1980), o autor mais contemporâneo encenado até os anos 80 no Tablado talvez tenha sido mesmo Maria Clara Machado, cujas peças ***As interferências*** e ***Os embrulhos*** representaram desdobramentos das influências, então em voga, do teatro do absurdo. O Tablado lançou no Brasil autores como Priestley, Camus, Arrabal e Graham Greene, mas teve um repertório mirrado e nada pioneiro em relação ao teatro nacional: nos 31 anos de atividades que Michalski analisa no artigo, o grupo só lançou duas obras de autores brasileiros além das de Maria Clara: *O macaco da vizinha*, de Joaquim Manuel de Macedo, e a versão juvenil de *Hoje é dia de rock*. Pode-se ver nisso um paralelo entre os percursos do Tablado e do TBC. Ambos, aproximadamente na mesma época, mostraram-se desatentos ao caminho aberto para a dramaturgia nacional na segunda metade dos anos 50 pelo Teatro de Arena de São Paulo, e ambos pagaram por isso: o TBC ainda tentou *correr atrás* com atraso, lançando *A semente*, *O pagador de promessas* e *Vereda da Salvação*, mas acabou extinguindo-se logo depois de 1964; e o Tablado passou a concentrar-se no teatro infantil, afastando-se do pódio que ocupava na condição de uma das mais prestigiosas e respeitadas companhias do País no campo do teatro adulto.

Da mesma maneira, nunca o público pôde perceber no Tablado qualquer tomada de posição, via encenação de obras estrangeiras (com uma exceção: *Piquenique no front*, em 1966), ante a conturbação política que traumatizava o País, com a ditadura implantada em 1964 - isso, num momento em que o Oficina, por exemplo, o fazia encenando textos como *Os pequenos burgueses*, *Os inimigos*, *Andorra*, *Na selva das cidades* e *Galileu Galilei*. Num aparente e sutil paradoxo, tornou-se perceptível durante esse processo uma esporádica e

sutil *politização* não na escolha de textos para adultos, mas na dramaturgia infantil de Maria Clara...<sup>71</sup>

Um exemplo disso está em *Maria Minhoca* (1968), que sofreu os rigores da censura. Maria é disputada pelo Capitão Quartel, um militar apresentado como um bufão cheio de bravatas, e por um humilde rapaz obviamente civil... Fica claro que o capitão só a corteja por causa de sua fortuna. As falas debocham abertamente do capitão citando trechos de hinos e expressões militares. Nos textos que se seguiriam Maria Clara carrega nas tintas da crítica social, como em *Tribobó City*.

Nos anos 50 e 60, o teatro para crianças fora muito precário, com a gloriosa exceção do Tablado. Mas a grande ampliação da rede escolar após 1968, em paralelo a um forte processo de urbanização, formou um público crescente para o teatro infantil, e a década de 70 traria um expressivo avanço do segmento, tanto em quantidade quanto em qualidade. Havia muitas apresentações teatrais nas escolas, havia horários especiais nos teatros, e a qualidade dos espetáculos aumentou em consequência da renovação teatral ocorrida nos anos 60. Surgiram novos grupos, como o Aldebarã, que contava com orientação pedagógica de Fanny Abramovich (era a arte-educação aproximando-se do teatro infantil), e o já citado grupo de Ilo Krugli. Foi a época do grande sucesso de *Os saltimbancos*, com texto de Chico Buarque, e dos textos de Sylvia Orthof<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Michalski, Yan. O repertório adulto: ecumênico e conservador. In Dionysos, nº 27. Rio de Janeiro. Edição Minc/Inacen, 1986.

<sup>72</sup> Campos, Cláudia de Arruda. Op. cit.

### **2.1.2 - A polêmica da profissionalização.**

O Tablado sofreu, ainda nos anos 50, o impacto da primeira grande defecção: Martim Gonçalves deixou o grupo e mudou-se para Salvador, onde, como já foi mencionado no início deste capítulo, fundou e passou a dirigir a escola de teatro da Universidade da Bahia. Mas a grande crise ocorreu em meados da década. Começaram as fricções, provocadas por uma desgastante discussão interna: manter-se como um grupo amador ou profissionalizar-se? Esta discussão foi desencadeada por um fator externo: num período de muitos sucessos de bilheteria, e de crescimento de oportunidades de trabalho no teatro comercial, o TBC decidiu montar um elenco carioca e começou a seduzir com convites os atores do Tablado. A companhia instalou no Rio, com esta missão, o diretor italiano Adolfo Celi. Neste cenário, indagavam-se muitos deles, por que manter-se no amadorismo? Uma corrente composta por expressivos componentes do grupo tentou profissionalizá-lo, como uma forma de resistir aos tentadores convites do TBC e manter-se unido em torno de Maria Clara. Era liderada por Geraldo Queiroz, Carmem Sílvia Murgel, Cláudio Corrêa e Castro, Kalma Murinho, Napoleão Moniz Freire e Emílio de Mattos. *“Foi uma terrível discussão”, lembra Clara. “Era natural que os jovens atores e diretores quisessem se profissionalizar. Ganhar dinheiro, fazer carreira; mas se nos profissionalizássemos naquela hora o Tablado acabaria.”*

*Tínhamos certeza de que estávamos criando algo de belo, profundo e certo. Só o amor pode criar, e este prevaleceu sobre todas as brigas, desavenças, mal-entendidos; tempero forte no embate de temperamentos diferentes. (MACHADO<sup>73</sup>)*

---

<sup>73</sup> Machado, Maria Clara. Op. cit.

Não houve entendimento, Clara não cedeu. Os dissidentes saíram em 1955; vários deles criaram o Teatro da Praça, que não durou muito. Depois deles várias outras deserções ocorreram: o Tablado começava a perder bons quadros. Ivan de Albuquerque e Rubens Corrêa (que em 1958 ainda atuaram na montagem do Tablado de *O jubileu*, de Tchecov, o primeiro no elenco e o segundo na direção) saíram para fundar o Teatro Ipanema, que também não sobreviveu. Curiosamente, muitos anos depois quase todos os dissidentes admitiram que Maria Clara tinha razão. Dois deles são Cláudio Corrêa e Castro e Kalma Murtinho. Cláudio, o hoje prestigiado ator que disse estar sempre “*em busca do Tablado perdido*”, agora se retrata: Maria Clara estava “*muito certa*”:

- *Hoje reconheço que ela tinha razão. Se o grupo enveredasse pelo profissional, não teria contribuído tanto para o teatro. E se o Tablado tivesse se profissionalizado não estaria funcionando até hoje.*

A obsessiva recusa à profissionalização, segundo Cláudia Campos, de certa maneira confinou Maria Clara numa posição à margem na cena do teatro brasileiro, como num estranho “*exílio*” dentro de casa.

Kalma, a hoje aclamada figurinista, testemunha:

- *Na famosa cisão, um grupo do qual eu fazia parte resolveu tentar um vôo menos experimental e amador (no bom sentido) - fundar o Teatro da Praça. Clara foi taxativa: “O Tablado será sempre amador”. Hoje reconheço que ela estava coberta de razão. O Teatro da Praça já era e o Tablado permanece incólume, produzindo talentos, iniciando gente de primeiro escalão que logo é absorvida pela TV Globo.*

Rubens Corrêa, em entrevista ao “*Jornal do Brasil*” em 1971, confirmou que Maria Clara foi “*a única que não quis*” a profissionalização e admitiu: “*Clara tinha toda a razão. O Tablado é ainda hoje a maior escola de teatro do Brasil. E Maria Clara continua sendo a líder que conhecemos, escrevendo, formando, dirigindo atores*”.

Flávio São Tiago chegou ao Tablado precisamente naquele momento de cisão: acabava de ser fundado o Teatro da Praça. Ele ficou no Tablado até 1967:

- *Aí minha cabeça começou a rachar no meio. Na mesma época veio de São Paulo o Teatro de Arena com “Eles não usam black-tie”, de Guarnieri. Fui convidado a fazer, me deslumbrei. Como estava superdividido, resolvi ter um papo sincero com a Clara. Ela foi enfática em defesa da não-profissionalização. Resisti, terminei a montagem de “A farsa do advogado Pathelin” e, em 1967, parti do Tablado. (...) Quem um dia se tornou tabladiano, tabladiano será até morrer.*<sup>74</sup>

***Nossa saída e a criação do Teatro da Praça (hoje Gláucio Gil) foi uma consequência de a Clara não se interessar em partir para o teatro profissional. Já estavam nas diretrizes dela o amadorismo e a orientação no sentido do teatro infantil. Mas nossa amizade já dura 35 anos. Não houve briga na época. Nós, aliás, estreamos com uma peça dela: “O camaleão”. O Teatro da Praça durou muitos anos: de 1957 a 1964. Foi uma grande luta. Primeiro para conseguir o local. Mas o principal problema era econômico. Não dava. Como não deu para o Teatro dos Sete, para o Teatro dos Doze. São companhias que podem fazer sucesso, mas são economicamente inviáveis. Saí quando não agüentei mais, financeiramente. Mesmo a saída do Tablado era porque precisávamos ganhar dinheiro, sobreviver. Muita gente trabalhava de dia em qualquer coisa. Alguns na televisão. Como Roberto de Cleto, Cláudio Corrêa e Castro, Fábio Sabag, Carmem Sílvia Murgel, tanto no Teatrinho Trol quanto no Grande Teatro Tupi. A televisão era um “bico” para ajudar economicamente. (...) O Tablado foi uma espécie de substituto para o Teatro Duse, que foi talvez o maior celeiro de atores dos anos 50. Agora muita gente nem segue a carreira teatral, vai logo para a televisão. Na nossa época a televisão era um “bico”. O núcleo antigo vivia mais em torno do teatro. Hoje o Tablado começou a formar gente que só pensa na televisão. E que prefere mesmo ir direto para a TV.” (GERALDO QUEIROZ, em depoimento para a revista “Dionysos”, nº 27, em setembro de 1985)***

Outros talentos saíram depois, em busca da profissionalização ou de novos desafios, como, anos mais tarde, Hamilton Vaz Pereira, que se desligara para fundar o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.

---

<sup>74</sup> In “50 anos de Tablado”, de Martha Rosman. Rio de Janeiro. Agir, 2001.

Sérgio Viotti, que viveu por longos anos na Europa, ao voltar foi morar em São Paulo. Em 1959, no Rio, viu no Tablado a montagem de *Living room*, de Graham Greene. “*Fiquei encantado de poder aplaudir num teatro amador uma peça tão bem levada, de alto nível, num local tão simples*”, disse ele. Maria Clara convidou-o para dirigir uma peça no Tablado, em 1960, em comemoração aos dez anos do grupo: “*Dona Rosita, a solteira*, de Garcia Lorca, em tradução de Carlos Drummond de Andrade. A música era de Edino Krieger, a iluminação de Fernando Pamplona. D. Rosita era Maria Clara Machado. Secundavam-na no elenco Rosita Thomaz Lopes, Isolda Cresta, Martha Rosman, Ivan Junqueira e vários outros jovens atores.

*Não tenho conhecimento de nenhum grupo de teatro profissional ou amador que tenha tamanha longevidade como o Tablado. É milagroso. Mostra ser um produto de fé e amor, no sentido puro da palavra.*

*Algumas vezes, conversando com Clara, perguntei: ‘Por que você não transforma o Tablado numa companhia profissional?’ Ela respondia-me com uma única palavra: ‘Acaba!’. Não sei se falava por convicção, mas hoje percebo que ela tinha toda razão.*  
(SÉRGIO VIOTTI <sup>75</sup>)

**P**or que, afinal, Maria Clara resistiu tanto e não admitiu a profissionalização do Tablado?

Os custos das montagens tornavam-se cada vez mais elevados, ela ponderava. Já era oneroso compor música, fazer os cenários e os figurinos. Ela pagava uma pequena importância ao Patronato da Gávea, pelo uso da sede; e arcava com os gastos de luz e telefone. Os técnicos começavam a ser remunerados - e alguns já eram nomes notabilizados no mundo artístico, como a cenógrafa - a gravadora Anna Letycia - e a figurinista, Kalma, além de Joel de Carvalho, Napoleão Muniz Freire, Maurício Sette e outros. Um exemplo

---

<sup>75</sup> Depoimento para a obra citada de Martha Rosman.

expressivo é o dos músicos: como vimos, Carlos Lyra criou em 1961 as canções de *Maroquinhas fru-fru*; e Egberto Gismonti, em 1968, algumas de *Maria Minhoca*. Se tivesse que pagar aos atores, aos diretores, aos compositores e músicos, aos contra-regras, aos assistentes, aos bilheteiros, à tesoureira, teria que mudar todo o esquema de trabalho. Não teria sido possível, em sua visão, montar *Tio Vânia*, de Tchecov, ou *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, ou mesmo suas peças infantis com mais de dez atores em cena; e certamente, com a transformação em companhia profissional, teria que pagar muito mais ao Patronato da Gávea.

*Esta opção nos custou muitas lágrimas. Pela lógica deveríamos começar a trabalhar para ganhar a vida naquilo que gostávamos de fazer, já que o grupo tinha estrutura bastante forte para se lançar numa aventura profissional. Mas era realmente uma aventura; viver de bilheteria e dos raros acenos financeiros do Governo me parecia quase impossível e realmente a vida nos mostrou que, infelizmente, eu tinha razão. (MARIA CLARA MACHADO)*

No número 6 do “Cadernos de Teatro”, em 1957, Maria Clara discutia a fundo, em um artigo, a questão da profissionalização. Dizia que muitos propunham a profissionalização porque faria do Tablado “um grupo mais estável e mais ativo”, que em vez de dois ou três espetáculos por ano faria quatro ou cinco; porque, tendo receitas suficientes, poderia sair da Gávea e alugar teatro por exemplo no Centro, o que daria maior acesso à população da Zona Norte; porque deveria viajar pelo Brasil e ampliar assim seu faturamento; porque, mantendo-se amador, estaria perdendo atores e nunca teria um elenco estável - bastaria que um ator ou atriz tivesse algum sucesso para ser logo *pescado* por grupos profissionais, “como acontece com os jogadores de futebol”. Contestava então todos estes argumentos. Ponderava que não é só do Tablado que saíam atores; constantemente os profissionais trocavam de companhia. E se é de lastimar-se a saída de atores mais experimentados, por outro lado isso abre uma

oportunidade para os alunos das escolas de teatro que ainda não foram descobertos; o mesmo se dá com os novos diretores. Se o Tablado continuar a ser, *“como vem sendo até hoje, um celeiro de atores e diretores”*, diz ela, e se eles deixarem o grupo com uma consciência mais elevada do que seja teatro, do que seja trabalhar em equipe, *“então vale a pena continuarmos amadores. Numa arte fácil de se transformar em escola de vaidades e de exibicionismo, ninguém perde em varrer um pouco o palco, ou puxar uma cortina”*. Outra razão para a não profissionalização, acrescentava, era a formação interna da equipe de trabalho: são costureiras, contra-regras, sonoplastas, maquiadores, eletricitista, bilheteiros, pintores, porteiros - uma enorme equipe eminentemente amadora, sem falar no pessoal administrativo do Patronato: para que toda esta gente fosse paga como merece seria preciso muito dinheiro; e, com a profissionalização, a preocupação com os custos impor a dispensa de metade do grupo técnico - *“e então não seria o mesmo Tablado”*...

Ela alertava que os grupos amadores precisam perceber que a exigência de formação técnica e moral é mais forte do que a necessidade, justa, do sucesso; e que é preciso terem força para resistirem à tentação da aventura. *“Um grupo amador que se lança ao profissionalismo antes do tempo comete uma aventura.”*

Ao defender o amadorismo do Tablado, Maria Clara ressaltava que *“cada grupo é um caso particular”* e que não se pode generalizar nem dar receitas prontas e acabadas quando se trata de “grupos humanos”. O que numa determinada cidade ou num determinado país é válido, em outro já não o é. Lembrava então que *“o atual Teatro Nacional da Bélgica, que nos visitou há alguns anos”*, surgira de um grupo de amadores que passou dez anos fazendo amadorismo. O mesmo aconteceu no Chile com a melhor companhia profissional de então, que vivera 16 anos como grupo amador. Já o nosso TBC, depois de poucos anos de amadorismo, logo se tornou a melhor companhia profissional do Brasil. Cada grupo, como se vê - concluía -, tem a sua história particular, dependendo a sua profissionalização de circunstâncias e injunções diversas.

Vivemos numa época em que tudo é feito rapidamente, visando sempre a um sucesso também rápido, acrescentava ela. Não basta produzir bem; há que produzir muito. Soa “*estranho, antiquado e fora de moda*” ficar meses preparando uma peça ou um ator; soa “*estranhíssimo*” passar seis anos apenas como amadores. “*Estamos na época de plantar feijão, que nasce uma semana depois. Ninguém quer plantar jacarandá. Este vive muito mas custa demais a nascer.*”

**O Tablado foi a célula-mater, um estalo na minha vida, onde eu descobri a minha vocação. O Tablado mantém a essência milenar do teatro, a essência atávica de atividade lúdica. O grupo de Maria Clara, não tendo se profissionalizado, foi um grande fornecedor de matéria-prima ao teatro profissional. Nenhum grupo profissional se manteve tanto tempo em atividade. Eu, quando entro em crise, como todo mundo de teatro, penso no Tablado. (CLÁUDIO CORRÊA E CASTRO)**

**O Tablado me ensinou as coisas mais importantes, foi o alicerce da minha carreira. Lá eu aprendi o verdadeiro amor pelo teatro, o respeito ao público, o espírito de equipe, o senso de humor e a alegria do trabalho em conjunto. (ROSITA TOMÁS LOPES)**

### **2.1.3 - O início das aulas. No palco, jovens estudantes substituem os que viraram profissionais.**

De 1959 a 1974 Maria Clara foi professora de improvisação do antigo Conservatório Nacional de Teatro (hoje a escola de teatro da Uni-Rio), do qual foi também diretora no período 1967/68. Em 1961, atendendo a convite do então governador Carlos Lacerda, dirigiu o Serviço de Teatro e Diversões do Estado da Guanabara, e ao mesmo tempo ocupou o cargo de secretária-geral do Teatro Municipal do Rio.

Além da falta que Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Cláudio Corrêa e Castro e outros faziam ao Tablado, a perda de gente já tão experiente começava a afetar o nível de qualidade dos espetáculos. Maria Clara começou a recrutar novos atores nas escolas em que dava aulas; e voltou o tempo do aprendizado. Mas até isto passou a ficar difícil. O Conservatório do Teatro, por exemplo, proibiu os alunos de freqüentar outros grupos porque para isso tinham que faltar às aulas, que eram quase todas ministradas à noite - em horários que coincidiam com os dos ensaios do Tablado.

Foi então que, em 1964, Maria Clara Machado passou a dar aulas - duas vezes por semana - no próprio palco do Tablado, o qual começou assim a transformar-se em uma autêntica escola de teatro. As atividades teatrais do grupo passaram, pouco a pouco, a girar em torno dos cursos.

Tudo teve início quando ela começou a dar aulas para quatro ou cinco bailarinas, a partir de exercícios que estudara na França: eram jogos dramáticos que trabalhavam as emoções e as formas de expressá-las com o corpo. Ela já era conhecida como professora de "improvisação" por causa das aulas do Conservatório. Logo a procura cresceu no Tablado e ela então criou um curso regular.

Começou com uma turma; logo depois veio outra; e em seguida o próprio elenco das peças passou a freqüentar as aulas. A peculiaridade do curso era a ênfase dada à prática.

*O Tablado tornou-se um autêntico celeiro provedor do teatro brasileiro. Autores, artistas e técnicos surgiram e foram lançados pelo Tablado. E, mais importante ainda, gerou outros grupos. Sua missão consiste em emplumar os pássaros, ensiná-los a voar e deixá-los ganhar novos horizontes.* (VAN JAJA, crítico teatral, no "Correio da Manhã", em 4.5.61)

Van Jafa já percebia os esboços da nova "missão" do Tablado - suas atividades didáticas, que iriam consolidar-se alguns anos depois, com o início do funcionamento regular dos cursos de improvisação e a conseqüente transmutação do grupo em escola. A lacuna deixada pelos artistas que saíram para o mundo do profissionalismo começou a ser preenchida por estudantes, a maioria deles muito jovens. Já começava a ficar distante o tempo em que o Tablado representava no panorama teatral carioca, às vezes com exclusividade - como observara Yan Michalski no artigo citado -, uma referência em termos de renovação e de não-concessão; em que suas estréias constituíam um acontecimento na vida artística da cidade. Naquele novo período que se iniciava - entre 1964 e 66 - Maria Clara deixou, pela primeira vez, de criar uma nova peça para cada temporada.

Em 1965, já em plena ditadura militar, Maria Clara foi "convidada" a afastar-se dos cargos que ocupava no Estado da Guanabara, sob a acusação de que era comunista. As razões: descobriram que algumas de suas peças tinham sido representadas na União Soviética; e ela teria permitido a grupos de esquerda apresentarem-se em teatros do governo estadual...

No período em que trabalhou nos órgãos públicos, Maria Clara nunca abandonou o Tablado. Saía dos empregos e voltava correndo para lá, de bonde, de ônibus ou até de bicicleta. Quando foi demitida dos dois cargos, prazerosamente voltou a dispensar dedicação integral ao empreendimento que chamava de "teatrinho".

Quando o Tablado fez 15 anos, em 1966, a comemoração consistiu na montagem da primeira peça que Maria Clara escrevera (também como forma de festejar a data) para adultos, ***As interferências***. Para a montagem, dirigida por ela, foram convidados atores surgidos no Tablado e que já se haviam tornado profissionais, os quais se mesclaram aos amadores que continuavam no elenco do grupo. Subiram assim, de novo, ao palco do Tablado, artistas já então consagrados como Rubens Corrêa, Ivan de Albuquerque, Jacqueline Laurence, Paulo Padilha, Hélio Ary e Germano Filho. O cenário originalíssimo, de Ana Letycia, era todo feito de colagens de jornais. Foi a estréia de Lupe Gigliotti, irmã de Chico Anísio, e de Cininha de Paula, sua filha, então ainda menina.

**Fui ao Tablado levar minha filha Cininha de Paula. Maria Clara olhou para mim e disse: e você? Eu respondi que era advogada, cantora de música de câmara, e além de tudo me achava velha para começar. Ela insistia: vai lá, sobe no palco! Fui e fiz o exercício da sementinha brotando. Renasci. Minha vida mudou totalmente. O Tablado foi onde aprendi a amar o teatro. Tudo o que aprendi de básico na minha vida foi lá: seriedade, amor, respeito. (LUPE GIGLIOTTI)**

**Muitas vezes eu me pergunto como resolvi ser ator. Acho que as minhas sete peças no Tablado prepararam as bases da auto-confiança e da técnica. Não faço idéia do que teria sido a minha carreira sem essa passagem tabladiana. (HÉLIO ARY)**

No balanço da temporada teatral de 1966, que fazia anualmente numa revista literária do Rio, Yan Michalski dizia que a peça era “*a mais satisfatória tentativa de teatro de absurdo até hoje levada a efeito entre nós, bem encenada no Tablado, num espetáculo duplo que incluía também uma igualmente boa produção de ‘Piquenique no front’, de Arrabal*”. E acrescentava:

*O Tablado provou mais uma vez, com a remontagem de O cavalinho azul, irresistível na beleza de seu texto, do seu cenário e da sua música, que o teatro infantil do grupo, que completa agora 15 anos de atividades ininterruptas, continua 'hors concours' no Brasil e pode provavelmente ser colocado entre os mais importantes do mundo, no seu gênero.*<sup>76</sup>

#### **2.1.4 - As críticas, a "patrulha": "conservador",**

##### **"alienado". Depois, a censura...**

Nos anos 60 e 70 os críticos dos jornais analisavam os espetáculos do Tablado com o mesmo rigor dedicado às montagens profissionais, situando-o no mesmo plano das companhias que promoviam esses espetáculos. Paschoal Carlos Magno, no "Correio da Manhã", aconselhara Maria Clara a tirar **O embarque de Noé** de cartaz por conter "irreverências" com o Velho Testamento. Em 1957 Carlos Drummond de Andrade, também no "Correio da Manhã", elogiava a continuidade com que um grupo "*sem capital, sem intuito mercantil, sem pretensão à glória é capaz de produzir 19 peças, de Molière a Thornton Wilder, apurando gradativamente seu estilo*". No entanto, no mesmo ano Paulo Francis, então crítico teatral na "Última Hora", criticava a falta de "homogeneidade" na trajetória do grupo:

*O Tablado já dispõe dos ingredientes que poderiam resultar num estilo, mas, por motivos vários, não evoluiu; seu trabalho quase sempre sugere improvisação e mau acabamento. Isto se deve, até certo ponto, à não fixação de um elenco, ou seja, nunca se consegue aquela homogeneidade e coerência orgânica necessárias a um conjunto; os atores, quando adquirem um certo prestígio, profissionalizam-se, deixando o grupo.*<sup>77</sup>

<sup>76</sup> In "Leitura". Rio de Janeiro. Editora Leitura, 1966.

<sup>77</sup> Citado na revista "Dionysos", nº 27. Pág. 165.

*“Maria Clara conseguiu dar a atores jovens e inexperientes uma grande seriedade de trabalho, projetando o teatro amador (e sobretudo o infantil) a níveis de qualidade tão ou mais altos que as produções profissionais daquele momento”,* dizia a crítica Bárbara Heliadora no “Jornal do Brasil”, em 1977. Mas ficara evidente, a partir de então, a impossibilidade de o grupo manter ao longo dos anos um elenco fixo.

Esta impossibilidade era, porém, vista por outros de um ângulo positivo, como em uma crônica de Carlos Drummond - um fiel e permanente “aliado” do Tablado - publicada no “Correio da Manhã” em 1966: *“Somente a plantinha frágil de Clara e seus companheiros - estes se substituindo a cada ano que passa, mas com um grupo de ‘fiéis’ visceralmente ligados à sorte do Tablado -, somente esse arbusto de nada, em que ninguém fazia fé, continua vivo e verde: todo aberto em flor, depois de tanta colheita de frutos”.* Outros escritores que, como Drummond, publicavam crônicas diárias na imprensa, como Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Eneida, eram também “aliados”: exaltavam o trabalho do Tablado e encantavam-se com seus espetáculos.

As críticas incomodavam muito, entretanto, e uma resposta candente veio em artigo de Virgínia Valli, “Vinte anos presente”, publicado em 1971 na revista-programa da peça ***Tribobó City***:

*Tantas tarefas - suas minúcias, seu sacrifício, sua fatura dorida - e, após, somos “atriz tatibitá”, temos “estilo infantil”, “buraco cênico”. (...) Ai, já não dói mais. Não se lê mais crítica, não se entende nada. E prêmio, só um hors-concours-zinho para “A bruxinha que era boa”. Prêmio mesmo, só viajando. São Paulo-sucesso-Pluft-ganhando todos os prêmios. “Noé naufraga no palco do Tablado”, diz um. “Tira essa peça de cartaz”. Clara se apavora e tira. Depois, não dou dois anos e se desdizem.*

No texto “Tablado 20 anos”, publicado nos “Cadernos” também em 1971, Maria Clara faz um desabafo irônico mas amargurado:

*Nestes 20 anos já fomos modernos, inovadores, conservadores, fechados, ignorantes, orgulhosos, acolhedores, decadentes, atrasados, reacionários, infantis, tatibitatis e mesmo maravilhosos aos olhos dos outros. Foi muito bom quando fomos maravilhosos. Nesses momentos sempre achamos que tínhamos descoberto a chave do sucesso eterno. Foi bem desagradável quando fomos atrasados, decadentes ou ultrapassados. Neste momento de vaidade ferida, testamos nossa fidelidade, nossa capacidade de sobrevivência apesar de tudo. E sobrevivemos.*

Maria Clara sempre se empenhou para que o teatro infantil, geralmente caracterizado pelo amadorismo e pela improvisação, tivesse a mesma qualidade literária e cênica do teatro "sério" para adultos - e o conseguiu, como observa o crítico Almeida Prado <sup>78</sup>. Ele ressalta o fato de que, embora fizesse predominantemente teatro infantil, o Tablado alimentava e realimentava sem cessar o melhor profissionalismo do teatro adulto no Brasil, ao formar não só atores mas, igualmente, diretores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores - e até críticos: saíram de suas fileiras, por exemplo, Bárbara Heliodora e Yan Michalski, notabilizados anos depois como importantes críticos e teóricos do teatro brasileiro.

Michalski, aliás, destacava a ampla diversificação do repertório do Tablado até então: abarcava todos os períodos do teatro ocidental, da Idade Média até a atualidade, abrangendo praticamente todos os gêneros, como farsa medieval, pantomima, drama sacro, *commedia dell'arte*, drama poético, comédia moderna, parábola simbólica, drama realista, comédia de costumes, comédia elizabetana, sátira social, teatro do absurdo...

*O Tablado vem desempenhando desde 1951 um triplice papel: como centro de irradiação cultural, através da revista "Cadernos de Teatro"; como escola, mediante cursos práticos e a montagem de autores clássicos e modernos, desde Shakespeare, Molière e Goldoni até Ghelderode, Camus e Arrabal; e, acima de tudo, como criador do teatro infantil moderno no Brasil, gênero dos mais prósperos entre nós. Se há uma característica que marca o Tablado, conferindo unidade às suas diversas atividades, é a fidelidade ao texto poético - e deste ponto-de-vista a diferença entre teatro infantil e teatro adulto tende a desaparecer. Para além das restrições nascidas da maior ou menor capacidade de*

---

<sup>78</sup> Almeida Prado, Décio. Op. cit.

*entendimento, encontra-se ou pode encontrar-se em ambos a mesma crença na força criadora da imaginação, capaz de abolir ocasionalmente as fronteiras entre o verossímil e o inverossímil. Abaixo a realidade, viva a fantasia - bem poderia ser o lema do Tablado.* (ALMEIDA PRADO, p. 124)<sup>79</sup>

Mas foi graças às peças infantis, que tinham um grande público, garantido e fiel, que o Tablado conseguiu sobreviver à perda de tantos profissionais para o teatro “adulto”. Devido às defecções o Tablado precisava renovar-se, e com o curso uma nova geração pôde entrar e assumir o bastão. A montagem de *Tribobó City*, em 1971, foi um exemplo: o elenco era composto na maioria de estudantes pinçados das aulas pela professora Maria Clara, dentre eles Sura Berditchevski, Bernardo Jablonski, Sílvia Fucs, Eduardo Tornaghi e Wolf Maia. Maria Clara visivelmente partiu de um roteiro sumário, como já fizera em montagens anteriores - a peça nasceu em grande parte das aulas-ensaios, com a incorporação de improvisações e situações de comicidade que iam sendo criadas pela autora e pelo jovem elenco durante os trabalhos de palco. O roteiro inicialmente era “*um borrão mesmo, num caderno*”, lembra Sílvia Fucs. Nos ensaios ela se entusiasmava com as improvisações e brincadeiras e a cada dia chegava com um adendo novo. “*O pessoal já brincava: Adendo 1, Adendo 32, veja no Adendo 47. Ela mudou muito o texto, incluindo frases dos atores*”, acrescenta Sílvia. Era como que um novo estilo, adequado à nova situação do Tablado.

Nos anos 70, Maria Clara angustiava-se: no processo de resistência à ditadura predominavam no meio artístico idéias políticas de esquerda, e muitas correntes esquerdistas - especialmente as mais radicais - criticavam o Tablado por não se engajar no ativismo político e por não se fazer identificar com o ideário então denominado “progressista”. Maria Clara era por alguns rotulada de “reacionária”. “*Maria Clara é uma reacionária, mas nem por isso é menos autêntica no teatro brasileiro. Depois de uma semana de Shaw e Boal é bom saber o que o outro lado está fazendo*”, disse certa vez Paulo Francis - em seus tempos de simpatizante das esquerdas - em sua coluna no “Diário Carioca”...).

---

<sup>79</sup> Op. cit.

Certa vez Oduvaldo Viana Filho, o *Vianinha*, foi visitá-la no Tablado. Ele entrou, olhou demoradamente todos os cartazes de montagens anteriores pendurados nas paredes, os quais reconstituíam a trajetória do grupo, e depois disse: “*Clara, por que você não vira a mesa e adere?*”

Ela ficou refletindo: aderir *a quê*? E de que forma entrar no ativismo político? Era um tempo em que o teatro profissional “de protesto” e de conteúdo social sofria a brutalidade da censura estabelecida pelo AI-5.

Quando ***Maria Minhoca*** sofreu a censura e teve a montagem proibida em vários estados, e quando *O dragão* (texto de Eugène Scwarz, direção de Maria Clara) chegou a ser ameaçado de interdição, em 1975, Clara sentiu-se aliviada e quase feliz... (*O dragão* foi afinal liberado com muitíssimos cortes. Anos depois, ***Aprendiz de feiticeiro***, texto de Maria Clara, teve uma montagem no Rio Grande do Sul cortada pela censura em vários trechos.) O modo que ela encontrara para participar da resistência à onda de repressão foi escrevendo e expondo-se também à censura. “*Não tinha e não tenho a menor vocação para fazer revolução, mas através do teatro, mesmo o infantil, podemos denunciar, ridicularizar e opor-nos à repressão*”, disse ela.

*Estar num comício, fazer abaixo-assinados, protestos na rua, nem sempre é tudo o que se pode fazer para defender o bem público. O jornalista no seu jornal, um poeta escrevendo seus versos, uma irmã de caridade no hospital - todos aqueles que de um modo ou de outro trabalham para melhorar o mundo estão fazendo política. O fato de eu ter sido censurada me deu um grande alívio. Não estava à margem dos acontecimentos; estava apenas agindo da maneira que sabia e podia.* (MARIA CLARA MACHADO)

Em 1971, quando o Tablado chegava aos 20 anos de atividades, Carlos Drummond de Andrade, o fã e aliado de sempre, exaltava o grupo em crônica no “Jornal do Brasil”, na edição de 27 de maio, afirmando que “*a contribuição cultural do Tablado para um novo conceito de teatro apresenta saldo positivo. (...) Montaram-se peças de categoria universal, que os empresários comerciais não ousavam produzir, mas que, sem dinheiro, o Tablado apresentou. Formaram-se*

atores, diretores, cenaristas, figurinistas, técnicos logo absorvidos pelo profissionalismo. Pois o talento que o Tablado revela fatalmente é requisitado pelo teatro 'estabelecido'. E educou-se uma platéia jovem”.

***Depois de todas essas realizações, o Tablado continua cumprindo sua vocação de formiga carregadeira, transportando folha para abastecer um celeiro que nem é seu, pois atende à fome do público disseminado pelo país inteiro. Grupos estaduais seguem-lhe o rastro; suas criações são projetadas no estrangeiro, através de montagens que procuram reproduzir a feição original.***  
(CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE)

“O Tablado completa agora seus vinte anos. O Oficina fez dez a trancos e barrancos, com o melhor teatro já produzido, nos últimos tempos, nesse Brasil. Mas as duas décadas de Tablado significam mais”, afirmava o crítico José Arrabal em 30 de maio de 1971, em “O Jornal”. E explicava por que: significavam mais, não só pelo teatro que produzia, “mas sobretudo pela formação de platéia. Pois esta que temos hoje, sem dúvida, sentou, quando pequenina, nos bancos escolares do teatrinho infantil do Patronato da Gávea”.

Apesar das celebrações e dos louvores, porém, o Tablado sofria nos anos 70 uma dura deterioração de sua imagem. Naquele momento em que os grupos jovens começavam a fazer um teatro inconformista, experimental e engajado na resistência política, o Tablado era visto como um teatro alienado da realidade, um teatro da burguesia, dos meninos e meninas de Ipanema - “um teatro de elite, para os filhos de gente rica, e considerado altamente conservador”, recorda a atriz Louise Cardoso, o Pluft de 1974. Diziam que o Tablado estava velho, que era careta. A própria Louise admite que queria transformá-lo num teatro de vanguarda:

***Vi muitas montagens do Oficina. Achava o máximo. Eram papéis para a minha geração. Vi “Galileu Galilei” várias vezes e as pessoas discutiam muito este assunto na época. Por isso é que a minha turma fez espetáculos vanguardérrimos dentro do Tablado, com poucas apresentações, sem entrar em temporada. Eu me lembro de que em 1972 o Hamilton Vaz Pereira montou um espetáculo chamado “Nobody presta”, que era criação coletiva e rompia com muitas coisas que a Clara ensinava.<sup>80</sup>***

---

<sup>80</sup> Depoimento em 1985 à revista “Dionysos”, edição citada.

Louise e seus amigos eram apaixonados pelo teatro do absurdo, e em certa ocasião fizeram uma montagem de *As cadeiras*, de Ionesco, toda em mímica. Uma vez, ela conta, decidiram montar dois textos de Arrabal, *Labirinto* e *A bicicleta do condenado*, em um só espetáculo. A certa altura o texto pedia que uma atriz aparecesse com os seios nus. Louise ia fazer a personagem. Maria Clara chamou-a: “*Você sabe que aqui no Patronato não pode, a diretoria não permite, você assim vai me deixar numa situação difícil*”. No entanto, apesar da advertência ela se sentia “culpada” por exigir que Louise fizesse a cena de outra maneira, e até discutiu o assunto com sua psicanalista... Louise relata que questionava muito Maria Clara, dizia que ela tinha que “mudar”, e provocava-a ameaçando aparecer inteiramente nua na próxima peça a ser apresentada... Mas era um questionamento que se diluía internamente, como uma divergência familiar; nunca se aproximava da ruptura. “*A gente tinha esta obsessão de transformar o Tablado num teatro de vanguarda, que acompanhasse o que se fazia nos outros teatros, no Oficina, no Ipanema*”, diz Louise, recordando que Hamilton Vaz Pereira tinha a mesma pretensão, “*mas ele saiu cedo, ficou pouco tempo, logo foi formar o Asdrúbal*”. A despeito dos episódios relatados e das divergências explícitas, Louise encerra seu depoimento dizendo de Maria Clara: “*Eu aprendi quase tudo com ela. Ela é o máximo*”.

**Quando entrei no Tablado, em 1975, estava se iniciando a primeira turma de Louise Cardoso, e dela participei. Tive duas professoras: Louise e Maria Clara. Que aulas maravilhosas: não eram só de interpretação, mas de montagem de espetáculo também. Não havia diferenças. Todos tinham que fazer de tudo. Clara não permitia estrelismos. (MIGUEL FALABELLA)**

Em depoimento à “Dionysos”, também em 1985, o ator Paulo Reis - que participara também da montagem de *As cadeiras*, que Louise Cardoso mencionou - diz que o suposto conservadorismo do Tablado era uma imagem de quem olhava o Tablado de fora e “*apenas no sentido institucional*”, considerando que se tratava de um grupo com mais de 20 anos de atividades. Na

verdade, diz ele, “*lá dentro não havia nada de conservador*”. Quem vinha de fora pressionava Clara para que “*virasse a mesa*”; queriam, por exemplo, que ela adotasse uma linguagem mais experimental nos seus espetáculos, como a de Ilo Krugli; “*que convidasse Caike Botkai para a direção musical*”. Numa antecipação do que viria a ser conhecido pela expressão “*patrulhas ideológicas*”, havia muita pressão de grupos de esquerda para que o Tablado fizesse um teatro político e agressivo. Paulo Reis rememora:

*Eu acho que essas pessoas nunca prestaram atenção ao que acontecia lá dentro. Era uma época muito difícil. Não se passava um dia sem que o Tablado fosse assediado por loucos, carentes, solitários. A barra lá fora estava difícil. Era uma época de drogas, de muita censura. E eu acho que foi por isso que o Tablado foi se fechando. Houve um processo de encolhimento. Nessa época o Tablado era uma família: foi uma espécie de defesa contra as pressões de fora numa época muito difícil.*

Naquele cenário, Clara portava-se às vezes como uma espécie de mãe de todos os alunos, até para protegê-los das ameaças e dos perigos do mundo lá fora. Era a primeira vez que ela convivia com uma geração muito mais jovem que ela, que dependia muito dela e, por outro lado, da qual ela dependia muito para que o Tablado continuasse vivo.

Havia também muitos grupinhos, muitas “*panelinhas*”, até para entrar no Tablado. Paulo Reis conta no depoimento que às vezes cada grupinho montava suas experiências isoladamente. “*Eu, Sura, Louise e Motta (João Carlos) éramos alunos mais rebeldes, que tinham uma certa resistência à linha da Clara. Outros, como o Damião e o Bernardo, eram mais obedientes. E quando montavam um espetáculo desses faziam igualzinho ao que a Clara fazia*”. No entanto, admite, “*por isso havia uma certa polêmica estética. E isso era o mais interessante do Tablado*”. Naquela época, acrescenta, Maria Clara não deixava espetáculos de linha “*vanguardista*” entrarem em cartaz, mas abriu uma exceção mais tarde, com *Dependências de empregada* (texto e direção de João Carlos Motta, e, no elenco, Carlos Wilson Silveira, Sura e Fernando Berditchevsky, Guida Vianna, Jimmy,

José Lavigne, Xuxa Lopes - depois, Eliane Maia - e Toninho Lopes. Os cenários e os figurinos foram feitos por todo o grupo).

A propósito desta questão de “panelinhas”, José Leon Zylbersztajn relembra, em artigo na edição 164-5 dos “Cadernos”:

*Assisti no Tablado a uma das mais brilhantes interpretações de Édipo, feita por um aluno que não era da “tchurma”. No final da tarde, fomos juntos até o ponto de ônibus da rua Jardim Botânico. Eu morava no Catete e ele na Tijuca. Ele foi se queixando um pouco da falta de oportunidade de trabalhar nas montagens do Tablado, e de não fazer parte da “famiglia”. Seu ônibus chegou e me despedi: “Muito prazer, José Leon”. E ele: “Muito prazer; Diogo Vilela”.*

Anos depois, o mesmo Diogo Vilela estrelaria com Maria Clara a hoje histórica montagem de *Ensina-me a viver*. José Leon encerra lembrando que, como disse Huxley, “o mal da ficção é que ela faz o mais absoluto sentido”; já a realidade...

*Que recompensa ou sentido tem tudo isso, esse extraordinário, teimoso e cordial esforço contra a corrente, que é experimentar, fazer e ensinar teatro sob condições econômicas e sociais que desestimulam a criação artística? Mais que tudo, responde Maria Clara Machado, o Tablado é escola de convivência, de comunhão humana, entre êxitos e malogros, alegria e dor de cabeça, vida experimentada no gosto de trabalhar em comum, na esperança recomeçada. O Tablado é alguma coisa parecida com poesia em movimento. Ou, para dizer a palavra justa, válida em todos os Tribobós do planeta: parecido com amor. É amor. (CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE. Crônica “Lição do Tablado”, 1988)*

Naquele período dos anos 70 o Tablado vivia seu momento mais difícil. Mas o grupo ganhou vida nova em 1976, com as celebrações do 25º aniversário. Conseguiu apoio financeiro do ministro da Educação, Ney Braga, para fazer uma grande reforma no teatro, a qual ficou pronta para a montagem de novo texto de Maria Clara, *Quem matou o leão?*, que comemoraria a data. O palco foi ampliado com passarelas, quase eliminando a fronteira que o separava da

platéia. O cenário era o picadeiro de um circo. Mais uma vez Maria Clara era a diretora. No jovem elenco, Sura Berditchevsky, Cacá Mourthé, Bia Nunes e Bernardo Jablonski.

**Era uma responsabilidade muito grande participar de uma peça de Maria Clara Machado. Pelo que eu converso com pessoas de São Paulo, vejo que lá eles tinham uma coisa parecida com Eugênio Kusnet. O orgulho e o prazer de ter um mestre. De ser selecionada e escolhida por este mestre. Maria Clara era isto para nós.**  
(SURA BERDITSCHESKY)

Assim como, no 20º aniversário, Arrabal fizera a lisonjeira comparação com o legendário Oficina, no 25º ano outro crítico, Yan Michalski, comparava o Tablado, também de forma positiva, ao TBC: *“Nenhum outro agrupamento teatral carioca ou paulista, nem mesmo o poderoso TBC, foi capaz, nas últimas décadas, de completar 25 anos de atividades ininterruptas como o Tablado, e de partir alegremente para um segundo quarto de século de trabalho”*. Yan indagava-se: quais seriam os segredos que conferiam ao Tablado esta vitalidade tão excepcional *“dentro das condições brasileiras”*? E relacionava alguns: a privilegiada infra-estrutura do grupo - tinha um teatro e várias salas para uso permanente; o trabalho gratuito do elenco, com raras exceções; a eficiente organização da companhia, *“que sob este aspecto poderia servir de modelo – infelizmente inatingível – a praticamente todas as empresas de teatro profissional”*; e a personalidade e capacidade de liderança de Maria Clara Machado. Além de sua total dedicação ao Tablado, devido à qual, lembrava Michalski, ela renunciara a uma promissora carreira de atriz, abandonara um cargo público como professora de teatro e recusara *“vários postos e missões de confiança que lhe foram oferecidos, nos últimos anos, na administração cultural”*.

Apesar das críticas à alegada *caretice*, o Tablado apresentara em 1976 um espetáculo demolidor para os padrões da casa, o acima mencionado *Dependências de empregada*, de João Carlos Motta.

- *Este era vanguarda mesmo. Eu fazia um travesti, era um completo pastelão, os atores jogavam ovo na cara do outro, havia muitas cenas de platéia.*

*Eu costumava dizer que era uma mistura de José Celso Martinez Corrêa e Maria Clara Machado - contou em depoimento à “Dionysos” Carlos Wilson Silveira, o Damião, então um dos professores tabladianos.*

A peça foi censurada no dia da estréia. Os atores estavam se preparando para entrar em cena quando o aviso da proibição foi dado por telefone: as apresentações estavam suspensas por tempo indeterminado. Maria Clara foi pessoalmente ao Departamento de Censura para ajudar a liberar a peça.

*“Era muita pressão naquela época. Maria Clara teve muitos conflitos”, acrescentou Damião:*

*Ela veio de uma forma mineira, conservadora. Os anos 70 foram muito loucos e nós questionamos muito ela, os limites que ela impunha. Nós experimentamos drogas e ela ficou apavorada, fazia sermões e carões, proibia até de se falar em drogas dentro do Tablado. Era um limite que ela nos ensinou a respeitar. Como a proibição de se ficar nu em cena. Mas estes limites não eram tão rígidos assim. Tanto que ela permitiu que nós estreássemos “Dependências de empregada”, que era agressivo com a platéia, coisa que nenhum espetáculo do Tablado tinha sido.*

E o Tablado dava espaço também para os experimentalismos “de fora”. Em 1978 “hospedou” o espetáculo de Cacá Rosset *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, com o elenco composto por Cacá, Luiz Antônio Martinez Corrêa, Elba Ramalho, Maria Alice Vergueiro e Cida Moreyra. Em 1980 (ano de novo texto tipicamente “infantil” e nova direção de Maria Clara - **João e Maria**) aconteceu uma inovação: pela primeira vez entrou em cartaz, como parte da temporada “oficial” do Tablado, um espetáculo de fim de ano de um professor e sua turma - e era precisamente o igualmente inovador *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, com direção do professor Damião. Em 82 o espaço foi cedido para Luís Antônio Martinez Corrêa apresentar sua montagem de *Leonce e Lena*, de Büchner.

Mas era como se o rótulo de “conservador” continuasse pregado na porta do Tablado. Em 15 de setembro de 1981, um mês e pouco antes do 30º aniversário, Michalski dizia, em uma reportagem do “Jornal do Brasil”, que para a classe teatral o Tablado “*tem uma certa imagem de uma instituição que ficou à*

*margem do fluxo das transformações, que não acompanhou a evolução dos tempos*". Ouvida a respeito pelo jornal, na mesma matéria Maria Clara respondia, humilde:

*Talvez se possa dizer que Maria Clara tenha ficado à margem da evolução; mas o Tablado, como instituição, nunca deixou de fazer um trabalho fecundo para todas as transformações importantes que têm acontecido no nosso teatro. Isto aqui é, essencialmente, uma escola na qual os jovens recebem a sua formação, em termos de prática artística e de amor ao trabalho. Quando chegam ao ponto em que começam a evoluir, a querer modificar as coisas, vão trabalhar lá fora, e continuam recebendo do Tablado toda a força quando saem. E todos eles continuam vindo ao Tablado, de certa forma ainda se consideram daqui. Por outro lado, os nossos espetáculos podem não ser inovadores, mas isto não quer dizer que nós fiquemos de olhos fechados à evolução do teatro no mundo de hoje. Prova disso é que os "Cadernos do Teatro" que o Tablado edita há tantos anos publicam sempre textos dos mais importantes e revolucionários teóricos e pesquisadores do teatro mundial. Tudo isso é amplamente lido e discutido aqui dentro.*

A comemoração do 30º aniversário foi a estréia de nova peça, mais uma vez com direção de Maria Clara, ***Os cigarras e os formigas***. Quando o Tablado completara 15 anos Carlos Drummond de Andrade escreveu que "se alguém consultar os jornais de 1951 verá que nenhuma organização carioca daquele tempo continua a existir". O que dizer agora dos 30 anos? Yan Michalski o disse, no "Jornal do Brasil": "Se 15 anos de continuidade de trabalho já podiam ser considerados, na época, uma façanha, os 30 anos que se completam agora parecem constituir, no contexto atual do teatro brasileiro, um fenômeno quase sobrenatural".

Como não poderia deixar de ser, Drummond celebrou também, com nova crônica, os 30 anos. Disse que viu nas cercanias do velho teatrinho do Jardim Botânico, e depois pelos cantos da platéia, gente de muitas partes do mundo, e até de fora do mundo - gente, bichos, fantasmas -, que foram participar da festa: Noé, Tio Vânia e Tio Gerúndio, Dona Rosita a Solteira, Dona Maroquinhas Fru-Fru, Tobias e Sara, a família Conway inteira, os Protozimbo, a sapateira prodigiosa, Maria Minhoca, Ândrocles com o leão, o marinheiro perna-de-pau, a gatinha Florípedes, um dragão, o detetive Camaleão Alface, o fantasminha,

Maribel, muitas árvores e muito vento, e um cavalinho azul como nunca se vira outro igual:

*Bem, vocês estão me perguntando que ajuntamento fantástico foi esse, e para que fim se reuniu. Está na cara que só podia ser no Patronato Operário da Gávea, obra social que praticou a loucura lindíssima de abrir um teatro para amadores que com o tempo se transformou na mais notável escola de teatro do Brasil. Escola que ensina fazendo, e que completa trinta anos de contínua inventividade. Esse povão de verdade e de sonho tinha de comemorar a data em torno de Maria Clara Machado e de sua equipe admirável. Uma equipe de diretores, compositores, artistas, cenógrafos, cenotécnicos e auxiliares que em trinta anos alcançou a soma de 600 nomes.*<sup>81</sup>

Na estréia, após o fim do espetáculo desceu do urdimento um painel com fotos de cenas das dezenas de espetáculos daquelas três décadas. Numa sala ao lado, as paredes estavam cobertas por muitas outras fotos de atores das tantas gerações de tantos espetáculos memoráveis, alguns deles já legendários, e por fotos e cartazes de montagens estrangeiras das peças de Maria Clara. Naquele momento de festa, algumas fotos recordavam os tabladianos que já tinham morrido: depois de 30 anos, já havia muitas perdas. Maria Clara mostrou do palco, emocionada, uma foto de *O boi e o burro a caminho de Belém*, com os protagonistas, todos falecidos: Emílio de Mattos, Napoleão Muniz Freire e Paulo Padilha.

Em 1983 acontecera outra novidade. Àquela altura, como quase todos os professores já tinham se tornado diretores profissionais, as montagens de fim de ano eram esmeradas, com belos cenários, figurinos e iluminação. E, então, pela primeira vez ocupou o horário infantil da temporada um espetáculo de alunos não assinado nem dirigido por Maria Clara: *Os doze trabalhos de Hércules* (texto de Monteiro Lobato), com direção de Damião. O elenco, aliás, era composto por vários jovens estudantes que anos depois seriam rostos famosos nas novelas da TV Globo: Malu Mader (*Narizinho*), Guilherme Fontes (*Cupido*), Marcelo Novaes (*Zeus*), Roberto Bataglin (*Hermes*), Alexandre Frota (*Hércules*), Maurício Mattar

---

<sup>81</sup> “Maria Clara mais seiscentos” - crônica de Carlos Drummond de Andrade publicada no “Jornal do Brasil” em 19.9.81.

(*Meio-a-Meio*), Paula Lavigne (uma das ninfas), Drica Moraes (*Climene*), Felipe Martins (*Visconde*) e Enrique Diaz (*Pedrinho*).

**Um dia inesquecível na minha vida foi quando entrei no Tablado para ter aulas de teatro. Eu tinha 14 anos. Quando vi Maria Clara pessoalmente senti uma grande emoção. Ela não sabia, mas já fazia parte da minha vida desde que eu era criança. Meu pai gostava de me levar ao teatro nos fins de semana e dava preferência às aulas de Maria Clara. (...) Tudo no Tablado é História. Aquela sala de entrada parece coisa de filme antigo. O fascínio do Tablado está na sua maneira de ser. Ele não deve nunca ser modificado, modernizado, para não perder o charme que nós, ex-tabladianos, curtimos com saudade. (MALU MADER)**

Em 1984, por ocasião do 30º aniversário da primeira montagem de *Nossa cidade*, de Thornton Wilder, a peça foi reencenada pelo Tablado. O crítico Macksen Luiz, do "Jornal do Brasil", disse, na ocasião, que as platéias se emocionavam até às lágrimas, como ocorrera três décadas antes no mesmo teatrinho, e comentou que o diretor Carlos Wilson "*aproveita a inexperiência dos atores (todos alunos do Tablado) para extrair de cada um interpretação emocional, a tal ponto que na noite de estréia vários deles choravam acompanhando a emoção do público*".

**Cheguei ao Tablado em 1985. Estudava no CAP, que fica ao lado. Um dia resolvi entrar para ver o que acontecia atrás daquela fachada tão sedutora. Estavam ensaiando "O dragão", com direção da Cacá. Voltei várias vezes, e ficava lá no fundo, sempre escondido, olhando fascinado para aquele mundo novo que eu descobria. No ano seguinte, subi num palco pela primeira vez. (...) Apesar do caráter amador, o Tablado sempre conservou um extremo profissionalismo. Ele desenvolveu uma linguagem que não existe em outro lugar do mundo. (ANDRÊ REIS)**

Nos anos 80 o Tablado já não se angustiava com a profissionalização e a conseqüente evasão de seus artistas. Ao contrário, lembra Flora Sussekind: Maria Clara cedia suas peças para que os ex-alunos entrassem mais facilmente

no “mercado”, e até os encorajava a desenvolverem um *estilo* próprio de encenação; e depois os convidava a voltarem a ocupar de novo a ocupar o palco do Patronato, “*só que já não mais como alunos ou atores, mas como professores e encenadores também*”.

*Trinta anos depois, o Tablado continua fiel à sua linha de pensamento (...) e já conta também com a colaboração dos filhos de muitos fundadores. Respeitado aqui e no exterior, o Tablado é resultado de uma experiência amadora que sempre teve a marca do talento. Mais de cem peças montadas. O maior sucesso, o inesquecível “Pluft, o fantasminha”, lançado em 1955 e sempre remontado em tantos teatros e tantas escolas do Brasil inteiro e de diversos outros países. (TERESA CRISTINA RODRIGUES, em “O Globo”, 21.9.81)*

### **2.1.5 - Os Cadernos de Teatro: “Remember Amapá”.**

Abro aqui um parêntese para falar dos “Cadernos de Teatro”, já tantas vezes mencionados ao longo deste relato, de tal maneira fazem parte indissolúvel da história e da trajetória do Tablado. Os “Cadernos” foram fundados por Maria Clara Machado em 1956, com a intenção inicial de ajudar os grupos novos que se formavam no vasto interior do País, muitas vezes sem conhecimento de textos e das técnicas teatrais. “*Queríamos ensinar o bê-a-bá da técnica. Como fabricar um refletor, uma resistência, noções de direção e de interpretação, a carpintaria do palco, a construção dos cenários. Pequenas peças traduzidas ou adaptadas*”, explicou anos depois Maria Clara. Os “Cadernos”, lançados originalmente pela Editora Agir, estão vivos e circulando até hoje, editados pelo próprio Tablado, agora com o apoio da Prefeitura do Rio de Janeiro. A redação continua na própria sede do Tablado, na Avenida Lineu de Paula Machado 795, no Jardim Botânico. Com periodicidade trimestral, têm um público cativo e fiel. Com quase meio século de circulação ininterrupta, os “Cadernos” são a única publicação periódica sobre teatro existente há tanto tempo no País. Mais: talvez sejam a única revista, de qualquer tema, com circulação ininterrupta há quase meio século no Brasil...

No “editorial” de abertura do primeiro número, Maria Clara dizia que os “Cadernos”, que pretendia publicar seis vezes por ano, representavam “o resultado de uma experiência vivida por um grupo de teatro amador”, e acrescentava que, por meio deles, pretendia “passar adiante”, àqueles que começam a fazer teatro, “aquilo que descobrimos e aquilo que aprendemos dos que foram e ainda são nossos mestres”. Informava que escolhera, como motivação principal para os “Cadernos”, a frase “Não se esqueça do interior do Brasil”: “Com isto queremos chegar àquele rapaz ou àquele moça do interior que deseja fazer teatro e não sabe como fazê-lo”. Lembrava que o primeiro grande obstáculo enfrentado por todo novo grupo, especialmente no interior, é a escolha do repertório. Onde descobrir textos fáceis e bons de serem montados por um grupo inexperiente? Os “Cadernos” tentariam atender a esta demanda criando uma seção de repertório. Apresentaria uma análise de determinada peça e poria à disposição do leitor uma cópia integral do texto, “mimeografada”, e que seria remetida ao interessado pelo correio, mediante pagamento de uma pequena taxa.

Ela anunciava, no “editorial” de abertura, que procuraria oferecer “de tudo um pouco”: desde a formação cultural do ator, passando pela realização prática de um espetáculo e pela técnica de palco, chegando até à formação de uma cultura teatral e de um “espírito de grupo”. Informava que, naquela fase inicial, quase todos os artigos seriam traduções ou adaptações, porque, admitia com humildade, ainda não se sentiam, ela e seus assistentes, bastante “adultos” em teatro para emitirem “idéias próprias”...

O primeiro número trazia artigos de Jacques Copeau e Rubens Corrêa e dava informações detalhadas sobre os acontecimentos no panorama teatral: fora inaugurado o Teatro Maison de France, o TBC apresentava uma peça de Anouilh, Maria Della Costa estava no Teatro Municipal, fazia sucesso uma montagem de *A casa de Bernarda Alba*, de Lorca...

Um *slogan* que a equipe da revista criou, brincando, foi “Remember Amapá!”, a propósito de uma excursão que o Tablado fez, certa feita, à distante Macapá. Volta e meia Maria Clara, quando queria alertar a todos para a missão pedagógica do Tablado, e para a importância de levar as técnicas e os recursos

teatrais para o interior do País, bradava a conclamação: “Gente, *Remember Amapá!*”

A primeira assinatura da revista foi feita pela atriz Cacilda Becker. No início, os “Cadernos” tinham o patrocínio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). Maria Clara era a diretora responsável; Rubens Corrêa, Júlia Pena da Rocha e Sônia Cavalcanti eram os redatores. Anna Letycia cuidava da diagramação e composição.

Ao reconstituir a trajetória dos “Cadernos”, Flora Sussekind diz que, em vez de fazerem uma publicação voltada especialmente para o meio teatral carioca, Maria Clara e sua equipe optaram pelo caminho mais difícil: fazer uma espécie de “revista-escola”, a qual se tornara, ao mesmo tempo, “*uma espécie de diário de bordo do Tablado*”. Segundo Flora, “*talvez se pudesse mesmo definir os Cadernos como uma espécie de escola impressa de teatro*”. É isto, a seu ver, o que explica a longevidade da publicação e o que evitou o seu desaparecimento; e também o fato de nunca se ter ligado a um ou outro modismo, a eventuais correntes e grupos, nem mesmo a uma ou outra fase da trajetória do próprio Tablado.

A importância didática da revista foi ressaltada em 1966, em artigo de Rubem Rocha Filho, no jornal “O Estado de S. Paulo”: “*O Tablado, talvez porque publique a revista ‘Cadernos de Teatro’, e porque não existe órgão estatal competente, faz as vezes de um centro cultural e informativo de teatro*”. Rubem acrescentava que “*diariamente, de todo o Brasil, chegam pessoas e cartas querendo saber como se monta uma peça, que repertório se escolhe, como se prega e pinta um cenário*”.

Devido a dificuldades financeiras a publicação foi interrompida em 1968, no número 42. Mas houve muitos protestos por parte da imprensa e de numerosos assinantes da capital e do interior, e meses depois, já em 1969, saía o número 43, agora com o apoio do Conselho Nacional de Cultura, do MEC. Ficou claro que o patrocínio de organismos oficiais era imprescindível. Ao longo das décadas, vários deles sucederam-se no apoio para viabilizar a sobrevivência da revista: além do IBECC e do CNC, o Serviço Nacional de Teatro (SNT), a

Funarte, o Inacen, a Secretaria de Cultura e a Prefeitura do Rio. Não era este, é importante destacar, o “desejo” de Maria Clara e do grupo fundador dos “Cadernos”. Eles sempre tentaram ampliar o número de assinantes, incrementar as vendas e estreitar o contato com os grupos que faziam teatro no interior do País. Mas, como lembra Flora, sabiam que se o Brasil nem sequer tinha uma platéia teatral capaz de sustentar um bom espetáculo por muito mais de um semestre em cartaz, como pretender que sobrevivesse sem apoio externo uma revista que não falava de “fococas”, não tinha colunas sobre a vida e a carreira dos atores e atrizes festejados pelo público? Os “Cadernos”, ao contrário, só se dedicavam ao “fazer teatro” especializado - como montar um cenário, como fazer os figurinos parecerem roupas usadas e envelhecidas, como iluminar um determinado ângulo da cena etc.

Foi por isso tudo que a então redatora-chefe Virgínia Valli celebrou a retomada com entusiasmo ao anunciar o número 43:

*Recomeçamos. Após uma pausa de alguns meses. A interrupção, se representou um saldo negativo para o Tablado, principalmente em relação aos assinantes do interior, para os quais a obtenção de informação e conhecimentos teatrais é quase impossível, por outro lado deu-nos a oportunidade de aferir o valor da revista e o papel que suas páginas representaram, durante 15 anos, junto a esses leitores, jovens estudantes, professores, educadores e artistas.*

Em 1971, na edição que comemorou os 20 anos do Tablado, por ocasião da montagem de *Tribobó City*, Virgínia relembra a “crise” e exaltava o mecenato estatal: “Viram a choradeira que foi no Brasil inteiro? Teve gente que escreveu oferecendo 20 cruzeiros para a revista não acabar. Professora até se suicidava se a revista morresse... Então o CNC acordou e salvou a pobrezinha. Saiu o número 43, bem alentado, com Yeats e muita poesia. Criamos alento”.

Em 1976 os “Cadernos” comemoravam o 20º aniversário e a edição nº 70, em meio a freqüentes problemas de distribuição e dificuldades financeiras (a revista nunca tinha anúncios), que impunham a redução no número de fotos e ilustrações.

Apesar das agruras, os “Cadernos” mantinham-se atualizados com as novidades que surgiam no cenário teatral e davam espaço em suas páginas para a vanguarda. Logo depois que Qorpo Santo (1829-1883) foi “redescoberto” e reconhecido como um precursor de Ionesco e do próprio teatro do absurdo, a revista publicou, nos anos 70, textos seus (*Mateus e Mateusa* e *Hoje sou um, amanhã sou outro*) e vários artigos sobre sua obra desconcertante. Em 1972, publicou o texto de *A morta*, de Oswald de Andrade, e trechos do “programa” da montagem de *O rei da vela* pelo Oficina. Na mesma edição, de número 52, reproduzia-se um artigo sobre a “criação coletiva” e outro, da “Latin American Theatre Review”, sobre a forma e as técnicas de “teatro-jornal”. Nos anos 70 e 80 foram publicados, por exemplo, artigos e ensaios sobre “teatro de cordel” (número 54), “teatro dissidente” (número 55), Grotowski (43, 49, 55, 66, 67, 75, 136), o “teatro popular” (68, 69, 71), o “teatro do oprimido” de Boal (83), Beckett e o absurdo (115) e os trabalhos de Pina Bausch (116).

O leitor sentia falta, porém, de artigos e ensaios da própria equipe do Tablado. A humildade manifestada por Maria Clara no primeiro número deitara raízes: provavelmente ninguém se sentia ainda “adulto em teatro” ao ponto de teorizar sobre ele... Quando a revista já tinha passado do número 100 a única articulista regular era a própria Maria Clara, que escrevia sobre uma ampla variedade de temas: as relações entre teatro e educação, o teatro infantil, o amadorismo e a profissionalização, direção de atores, teatro de marionetes, improvisação e mímica, jogos dramáticos etc. A partir dos anos 90 é que aparecem teorizações de outros autores e encenadores, como Domingos Oliveira, Bernardo Jablonski, Virginia Valli, Lionel Fischer, Ricardo Kosovski, Lídia Kosovski, Suzana Braga, Guida Vianna e Dina Moscovici.

Em 1981, Yan Michalski comentou, ao saber que acabara de sair o número 90 (trimestre julho/setembro): *“Isto é uma coisa absolutamente inédita. Talvez seja, na verdade, o único veículo com esse lastro, e cumprindo o seu papel com esta regularidade”*.

Em 1982, numa entrevista, Jablonski comentava que os “Cadernos” publicavam, ao lado dos artigos “básicos”, muitos que intitulava “sofisticados” - os que discorriam sobre temas contemporâneos, “como um artigo de Grotowski ou do grupo Odin”, ou notas sobre “o teatro americano de hoje”. Ressalvando não saber qual o nível de informação de um leitor do interior, ele observava: *“Não sei como ele encara, por exemplo, o trabalho do Open Theatre, se é que ouviu falar. E se trata de um artigo de crítica ao Open Theatre, o leitor tem que ter um certo nível de informação.”* Acrescentava que se a revista publicava uma crítica ao método Stanislavski, por exemplo, o pressuposto era de que o leitor conhecesse o assunto... E recordava que poucos números antes tinha sido publicada uma visão crítica do método, dizendo que naquela ocasião já não existia mais um método único e informando que nos Estados Unidos diversas escolas, com professores famosos, adaptavam o método para seu uso particular e utilizavam o nome, quase uma marca, *Stanislavski*.

Na mesma entrevista, Jablonski informou que o Inacen pagava a impressão e fazia a distribuição da revista - cerca de 3 mil exemplares - em todo o País. Toda a equipe trabalhava de graça: diretores, editores, redatores e secretária. Naquela ocasião a revista procurava, segundo ele, adequar-se mais à realidade brasileira, procurando publicar mais autores nacionais, e também tentando encorajar profissionais de outros estados a colaborarem com artigos:

***O nosso interesse mudou agora para a maioria silenciosa do interior. Nós agora temos um outro público. São professores, na maioria. Porque a gente acredita muito em teatro como forma didática, teatro utilizado como formação e informação. Formação de platéia e formação de pessoas... Então, de repente o nosso público virou um público de educadores, ou então é gente que tem vontade de fazer teatro, gente começando teatro, pessoas novas do interior que estão se interessando. Amanhã pode ser que um autor famoso tenha começado lendo estas revistinhas ou um ator surja do interior, não sei...***

Na escolha dos textos de peças a serem publicadas, dava-se prioridade a peças curtas, de um ato ou dois. Ou a monólogos, como *O mentiroso*, de Jean Cocteau (número 126), *Árvore*, de Millôr Fernandes (131) e *A torre sem degraus*, de Carlos Drummond (128). Ou trechos para um a três atores, como um de *Galileu Galilei*, de Brecht (número 49), *A falsa criada*, de Marivaux (80), *Tartufo*, de Molière (89), *Encantamentos*, de Domingos Oliveira (108) e *O sr. Puntilla e seu criado Matti*, de Brecht (138); e esquetes de Harold Pinter (120). Havia exceções, como *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare. Evitava-se também publicar peças de difícil execução e montagem complexa. Jablonski mencionava, na entrevista citada, que a equipe tinha recusado publicar *Leonce e Lena* e *My fair lady* exatamente por serem de difícil execução.

Freqüentemente, porém, eram - e são, atualmente - publicados textos completos e mais extensos. No número 119, do trimestre outubro/dezembro de 1988, foi publicado o texto integral de *Hoje é dia de rock*, de José Vicente. O texto ocupou 16 das 48 páginas da revista. A edição 119 reproduziu também, em seis páginas, um texto de Maeterlinck, *Interior*, criado para encenação com marionetes em 1894. Antecedia a transcrição uma matéria, "Sobre Maurice Maeterlinck", que dava informações sobre a carreira do romancista, poeta e dramaturgo belga, relacionando e detalhando suas obras para teatro e as traduções disponíveis no Brasil. O número 133 (abril/junho de 1993) publicou *Colar de diamantes*, uma "tragicomédia em dois atos" de Vicente Pereira, livremente inspirada no conto *O colar de diamantes*, de Guy de Maupassant. Tomou 22 das 48 páginas. No número 148 (janeiro/março de 1997), o texto de *As armas e o homem*, uma das obras mais populares de Bernard Shaw, escrita em 1894, ocupou um espaço ainda maior: 31 páginas.

As atribuições eram constantes. Logo depois do lançamento do número duplo 100-101, no segundo semestre de 1984, novo golpe: o Inacen avisou ao Tablado que não havia mais verba disponível para os números seguintes. No entanto, a dramática carta-aberta endereçada por Maria Clara - que continuava como "diretora-executiva" - aos assinantes, comunicando-lhes o problema, sensibilizou um deles - aliás um dos mais antigos: o empresário e bibliófilo José

Mindlin. Os números 102 e 103 foram então publicados com o apoio da Metal Leve, a empresa de Mindlin. O Inacen reassumiria o patrocínio a partir do número 104.

Os anos 90 introduziriam uma grande novidade nos “Cadernos”: o apoio de uma empresa privada, a Shell. Apoio não episódico e emergencial, como ocorrera com a Metal Leve, mas duradouro e com características de parceria permanente. No verso da capa da revista, ao lado do “expediente”, que relacionava o Conselho Editorial e a equipe dirigente e dava outras informações, foi incluído um quadro com a inscrição “Apoio Cultural Shell” e o logotipo da empresa.

A edição conjunta 150/151, correspondente a julho/dezembro de 1997, trazia um artigo no qual o gerente de Projetos Culturais da Shell, João Madeira, fala sobre a política de patrocínio cultural da empresa. Ele diz que, conversando com vários representantes de empresas que patrocinam teatro, pôde perceber uma queixa generalizada: as pessoas que fazem teatro *“brigam muito, são desunidas e são mal-agradecidas no que tange aos seus patrocinadores”*. Ele faz *“justiça”*, porém, a alguns nomes que menciona, nesta ordem: Sérgio Brito, Paulo Betti, José Wilker, Marieta Severo, Tônia Carrero, Natália Timberg, Christiane Jathay, Mauro Rasi e Moacir Goes. Diz que eles *“são elegantes, sinceros, entendem bem a relação arte, produção e patrocinador. Sabem plantar, semear. E colhem bons frutos. Terminam seus espetáculos e deixam seus patrocinadores com vontade de vê-los de novo”*. E ressalva: *“Deixo de mencionar muitos outros que desconhecem grande parte das regras que regem as boas relações empresariais. Ou o teatro não é uma atividade econômica, que precisa valorizar a relação custo/benefício?”*

Madeira diz que o teatro é *“quase barato”*: *“Com a grana de um bom filme, você no mínimo poderá patrocinar dez peças de teatro. (...) O teatro não exige o aparato tecnológico do cinema”*. E o teatro *“dá direito a ouvir a pulsação do ator, a emocionar-se com sua interpretação, platéia e atores dividindo os sentimentos”*.

Ele informa, no artigo, que a Shell já tinha patrocinado, àquela altura, mais de cem peças, desde que, um pouco mais de dez anos antes, começara a ajudar o teatro apoiando a produção do *Rei Lear*, de Shakespeare, com Sérgio Brito.

Além disso, já se estava, em 1997, no décimo ano do Prêmio Shell de Teatro, que contemplava nove categorias do setor, no Rio e em São Paulo. Apesar dos eventuais queixumes e críticas dos não premiados, acrescenta, *“o certo é que cumprimos a função de ser uma empresa que adora prestigiar o teatro brasileiro”*. O apoio cultural aos “Cadernos” foi, portanto, uma iniciativa coerente com a tradição de mecenato teatral que a empresa já vinha, de longa data, cultivando.

Logo depois do número 149, Maria Clara recebeu carta de um leitor que lhe dizia ser *“uma grande proeza”* manter *“uma coleção dessa importância, coisa bem rara neste nosso Brasil”*. Acrescentava que os “Cadernos” bateram o recorde nesse gênero, e que só conhecia dois casos parecidos: *“os Cadernos de Cultura do Simeão Leal e a revista Anhembi, do Paulo Duarte, que passaram de 100, mas não alcançaram os seus Cadernos. Como é que você consegue fazer isso?”*

O já mencionado número 150/151 foi uma edição semestral, que comemorava a façanha da longevidade. A edição abria-se com um “editorial” de Maria Clara Machado que começava celebrando a data:

***Cento e cinquenta números é uma façanha digna de respeito. Qual a revista especializada que dura tanto? É um orgulho para o Tablado chegar a este número. Os Cadernos têm ajudado atores e alunos de teatro por todo o Brasil. Num país onde o papel educativo do teatro não é muito levado a sério, podemos constatar, através de uma numerosa correspondência, que nossos artigos e peças têm chegado a todos os recantos do Brasil levando jogos, peças, cursos, conselhos, enfim, teatro. (...) A maior qualidade dos Cadernos foi a perseverança. Várias vezes estivemos a ponto de parar de publicar a revista por falta de incentivo financeiro, já que toda colaboração é gratuita.***

A edição tinha alentadas 94 páginas. Logo depois da abertura de Maria Clara vinha um artigo de Bernardo Jablonski, “Os números não mentem jamais”. Ele começava dizendo que *“certos números são tão redondos e cheios de si que pedem uma parada para reflexão”*. E, citando a carta do leitor, perguntava-se: *“Pois é, como conseguimos?”* E respondia que possivelmente o segredo da longevidade estava *“no anonimato dedicado e altruísta dos inúmeros redatores, patrocinadores, colaboradores, secretárias, o pessoal da gráfica e outros tantos”*, e também no “alto comando matriarcal do Tablado” - Maria Clara. Relembrava

que “150 vezes” repetiu-se a rotina de escolher textos teatrais, textos para estudos, encomenda de artigos (“*de graça, diga-se de passagem*”), entrevistas e pedidos de traduções. Admitia que a revista era graficamente “*pesada*”, com falta de ilustrações, “*mas nada de muito trágico*”. A revista, segundo ele, é assumidamente “*esquizofrênica*”: procura-se publicar textos básicos para quem está começando e quer saber “*o lugar certo de colocar todos os oito refletores disponíveis*”; e ao mesmo tempo publica-se textos para um público sofisticado “*de teóricos e ativistas pós-modernos, interessados em Handke, Mnouchkine, Foreman*”. Quando, porém, a equipe estava caindo numa excessiva sofisticação intelectual, vinha o antigo brado de guerra, *Remember Amapá!*: “*Aí sabemos que é hora de voltar aos jogos dramáticos, aos exercícios, às dicas básicas sobre iluminação, interpretação ou direção*”...

Às vezes nem era preciso o brado: bastava ler as cartas que chegavam de lugares como Ituiutaba, Caconde, Araçatuba, Itabirito, Barra do Garças, Feira de Santana...

“*A luta continua. Os Cadernos também*”, concluía Jablonski.

No artigo seguinte, Lionel Fischer externava gratidão a tantos que possibilitaram o “*prodígio*” de fazer os “*Cadernos*” chegarem ao número 150 e aos 41 anos. E incluía na lista a equipe do curso de Tradução da PUC, que colaborava generosamente, já há muitos anos, traduzindo os ensaios e artigos vindos do exterior.

A edição continha ainda a íntegra de uma palestra de Ricardo Brito (gerente de marketing e promotor do Projeto Coca-Cola de Teatro Jovem) sobre “*A importância do marketing na cultura*”, proferida no mesmo ano no Forum Internacional da Bienal de Teatro Jovem, em Lyon, França; “*Qual é o lugar do teatro?*”, um artigo de Ricardo Kosovski, diretor, ator e professor do Tablado; um artigo pessimista do encenador Eduardo Wotzik, “*O teatro acabou*”, sobre os riscos da falta de público; uma entrevista com o autor, diretor, produtor e ex-crítico Flávio Marinho; um ensaio de Gitta Honegger, diretora do Departamento de Drama da Universidade Católica da América, em Washington, sobre a obra de Peter Handke; um novo trecho (a cada edição vinha sendo publicado um capítulo)

de um livro de Hamilton Saraiva, professor de iluminação da USP, sobre *A semiologia da iluminação*; um artigo de Bárbara Salisbury-Wills, professora de teatro da Universidade do Texas, extraído do periódico “Theater”, analisando a situação do ensino das artes nos Estados Unidos; um artigo de Brigitte Salino, publicado no “Le Monde”, “Em defesa de Brecht”; “Jogos de Teatro” - um conjunto de exercícios e jogos dramáticos, escrito pela professora do Tablado Guida Vianna; uma entrevista com o ator americano Alfred Lunt, publicada nos EUA em 1970; um conto da autora e roteirista de televisão Elisa Palatinik, *A paranóica e mestre Pierre*; *O caso do chapéu*, uma adaptação para teatro do conto de Machado de Assis *O capítulo dos chapéus*; o texto *O malfeitor*, baseado no conto homônimo de Tchecov e encenado em 1997 com direção de Rosyane Trotta; quatro peças curtas do autor americano David Ives e uma de Arrabal, *Oração*.

No número 155, do último trimestre de 1998, outra novidade: corrigia-se afinal a apresentação gráfica “pesada” que Jablonski mencionara no número 150. A revista, que há décadas aparecia com uma austera capa marrom sempre igual, saiu com capa azul e inovações na diagramação: era o resultado de um novo projeto gráfico, desenvolvido e executado pela designer Evely Grumach. “*Vamos torcer para que a premiada designer permaneça com a gente durante muito tempo*”, dizia no editorial Lionel Fischer, que agora integrava o “Conselho Executivo”. A revista trazia a retrospectiva da temporada teatral de 1998, feita por Jablonski - uma novidade que começara nos últimos anos. Dentre os artigos, destacava-se um de Peter Brook, “O peixe dourado”, inédito no Brasil. A partir daí cada número saía com a capa em cores vivas - verde, amarelo, vermelho...

A última edição do século 20, o número 163, com capa vermelha, trazia a já habitual retrospectiva da temporada teatral do ano, feita pelo editor da revista, Bernardo Jablonski. Continuava uma coluna inaugurada no número anterior, “Múltipla escolha”, destinada a suprir “*uma das maiores carências que observamos nos estudantes de teatro*” - informações sobre nossa dramaturgia. Consistia em perguntas como “*Para as gerações mais jovens, Gláucio Gil é apenas o nome de um teatro na Zona Sul do Rio. Mas ele escreveu uma comédia*

*deliciosa, montada com freqüência em todo o País. Que peça é esta?*". Havia cinco opções de resposta. As respostas certas saíam sempre no número seguinte, com uma explicação detalhada e didática a respeito do assunto. Domingos Oliveira publicava um artigo, "Diante de uma crítica adversa". E saía, em 21 páginas, *O jardim das cerejeiras*, de Tchecov, em uma adaptação feita por Lionel Fischer para o Ciclo de Leituras do Tablado na qual foram suprimidos vários personagens.

O número seguinte - com arrojada capa verde e branca - foi uma edição histórica por várias razões. Foi o primeiro do século 21; foi o primeiro do ano em que o Tablado completaria 50 anos e em que os próprios "Cadernos" chegariam aos 45; e foi o primeiro que circulou depois da morte de Maria Clara Machado. Embora sua data oficial seja o primeiro trimestre do ano, correspondeu a uma edição dupla - saiu com o número 164/5 - e começou a circular depois do falecimento de sua fundadora, ocorrido em 30 de abril.

Impresso antes, o expediente ainda trazia as informações de sempre: Maria Clara Machado encabeçando o Conselho Editorial, Maria Clara Machado como "diretor-executivo".

A edição tinha 96 páginas. Por ser uma edição comemorativa, que tinha sido preparada para ser toda ela editada e apresentada por Maria Clara, adotou-se uma iniciativa importante para a memorialística do teatro brasileiro: relacionou todos os artigos publicados nos 45 anos dos "Cadernos", indicando a edição em que cada um saiu, e subdividindo-os por temas: "Análise e crítica teatral", "Autores", "Cenário e espaço cênico", "Dança e expressão corporal", "Cronologia de autores", "Direção", "Eventos", "Figurinos", "História do teatro", "Interpretação", "Iluminação", "Jogos dramáticos", "Maquiagem", "O Tablado", "Som", "Shakespeare", "Teatro de bonecos", "Teatro infantil", "Teatro na educação", "Teatro nos países", "Teoria teatral", "Textos para estudos", "Voz, dicção e respiração" e "Diversos". Publicou o texto integral de *Pluft, o fantasminha*. Em outro levantamento para a posteridade, reproduziu todos os espetáculos produzidos e encenados no Tablado, ano a ano, de 1951 a 2001.

Ainda deu tempo de entrar na edição uma coletânea de frases de Maria Clara, como *“falar de minha vida é falar da vida do Tablado. Ambas estão tão misturadas que para mim é impossível separá-las”*, e uma página intitulada “Homenagens”, com depoimentos curtos de Sérgio Brito, Jacqueline Laurence, Hélio Ary, Ana Letycia, Andréa Beltrão, Guida Vianna, Cacá Mourthé, Sura Berditchevsky e outros.

Escrito a propósito dos 50 anos, o artigo “O melhor lugar do mundo”, de Bernardo Jablonski, fazia uma referência a Maria Clara, obviamente anterior ao falecimento, que mostra como problemas *eram com ela*: *“É preciso juntar a atual turma de jovens atores/atrizes e montar seguidamente peças infantis e peças para adultos. É preciso também reformar o espaço físico. Dos banheiros às cadeiras. Da secretaria à sala de ensaio. Com que dinheiro? Boa pergunta... mais uma tarefa para Maria Clara resolver!”*

A edição reproduzia alguns artigos importantes publicados anos antes: um de Maria Clara, de 1965, sobre teatro infantil; um de Bárbara Heliodora, do mesmo ano e sobre o mesmo tema; excertos de uma aula inaugural de Fernanda Montenegro no Conservatório Nacional de Teatro, em 1967; um de Yan Michalski, de 1973, sobre a proliferação de “cursos livres”; um trecho de *O riso*, de Bergson, que saíra em 1969; um conjunto de 70 exercícios de improvisação, de Philip Bernard, já publicado em 1999; e uma crônica de Groucho Marx, “*Criticando a crítica*”, publicada em 1987.

O editorial do número 166, que saiu em fins de 2001, celebrava alegremente o que o próprio título já anunciava: “Uma nova parceria”. Surgia um novo patrocinador dos “Cadernos”: a Prefeitura do Rio de Janeiro, por intermédio da Secretaria das Culturas e, subordinada a ela, a RioArte. O editorial começava dizendo que, dos incontáveis ensinamentos de Maria Clara, um *“sempre nos impressionou”*: *“O sucesso jamais pode ser atribuído a uma única pessoa, mas à soma de muitas vontades”*. E se isto sempre foi a marca do Tablado, acrescentava, é natural que também caracterize a revista. Informava que a Shell, *“cúmplice de longa data”*, continuava dando seu apoio, mas *“agora lado a lado com nosso mais novo parceiro, a RioArte”*. E logo prometia, otimista: *“Vamos*

*oferecer a você, já a partir deste número, uma revista maior, mais abrangente, com muitas ilustrações e num formato ainda mais sedutor”.*

De fato, a revista saiu com 60 páginas, pela primeira vez com muitas fotos, vinhetas e ilustrações. Trazia, entre outros textos, um artigo de José Renato, “Escola sucateada, teatro decadente”; um de Stella Adler, “Ações”; um do professor Álvaro de Sá, “Um teatro em transformação”; e o texto de *Os embrulhos*, de Maria Clara.

O número 167 trouxe, ao lado do editorial, uma mensagem do secretário municipal das Culturas, Ricardo Macieira, explicando o apoio à revista: *“Investir em projetos como a publicação dos Cadernos de Teatro, do Tablado, é um dever da Secretaria das Culturas. Além de participarmos de uma iniciativa primorosa, de alta qualidade desde o início, estamos homenageando a memória de nossa maior teatróloga infantil, Maria Clara Machado, a quem também dedicamos o prêmio para teatro infanto-juvenil que ora patrocinamos e ao qual demos seu nome. Longa vida à revista do Tablado!”.*

A edição inicia nesse número uma série de entrevistas com intérpretes do teatro brasileiro, com uma extensa conversa com Daniel Dantas. Traz um relato-reportagem do diretor e produtor Antônio Gilberto sobre o teatro na Suécia; um artigo do autor e diretor italiano Dario Fo, “Chutes na cara do espectador apático”; um capítulo de um livro de Lee Strasberg; trechos do livro *O teatro de Meyerhold*; e o texto de *Os cegos*, de Ghelderode, em tradução de Aníbal Machado.

Datada de julho, agosto e setembro de 2002, a edição de número 168 fazia um tributo a Molière, “o maior comediógrafo de todos os tempos”, como proclamava o editorial. Trazia um ensaio de Sábado Magaldi, “A aventura humana de Molière”, e publicava em 27 páginas o texto integral de *Malandragens de Escapino*, em tradução de Carlos Drummond de Andrade. Esta peça de Molière tinha sido, aliás, a escolhida pelo grupo Atores de Laura para comemorar seus dez anos de atividades. A entrevista da edição era com os fundadores da companhia, Daniel Herz e Susanna Kruger. Na coluna “Múltipla escolha”, todas as questões aludiam à obra de Molière. Havia três artigos: o diretor Moacir Chaves fazia, em “Choques culturais”, uma reflexão sobre o ator a partir de sua

participação no Fórum Internacional de Jovens Profissionais de Teatro, realizado em Berlim; em “Pensando teatro”, Sérgio Fonta, ator e escritor, falava do I Congresso Brasileiro de Dramaturgia, realizado no mesmo ano em São Paulo; e Demétrio Nicolau, superintendente geral da Sociedade Brasileira de Atores (SBAT), discorria sobre as grandes dimensões da 32ª edição do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (em julho de 2002), que fez 180 apresentações de espetáculos, com 600 artistas, e vendeu 17 mil ingressos.

Nos começos de 2003 estava circulando o número 169, com a data outubro/dezembro de 2002. O tom do editorial é de entusiasmo e otimismo. Diz que a parceria com a RioArte “*vai de vento em popa, o que nos permite acreditar que em 2003 nossa publicação possa se tornar ainda mais atraente*”. As 60 páginas agora estão largamente emolduradas por fotos, algumas delas ocupando página inteira. Jablonski faz sua já tradicional retrospectiva teatral de 2002. “Com a palavra, Fernanda” reproduz trechos de um depoimento de Fernanda Montenegro publicado em 1988 no livro *Viagem ao outro: sobre a arte do ator*, editado pela Funarte. A entrevista é com a atriz Andréa Beltrão, ex-Tablado, ilustrada com fotos de seus sucessos no palco. Há um artigo exclusivo de Tim Rescala, “A música no teatro”; um monólogo de Tennessee Williams em *À margem da vida*, reproduzido para uso em exercícios de interpretação; uma adaptação de *Medéia*, de Eurípedes, encenada no Teatro Sérgio Porto pelo grupo Teatro do Pequeno Gesto; e as colunas “Múltipla escolha” e “Personalidades”.

Neste ano de 2003, o Conselho Editorial da revista é constituído por Bernardo Jablonski, Dina Moscovici, Guida Vianna e Ricardo Kosovski. O editor é Lionel Fischer. O diretor responsável é, desde os anos 80, João Sérgio Marinho Nunes, que estava no elenco das duas primeiras montagens do Tablado, em 1951: *O moço bom e obediente* e *O pastelão e torta*. A diretora-tesoureira é Eddy Rezende Nunes, esposa de João Sérgio, uma das fundadoras do Tablado, amiga de Maria Clara desde os tempos do Patronato da Gávea, e que também estava no elenco de *O pastelão e a torta*. As secretárias são Sílvia Fucs e Vânia Velloso Borges. Vânia é outra pioneira: é do Tablado desde 1953, quando atuou no

elenco de *O boi e o burro no caminho de Belém*, e foi a primeira Maribel, na estréia de *Pluft* em 1955.

A parceria com a Prefeitura parecia tão forte que na primeira contracapa, em destaque ao lado do expediente da revista, a coluna à esquerda relacionava as autoridades municipais responsáveis pelo apoio à revista: “Prefeito da cidade do Rio de Janeiro, César Maia; secretário municipal das Culturas, Ricardo Macieira; presidente do Instituto Municipal de Arte e Cultura – RioArte, Fábio Ferreira; e Diretor de Projetos – RioArte, Alberto Benzecry”.

No segundo semestre começou a circular, já com grande atraso, o número 170, com data de janeiro a março de 2003. A capa traz um pequeno painel com nove fotos de Brecht. O editorial, “Antes tarde do que...”, assinado por Lionel Fischer, volta a mencionar as dificuldades que afligiram os “Cadernos” em toda a sua trajetória. Fischer começa explicando que evitou colocar no título a última palavra do dito popular por acreditar que só deve ser utilizada “em casos extremos”:

*O título deste editorial, ainda que propositadamente mutilado, tem estreita ligação com a demora na publicação do primeiro dos Cadernos neste ano de 2003. Embora não caiba aqui entrar em maiores detalhes, gostaríamos que o amigo leitor soubesse que razões que escaparam por completo ao nosso controle nos impediram de cumprir o calendário habitual.*

A edição contém uma cronologia completa da obra de Bertolt Brecht, com uma sinopse de cada uma de suas peças; uma coletânea de anedotas teatrais; um panorama do Festival Universitário de Blumenau; um artigo de Fischer, “Alternativas de produção para a cena carioca”; um da atriz Paula Sandroni sobre a companhia sul-africana Theatre for Africa; um poema de Martha Medeiros com a sugestão de ser trabalhado como exercício teatral; e uma entrevista com Moacir Chaves. As questões de “Múltipla escolha” giram em torno da obra de Brecht. A peça da vez, publicada na íntegra, é *Homens e não*, do espanhol Manuel de Pedrolo considerada uma das melhores obras do teatro do absurdo.

A revista informa o preço: a assinatura anual, quatro edições, custa R\$ 20,00 - cinco reais cada uma. E comunica que números atrasados podem ser adquiridos pelo mesmo preço.

A Prefeitura do Rio continuava apoiando a edição - o quadro relacionando as autoridades municipais do setor, à frente delas o prefeito, aparecia novamente em destaque, ao lado do expediente da revista.

### **2.1.6 - Finalmente, mais um curso que uma companhia teatral. "Vestibular" para a TV?**

Até fins dos anos 70 o Rio de Janeiro só tivera dois cursos regulares de teatro, ambos vinculados ao setor público: o da Uni-Rio e a Escola Martins Penna. A partir deles nasceram vários outros cursos profissionalizantes, reconhecidos pelo Sindicato dos Atores e pelo Ministério do Trabalho: Casa das Artes de Laranjeiras, Dirceu de Mattos, Faculdade da Cidade, Liceu de Artes e Ofícios, Leonardo Alves e outros. A obrigatoriedade do diploma canalizou para os cursos reconhecidos os interessados em se formar como profissionais de teatro, deixando para os "cursos livres" (geralmente de curta duração e, na maioria, apenas com aulas de interpretação) o restante do público estudantil atraído por outras razões, como o sonho da notoriedade instantânea ou mesmo o mero exercício lúdico, assim como os jovens para lá encaminhados por pais e/ou terapeutas à busca de meios de desinibição e desenvolvimento de formas de expressão corporal.

Muitos dos numerosos "cursos livres" surgidos naquele período não sobreviveram. "*Pelo menos uma vez por semana*" tomava-se conhecimento do lançamento de mais um curso ou cursinho de introdução à interpretação, ou de comunicação através de técnicas teatrais, ou de atividades dramáticas para crianças e jovens, ou de preparação de professores de teatro, dizia Michalski em um artigo no "Jornal do Brasil" em 1973. "*A proliferação dos cursos e cursinhos constituiria um fenômeno saudável se não fosse tão indiscriminada e potencial*

*aberta a todas as picaretagens. Qualquer leigo pode abrir um curso e começar a faturar*", acrescentava o crítico.

Na época, o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Diversão, no Rio, chegou a propor ao Tablado que seu curso fosse reconhecido oficialmente e que seus alunos pudessem assim profissionalizar-se do mesmo modo que os que concluíssem a faculdade. Maria Clara Machado recusou. Esta vinculação ao MEC "*talvez custasse ao Tablado a independência que sempre teve*", diz Marília Martins <sup>82</sup>. Maria Clara, segundo ela, preferia ter "cursos livres" a tornar-se uma diretora de escola formal. Não queria ter que contratar professores de matérias como canto e dança, embora aulas como essas fossem mesmo ministradas no Tablado, mas sem imposição "oficial".

Num debate realizado em 1983, Carlos Wilson deu uma idéia de como o curso do Tablado crescera em um curto período: quando ele lá começara, 13 anos antes, só havia duas turmas de teatro, "*e hoje em dia são 12 turmas e não tem vaga suficiente para todos os que procuram. As turmas têm em média 30 alunos, ou seja, virou uma grande escola, um laboratório de teatro enorme*".

E os alunos não eram mais, como nos primeiros tempos, apenas jovens da Zona Sul. Muitos vinham de longe, da Zona Norte, dos subúrbios, do interior e até de outros estados.

**M**aria Clara iniciara os anos 80 retomando seu trabalho como atriz - e fora do Tablado. Ela, que era considerada uma grande intérprete, não subia ao palco há muitos anos, desde *Dona Rosita, a solteira*, de Lorca, em 1960, e *O mal-entendido*, de Camus, em 61. E, surpreendentemente, voltou a ser atriz, aceitando fazer a já citada *Ensina-me a viver*, sob a direção de Domingos Oliveira; *Este mundo é um hospício*, dirigida por Geraldo Queiroz; e a versão cinematográfica de ***O cavaleiro azul***, interpretando a "Velha-que-viu". Para isso passou o controle do Tablado para outras mãos.

- *Depois de 30 anos dessa rotina, estou ficando um pouco cansada, começando a passar algumas responsabilidades adiante, ainda que continue,*

---

<sup>82</sup> Martins, Marília. Revista "Dionysos", n° 27. Rio de Janeiro. MinC/Inacen, 1986.

*sempre, muito “matriarca” - comentou, numa entrevista. - Posso pensar nessa delegação de responsabilidades, porque o Tablado agora está muito bem estruturado, inclusive no seu setor de cursos.*

Àquela altura os “cursos livres” do Tablado já tinham seu corpo docente bem diversificado, com a convivência de diversos estilos: as improvisações e os jogos dramáticos mais soltos de Sura Berditchevsky, a preocupação com a mímica e a expressão corporal de Louise Cardoso, os exercícios de Guida Vianna, a introspecção interpretativa de Bernardo Jablonski nas aulas de direção de ator, a linguagem circense de José Lavigne, a direção de cena e os efeitos visuais a cargo de Carlos Wilson, além das próprias aulas de Maria Clara. Ela já não era a única professora. E, mais que nunca, não parecia haver um “estilo tabladiano” de interpretação. Uma comprovação da diversidade de concepções do espetáculo teatral que havia no Tablado estava nos 12 espetáculos de fim de ano dirigidos pelos novos alunos-professores: eram os “festivais de verão”, criados nos anos 80 para a apresentação das montagens de fim de curso a cargo de cada uma das turmas.

A principal característica do curso era a prática. As aulas eram um verdadeiro ensaio para a montagem final. O curso todo consistia, na verdade, nas várias etapas da montagem de um espetáculo. E, ao longo do processo, o aluno participava da produção dos cenários, da confecção dos figurinos, aprendia a fazer sonoplastia, a cuidar da luz; e no fim do ano vivia a tensão e a emoção genuínas típicas de uma estréia, e entrava, ao fim de tudo, em contato direto com o público. Nos anos 70 e 80, fazer o curso do Tablado era, para o adolescente da Zona Sul, uma espécie de “selo de qualidade”, um modismo intelectual... No “festival de verão”, cada espetáculo era apresentado ao público por alguns dias, com o respectivo cartaz na fachada do Tablado, e atraía um público numeroso.

Nas férias, Maria Clara organizava um curso para professores com o objetivo de atender à grande demanda de gente do interior - geralmente, leitores fiéis dos “Cadernos” - que vinha ao Tablado para aprender a usar o teatro na escola.

A nova geração de atores e diretores saídos do Tablado foi a responsável pelo surgimento de alguns dos grupos (como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Pessoal do Despertar e o Manhas e Manias) e das montagens mais expressivos dos anos 70 e 80 <sup>83</sup>.

Em seu depoimento para este trabalho, Cico Caseira conta como ingressou no curso do Tablado, em 1984, aos 23 anos. É um exemplo ilustrativo de como os jovens que se sentiam, à época, atraídos para o teatro procuravam quase automaticamente o Tablado:

*- Com sete anos de idade eu tive febre reumática e fui obrigado a ficar quase um ano de cama. Então, sozinho, comecei a criar um universo em volta da minha cama. Primeiro eu conversava sozinho, depois com as paredes, depois com os objetos, e aí comecei a animar os objetos. Eu tinha a revistinha "Recreio", que ensinava a montar um mundo todo. Eu usava até os vidros de remédio... E o que eu fazia era teatro... Depois, nos anos 70, época dos festivais, do movimento hippie, minha casa foi invadida por militares porque meu irmão e uma prima eram militantes do movimento estudantil e um primo fazia parte dos grupos que faziam seqüestros políticos. Ela fugiu para a Europa e meu primo foi preso. E eu acabei me transformando num "hippão", daqueles de barba grande, isto em 1975, 1976, com quinze, dezesseis anos. E todo fim-de-semana eu ia acampar. Saía da escola direto. Todo fim-de-semana eu ia acampar em um lugar diferente, e em cada um usava um nome diferente, cada vez dizia que vinha de um estado diferente. Cada vez eu era um personagem... Eu não percebia, mas isso era muito teatral, eu já tinha o teatro na cabeça. E então, na escola em que estudava, um colégio público no Méier, o professor me disse que eu escolhesse: teria que fazer ou educação física ou balé ou teatro. Escolhi teatro. Isso era em 1977, 78. Eu vivia sendo suspenso da escola, meu pai era chamado toda hora lá; eu era muito inquieto, e o teatro foi útil para que eu extravasasse: eu precisava de alguma coisa que canalizasse a minha energia e a minha inquietação. Foi aí, depois da minha iniciação escolar em teatro, que decidi, aos 18 anos de idade, ir*

---

<sup>83</sup> Sussekind, Flora. Op. cit.

*para o Tablado. Mas antes resolvi dar uma viajada pelo Brasil. Rodei mundo, bem vagabundo mesmo, bem anarquista, e depois voltei e entrei no Tablado.*

Já integrado ao curso, Cico subiu ao palco pela primeira vez num espetáculo aberto ao público em *Ubu Rei*, em maio de 1984: era o “Pai Ubu”. (A “Mãe Ubu” era Cacá Mourthé, que também fez a trilha sonora da peça. A direção era de Ricardo Kosovski.)

*- Então Maria Clara começou a montar uma nova peça dela, “O dragão verde”, em 1984, e convidou um cara, o melhor da turma, para fazer um papel importante. Mas ele ia pouco às aulas, o que ele queria mesmo era ser pediatra (e hoje em dia é um grande pediatra...); ele no Tablado só queria aprender a se comunicar, a se relacionar melhor. E então ele disse a Maria Clara que na verdade não queria ser ator, e sugeriu: “por que não chama o Cico? Ele é bom”. E então ganhei o papel. Era o papel do vilão; o Luiz Carlos Tourinho era o herói, o “Pedrinho”.*

*- E pronto: nunca mais saí aqui do Tablado, até hoje. Comecei a fazer outras peças, muitas peças. O que me chamou a atenção foi a estrutura que nos envolvia, uma coisa de família, e isso começou a me “prender” aqui. Nunca me tinha acontecido isto. Eu nunca me prendia a nada, procurava nunca deixar rastro, e aqui, sem perceber, fui começando a deixar rastro... Continuava a fazer as aulas, continuava a ensaiar. Eu fui ficando. Aqui parecia uma casa, a casa da avó, com todos aqueles restos de cenário amontoados lá em cima. Parecia uma casa, ou uma “fábrica” de artes. E fiz “Nossa cidade”, de Thornton Wilder, e o “**Pluft**”, e daí por diante muitas outras.*

Em *Nossa cidade*, exibida pelo Tablado em 1984, Cico Caseira foi o “Sr. Webb”. Estavam também no elenco vários estudantes que depois chegariam ao estrelato, como Marcelo Novaes, Maurício Mattar, Felipe Martins e Drica Moraes. No ano seguinte, na remontagem de **Pluft**, sob a direção de Maria Clara, em que Luiz Carlos Tourinho fazia o papel-título, Cico era o “Perna-de-Pau”. André Mattos, que é o “Perna-de-Pau” na montagem de 2003, era então um dos marinheiros, o “Sebastião”.

- A nossa turma, Marcelo, Maurício, a Drica, o Felipe Camargo, todos passaram por aqui e foram indo em frente, e eu ficando. Eu já tinha vinte e poucos anos e comecei a me interessar pela estrutura do texto e da montagem; por fazer teatro. E acabei me enfronhando na parte técnica. Karla Murtinho ia fazer o figurino de uma peça; então eu ia ser o assistente dela; Ana Letycia ia fazer os cenários, e eu me tornava seu assistente, e lá ia eu fazer cenário. Fui me envolvendo muito com o outro lado do teatro, sem ser o ator, embora continuasse atuando também. Tornei-me assim um “rato” de teatro, sabia de figurino, de cenário, de luz, de som, sabia maquinar. E então comecei a ser assistente nas aulas também, ajudando os professores. Teve ano em que fiz sete espetáculos: passava na minha turma, fazia o espetáculo de fim de ano, e em outras montagens eu fazia personagens que só entravam e saíam do palco... Eu acabava passando dias inteiros aqui no Tablado... E então comecei a ser assistente do Carlos “Damião” Wilson, a pedido de Maria Clara, porque ele estava muito doente. Ele estava montando “Romeu e Julieta”, com Danton e Selton Mello (Danton fazia Romeu e Selton era o Mercutio; Ana Kutner era Julieta), em 1991, em comemoração aos 40 anos do Tablado. Clara pediu que eu entrasse no elenco também, e fiz o Frei Lourenço, papel que exigia alguém mais velho do que a garotada. Quando ele morreu, Clara me disse: “Você vai ficar com a turma do Carlos”. E então comecei a ser professor...

(Se, em Nossa cidade, Carlos Wilson estava ainda cheio da vitalidade e da energia que eram a sua característica, em *Romeu e Julieta* já estava muito debilitado e todos sabiam que não resistiria à AIDS. Por isso, os ensaios e a própria estréia foram marcados por muita emoção.)

Quando criança, levada por meu pai, eu ia ao Tablado assistir peças infantis. Aos doze anos, em 1977, fui lá para aprender teatro e aí sim descobri o mundo. Durante dois anos ia diariamente. Eu não sei o que seria de mim se não tivesse encontrado o Tablado. Ele me norteou, como a tanta gente também: Claudinha Abreu, Marieta Severo, Andréa Beltrão, Hamilton Vaz Pereira etc. - uma multidão incontável. (FERNANDA TORRES)

Tinha 14 anos quando cheguei ao Tablado por intermédio de um tio. Trabalhávamos em tudo que se relacionasse com teatro: não só limpar, pintar, costurar etc.; queríamos ajudar, fazer parte de tudo. É disto que sinto saudades. O Tablado é a casa da maior professora de teatro do Brasil: Maria Clara. Todos os que passaram por lá são felizes em suas profissões. Tenho orgulho de ter aprendido lá dentro o que sei hoje. Maria Clara é o “cavalinho azul” de todos nós. (...) Tudo o que sei sobre a minha profissão aprendi no Tablado. Nele aprendi a respeitar as diferenças, a me envolver com tudo o que dissesse respeito a um espetáculo. E é muito emocionante para mim levar meus filhos hoje ao Tablado. (ANDRÉA BELTRÃO)

Eu tenho orgulho de ter passado pelo Tablado. É uma escola de teatro e amor. (HELOÍSA PERRISSÉ)

Cheguei ao Tablado em 1984, com 21 anos, depois de ter largado a faculdade. Eu era um menino do interior chegando à cidade grande. (...) Houve um tempo em que o Tablado virou minha própria casa. Lá encontrei pessoas que mudaram o rumo da minha vida. O Tablado me deu amplidão e me possibilitou grandes descobertas interiores. (LEONARDO BRÍCIO)

O Tablado foi o lugar onde eu me senti alguém pela primeira vez. Um aprendizado onde uma coisa termina no trabalho do outro. Essa continuidade que você não faz sozinha também aprendi lá. (DRICA MORAES)

Dizem que o Tablado não é uma escola profissionalizante e que por isso não tem método, mas ter completado 50 anos de atividades ininterruptas, e sempre colocando no mercado grandes atores, cenógrafos, figurinistas, diretores, representa mais que isso. A prática sempre foi mais importante; teoria se encontra nos livros. (MAURÍCIO MATTAR)

**N**os anos 80, como vimos antes, abundavam no Rio de Janeiro os cursos profissionalizantes, “cursos livres”, grupos teatrais experimentais e grupos semi-amadores, em decorrência da regulamentação da profissão de ator, ocorrida em 1978. Isto em uma fase em que, no campo do teatro profissional, não mais existiam companhias sólidas como as das décadas anteriores.

Neste cenário, foi ficando cada vez mais difícil para o Tablado montar espetáculos para adultos. E o grupo foi se transmutando - quase imperceptivelmente, como dissera Maria Clara, passava a ser uma verdadeira escola de teatro. Nunca deixou de manter uma temporada com pelo menos um espetáculo infantil e um adulto por ano, mas intensificou os cursos de improvisação.

Assim como não admitira, no passado, transformar o Tablado em uma companhia profissional, nesse novo momento ela igualmente não admitiu profissionalizar seus cursos. Continuaram sendo “livres”. Não quis profissionalizá-los exatamente por temer a burocracia, o carimbo, a papelada. Para ela, como disse nos “Cadernos”, *“menos reuniões e comissões de estudo e mais amor fariam muito bem às organizações culturais que existem no Brasil”*:

*À medida que ia crescendo o número de gente querendo aprender, fui dando aos meus ex-alunos, já capacitados, a incumbência de passar adiante o que tinham aprendido. As aulas são livres, cada professor imprime sua personalidade ao que ensina.*

Naquela ocasião, enquanto o curso do Tablado, que durava um ano, não tinha currículo nem diploma, o da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), por exemplo, era mais “oficial”, mais extenso - dois anos de duração - e encaminhava o ator para a rota da profissionalização.

A mescla do palco com a notoriedade possibilitada pela televisão tem despertado, desde aquela época, grande interesse no meio estudantil. A aura de *glamour* que cerca o teatro, a ânsia da notoriedade e o surgimento do novo

campo de trabalho aberto pela tevê, com a perspectiva de fama fácil e bons salários, transformaram a televisão na aspiração de multidões de jovens que sonham transformar-se em artistas. O resultado disso é o grande crescimento que ocorre ano a ano, desde os anos 80, no número de jovens que ingressam nos cursos e escolas especializadas no ensino e na prática de teatro.

Com a citada regulamentação da profissão de ator, o ensino de teatro passara a ser carreira de nível superior. O curso profissionalizante de teatro tornou-se condição *sine qua non* para o exercício da profissão. Esta obrigatoriedade estendia-se àquela atividade que era o grande chamariz para os jovens - o trabalho na televisão. Uma das causas principais da grande procura e da conseqüente proliferação dos cursos profissionalizantes, em especial no Rio de Janeiro, era, assim, aquela que era considerada a meca e o degrau obrigatório a galgar pelos que sonhavam seguir os passos dos “ídolos” populares: a Rede Globo <sup>84</sup>.

*Depois da regulamentação da profissão de ator, o ensino de teatro saiu da “marginalidade” para atingir um “status” universitário. Trata-se, agora, de uma carreira de nível universitário. Por um lado, resguarda-se o profissional, na medida em que se dificulta o acesso ao palco. Por outro lado, porém, o ensino de teatro ficou sujeito à burocracia universitária. Exige-se um vestibular, como em qualquer outra faculdade, acrescido de um exame específico de teatro. Os programas são rígidos, previamente elaborados. Além disso, a exigência de títulos dificulta a entrada na faculdade de alguns artistas-professores sem a solicitada qualificação acadêmica. (MARTINS <sup>85</sup>, p. 129)*

Numa entrevista concedida em 1982, Sura Berditchevsky, já àquela altura professora no curso, admitia que “o Tablado aumentou demais” porque “hoje há uma facilidade muito grande para entrar na televisão”: “*Todos querem fazer figuração na novela das oito. Eu não fui para a televisão com esta facilidade. Eu pensei muito antes de decidir que estava na hora. Hoje em dia é o oposto*”.

---

<sup>84</sup> Coelho, Maria Cláudia. Op. cit.

<sup>85</sup> Martins, Marília. Op. cit.

***Chegam aqui no Tablado: “Vocês dão diploma?” “Não, não damos. Não somos oficializados”. “É porque eu quero ir para a TV Globo, eu tenho muito talento...”*** (MARIA CLARA MACHADO, em debate realizado por ocasião de um seminário sobre dramaturgia infantil, em 1983, no Tablado)

***Muitos entram com a ilusão de que fazendo o Tablado estão a um passo da tevê. Recebemos cartas e telefonemas de todo o Brasil pedindo vagas. Chegam a ser comoventes esses pedidos: “Sou loura e bonita, moro no interior mas só penso em ser atriz”. “Posso lavar chão, limpar banheiros, mas pelo amor de Deus me dê uma oportunidade”. “Sei que aí terei a oportunidade de entrar para a televisão”. “Só penso nisto. Farei qualquer coisa, mas deixe eu entrar no Tablado”. É incrível a fantasia, a ilusão destes milhares de brasileiros sem cultura e sem oportunidade.*** (MARIA CLARA em 1991)

A fama do Tablado como pretensa “porta de entrada” para a TV Globo crescia a cada vez que um de seus alunos destacava-se na televisão, como, a partir dos anos 80, ocorrera com Miguel Falabella, Wolf Maia, Fernanda Torres, Louise Cardoso, Malu Mader, Luiz Fernando Guimarães, Cláudia Abreu, Andréa Beltrão, Marcelo Novaes, Felipe Camargo, Leonardo Brício, Maurício Mattar, Paula Lavigne, Marcelo Serrado, Ana e Bel Kutner, dentre tantos outros.

Fernando Berditchevsky, irmão de Sura, que se tornara aluno do Tablado em 1972, confirmava os testemunhos da irmã e de Maria Clara num depoimento em 1985: *“Hoje a expectativa do aluno é a de ir logo para a televisão. Isso altera o comportamento nas aulas e a participação nos espetáculos de final de ano”. Os espetáculos de fim de ano, segundo Fernando, tinham-se transformado num cartão de visitas: “Até diretores de televisão assistem, e tem gente que chega a pedir para entrar no final do curso só para participar do espetáculo”. Como o Tablado ajuda na produção e dá acesso aos guarda-roupas, são freqüentes os espetáculos bem cuidados e com uma qualidade nada “amadora” - uma das causas do interesse do pessoal da tevê. Fernando rememora que eram três meses de apresentações (novembro, dezembro e janeiro), um mês de férias e em março fazia-se uma avaliação dos espetáculos, “para escolher no máximo três que poderão ganhar uma temporada regular de no mínimo três meses”.*

Quando as turmas ainda eram pequenas, como nos anos 70, havia aulas sobre dramaturgia, palestras, cursos de dança e de expressão corporal. Havia até cine-clube. *“Hoje em dia já não há mais isso. Qualquer matéria fora dos 12 cursos regulares só existe em função dos espetáculos. Em função do ensaio de algum espetáculo. Mas os tempos são outros.”* Na segunda metade dos anos 80 os 12 cursos tinham ao todo cerca de 500 alunos. As crianças eram aceitas desde os 11 anos de idade.

Estudantes chegavam dizendo que “a Globo é aqui perto, daqui é fácil entrar para a Globo direto”. De fato, a proximidade física entre o Tablado e a TV Globo - poucos quarteirões os separam... - alimenta até hoje o “folclore” de que o curso é uma espécie de “vestibular” para o Globo e de que haveria *olheiros* da Globo nas aulas, para descobrir e revelar caras novas destinadas ao estrelato...

Mas, apesar disso, muitos estudantes desistiam no meio do curso ao perceber que as coisas não eram fáceis assim - e o são ainda menos hoje em dia -, que os professores eram exigentes e o trabalho espinhoso. Nas montagens de fim de ano, os alunos que ficam - grupos bem menores que os que entram - fazem de tudo, ajudam a costurar os figurinos, a pintar e montar os cenários etc.

A própria Maria Clara dava o exemplo: *“Havia montagens que iam ser superproduções e no início dos ensaios ela mesma costurava e descosturava roupas”,* diz-nos Cico Caseira. *“E nós, professores, varriamos o palco juntos, botávamos a mão na massa, de ficar com as mãos sujas, de ficar suado. Cuidávamos da coxíia, em vez de cuidar só do palco. E Maria Clara dizia: ‘Aqui é um teatro amador mas isso não quer dizer que nós não sejamos profissionais. Nós somos amadores, ou seja, somos pessoas que amam esta arte’.”*

**Sempre fui apaixonada pelo Tablado. Assisti a quase todas as peças infantis. Como eu era muito amiga de Napoleão Muniz Freire, Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, eu vivia por lá. Foi então que comecei a estudar teatro, pensando em fazer algo semelhante àquilo que eles faziam. O Tablado tinha esta coisa maravilhosa, esta magia de ser um grupo. Hoje, virou moda, ou um trampolim pra se chegar à televisão. (...) Acho que o Tablado não vai acabar nunca. Nele aprende-se a fazer**

**teatro pelo simples fazer teatro, desvinculado da obrigatoriedade de se ter que estar na mídia a qualquer preço em busca de fama e notoriedade. (...) Dentre a maioria dos grupos de teatro que conheci, o Tablado é o único que continua até hoje. (JOANA FOMM))**

**Hoje o Tablado está muito diferente, cresceu muito, tomou um vulto enorme. E a maioria das pessoas se exercita muito pouco e vai logo fazer novela. Passam muito rápido pelo tablado. Não quero julgar ninguém. Os tempos mudaram. Mas eu fiquei anos no Tablado antes de me profissionalizar. Na minha geração era assim. A gente teve muitos conflitos, muitas dúvidas sobre fazer novelas e trabalhar na televisão. Foi um processo muito lento. Porque estávamos acostumados a fazer um trabalho mais profundo. (BIA NUNES)**

**Adoro os acasos. E se no terceiro ano da escola normal eu não tivesse ido estudar em frente ao Tablado? Eu não teria atravessado a rua e estudado no Tablado. (MARIETA SEVERO)**

Na entrevista que deu para este trabalho, Aracy Mourthé, a professora mais antiga do Tablado, atesta que até hoje muitos jovens chegam lá achando que é o caminho natural para a televisão:

- *Quando entram aqui, muitos deixam claro que querem ir para a Globo, e é uma tristeza... "Aqui é o caminho para a Globo?" E eu respondo: "Ah, que pena! Você errou o caminho. Este não é o caminho para a Globo". "Ah, mas muita gente daqui faz a Globo". E eu digo: "Você vai aprender muitas coisas aqui, você pode até ir para a Globo também, mas esta não é a finalidade do nosso curso. Você aqui vai aprender a olhar para as pessoas, vai aprender a andar, vai aprender a falar, vai aprender várias coisas muito boas para a sua vida!"*

Cico Caseira confirma-a com seu testemunho:

- *No início do ano temos sempre turmas lotadas. Aí, pouco depois, saem uns cinco ou seis de cada turma, que são aqueles que viram que não vão brilhar nem no primeiro dia, nem no segundo, nem no primeiro mês. Às vezes eu pergunto para os alunos: qual é o seu sonho? "É fazer televisão..." Aí eu falo: "gente, para isso tem curso de vídeo!" Chego a dar o endereço, o telefone do curso de vídeo. Claro que muitos vão fazer o curso de vídeo e continuam no*

*Tablado também, porque é mais uma opção. Na verdade, o que demora hoje em dia para eles entenderem é que o teatro é maior do que ser ator. E ser ator é maior do que representar. Quando digo a eles que vão ter aula de expressão corporal, aula de voz, eles ficam me olhando assim como se isso não fizesse parte do teatro. Porque, para eles, é muito fácil só representar. Mas eu digo para eles que não é só isso. Faço-os ler, faço debaterem, mostro que o ator, o artista, é um ser pensante. Mostro que nas minhas aulas primeiro eles vão desenvolver-se como artistas e depois como atores. Que o artista precisa estar inserido na sociedade, precisa estar atento à realidade. Ele não pode estar em outro planeta; tem que estar observando, estar antenado.*

Segundo Luiz Carlos Tourinho, professor e diretor, Vânia Velloso Borges, a ex-atriz, hoje secretária, tem uma farta coleção de episódios curiosos a respeito, como o de alunos que chegam perguntando: “Tem convênio com a Globo?”

*“Muitos alunos vêm para cá porque pensam que o Tablado tem ligação com a televisão”, diz Thaís Balloni, também professora do curso:*

*- Eles querem ser atores da noite para o dia. Claro que isto dá mais trabalho para a gente. Contam-se nos dedos quais os que realmente querem aprender teatro pelo teatro. Logo na primeira aula vou perguntando quais os que querem fazer televisão e a maioria levanta o braço. Então digo que estão no grupo errado porque não sei ensinar televisão e sim teatro. Então eles riem...*

Entretanto, o também professor Bernardo Jablonski não tira de todo a razão dos jovens que vêm no Tablado a porta de entrada para a tevê. Na entrevista que concedeu para este trabalho Jablonski admite:

*- Eles pensam que isto aqui é uma ante-sala para a televisão... e acaba sendo! O que é mais engraçado é que é um estereótipo que não está totalmente errado não. Os produtores de elenco vivem aqui, mesmo... Não sei se é por comodismo ou porque sabem que realmente parcelas significativas de cada geração estão aqui, o fato é que eles estão sempre por aqui. Agora, com referência aos alunos é como a ida à igreja: você pode ir à missa por várias razões: pra levar a vovó, porque está com culpa, ou porque é religioso; mas já que está lá você reza. O aluno pode ter vindo aqui - ou seja, ter ido à missa -*

*por culpa, ou por hábito, ou por rotina, medo ou conformismo, ou até por convicção, mas não importa: já que entrou aqui, esquece o resto e vamos trabalhar. Agora, os sonhos de cada um são sonhos, né? Se alguém acha que vai sair daqui e vai logo encabeçar a novela das oito, é um problema dele... É mais complicado um pouco... Mas o fato é que, por exemplo, além de tudo o que já aconteceu em novelas anteriores, você olha agora a novela das oito e vê, com destaque no elenco, a Pitty<sup>86</sup>, que até pouco tempo atrás era aluna daqui, e sei lá mais quem...*

*Pequeno para uma escola e grande para um curso livre, o Tablado possui uma medida que lhe permite ter, entre seus alunos, jovens atores e funcionários públicos de meia idade, quem quer um dia se profissionalizar e quem faz teatro por passatempo. Há lugar para os que procuram apenas um pouco de faz-de-conta, uma forma de exercitar a imaginação. E os que entram para o elenco de uma peça podem ser surpreendidos com os melhores professores de canto, dança ou expressão corporal, durante os ensaios. (MARTINS<sup>87</sup>, p. 129)*

### **2.1.7 - Eterna, como os diamantes.**

No início dos anos 90 Maria Clara, já septuagenária (completara 70 anos em 1991), passou a dar menos aulas e começou, pouco a pouco, a restringir-se à função, que nunca lhe agradara, de “diretora de escola”...

Começou a sentir-se cansada e a certa altura deixou de dar aulas para os jovens. Mas não parou de ensinar: criou um curso para a chamada Terceira Idade.

Quando o Tablado fez 41 anos, em 1992, ela queixou-se amargamente da imprensa em artigo nos “Cadernos”. Disse que os jornais não fizeram as críticas dos espetáculos do grupo nos dois anos anteriores. Será, indagava, que o Tablado ficou tão ruim, tão “amador”, à maneira de grupinhos que se formam

---

<sup>86</sup> Pitty Webo, jovem atriz da novela “Mulheres apaixonadas”.

<sup>87</sup> Martins, Marília. Op. cit.

para divertir a família nas festinhas de fim de ano? Será que não merece mais a opinião, mesmo que desabonadora, da “inteligência” das redações? *“Será que nossos espetáculos estão tão ruins que podem ferir a sensibilidade do público? Será que nosso teatro ‘amador’, onde são profissionais os diretores, os cenógrafos, os figurinistas, o maquinista, não merece mais a atenção dos jornais? Ou eles estão querendo poupar, numa atitude de respeito pelo nosso passado, aquilo que eles acham ser o fim do grupo?”*

Manter uma peça em cartaz, acrescentava Maria Clara, custa caro. *“Será que uma escola viva, onde trabalham futuros profissionais de várias categorias, do iluminador ao contra-regra aos diretores e atores, tem que passar para o anonimato? É muito triste.”*

**C**om freqüência perguntava-se a Maria Clara porque ela nunca se casara, logo ela que tanto gostava do convívio com crianças e jovens, logo ela que construiu uma obra única quase toda voltada para o mundo infantil, logo ela que entendia como ninguém a sensibilidade, o afeto e o mundo da criança. O celibato foi uma escolha, uma opção, ou apenas aconteceu, por falta de oportunidade ou algo assim?...

Em seu livro publicado em 1991, ao lembrar sua juventude, nos anos 40 e 50, ela dizia que seus namoros não duravam muito: era exigente ou medrosa; amava de longe, “amava as dificuldades e fugia quando conquistava”:

*Precisei de muita análise para entender meus relacionamentos. Como sofria muito, procurava consolo no trabalho mais desenfreado. Uma vez em Paris me apaixonei por um estudante de medicina francês. Ele era muito bonito. Era o diretor de um espetáculo que fizemos na Cité Universitaire, onde morávamos. Quando me convidou para sair tive tanto medo que durante a viagem de táxi que fizemos, da Cité até Montmartre, com medo que tentasse me beijar fiz ele recitar poemas de Verlaine. Aproveitei da vaidade dele para conserva-lo à distância. Pobre Maria Clarinha, medrosa de sexo, cheia de preconceitos e dúvidas.*

Na época em que trabalhou no ambulatório do Patronato da Gávea, um namorado, estudante de medicina, chegou a propor-lhe ir para a China “tratar dos miseráveis” de lá. *“Quanto mais longe de nós a miséria, mais fácil aderir ao heroísmo”*, ironizou Maria Clara.

Ela reproduz, no livro, um poema de Vinicius de Moraes sobre as filhas de Aníbal Machado. *“No ninho de Selma e Aníbal Machado / havia seis lindas Machadinhas. / Quando Aníbal ou Selma chamavam / acudiam as seis lindas Machadinhas”*, assim começa o poema. Para cada irmã há uma estrofe. Na quarta estrofe o tema é Maria Clara: *“A segunda, Maria Clara / ainda aguarda - e que bem faz! / Ah, que feliz o rapaz / que ganhar prenda tão rara”*.

Em artigo sobre suas vivências no Tablado, Ricardo Kosovski diz que o Tablado era para ele um mundo inatingível, um lugar “que jamais imaginara”, e acrescenta: *“Agora entendo por que Clara nunca casou nem teve filhos. Não precisava. Aquilo é tão rico, tão profundo, que basta”*.

Maria Clara concordava. Numa entrevista, nos anos 90, ela comentou: *“Fiquei pra tia e tenho muitos sobrinhos, incluindo todos os meus antigos e os novos alunos. Meus sobrinhos são meus filhos. Na verdade, acho que eu assustava os moços, era muito intelectual...”*

Sua irmã Aracy, no depoimento para este trabalho, indagada sobre os fatores que garantiram a sobrevivência e a longevidade do Tablado, respondeu: *“Um só: a Clara. Ela era uma grande mãe. Não casou, nem nada, e dedicou a vida mesmo a isto aqui. Era um matriarcado mesmo...”*

Cacá, a filha de Aracy Mourthé, em seu depoimento para este trabalho, ao ser indagada a respeito de por que Maria Clara nunca se casou, responde enfaticamente:

- *Ela se casou sim! Casou com o teatro...*

E, em seguida, faz uma revelação:

- *Eu tenho um diário dela, que nunca foi publicado, em que ela, aos 20 anos de idade, fala assim: “Eu não sei o que vai ser da minha vida. Ou eu me caso e vou ser feliz, ou eu vou ser bailarina e vou ser uma grande bailarina, ou, sei lá, vou me apaixonar pelo teatro”. É curioso porque com apenas 20 anos ela*

*já pensava nisso e realmente fez uma opção pelo teatro. Aos 20 anos! Ela realmente teve muitos namorados, teve casos, mas nunca se casou. Certa vez ela ficou de fato muito abalada quando um namorado morreu, e a partir daí passou a dedicar-se cada vez à sua arte.*

**M**esmo em idade propecta, Maria Clara continuou escrevendo e dirigindo. Nos anos 80, perdurava intacta sua fertilidade intelectual. Em 1984, escreveu e dirigiu **O dragão verde**; no ano seguinte, **O aprendiz de feiticeiro**; e, em 87, **O gato de botas** (reencenado, novamente por ela, dez anos depois). Na década seguinte, criou em 1994 **A coruja Sofia**, montada no Tablado, no mesmo ano, sob a direção de Cacá Mourthé, a sobrinha que já vinha atuando há alguns anos como sua assistente de direção. Em 1996 fez **A bela adormecida**, montada no mesmo ano também com direção de Cacá. E no ano 2000, já com 79 anos de idade, escreveria sua última peça, **Jonas e a baleia**, em parceria com Cacá Mourthé. Este último texto seria montado pelo Tablado em duas temporadas, no mesmo 2000 e no ano seguinte, em ambas as ocasiões sob a direção de Cacá.

Como se pode notar, em seus últimos anos Clara passou a dividir com Cacá o trabalho autoral e delegou-lhe a responsabilidade de dirigir suas peças, já como que preparando a sobrinha para assumir o comando.

**O gato de botas** e **Jonas e a baleia** ainda não foram publicadas.

**Há** quem levante a hipótese de que, com sua obra, Maria Clara no fundo ambicionava criar um gênero novo, o “teatro sem idade”, ou destinado a um público de “idade neutra” - nem criança nem adulto. Teria havido esta intenção dela? Esta hipótese, obviamente, é aventada devido ao fato de que suas peças infantis, embora fossem entendidas e apreciadas pelas crianças, destinavam-se também aos adolescentes e emocionavam os adultos. Suas peças podem mesmo ser rotuladas como “teatro infantil”?

Jablonski responde-nos:

- *Tanto quanto eu possa responder, não, acho que a Clara não quis fazer um gênero novo, não. Ela realmente escrevia para crianças; e, ao mesmo tempo, gostava de dirigir peças para adultos. Então ela tinha esses dois projetos, embora*

*o forte mesmo do Tablado fosse o teatro infantil. Agora mesmo estou dirigindo uma peça dela, Maroquinhas Fru-Fru, e a gente observa, neste como em outros textos, uma coisa muito interessante: as peças dela têm uma espécie de dupla linguagem. Enquanto a criança está ali fruindo a história do ladrãozinho que quer roubar o colar, os adultos estão gostando de uma outra história que está sendo contada dentro da história, e que fala da ambição, do egoísmo, da inveja, da traição. Acho que as peças infantis dela têm um mérito, sim, real, de atingir várias faixas de público. Mas não acredito que tenha havido uma intenção conceitual, teórica, de criar um gênero.*

**J**á com quase 80 anos, Maria Clara procurava manter, com a determinação que era a sua característica, sua rotina de décadas. Sempre acordava por volta das 7 horas e logo ia dar sua caminhada na Praia de Ipanema, bairro no qual sempre morou, desde que era menina. Ia sempre sozinha: aquela, dizia ela, era “a hora de pensar, de olhar o mar”. Mar que, mais de uma vez, ela associou à idéia da morte: *“Toda manhã saio e observo o mar. Ele está ali, continuará estando, eu é que vou embora. Queria me preparar bem para a morte, mas será que alguém consegue isso? Os jovens aprendem a crescer, mas ninguém nos ensina a ser velho. Olho para o passado como um acúmulo de coisas boas e ruins, e sinto carinho por tudo”.*

Mas nem sempre Maria Clara conseguia manter seu ritmo de tantas décadas e suas caminhadas. Começou a sentir-se fatigada. Nunca deixou, porém, de ir ao Tablado todos os dias.

Ela soube qual era a sua doença no último trimestre de 1999. Estava com câncer. Uma forma incomum de câncer linfático.

Cico Caseira conta-nos que passou a ir quase todos os dias encontrá-la no calçadão e a acompanhava na caminhada. Ele se impressionava com a serenidade com que ela encarava a doença:

- *O que mais me chamava a atenção, até ela falecer, é que ela não aparentava sofrer com nada. Ela sempre agüentou tudo. No último mês, ela já não conseguia subir esta escada. Aí ela subia o primeiro degrau e me falava assim: “agora empurra a minha bunda pra cima”. Quando chegava, com esforço,*

*lá em cima, dizia-me: "você não é um bom empurrador de bunda! Você tem que empurrar com força!" Assim, rindo, com alegria, como se não estivesse doente. Isso porque ela gostava demais daqui, ela queria estar sempre aqui, e isso aqui fazia muito bem pra ela.*

No dia 3 de abril de 2001 Maria Clara completou 80 anos de idade. Ela só parou de trabalhar e de ir ao Tablado, por causa da doença, poucos dias depois do aniversário - duas semanas antes de morrer. Sua última peça, **Jonas e a baleia**, estava em cartaz no Tablado. Ela não gostava de hospitais e não admitiu ficar internada - internou-se em casa mesmo. A enfermidade a impediu de receber, uma semana depois da "internação", o Prêmio Shell por sua contribuição às artes cênicas brasileiras como dramaturga, encenadora e professora. A láurea foi recebida por alunos do Tablado. Um deles foi à cerimônia fantasiado de Pluft.

(Maria Clara já começava a se transformar num ícone, num mito em vida. Já tinha sido laureada antes com os mais importantes prêmios do teatro e da literatura no Brasil: o Saci (como "melhor autor nacional"), o Mambembe, o Molière, o Golfinho de Ouro e o Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras. No ano 2000, a Telemar lançou uma série de cartões telefônicos ilustrados por cenas de suas peças mais conhecidas.)

No epílogo de seu livro *50 anos de Tablado - os melhores anos de muitas vidas* Martha Rosman conta que o livro já estava concluído, pronto para ir para a gráfica, quando aconteceu o que todos temiam, embora o soubessem inevitável. Na noite do dia 30 de abril, a enfermeira veio correndo do quarto de Clara até a sala na qual estavam reunidos amigos e parentes. "Apagou a luz do quarto da d. Clara e a do corredor. Será que alguém pode verificar os fusíveis?", disse ela. Enquanto alguém corria para ver o quadro dos disjuntores os demais correram para o quarto; alguns seguraram a mão de Clara. Na obscuridade do aposento o silêncio era quase completo. Ouvia-se apenas sua respiração arfante. A luz subitamente voltou; e segundos depois ela deu, mansamente, o último suspiro.

A manhã ensolarada do dia seguinte encontrou Maria Clara de volta ao Patronato, como em todas as manhãs. Seu corpo estava no centro da igreja. No corredor que levava à capela, as paredes estavam cobertas de coroas de

flores. Centenas de pessoas estavam ali para despedir-se da amiga, mestra, fazedora de alegrias e emoções, agradecendo-lhe o fato de ter vivido. O pátio, lembra Martha, estava suavemente azulado, refletindo a luz de um toldo banhado pelo sol. O mesmo tom do cavalinho azul.

Tocados pelas lembranças, os presentes caminhavam alguns metros para rever o teatrinho. Em meio à penumbra, o palco estava também azulado: haviam sido nele dispostos pedaços do cenário do ***Cavalinho***, ao lado de outros de ***Jonas e a baleia*** e da ***Coruja Sofia***.

Alguns perguntavam, em voz baixa, por que o corpo não estava sendo velado no palco. Alguém da administração lembrou-se do que Maria Clara dissera quando da morte de Yan Michalski:

- *Palco foi feito para gente representar.*

Quando o caixão saiu, pessoas anônimas, passantes, gente simples das ruas, artistas jovens e antigos, todos aglomerados em torno da pontezinha sobre o rio, ou à margem da Lagoa, ou nas ruas das cercanias, os rostos banhados pela emoção, jogaram pétalas de flores sobre o corpo de Maria Clara.

Como disse Martha, ainda bem que Maria Clara Machado será eterna: sua obra ficou para sempre.

○ editorial dos “Cadernos de Teatro” nº 164-5, referente ao primeiro trimestre de 2001, mas que circulou em maio, trazia o título “Obrigado, Maria Clara!”. Começava dizendo: “*Há certas coisas que mesmo um gênio não consegue transcender. Uma delas é a inexorabilidade da morte*”. E logo em seguida ressaltava que, em se tratando de Maria Clara, a morte significa apenas a interrupção de um contato: diário, “*com seus colaboradores habituais*”, e semanal, com seus alunos. “*Mas temos certeza absoluta - acrescentava - de que Maria Clara e o Tablado são como os diamantes: eternos*”.

Os textos de Maria Clara Machado continuam sendo encenados no Brasil e no exterior, por companhias amadoras e profissionais, e em escolas. Estão traduzidos em muitos idiomas, em especial inglês, francês, alemão, espanhol, sueco, russo, holandês, árabe e hindu; e em vários países são considerados obras clássicas no campo do teatro infanto-juvenil. Ela é comparada, internacionalmente, por críticos e dramaturgos, a autores como Hans Christian Andersen e Mark Twain.

No carnaval carioca de 2003 Maria Clara foi o enredo da escola de samba União da Ilha, do primeiro grupo ("Grupo Especial"). "*Chega em seu cavalinho azul uma bruxinha boa. A Ilha trouxe do céu Maria Clara Machado*", anunciava o samba-enredo, cantado pelos milhares de participantes da escola e pela multidão presente no Sambódromo. "*A Ilha transforma a Sapucaí em um imenso teatro, o grande Tablado do samba*", dizia a sinopse do enredo, distribuída pela escola.

Está em fase de conclusão do roteiro, e breve começará a ser rodado, um documentário sobre Maria Clara, a ser apresentado inicialmente na televisão a cabo. É um projeto da empresa MultiRio. O roteiro está a cargo de Lafayette Galvão. A direção será de Belisário Franca e Constância Laviola. No roteiro, Maria Clara, ainda menina, encontra-se com seus personagens, interpretados por atores como Miriam Freeland (que vive Maribel na atual montagem de *Pluft*) e Teresa Seiblit (que interpreta *Maroquinhas Fru-Fru* na encenação dirigida por Jablonski no Teatro Clara Nunes). Haverá vários depoimentos de personalidades como Bárbara Heliodora e Tônia Carrero.

**Lógico que Maria Clara é a maior autora do teatro brasileiro, mas não adianta, para mim o nome Maria Clara Machado é Tablado. Cinqüenta anos de teatro amador! É inédita no Brasil esta fidelidade ao trabalho, esta constância, atravessando todas as crises. (...) O Tablado é um lugar muito amado pelo público. Ali se aprende o que é teatro, a fazer teatro, a respirar teatro, a ser gente de teatro de verdade. (SÉRGIO BRITO)**

## 2.2 - O Tablado hoje. (E sempre?)

*Nosso objetivo é uma escola que ensine os jovens a amarem o teatro na sua essência e não a amarem a si mesmos no teatro - como dizia Stanislavski.*

JERZY STULER

No filme *Colcha de retalhos*<sup>88</sup>, uma estudante que está tentando concluir seu doutorado aflige-se ao perceber que sua vida pessoal está em desordem. Tentando repensar tudo, viaja para longe, para um lugarejo bizarro - era habitado só por mulheres. Como forma de lazer, todos os dias, à tardinha, todas se reuniam na casa de uma delas, e cada uma bordava num pedaço de pano - na forma de um quadrado - motivos referentes à sua vida. Quando terminavam os bordados, juntavam todos os trabalhos individuais de forma a montar uma única colcha de retalhos. Este ato aparentemente tão simples e prosaico continha, na verdade, uma simbologia repleta de significados: apesar da multiplicidade de idéias, referências, episódios e lembranças díspares que aquelas pessoas deixavam registradas no tecido, aquele mosaico multifacetado e aparentemente desconexo podia ser ligado por um fio imperceptível que lhe dava coerência - a linha da vida.

O mosaico em aparente desalinho lembra-nos os numerosos depoimentos que, pontuando este trabalho, falam de vidas que, de uma outra maneira, por breves ou por extensos períodos, palmilharam em algum momento os mesmos

---

<sup>88</sup> Filme produzido nos Estados Unidos em 1995, com Jocelyn Moorhouse na direção e Anne Bancroft e Wynona Ryder no elenco. Título original: *How to make an american quilt*.

caminhos do Tablado, ajudando-o a tecer o fio que lhe daria coerência e perenidade...

**A** falta de compreensão sobre o presente nasce fatalmente da ignorância em relação ao passado, diz Marc Bloch; mas de pouco adianta esgotarmo-nos em tentar compreender o passado se nada sabemos sobre o presente.

Bloch conta que, um dia, ao chegar a Estocolmo com Henri Pirenne, este lhe disse, logo que desembarcaram: “*O que vamos ver primeiro? Parece que há uma Prefeitura nova em folha. Começemos por ela*”. E, logo depois, como que se antecipando à surpresa e ao espanto de Bloch, explicou-se: “*Se eu fosse antiquário só teria olhos para as coisas velhas. Mas sou um historiador. É por isso que amo a vida*” .<sup>89</sup>

Sem a surpresa de Bloch, dediquemo-nos agora a olhar o Tablado do presente. Após resgatar uma história de mais de meio século, vamos agora revisitá-lo para o analisar com os olhos de hoje. Como está o Tablado pós-Maria Clara? O que faz, quase três anos depois do desaparecimento dela? Como sobrevive? Sobreviverá?

**A** primeira vez que fui ao Tablado para reconhecer meu campo de trabalho percebi que, apesar de já ter estado no teatrinho muitos anos antes, aquele lugar me envolvia com uma forte carga de emoção. O Tablado sempre estivera presente no meu imaginário e nas minhas referências como um *locus* extremamente importante no cenário da arte-educação.

Foi-me difícil conseguir dissociar, com o desejável distanciamento, a idéia que cultivava antes do Tablado, construída a partir de leituras e referências alheias, do que agora podia ver de dentro.

Ocorreu, assim, comigo, com freqüência, aquele tipo de situação que, segundo Roberto da Matta (1978), acontece comumente na pesquisa de campo e que ele identifica com a expressão *anthropological blues*. Nas pesquisas de campo, observa Da Matta, o etnólogo depara-se comumente com o “*lado*

---

<sup>89</sup> Bloch, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro. Zahar, 2002.

humano”, com a subjetividade, com “aspectos extraordinários”, “sempre prontos a emergir em todo relacionamento humano”.

*Seria, então, possível iniciar a demarcação da área básica do anthropological blues como aquela do elemento que se insinua na prática etnológica, mas que não estava sendo esperado. Como um blues, cuja melodia ganha força pela repetição das suas frases de modo a cada vez mais se tornar perceptível. Da mesma maneira que a tristeza e a saudade (também blues) se insinuam no trabalho de campo, causando surpresa ao etnólogo. É quando ele se pergunta, como Claude Lévi-Strauss, “que viemos fazer aqui? Com que esperança? Com que fim?” (...) Seria possível dizer que o elemento que se insinua no trabalho de campo é o sentimento e a emoção. Estes seriam, para parafrasear Lévi-Strauss, os hóspedes não convidados da situação etnográfica. (DA MATTA<sup>90</sup>, p. 30)*

Uma sensação de perda e de tristeza por ter conhecido tão superficialmente aquele espaço *mágico* antes, e uma nostalgia dos meus tempos de faculdade de teatro - eis os sentimentos que, como que confirmando Da Matta, assomaram quando ali entrei na condição de pesquisadora, tomada de especial emoção.

### **2.2.1 - A aula é no palco, desde o primeiro dia.**

O local ainda é o mesmo de há mais de cinquenta anos. A ruazinha, a pontezinha ao lado que corta o riacho, hoje pouco mais que um canal afunilado pelas duas pistas de carros que o ladeiam; a meio quarteirão, a Lagoa Rodrigo de Freitas. Um prédio branco, de três andares, no qual ainda funciona o Patronato, que ministra outros cursos e mantém as suas atividades sociais. O Tablado propriamente dito ainda tem, até hoje, instalações singelas, quase toscas em alguns pontos, de um despojamento espartano. Quem entra, logo após transpor a

---

<sup>90</sup> Da Matta, Roberto. *O ofício de etnólogo, ou como ter “anthropological blues”*, in Nunes, Edson, *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro. Zahar, 1978.

calçada ingressa em uma sala não muito grande que é um misto de sala dos professores e secretaria. Em uma parede, fotos com cenas de montagens antigas do Tablado; na parede oposta, um armário soturno repleto de papéis e documentos, no qual estão guardados a coleção dos “Cadernos” e os exemplares a serem vendidos; em cima do armário, alguns troféus - os muitos prêmios conquistados. A sala dá para um corredor meio sombrio que leva ao teatrinho (*“parece coisa de filme antigo”, diz Malu Mader...*). Os olhos de quem caminha até a sala de espetáculos percorrem as paredes semi-ocultas pela penumbra nas quais estão pendurados há anos cartazes e fotos - muitos deles já desbotados pelo tempo - de espetáculos do Tablado e de montagens estrangeiras das peças de Maria Clara.

O teatro tem platéia e balcão, ambos acanhados e desconfortáveis. O balcão é na verdade um mezanino simples com bancos compridos, de madeira simples e nua, sem estofamento, ao fundo e nas laterais. Na platéia, são oito fileiras, cada uma com 16 cadeiras, num total de 128 lugares. Incluindo o balcão, são ao todo cerca de 160.

A área que corresponde ao teatrinho agora está preservada por lei. No dia 28 de maio de 2003, o prefeito César Maia assinou decreto tombando-o como patrimônio histórico da cidade. “O teatro constitui referência exemplar não só no ensino de artes cênicas mas fundamentalmente no papel de formador de platéias e de ponto de referência no panorama teatral”, sentencia o decreto na justificativa para o tombamento. “Cinqüenta e dois anos de contribuição para a cultura brasileira foram imortalizados ontem”: assim o jornal “O Globo” abria no dia seguinte a reportagem sobre o tombamento.

*“Desde o início do ano reivindicávamos o tombamento para garantir a sobrevivência do teatro. A maior preocupação era que, por estar localizado em uma área nobre da Zona Sul, o prédio atraísse o interesse da especulação imobiliária e fosse demolido”, disse ao jornal a hoje diretora artística do Tablado, Cacá Mourthé.*

*“Minha preocupação - acrescenta, em seu depoimento para este trabalho - era que, depois de dois anos da morte dela, se não tomássemos algumas*

*medidas de preservação a obra dela - que não é só a dramaturgia que ela deixou, mas a escola também - acabaria, até por causa da ganância imobiliária. Por isso achei maravilhoso que o prefeito tenha pensado a mesma coisa que nós. Você precisava ver a quantidade de gente que ligou para nós parabenizando-nos pelo tombamento, e não só gente do mundo artístico não, gente na rua também se congratulando conosco, com a maior alegria”.*

O Departamento Geral de Proteção ao Patrimônio Cultural, vinculado à Prefeitura, esclareceu que o tombamento abrange apenas a área do teatro; por isso não há impedimento para os proprietários alterarem, por exemplo, características da fachada do prédio. De qualquer modo, o tombamento do teatrinho evita que ele desapareça no futuro, vitimado, como observou Cacá, pela cobiça imobiliária, já que está incrustado numa região residencial muito valorizada e na qual restam poucos espaços para a construção de edifícios de apartamentos.

José Lavigne, diretor do programa de televisão “Casseta e Planeta”, ex-aluno e ator do Tablado (é o “Tio Gerúndio” na atual montagem de **Pluff**), elogiou a iniciativa da Municipalidade: *“Embora tardio, é um grande reconhecimento ao que Maria Clara fez pelo teatro brasileiro”.*

Os cursos do Tablado continuam normalmente: nada os interrompeu, nem mesmo após a morte de Maria Clara. Duram cerca de dez meses, com cerca de uma hora e quarenta e cinco minutos de aulas por semana, como antes. O aluno paga R\$ 140,00 por mês. São atualmente 19 professores, todos formados por Maria Clara: em ordem alfabética, Andréia Fernandes, Aracy Mourthé, Bernardo Jablonski, Bia Junqueira, Cacá Mourthé, Cico Caseira, Dina Moscovici, Fernando Becki, Guida Vianna, Isabella Secchin, João Brandão, Johayne Ildefonso, Lionel Fischer, Luiz Carlos Tourinho, Luiz Octávio de Moraes, Patrícia Nunes, Sura Berditshevsky, Ricardo Kosovski e Thais Balloni. No total, cerca de 600 alunos. Ao longo do curso, como ocorre desde os anos 80, cada turma vai preparando a montagem de uma peça, que é apresentada no fim do ano como se fosse uma espécie de “prova final”. Estas apresentações são abertas ao público, constituído geralmente de parentes e amigos dos alunos. Embora sejam duas horas

semanais de aulas, quando se aproxima o fim do ano com frequência acontece de os alunos comparecerem espontaneamente quase todos os dias, para intensificar os ensaios e participar das providências finais. Como quase todas as turmas montam espetáculos de fim de ano, ocorre uma saudável competição entre as turmas, todas empenhadas em fazer o melhor espetáculo possível.

Há muitos poucos cursos no Brasil especializados em teatro com as características do Tablado, uma das quais é o fato de não ser profissionalizante. Alguns dos raros exemplos: em São Paulo, a Oficina Teatral Denise Del Vecchio, com curso de dois anos, ao custo de R\$ 155,00 por mês; em Porto Alegre, o Teatro-Escola de Porto Alegre, com curso de dois anos e meio e custo de R\$ 126,00 mensais; e em Curitiba a Escola do Ator Cômico, com um curso de quatro meses, a R\$ 350,00 por mês.

No Rio de Janeiro outro curso não-profissionalizante, similar ao Tablado, é o da Casa de Cultura Laura Alvim, em Ipanema. Este curso é coordenado pela atriz Suzana Gruguer, que ali trabalha há mais de 12 anos.

**Eu e meu marido, Daniel Hertz, estamos lá tentando transmitir e executar tudo aquilo que aprendi no Tablado. Meu pai levou-me ao Tablado quando eu era menina, e fiquei entusiasmada. Matriculei-me em três cursos, o da Clara, o da Louise e o do Bernardo. Na época estavam ensaiando *Quem matou o leão?* Quando eu soube que podia assistir aos ensaios, não perdi nenhum. Muitas coisas que Clara me ensinou em aula são valores inesquecíveis e como pessoa de teatro transmito aos meus alunos. Fui aluna de Maria Clara três anos seguidos. Foi o meu maior aprendizado. (SUZANA GRUGUER)**

O “grande segredo” do Tablado, conta-nos Cico Caseira, é “colocar o aluno, desde o primeiro dia, no palco. Porque em outros lugares o aluno estuda em sala e só quando vai fazer uma peça é que vai para o palco. Aqui, desde o começo, desde o momento em que falo pra eles bem-vindos ao Tablado, eles já estão sentados no palco, já estão andando pelo palco”.

Nos tempos “antigos”, observa Caseira, a maioria dos alunos fazia os cursos do Tablado durante cinco a seis anos: iam mudando de turma. Havia muito mais interesse em pesquisar, em ler sobre teatro. Havia turmas que “eram quase uma geração”. Agora, não há possibilidade de formar uma geração, porque de cada turma “sai quase todo mundo, fica geralmente só um. Agora ficam aqui um ano, no máximo dois, e já querem fazer testes para tevê. Antes a gente funcionava em bando. Por outro lado, agora há uma vantagem: não param de chegar jovens. Há uma renovação constante, e o jovem, bem ou mal, sempre traz uma novidade”.

Como, em todo começo de ano, o número de interessados é muito superior ao de vagas disponíveis, a direção tem feito sorteios para evitar injustiças e reclamações.

**A consagração do Tablado é mostrada a cada ano com as filas que se formam na sua porta na época da matrícula. O Tablado é um exemplo de amor ao teatro que se perpetua passando de pai para filho e para neto. (FÁBIO VILLAVERDE)**

**Meus pais se conheceram no Tablado e se casaram na igreja do Patronato. Meu pai, Emílio de Mattos, que faleceu há muitos anos, fez parte do grupo do início do Tablado. Ingressei no Tablado na década de 80. Tive a oportunidade e a honra de frequentar, em 1984, a última turma de Clara para jovens. (...) Quando me encontro com Cláudio Corrêa e Castro e a gente fala do Tablado, ele fica com os olhos cheios de lágrimas. (ANDRÉ MATTOS)**

**Cheguei ao Tablado em 1990, levado por Leonardo Brício, com quem tinha trabalhado num filme. Nunca tinha pisado num palco. Foi “Damião” quem me mostrou a grandeza do teatro, quem me ensinou a ser ator. Ele foi muito importante tanto em minha vida como em minha carreira. Tudo agora é fruto daquele início. (SELTON MELLO)**

Esta é a relação das montagens de fim de ano realizadas em 2002, cada uma delas sob a direção do professor ou professores da turma:

- Direção de Cacá Mourthé - *Em busca do cálice sagrado* - 31 alunos no elenco
- Direção de Aracy Mourthé - *O belo adormecido* - 23 alunos no elenco
- Direção de Bernardo Jablonski - *Hoje é dia de rock*, de José Vicente - 21 alunos
- Direção de Sura Berditshevsky e Viviana Rocha - *A maratona*, de Naum Alves de Souza. O "programa" do espetáculo traz frases de cada aluno que integra o elenco. "*Depois de estudarmos três textos, chegamos a um que tem tudo a ver com a nossa turma*", diz a aluna Priscila Szejnman. "*Um texto que faz com que o ator colha fragmentos de sua vida para fazer sua cena*", diz Leandro de Paula. "*É muito bom e interessante fazer uma montagem em que passamos por três partes diferentes da vida de uma pessoa*", declara Luciana Simi. "*A peça faz com que os atores ponham à prova a si mesmos*", observa Bárbara Leontsinis. - 18 alunos
- Direção de Dina Moscovici - *Senhora dos afogados e outros delírios* (adaptação de textos de Nelson Rodrigues feita por Dina Moscovici e Carlos Nepomuceno) - 14 alunos
- Direção de Johayne Ildfonso - *Senhora dos Afogados* (adaptação do texto de Nelson Rodrigues por Johayne) - 25 alunos
- Direção de Ricardo Kosovski - *Um espetáculo de imagens, sons e palavras* - 29 alunos
- Direção de Luiz Carlos Tourinho e Bety Schumacher - *Godspell* (adaptação de Tourinho) - 22 alunos
- Direção de Cico Caseira - *Escola de Molière* (seleção de textos de Molière, adaptados por Caseira) - Encenação realizada por duas turmas, uma de jovens (34 alunos) e outra da Terceira Idade (21 alunos)

- Direção de Isabella Secchin e Luís Octávio de Moraes - *Drummond* (esquetes criados a partir de textos de Carlos Drummond) - 34 alunos
- Direção de Bia Junqueira - *Hoje é dia de baile* - 25 alunos
- Direção de Patrícia Nunes e Teresinha Gomes - *Colônia de férias* - 24 alunos
- Direção de Andréia Fernandes - *Metamorfose ambulante* (texto de Andréia, baseado na vida do compositor Raul Seixas) - 30 alunos
- Direção de João Brandão - *Arte & manhas* (texto de João Brandão, com a colaboração de toda a turma) - 32 alunos
- Direção de Fernando Becky - *Theatro a vapor*, de Artur Azevedo - 21 alunos.

**Depois de tanto brincar de teatro no colégio e em minha casa, meus pais me propuseram ir estudar no Tablado, isto em 1982. Entrei e não quis mais sair de lá. Fui para a turma da Aracy, fiquei dois anos. Depois continuei com Cacá, Ricardo, Miltinho, Toninho e Bernardo. O Tablado era a minha segunda casa, muitas vezes quase a primeira, pois passava lá o tempo todo. Eu era tão fascinada que em um ano cheguei a cursar duas turmas ao mesmo tempo. Às vezes ficava lá só para assistir às aulas dos outros. (LUÍZA THIRÉ)**

**Tenho muitas saudades dos 17 anos passados naquela casa, da sala da Clara, do primeiro contato com a arte, das noites de ensaio, sobretudo da sensação que guardo até hoje de me sentir em casa, em família. A vontade que eu tenho é de que o Tablado dure para sempre. (PRISCILA ROZENBAUM)**

**O Tablado hoje coloca no mercado grandes atores, diretores, autores, cenógrafos, figurinistas e iluminadores. Isso só vem confirmar que um diploma nem sempre significa qualidade. O que mais importa realmente é o convívio e o exercício de nossa profissão cotidianamente. É a profissão do exercício, e isso o Tablado sabe fazer muito bem. (ANA KUTNER)**

O depoimento que me concedeu uma aluna, Aline Pereira - ela ingressou no curso aos 26 anos -, é esclarecedor a respeito daquilo que, mesmo nesta faixa etária, se busca no Tablado:

- *Entrei no Tablado este ano (2003), em março. Já fiz o curso profissionalizante da CAL, faço mestrado em comunicação na UFF e vim para o Tablado primeiro por curiosidade, que eu tinha desde pequena, eu não sou do Rio, sou do interior do estado e sempre ouvi falar muito do Tablado e sempre tive muita curiosidade. E como eu nunca tinha feito nada antes da CAL senti necessidade de alguma coisa mais, desse método de improvisação que eles praticam aqui no Tablado, sabe? Seria uma coisa mais solta, mais... eu quero dizer, é técnico mas é uma técnica diferente do que eu estava acostumada a fazer. São oficinas de improvisação, é muito diferente do trabalho que fiz na CAL, que até tinha improvisação, mas era outra coisa.*

- *E vim também pelos contatos: eu estou desempregada como atriz e sei que aqui no Tablado rola muito contato, rola muita indicação. Pretendo ser atriz e isso é até uma forma de conciliar a vida acadêmica com alguma coisa que é um pouco mais flexível do que a redação de um jornal, por exemplo, se eu estivesse trabalhando. Na CAL era tudo muito "panela", as coisas não chegavam até a gente, sabe? Aqui eu sinto o clima melhor. Tem mais facilidade de acesso a testes, tem sempre alguém que os professores indicam, esse tipo de coisa; mas eu sei que "panela" tem em todo lugar.*

- *Os jovens que vêm para cá passam por um processo de formação até como pessoa, formação do caráter. Eu estou num estágio diferente porque já entrei com 26 anos. Mas é claro que a gente vai se modificando, sendo modificado pelo contexto em que a gente está. E eu vejo que estou conseguindo ficar mais "solta", sabe? Eu sou muito tímida, apesar de ser atriz. Há uma timidez que me paralisa, mas não é nada que não me deixe viver. É por isso que eu procurei essa coisa de improvisação, e me forcei a fazer oficinas de improvisação, que é o mais difícil pra mim. Eu entro em pânico, eu sofro, mas é isso que eu gosto, é isso que eu quero fazer da minha vida, e eu tenho que melhorar cada vez mais.. Na minha turma tem gente de várias idades, pessoas*

*muito mais velhas e muito mais novas do que eu. E, assim, parece que está todo mundo no mesmo barco.*

*- Estou aqui há pouco mais de três meses, e sinto que já houve uma boa melhora, que estou mais solta, tenho mais facilidade de entrar em cena. Tenho uma tendência para fazer coisas mais pesadas, dramáticas, profundas, e aqui estou fazendo o contrário, coisas... não que sejam superficiais, mas coisas mais engraçadas, mais comédia, que eu sei fazer mas já falaram tantas vezes pra mim que eu não sei, que eu sou uma atriz dramática, e às vezes até acabo acreditando nisso. Mas sei que não é verdade! E aqui eu faço coisas que vejo as pessoas rirem, e aí eu me sinto como esses moleques de quinze, dezesseis anos, lá da sala, entende? Nesse aspecto já sinto uma grande diferença.*

A seguir, o relato de Fátima Queiroz, mãe de um aluno de outra faixa etária, um pré-adolescente, João Vítor Mauro Queiroz:

*- João Vítor tem 13 anos e já está no Tablado desde os 11 anos. Moramos em Niterói e toda semana eu venho com ele. Pego ele na escola, lá em Niterói, e a gente vem direto para cá. O colégio dele tem aula de teatro e tem lá um teatro, o São Vicente de Paula, e ele sempre fez teatro lá, desde pequenininho, sempre participou. Inclusive já fez várias peças lá, como "A bela e a fera". Ele tem jeito pra isso, sempre gostou de cantar, e inclusive faz parte de um conjunto musical em Niterói, o "New Kids", que são cinco crianças que cantam MPB.*

*- Ele sempre foi muito empenhado, muito maduro, mas acho que o Tablado amadureceu muito mais ele; está mais adulto, e tem apenas 13 anos. Pai, mãe, tios, está todo mundo muito satisfeito, e dando todo o apoio. E o Tablado está ajudando até na carreira de canto dele, por causa da parte de interpretação musical que ele precisa ter. Enfim, para quem, como ele, pode estar aqui, o Tablado é uma experiência maravilhosa.*

### **2.2.2 - Aulas desde a infância até a Terceira Idade.**

As turmas do Tablado vão desde praticamente a infância - 11 anos - até a Terceira Idade. Como vimos, os cursos para os “maduros” foram criados por Maria Clara na década de 90. Inicialmente ela própria e sua irmã Aracy davam as aulas; hoje Aracy ficou com as turmas de crianças mais novas, a faixa de 11 aos 14 anos, e a Terceira Idade ficou com Cico Caseira.

*- Comecei nas turmas de Terceira Idade atuando como assistente da Clara - relata-nos Caseira. – Depois ela me perguntou se eu podia dar as aulas em tempo integral. Foi o casamento perfeito, porque primeiro eu observava como Clara dava as aulas, depois comecei a dar exercícios e, no final, depois de estar há cinco anos com ela, ela me entregou a primeira turma: ela vinha para assistir, dava um ou outro exercício, mas a turma já estava na minha mão. Quando, pouco antes de morrer, resolveu não dar mais aula, então decidi que eu passaria a ser o professor de Terceira Idade aqui no Tablado, porque gostava do meu trabalho. Fiquei, desde então, com as duas turmas. Eu procurei então conhecer melhor o assunto, conhecer coisas novas. Comecei a ir para a UERJ, porque lá tem uma cadeira de Terceira Idade, comecei a pesquisar exercícios de memória e de coordenação motora, que eu já trabalhava com alunos excepcionais. Então, acaba misturando tudo. Com as senhoras e os senhores eu fazia a mesma coisa: exercícios de memória, etc.. Maria Clara fazia com eles uns esquetes, coisas mais simples. Mas eu no terceiro ano já fazia espetáculos com eles, como agora fazem: fazem espetáculos igual aos dos alunos mais novos.*

*- Os adolescentes chegam quietos, mas não têm bagagem nenhuma. Os idosos chegam quietinhos mas têm muita bagagem, muita experiência de vida. Então resolvi misturar. No ano passado fiz a encenação de textos de Molière com os jovens e depois o mesmo espetáculo com os idosos. Estudamos e preparamos juntos o ano inteiro. Só que tinha uma coisa assim: quando os*

*adolescentes iam ensaiar, tinham a influência de Jim Carrey, do Didi, dos Trapalhões, essas coisas; e os idosos traziam a influência de Marcel Marceau, de Charles Chaplin, uma coisa “clown”, de modo que cada um ficou com uma cara. Mas era o mesmo espetáculo!*

*- No ano passado, quando apagavam as luzes, os idosos tinham medo: “mas a gente vai andar no escuro?” Eu falei: não, vocês vão ter uma lanterna. Então eles fizeram dez minutos de espetáculo só com uma música, Jean Michel Jarre, supermoderna, eletrônica, com as luzes piscando e as senhoras fazendo sombra com guarda-chuva. Tinha uma senhora lá, de uns 60 anos, que não gosta de andar sozinha na rua, que andava no escuro. Mas isso tudo é fruto de um trabalho. Eu coloco pra elas o teatro como vida. “Se vocês têm medo de andar na rua, vou colocar uma luz pra iluminar o caminho de vocês no palco”: tudo da vida eu ia colocando no espetáculo como uma leitura teatral. Não perceberam, então, que eu as estava ajudando não apenas no teatro, mas na vida delas. Alguém falou para uma delas: “Ah, você vai fazer teatro depois de velha? Você vai se sentir uma palhaça!” Então o quê que eu fiz? Coloquei todas como “clowns”! E disse: “agora vamos trabalhar com essa palhaçada... Se vocês acham que vai ficar ridículo, então vamos iluminar esse ridículo. Vocês todas vão ser ‘clowns’, tá?” E a gente fez aquele “clown” de teatro, com preto e branco na maquiagem.*

*- Com os jovens eu ia desacelerando-os - eles chegam com aquela energia toda. Com os mais velhos faço o trabalho oposto: vou acelerando-os aos pouquinhos. As senhoras chegam aqui supercalmas e eu faço com elas um trabalho totalmente ao contrário. Começo a acelerá-las, a colocá-las dentro da vida. Por exemplo: no ano passado eu falei: vamos estudar Nelson Rodrigues. Todas ficaram apavoradas. E eu mesmo fiquei apavorado com a reação delas. Porque elas, quando jovens, eram proibidas de ver as peças de Nelson Rodrigues. Aí acontece uma coisa que é surpreendente. Os jovens não têm o gosto de ler, de pesquisar; é uma dificuldade. Com os idosos eu falo: gente, vamos pesquisar o Molière? Na aula seguinte elas chegam com tanta coisa de Molière que eu fico encantado com o interesse delas. E ao mesmo tempo temos*

que ir podando o tabu que elas tinham quando viviam dizendo “ah, se eu fizer isso eu vou ficar ridícula”. Procuo então mostrar que precisa um trabalho tão grande para elas conseguirem fazer aquilo que acham ridículo, que quando as coloco para trabalhar passam a dar grande valor àquilo. E então leram muito Nelson Rodrigues, e foi tudo maravilhoso.

- *Aí ocorre o mais interessante: nos espetáculos de fim de ano, os adolescentes vêm à noite assistir aos espetáculos da Terceira Idade! E os parentes dos idosos, também, todos vêm e ficam sentadinhos na platéia assistindo. Aliás, não deixo eles darem convites para a família. A família tem que pagar para ver! E paga para vir ver... É muito legal isso: paga para ver! Ai aqueles senhores, aquelas senhoras, começam a me apresentar os filhos, as noras. “Ah, este é que é o responsável por você estar fazendo tudo isso?!”, diz um filho. E às vezes uma senhora me fala assim: “Cico, este aqui é o meu filho que falou que eu tinha ficado doida porque entrei para o teatro”. E o rapaz fica todo sem graça... E, no fim do espetáculo, todos ficam superorgulhosos, porque viram um espetáculo em que a mãe, a avó, cantam, dançam, representam, decoram texto, ou seja, um espetáculo em que entra muita memória; e muita gente acha que quando chega à Terceira Idade a pessoa não presta mais para nada. Os filhos, sobrinhos, netos, assistem e ficam em estado de choque. Porque muitos achavam que a mãe ou a avó vinham para uma coisa tipo aula de tricô. E aqui elas ralam, eu boto elas pra ralar... Elas repetem a cena mil vezes e nós apresentamos um espetáculo tão sério e tão dinâmico quanto o dos adolescentes.*

- *Eu aprendi que o teatro é uma das poucas coisas em que se consegue juntar classes diferentes, pessoas de idades, cores, crenças e raças diferentes, todo mundo trabalhando junto. Por que? Porque, na realidade, pelo menos na minha experiência, eu vou colocando o talento de cada um pra fora. E, quando os talentos afloram, um nunca é igual ao outro. Então, um acaba precisando do outro. E quando você precisa e vai dividir a mesma cena com o outro que tem um talento diferente do seu, não importa se ele é velho ou novo, se mora no*

*subúrbio, numa favela ou em frente ao mar - há uma troca! Sem precisar falar nada, sem eles perceberem...*

**U**ma aluna das turmas de “maduros”, Malu Dias, cerca de 65 anos, conta-nos como e por que ingressou no Tablado, e como isso lhe abriu novos caminhos:

*- Eu fazia um curso de preparação para ator no CEFET (escola técnica) no centro da cidade. Quatro meses depois de eu entrar, resolveram transferir o curso para Jacarepaguá. Aí resolvi desistir, porque fica muito longe para mim, eu tinha minha profissão, sou modista, tenho meu ateliê; e eu não podia anular a minha vida em função do teatro, que, pra mim, é mais pra manter minha cabeça no lugar, me dar energia.*

*- Eu sempre gostei disso. Anos antes, eu trabalhava muito, cuidava dos filhos. Mas eles cresceram, todo mundo está formado, e eu então pensei: não quero ficar mais trancada em um quarto, em um ateliê; agora eu quero respirar ar puro também. Comecei, assim, mais por brincadeira mesmo, para manter a cabeça ocupada.*

*- E assim, quando pensei em desistir, uma das professoras, a Terèse, de expressão corporal, falou: “Você vai sair? Não é possível! Eu acho que você tem jeito para a coisa! Por que é que você não vai para o Tablado?” Eu respondi: “Mas o Tablado é muito caro, e é muito complicado pra entrar, tem fila de espera, é aquela confusão!” E é mesmo. Terèse então me disse que tinha um amigo, o Jô (Johayne Ildfonso), que era professor no Tablado e que ia pedir a ele para me dar uma oportunidade. Então fui lá, ele me deixou assistir às aulas, e uns dias depois me jogou direto na arena.*

*- Entrei numa turma que não era Terceira Idade, porque não gosto de fazer aula só com Terceira Idade. Era uma turma com a grande maioria de jovens. Essa geração nova me energiza, me dou muito bem com eles. Um problema é que eles tinham começado em março e eu entrei em agosto. Peguei a garotada já muito adiantada, muito preparada. Eu não tinha a mínima noção do que era um exercício, e foi difícil. Quando entrava pra fazer qualquer exercício, como não tinha experiência eu atrapalhava. E nessa fase você quer mostrar o que sabe,*

*todo mundo quer fazer o melhor, claro, e eu ficava louca. Certa vez falei: ah, Jô, eu vou desistir. E ele disse: “Não, de jeito nenhum! Mas não vai mesmo, eu não deixo!” Aí, um dia tinha uma cena em que tinha de subir no palco e fazer o que quisesse, o que soubesse fazer. Eu, que já estava desesperada, resolvi compor uma música pedindo “arrego” para a garotada. Fiz música e letra. Aí pronto! Todo mundo que estava na platéia ficou arrepiado, sabe, era uma letra pequenina, mas pedindo ajuda mesmo! Aí, depois disso, foi abraços e beijos, me cumprimentaram e disseram que eu alertei todos pro fato de que cada um que chega tem que ser bem acolhido. E então fizemos a peça, eu nem esperava que o Jô me desse um papel importante como o que eu ganhei, e trabalhei demais.*

*- Quando chegou a hora do Festival de Esquetes eu falei: eu vou participar! Por que não? Por que só os garotos? Fui ao Centro Cultural Banco do Brasil, com o meu marido, e depois com uma colega, escolhemos lá primeiro a “Corista” e depois outros textos, e fomos fazer...*

*- Continuo fazendo as aulas com o grupo de jovens. Só eu nesta idade. Só eu. Todo o resto é bem abaixo. (No ano passado o espetáculo de fim de ano da turma foi o já referido Senhora dos Afogados, de Nelson Rodrigues, em adaptação de Johayne.) Há pouco tempo levei mais duas conhecidas que já faziam aula em outra turma, do pessoal de mais idade; elas quando me viam diziam: “Ah, eu vou lá pra sua turma também!” Tenho apoio total aqui, e muita gente me pergunta: “Como é que você conseguiu entrar?” Porque aqui é fila. O Jô mesmo me diz que pra ele foi uma dádiva me encontrar, porque dificilmente se encontra pessoas nesta faixa de idade que ainda consigam fazer alguma coisa legal.*

*- E, assim, hoje, Malu Dias já é o meu nome artístico. O Tablado é uma vitrine, e o teatro é uma coisa fantástica. Desde que entrei aqui pro Tablado já fiz dois filmes. Vem diretor assistir aos nossos ensaios, e ficam olhando da platéia, e depois toda hora tem um deles pedindo, “faz uma peça comigo, eu preciso de você para um papel”. Porque hoje todo mundo está muito “esticado” e não tem mais gente pra fazer papel de mãe, de avó; está todo mundo querendo ser jovem. Eu quero ser jovem também, mas pra mim isto não é uma obsessão... Fiz um*

*curso agora com a Cininha de Paula, e no encerramento do curso fizemos um filme. E quando alguém pergunta, "onde é que você está?", eu digo, orgulhosa: "Eu estou no Tablado!". E o fato de eu estar aqui não quer dizer que eu tenha talento. Eu tive sorte. Mas agora eles acham que eu tenho a obrigação de ter talento...*

Outro exemplo de como o curso abre novos caminhos até na maturidade é o de Waldemar Berditchevsky, pai de Sura. Empresário bem-sucedido e com toda uma vida dedicada ao mundo nos negócios, ele se transformou, no Tablado, em ator. Sura conta que, aos sessenta e poucos anos de idade, ele entrou numa fase de depressão. *"Falei que conhecia três remédios para depressão, nenhum deles tendo nada a ver com sua personalidade: análise, ioga ou teatro. Quarenta minutos depois, papai estava matriculado no Tablado."*

Começou ali uma imprevisível e inusitada carreira artística. Ele se deu tão bem que virou ator de televisão. Atuou, aos 64 anos, nas novelas *Vamp* e *Deus nos acuda*, e fez, também como ator, muitos comerciais de tevê.

Sura então criou para seu pai um personagem-chave em sua primeira peça escrita para adultos, *Atacado e varejo*. Era o papel do pai da protagonista. Mas antes de a peça estrear aconteceu, em 1999, o doloroso imprevisto: Waldemar faleceu, aos 74 anos de idade. *"Entreí em crise. Somos cinco irmãos e eu era a mais ligada nele."* Sura não imaginava outro ator para o papel, e por isso a peça ficou inédita por longo tempo. Finalmente, em fins de 2002 ela lançou no Rio de Janeiro o espetáculo, que dirigiu e protagonizou, "saldando uma dívida" com o pai.

### **2.2.3 - A "sucessora" assume a luta pela sobrevivência.**

#### **Com o caixa vazio, volta o Pluft...**

A morte de Maria Clara desnor-teou a todos no Tablado. Os cursos continuaram apesar do impacto e da dor que a todos abateu. Mas os espetáculos para o público foram praticamente interrompidos. Foi como um período de luto no qual o Tablado parou para rever seus rumos e repensar-se. Depois da temporada de *Jonas e a baleia*, que transcorria quando Maria Clara morreu, nenhuma outra produção aconteceu no restante do ano 2001. No ano seguinte, foi apresentada apenas uma peça de *Vianinha, O morto do Encantado*, com direção de Bernardo Jablonski.

Não houve solução de continuidade nas mostras de esquetes, que se realizam há cerca de oito anos: a 8ª Mostra realizou-se em junho de 2003. É uma iniciativa inaugurada pelos próprios alunos mais adiantados, que tiveram a idéia e a concretizaram. Cada ano há um tema. Em 2003, por exemplo, o tema foi o teatro russo, *“que nem se presta a esquetes, mas que acabou funcionando muito bem”*, relembra Jablonski. *“As pessoas sempre vêm, e o Tablado sempre lota nos dois dias de apresentação. Começou muito mambembe, mas agora está indo muito bem. E o mais importante é que nem há prêmios. É uma mostra não competitiva.”*

As dificuldades do Tablado eram percebidas por toda a gente do teatro. O cineasta, dramaturgo e encenador Domingos Oliveira, por exemplo, criticou, em junho de 2003, em artigo no “Jornal do Brasil”, a decisão do gestor dos teatros municipais, Miguel Falabella, de *“entregar o Teatro do Jockey (e verba) a Karen Acioly para fazer o Centro de Teatro Infantil, esquecendo que o Tablado está ali ao lado, precisando de dinheiro para sobreviver. Isto é absurdo, um desrespeito à tradição, quase um desaforo”*.

O Tablado é um ponto de referência cultural no Rio e no Brasil. Mais de 800 pessoas visitam-no semanalmente, além daqueles que telefonam de todas as regiões do País para fazer pesquisa ou pedir informações. O Tablado não é só um formador de profissionais de teatro: é um formador de platéias. Como deixar isto tudo se perder?

O repensar de rumos, durante o período de sofrimento e luto, levou a equipe a uma definição, no começo de 2003: optar por manter a filosofia que Clara imprimira ao grupo, mas procurando modernizar-se e atualizar-se para sobreviver. Por modernização, entenda-se, entre outras coisas, a busca de apoio financeiro externo para os espetáculos. Os cursos se pagam, são auto-suficientes. Mas o patrocínio passou a ser fundamental para se poder continuar mantendo o grupo de teatro, que é e continuará sendo amador (só o pessoal técnico pode receber remuneração); para manter os “Cadernos”, os “Ciclos de Leituras” e o programa de palestras com os principais diretores de teatro do Brasil; e ainda para concretizar projetos que ainda estão na gaveta, como o de oferecer espetáculos gratuitos para comunidades carentes.

O processo de retomada e reorganização foi então deflagrado com uma decisão: a aclamação de Cacá Mourthé como sucessora de Maria Clara, com sua “nomeação”, em março de 2003, para as funções de diretora artística do Tablado. A seu lado, participam da direção do Tablado outros três professores: Bernardo Jablonski, Ricardo Kosovski e Sílvia Fucs.

O caixa estava praticamente vazio. Cacá e sua equipe decidiram reiniciar a nova fase com uma remontagem de *Pluft*, celebrando-a com uma característica especial: o elenco juntaria várias gerações de atores que já passaram pelo Tablado, reunindo uma equipe de atores e técnicos de primeira qualidade. Todos, obviamente, trabalhando de graça. (Eles não podiam deixar de lembrar da frase premonitória de Maria Clara, nos anos 70: *“Toda vez que o ‘caixa’ está baixo, montamos Pluft e pronto...”*)

Louise Cardoso, que tinha sido o fantasminha na montagem de 1974, agora é a mãe dele. O papel-título é de Cláudia Abreu. Revezam-se no papel do “Tio Gerúndio” José Lavigne, atualmente diretor de programas da TV Globo como

o “Casseta & Planeta”, e Lúcio Mauro Filho, ator da Globo (atua no seriado *A grande família*).

Na verdade, a idéia da montagem tinha sido de Louise Cardoso e Cláudia Abreu, conta-nos Cacá Mourthé:

- *A Louise e a Cacau (Cláudia) tinham tido essa idéia para a comemoração dos 50 anos do Tablado, e a Clara aprovou. Cacau foi minha aluna, eu fui aluna da Louise, e ficou combinado que a Clara iria dirigir e eu seria sua assistente de direção. Mas acabou que a Cacau engravidou, a Louise foi fazer novela, e depois a Clara morreu. Aí, eu encontrei com Louise no primeiro trimestre deste ano e lembrei-a do nosso projeto. Ela disse: “Eu acho que posso fazer agora!” Então ligamos para a Cacau e a Cacau podia fazer também. Aí decidimos fazer, chamando para o elenco outros ex-alunos. É uma montagem especial, carregada de afeto. Todos do elenco já estudaram no Tablado. E todo mundo que passa por lá acaba voltando. É igual família. A Cacau fala que é como uma ação entre amigos, muito particular, uma coisa de reencontro da gente, cada um hoje já na sua vida. Os ensaios eram maravilhosos. Todo mundo tinha medo de chegar o dia da estréia porque iam acabar os ensaios e a gente ia parar de ficar junto quase o dia todo, sabe?*

O grupo começou fazendo uma “vaquinha” com os amigos, e pedindo algum dinheiro emprestado, para conseguir botar o espetáculo de pé. Afinal, trata-se de um *revival* mas com o uso de recursos técnicos inimagináveis nos primeiros tempos do Tablado, os quais encantam as crianças e têm custo alto: o fantasma, por exemplo, pela primeira vez voa de um lado para o outro no palco...

Cacá conseguiu apoio financeiro dos Correios, no âmbito da “Lei Rouanet”, para fazer face aos gastos. Foi a primeira vez que o Tablado captou e aplicou recursos oriundos da Lei de Incentivos Fiscais:

- *Eu estava muito preocupada. Só pensava assim: como é que vou fazer uma montagem, sem recursos, mantendo a qualidade que é a nossa tradição? E era a minha primeira montagem como diretora artística! Aí “corri atrás”, botei o projeto debaixo do braço, o projeto do curso também, e corri empresas. Em duas*

*semanas acho que recebi uns dezesseis “nãos”. É uma coisa que machuca, que dói. Aí eu decidi: eu tenho que fazer, de qualquer maneira! Aí, aos 47 minutos do último tempo, já na semana da estréia do **Pluft**, eu consegui o patrocínio dos Correios... Foi uma grande alegria; e por coincidência aconteceu no dia do aniversário da morte da Clara. Acho que foi realmente ela que mexeu os pauzinhos lá em cima para que tudo corresse da forma como ela realmente queria...*

O programa do espetáculo, um belo folheto a cores, traz fotos de todas as seis montagens anteriores de **Pluft** no Tablado, em 1955, 1964, 1974, 1977, 1985 e 1995; fotos dos atores de hoje e cenas da montagem atual; algumas falas da peça; e a frase de Maria Clara em que dizia que o Pluft “*quem sabe não é a Maria Clara com medo de enfrentar a vida?*”.

Numa das primeiras sessões os Correios prestaram uma homenagem a Maria Clara lançando, no palco do Tablado, um selo especial que traz como ilustração o fantasma e Maribel.

A direção do espetáculo é de Cacá; os figurinos são, como na montagem de 1955, de Kalma Murtinho (que foi a mãe do fantasma naquela primeira montagem). A música e a direção musical, de Caíque Botkay. A iluminação é de Jorginho de Carvalho. A preparação corporal dos atores, inclusive para os vãos no palco, é de Cláudio Baltar, da “Intrépida Troupe”.

“*A gente não tinha noção da proporção que ia ser o sucesso*”, diz Cacá, em seu depoimento para este trabalho, concedido ainda em plena temporada de **Pluft** no Tablado. “*Sabia que a montagem iria chamar a atenção, mas não esperava tanto. Cláudia Abreu é quem brinca dizendo que o nosso sucesso é igual ao de uma grande banda de rock...*” A peça estreou no começo de maio. Em meados de junho, os ingressos já estavam vendidos até o fim de julho. Na primeira semana de julho, a revista “Veja / Rio” alertava: “Quem estiver pensando em levar as crianças para assistir à badalada montagem de **Pluft, o fantasma** em cartaz no Tablado só irá conseguir ingresso para agosto”. Em meados de setembro, a revista avisava: “Os ingressos estão esgotados até o fim da

temporada. A cada sessão é aberta uma lista de espera para o caso de desistência de quem já comprou entrada”.

Na sessão de um domingo de julho, o ator André Mattos, que faz o “pirata Perna-de-Pau”, atrasou-se devido a filmagens para uma novela da Globo, e avisou pelo telefone que só conseguiria chegar ao Tablado uns 40 minutos depois do horário estabelecido para o início do espetáculo. Ante uma platéia já impaciente pela espera, Cacá Mourthé foi ao palco, comunicou o problema e propôs: o grupo estava pensando em cancelar o espetáculo, para não reter demasiadamente as crianças. O pagamento poderia ser devolvido ou os ingressos seriam trocados para outro dia. Houve uma grita geral na platéia. Protestos unânimes. O dinheiro ninguém quis de volta. A troca por outro dia, menos ainda: como, gritaram alguns, se está tudo lotado por um mês e meio? Quando afinal poderemos vir ver?... Diante do impasse Cacá então resolveu que todos ficariam aguardando André; e sugeriu que, para não cansar as crianças, os pais as levassem para um pátiozinho interno no qual elas poderiam ficar brincando ao ar livre enquanto esperavam. Assim foi feito, com a concordância geral, e o espetáculo afinal começou quase uma hora depois, sem mais protesto algum... (Dentre as mães que ficaram aguardando no pátio estava a atriz Fernanda Torres, ex-aluna do Tablado, com seu filho pequeno...)

Quando a peça acabou e os atores voltaram ao palco para agradecer os aplausos, André pediu a palavra. Desculpou-se com o público e explicou: as filmagens no Projac (estúdios da TV Globo em Jacarepaguá, a uns trinta e tantos quilômetros de distância) tinham-se estendido além do previsto, entrando pelo horário da peça, mas ele não podia reclamar, porque a Globo, da qual é contratado, costuma permitir que ele e outros atores saiam para suas encenações no Tablado, às vezes apressando e encurtando filmagens, por saber que trabalham de graça no teatrinho. Devido a isso, e já que é assalariado da TV Globo, há circunstâncias, no entanto, em que não pode abandonar no meio uma filmagem em que tenha ocorrido algum problema de atraso; e por isso pedia a compreensão do público e da direção do Tablado. Os aplausos redobraram.

O espetáculo fez sucesso também junto à crítica. Marília Coelho Sampaio, crítica de teatro infantil do jornal "O Globo", começou seus comentários (edição de 24.5.03) perguntando: "O que leva um texto a ser encenado várias vezes, enquanto outros nem conseguem chegar ao palco? **Pluft**, escrito em 1955, parece carregar a chave desse segredo". Após observar que "a ingênua história do fantasma que morre de medo de gente continua agradando em cheio ao público infantil", ela escreveu:

*A primeira coisa que chama a atenção em "Pluft" é o cuidado da diretora Cacá Mourthé com o espetáculo. Talvez o cuidado de preservar a magia de um texto escrito há 48 anos, num tempo em que as crianças ainda eram poupadas das conversas e da realidade, nem sempre coloridas, dos adultos. Naquela época os pequenos tinham mais tempo para ouvir e imaginar histórias. (...) Para levar ao palco do Tablado toda a magia do texto de Maria Clara, Cacá contou com uma equipe afinada. (...) O elenco da peça, formado por atores experientes, é uma atração à parte no espetáculo. Cláudia Abreu compõe um Pluft divertido, com o qual as crianças se identificam de imediato. (...) Se continuar ganhando montagens caprichadas como a de Cacá Mourthé, "Pluft" provavelmente continuará com fôlego para encantar muitas gerações de crianças.*

**Há** tempos não se via algo assim: 2003 trouxe um como que ressurgimento do teatro infantil no Rio de Janeiro. Peças infantis de boa qualidade lotam os teatros cariocas, e pais e mães acotovelam-se nas filas para comprar ingressos para seus filhos. "É um ótimo momento. E o Prêmio Maria Clara Machado é um estímulo para melhorar cada vez mais a qualidade", comenta Sílvia Aderne, que integra o grupo Hombu e faz teatro infantil há 39 anos.

Uma das peças com sessões invariavelmente lotadas é **Maroquinhas fru-fru**, de Maria Clara. O sucesso da temporada de dois meses e meio - iniciada em maio - no Teatro Maria Clara Machado (situado no Planetário do Rio) foi tão grande que o diretor, Bernardo Jablonski, decidiu fazer nova temporada a partir de agosto no Teatro Clara Nunes, ali perto, no Shopping da Gávea. O Clara Nunes tem 435 lugares - três vezes mais que o Teatro Maria Clara.

**Maroquinhas** foi sucedida no Planetário por outro texto de Maria Clara, **Aprendiz de feiticeiro**, com direção de Lionel Fischer.

A nova versão de *O menino maluquinho*, de Ziraldo, adaptada e dirigida por Felipe Camargo, é uma “coqueluche” entre a criançada e vem superlotando o Teatro Vanucci, com aplausos em cena aberta. No segundo semestre, fez sucesso na Sala Baden Powell, em uma remontagem, *O jardim das borboletas*, de André Adler, com direção de Luís Salem. No Centro de Referência do Teatro Infantil, no Teatro do Jockey, a peça *Bagunça - a ópera baby*, com partitura original de Roberto Bürgel e libreto e encenação de Karen Acioly, estreou no início de 2003 e ficou em cartaz quase cinco meses. *Bicho esquisito*, de Lúcia Coelho, sucedeu-a, cumpriu uma temporada de meses de lotação esgotada, e foi sucedida por outros dois sucessos de público: *Contos, cantos e acalantos*, de José Mauro Brandt, e *A excêntrica família Silva*, dirigida por Karen, a coordenadora do Centro. *Cyrano de Berinjela*, adaptação de Gustavo Bicalho da obra de Edmond Rostand, completou em meados de 2003, com uma temporada agora no Teatro Villa-Lobos, dois anos em cartaz. E esse movimento todo culminou com o estrondoso êxito de **Pluft**.

Bernardo Jablonski confirma nossa suposição: há um ressurgimento em termos de qualidade; há bons espetáculos, com produções de custo vultoso. No entanto, diz-nos ele, isto ainda é a exceção:

*- Falo mais do Rio, que é o que eu conheço bem. Fui jurado do Prêmio Maria Clara Machado, e vi 50 a 60 e poucas peças de julho do ano passado até agora, julho de 2003. E vi muitos espetáculos com um, dois, três atores no máximo, sem cenário, com uma iluminação que a da nossa casa é melhor, e muitos com os figurinos que o Tablado emprestou. Tem monólogos! Eu nunca tinha visto monólogo em peça infantil... É o reflexo da crise! Está uma pobreza. Há textos interessantes, espetáculos interessantes, mas tem muita coisa ruim e pobre também, por causa da crise aí fora. O teatro ficou muito caro. Antigamente se fazia com duas tábuas e uma paixão. Mas hoje em dia! Antigamente você fazia uma peça com vinte refletores de quinhentos; hoje não faz com sessenta de mil! As pessoas ficaram cegas? Não, é que se acostumaram*

com a qualidade da luz. A qualidade do som melhorou estupidamente. Ficou tudo muito caro. Não chega a ser como um filme, mas a produção teatral ficou muito cara. Agora mesmo, esta minha montagem de **Maroquinhas** só se viabilizou porque a Prefeitura entrou com uma verba de apoio. Quando tem patrocínio, aí os designers, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, “desforram”; mas quando não tem, é o que estamos vendo aqui e ali.

#### **2.2.4 - Novo repertório. Novas diretrizes?**

***Se o Tablado continuar do mesmo jeito, nos moldes que Clara criou, ele será eterno. Hoje, sempre que preciso de elenco novo vou lá buscar; e é a escola que recomendo. Os mais de 50 anos de atividades devem-se exclusivamente ao fato de o Tablado ser um teatro amador, não num sentido pejorativo, mas pelo amor espontâneo que todos lá têm por ele.***

MAURÍCIO MATTAR

Com o sucesso de bilheteria de **Pluft** o grupo pôde pagar as despesas e saldar os empréstimos tomados. Mas e o futuro? Além dos gastos necessários com os “Cadernos”, com a manutenção do pessoal técnico e dos funcionários, com os “Ciclos de Leitura” etc., vai ser preciso, em algum momento, fazer uma reforma no teatrinho. “Agora melhoramos o som, em matéria de som está muito bom. Temos doze, quinze microfones, de lapela, se for o caso de um musical. A parte de acústica melhorou muito. Mas o ar condicionado é velho, e você imagina quanto custa um sistema de ar condicionado novo. E as cadeiras? Ainda são muito desconfortáveis!”, diz-nos Jablonski.

- Quando eu assumi, em março - confessa-nos Cacá Mourthé -, fiquei com muito medo porque eu estava com o caixa zerado. E o Tablado sempre se auto-geriu. Cada produção era sempre gerada pela produção anterior. Eu fiquei com medo! Mas agora está mudando a história. Temos o tombamento, temos o

sucesso de *Pluft*, temos um dinheiro entrando! Já estou conversando com algumas empresas interessadas em apoiar um plano anual de espetáculos.

Outra mudança importante decidida há poucos meses por Cacá e sua equipe é a instituição de um repertório para adolescentes, em paralelo ao teatro infantil. De certa forma, é a retomada de um filão que Carlos Wilson *Damião* iniciara nos anos 80, mas que se interrompera com sua morte. Em outubro de 2003 estreou, com um elenco de alunos da escola, um texto de Jablonski “livremente inspirado” em *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger - *Eu, Henrique Viana, 17 anos, reprovado em seis matérias, virgem, estou voltando para casa* -, que já tinha sido encenado há cerca de dez anos, com Luiz Carlos Tourinho no papel principal. No primeiro trimestre de 2004, revelamos Cacá, será apresentada *Leonce e Lena*, de Büchner: “Ricardo (Kosovski) está tendo umas idéias ótimas que farão uma montagem muito divertida”. (*Leonce e Lena* foi montada pelo Tablado em 1982, numa adaptação e direção de Luís Antônio Martinez Corrêa, com Kosovski, Cacá e Thaís Balloni no elenco.) Depois, ainda em 2004, será encenada uma adaptação do filme *A vida de Brian*, do grupo inglês Monty Python.

Ao pôr sobre os próprios ombros o fardo de viabilizar o futuro do Tablado, Cacá Mourthé decidiu, ousadamente, enveredar por novos caminhos à busca de recursos no mundo competitivo de hoje, mesmo que isso possa ser eventualmente interpretado como uma quebra da tradição a que Maria Clara se aferrou por tantas décadas. Segundo as normas que regem as atividades do Tablado desde a fundação, nenhum ator, mesmo profissional, que se apresentasse no pequeno palco da Lagoa poderia receber remuneração. (É o que acontece, por exemplo, com Louise Cardoso e Cláudia Abreu, que, apesar de serem atrizes de renome nacional no teatro, cinema e televisão, e de receberem salários de “estrelas” na TV Globo, atuam de graça em *Pluft*.) Estas normas em princípio impossibilitam a apresentação de peças profissionais no Tablado. No entanto, para alguns - puristas, talvez? - a diretriz histórica teria sido desconsiderada por Cacá Mourthé, ao abrir, em agosto de 2003, as portas

do teatrinho para *Confissões de mulheres de 40*, uma encenação profissional com a qual Domingos Oliveira comemora sua 50ª direção.

A resoluta Cacá inaugurou assim um novo tempo no Tablado: daqui para a frente alternará os espetáculos realizados por professores e alunos da escola com peças inteiramente profissionais, para as quais cederá o espaço do teatro.

Depois de fazer sucesso abordando as inseguranças das “trintonas” na peça *Mulheres de 30*, lançada em 1993, Domingos Oliveira reeditou a fórmula agora, dez anos depois, focalizando as mesmas mulheres com dez anos a mais, quando adentram na chamada “idade da loba”. O texto - de autoria de Clarice Niskier e Domingos - é um divertimento metalingüístico com as artes cênicas, já que toda a trama transcorre, como num *making off*, durante o processo de criação de um texto teatral por parte de quatro atrizes.

As quatro - Clarice, Dedina Bernardelli, Priscila Rozenbaum e a própria Cacá Mourthé - são, aliás, as mesmas atrizes que protagonizaram *Mulheres de 30*.

Apesar de ser uma montagem profissional, ressalvam Cacá e suas parceiras, elas na verdade não tiveram remuneração: como as quatro bancaram os custos de produção, a venda dos ingressos apenas as ressarcirá destes custos. “*Só vamos poder ganhar dinheiro com o espetáculo quando fizermos uma temporada fora do Tablado, mesmo porque o teatro aqui é pequeno*”, diz Priscila, que foi, aliás, aluna de Jablonski e *Damião* no Tablado.

Os tempos são outros; são tempos em que o Tablado não pode manter-se numa redoma, numa época em que o patrocínio empresarial, por exemplo, é considerado imprescindível para que um espetáculo teatral possa pôr-se de pé e chegar ao público. No entanto, a destemida decisão de Cacá é passível de desencadear controvérsias. A influente crítica de teatro adulto do jornal “O Globo”, Bárbara Heliodora, por exemplo, começou sua análise do espetáculo <sup>91</sup> dizendo que “*destruir sempre foi mais fácil do que construir*” e rotulando de “*chocante*” a decisão de Cacá de “*alugar a sala do Tablado para um espetáculo comercial*”, decisão esta com a qual “*repudiou a inabalável postura de Maria*

---

<sup>91</sup> Publicada na edição de 25.8.03.

*Clara Machado em defesa do amadorismo do grupo, seu local e suas atividades*". "O gesto não se justifica: é preciso dinheiro para sustentar o grupo amador? Maria Clara o fez durante décadas, lutando contra todas as dificuldades, mas não recorreu a isso", acrescenta. (Heliodora é ex-tabladiana dos velhos tempos: foi, por exemplo, uma das girafas em **O embarque de Noé**, em 1957, e dez anos depois dirigiu uma sessão de leitura interpretada de *Hamlet*, com um elenco que incluía Roberto de Cleto, Emílio de Biasi, Sérgio Viotti, Lafayette Galvão, Vanda Lacerda e Hélio Ary.)

Cacá Mourthé contestou Bárbara em carta a "O Globo" publicada dias depois <sup>92</sup>, na qual disse que os argumentos dela são equivocados. "A 'inabalável postura' de Maria Clara contra os espetáculos comerciais é imaginária", afirmou, lembrando que já em 1978 ela alugara o Tablado para a realização do espetáculo *Ornitórrinco canta Brecht e Weill*. Além disso, acrescentou, *Confissões "não é um espetáculo comercial. Produzida pelo elenco em sistema de cooperativa, enquanto estiver sendo encenada no Tablado as atrizes nada receberão"*.

Cacá encerra a carta convidando, ironicamente, Bárbara a ir ver **Pluft**, "em cartaz desde maio no Tablado, com casa lotada. Tenho certeza de que irá se emocionar e se divertir".

De fato, a diretriz férrea estabelecida e seguida por Maria Clara era a da não-profissionalização não necessariamente do teatrinho, mas do grupo de teatro - e este continua, na gestão de Cacá e seus colaboradores, incondicionalmente amador.

O Tablado ocupa uma posição como que isolada no cenário teatral brasileiro: não se identifica plenamente com o circuito profissional nem pode ser visto como integrante do movimento amador, tal o apuro e o quase "profissionalismo" de suas produções, isto ao longo de toda a sua história. Este isolamento dificultaria a renovação do grupo? É como se o tempo "não passasse" ali no Jardim Botânico, mantendo o Tablado à margem dos avanços, das vanguardas? Na entrevista para este trabalho, Bernardo Jablonski, indagado sobre estas questões, responde que não, não há empecilhos à renovação

---

<sup>92</sup> Edição de 30.8.93.

*“porque por sorte o Tablado ainda atrai parcelas significativas dos segmentos mais talentosos de cada geração. Isso é uma sorte, é uma bênção que o Tablado ainda atraia essas pessoas”. Mas admitiu:*

*- No entanto, o Tablado de fato está um pouco à margem. Não é que esteja à margem dos avanços, não. É que o Tablado às vezes é mal visto, a gente sabe disso; a própria Bárbara Heliadora tem uma má vontade danada conosco; e a crítica, de um modo geral, tem má vontade. Já falei antes que quando aqui no Tablado reinvestimos no horário nobre montando “O morto do Encantado”, do Vianinha, não houve crítica alguma (exceção honrosa a Lionel Fischer, na “Tribuna”). Foi um silêncio geral. Eu me lembro de que o Enrique Diaz (ex-tabladiano) montou aqui no Tablado aquele espetáculo do grupo dele <sup>93</sup>, o “A bao a qu”, e nenhum crítico veio ver. Foi solenemente ignorado. Aí saiu do Tablado, passaram-se umas duas semanas e relançou o espetáculo naquele teatrinho aqui perto, o Sérgio Porto, onde continuou a fazer um grande, e merecido, sucesso. Pois bem: subitamente passaram a ser maravilhosos! O espetáculo passou a ser a melhor coisa do mundo! Então há duas semanas eles eram umas insignificâncias e depois ficam maravilhosos? Achei engraçado, em outra ocasião, a Bárbara Heliadora falando maravilhas de “Cócegas”. Como? As duas <sup>94</sup> eram aqui do Tablado! Quando elas fizeram, pouco antes, “Advocacia segundo os irmãos Marx” aqui no Tablado, foram ignoradas; dois meses depois, “passaram a ser” ótimas em “Cócegas”! Ora, as atrizes eram as mesmas! Mas paciência. Não adianta nem ficar chorando. Eu vou fazer o quê? Vou dizer “ah, Bárbara Heliadora, você está errada!”, “ah, Macksen <sup>95</sup>, você está errado!” (Aliás o Macksen ainda vem aqui de vez em quando. A Bárbara é que não vem mesmo.) Não! Temos é que mostrar trabalho. E como é que se mostra trabalho? É com a Mostra de Esquetes, com peça infantil, com peça para adultos, com repertório para adolescentes, com as práticas de montagens no fim do ano, com o Festival de Verão, com os “Cadernos de Teatro”, que nos dão a*

---

<sup>93</sup> Companhia dos Atores. O *A bao a qu* foi um dos primeiros espetáculos do grupo.

<sup>94</sup> Heloísa Perissé e Ingrid Guimarães, autoras e atrizes de *Cócegas*.

<sup>95</sup> Macksen Luiz, crítico de teatro do “Jornal do Brasil”.

*base teórica, e continuando os cursos e continuando a atrair um contingente expressivo dos novos talentos de cada geração.*

**O teatro deve tudo ao Tablado. Alguns dos maiores atores, cenotécnicos, iluminadores, figurinistas, todos passaram pelo Tablado, e isso continua acontecendo. Em termos de formação de atores não se discute a importância do Tablado. Em termos de técnica, também.**  
(LEONEL FISCHER)

### **2.2.5 - O "método" do Tablado. Se existe, qual é?**

*"Não sei definir meu trabalho", disse certa vez Maria Clara; "eu crio a partir do zero, é vocação, nasci para fazer isto; as teorias ficam para os críticos. Um poeta não escreve assim por causa disso ou daquilo. Somos intuitivos, é uma questão de momento".*

Maria Clara Machado criou um "método" de ensino de teatro? Haveria um "método Maria Clara"? "Método" entendido como um "estilo", um conjunto de fórmulas e regras que norteia o ensino da arte e da técnica de interpretação. "Método", assim, sem adjetivos ou complementos - como ficou consagrada, em teatro, a técnica concebida em suas obras e aplicada por Stanislavski em seus exercícios para ensinar ao ator o seu ofício.

A pergunta surpreende e desconcerta alguns. Muitos nunca tinham pensado na questão. Cico Caseira diz-nos que *"ela não tinha muito discurso. Ela não gostava muito de falar. Era como se fosse um exemplo vivo. Ela não precisava falar, a gente sentia, a gente já sabia como era"*.

No entanto, Thaís Balloni, que foi aluna de Maria Clara desde 1965 e passou a ser professora 14 anos depois, coordena atualmente, junto à Secretaria de Cultura do município fluminense de Casimiro de Abreu, um curso de teatro que intitulou "Método do Tablado".

Bernardo Jablonski não hesita na resposta enfática:

- Não há dúvida: é o método do Stanislavski adaptado. É o famoso “e se eu fosse resumir todo o método numa pergunta esta seria: e se fosse verdade?” Todo o método se resume numa pergunta, não é? E se fosse verdade? Por exemplo: e se eu realmente, agora, fosse um mendigo? Agora, é claro que a gente vai adaptando o método, né? Puxa, a gente trabalha com peças em que nem personagem de carne e osso tem, não é? A Clara aprendeu o Stanislavski; depois surgiu o “método das ações físicas”, que ninguém trouxe para o Brasil. Aí paramos, fizemos uma reciclagem, todos nós tivemos aulas desse método, e a gente está sempre tentando atualizar. Temos que estar ligados, atentos a Bob Wilson, a Robert Lepage, etc. Se for preciso rasgar tudo, a gente rasga. Se for preciso recomeçar do zero, a gente recomeça.

Para Luiz Carlos Tourinho, não há um método, se o entendermos como um corpo de conceitos e técnicas de ensino a ser seguido como um manual. Ele explica com os exemplos de sua experiência de aluno e agora de professor:

- O legal do Tablado é isso: todos nós somos responsáveis por tudo. Tempos atrás, eu, Cico, Andréia, os professores, a gente pintava o muro, preparava o jardim na época da estréia, eu limpava o banheiro... Temos o Zé, que é um funcionário, mas ele não é escravo da gente. Você começa a ter amor pelo prédio, pelo teatro, pela cadeira, pelo figurino, você já não larga o figurino na coxia porque você é quem vai ter de passar. Algumas pessoas não entendem, porque acham que ator tem que ser estrela, intocado, sabe? Mas aqui não! Tem que ser gente! Eu fiz até curso de cabine de som, curso de luz. Quando o ator se emocionava eu ia mudando o volume da música... No **Patinho Feio**, no monólogo do patinho, uma vez eu fiquei tão emocionado que comecei a apagar as luzes e deixei só o foquinho nele. E a “deixa” para os outros atores era a luz! Eles ficaram esperando e um sussurrou: “você não vai botar a luz?” “Ah, não está lindo assim?”, eu falei. Aí veio um, irritado: “Desce já daí!”... Enfim, é um aprendizado de tudo. Trabalhei como ator, como contra-regra, como diretor, como bilheteiro. No **Tribobó City** o André Mattos fazia o “cow-boy” e machucou o joelho; o Gibran passou a ser o “mexicano” e eu da bilheteria fui pra lá, eu não

sabia o texto mas de tanto assistir já estava improvisando em cima; e deu tudo certo. Uma vez também a Silvinha <sup>96</sup> ficou doente, ela fazia a médica no **Camaleão**, e eu também a substituí, eu não tinha as falas mas sabia as marcas, tudo! O charme do Tablado é isso... a improvisação! É por isso que todo ator do Tablado é meio ator pronto. A gente aprende a improvisar, a gente tem noção da dramaturgia desde o primeiro diálogo. Então, a gente sabe inventar uma cena com início, meio e fim, e com conflito no meio que tem que resolver. Você sabe se virar! Tem muito ator que a gente tem que dar o texto na mão, não é? Se não der o texto ele fica parado.

- Pois este é o grande charme do Tablado. A gente peca talvez pela teoria, porque não temos a obrigação de dar a teoria. A gente tem que instigar o aluno para se interessar. Como na alfabetização. Você não fala: é o A, aqui é o B, aqui é o C. Quando a criança fala "ah, esta é a letra A", aí você fala: "opa, agora vou ensinar a letra B". A partir da curiosidade do aluno. Aqui, cada aluno cria a sua escola. Eles fazem aula de interpretação com a gente, têm aula de voz em outro lugar, aula teórica em outro lugar. Não somos uma escola que exija exclusividade. Quanto mais informação o aluno tiver, melhor pra ele, e melhor pra todos, porque aí vão trocar informações.

Cacá Mourthé não tem dúvida alguma: Maria Clara tinha sim um método "muito próprio":

- Eu agora não vou ter tempo, mas tenho vontade de um dia sentar, entender e escrever uma metodologia "machadiana" de interpretação. Não vou poder fazer isso agora. Mas estou certa de que é um método muito particular de improvisação que ela aprendeu na Europa. Mas a Clara era uma pessoa muito pouco teórica, e muito prática. Quem teve contato com ela talvez tenha tido a sorte, o privilégio, de ter obtido um conhecimento único, que era muito mais que um conhecimento meramente teórico; era um conhecimento que partia de uma experiência. Ela era uma pessoa muito prática e intuitiva. Ela nunca sentou para pensar: o que é que eu faço? Qual é o primeiro passo para ensinar um ator? Ela simplesmente ia fazendo. Mas eu acho que como ela deixou dezesseis, dezoito

---

<sup>96</sup> Sílvia Fucs.

*discípulos a gente poderia, mais tarde, se juntar e formalizar, formatar isso tudo que ela ensinou. Ela escreveu o “Cem jogos dramáticos”, que são historinhas, mas não constituem um método.*

*- Mas o fato é que a Clara tinha um método muito próprio. Eu estudei há mais de 20 anos com mamãe, depois com Clara, depois com a Louise, depois fui assistente da Clara e, há cerca de dois anos e meio, fui para a Rússia, para Moscou, onde estudei numa academia de teatro; e lá é tudo Stanislavski. Fiquei lá tendo aulas por 45 dias e percebi que o que a Clara fazia tinha uma relação muito estreita com Stanislavski. Isso apesar de podermos dizer que ela tinha um jeito de usar o método “machadiano” - ou “clareano”... O jeito de ensinar, de mostrar a didática dela, talvez não fosse uma didática própria de um discípulo de Stanislavski, mas era o método dela de entender Stanislavski. Era muito simples para mim, que já tinha lido todos os livros de Stanislavski, mas o que eu fui aprender lá foi o que corresponde à terceira fase, o final da vida de Stanislavski.*

Cacá recorda um exercício que Maria Clara fazia muito. Pedia que os alunos ficassem em roda, fazia um embrulho com folhas de jornal e circulava-o circular de mão em mão. Dizia então que era um passarinho ferido; e cada um tinha que reagir como se estivesse com o passarinho na mão. Aí, de repente ela dizia que era um rato morto. E tudo mudava, os alunos gritavam: da carícia tinham que passar para o horror. Mas, segundo ela, o exercício mais característico das aulas era o “nascimento”: o aluno tinha de imitar os movimentos lentíssimos de uma planta, desde a semente até crescer e ficar adulta, e depois ir envelhecendo e fenecendo aos poucos.

Ela usa muitos exercícios de Clara em suas aulas, hoje, mas “mistura” com outros métodos, como contou em depoimento à revista “Dionysos”:

***Uso muita coisa da Viola Spolin. Uso coisa do Boal. É uma mistura. Os exercícios da Clara são a base, mas cada um de nós foi acrescentando coisas do seu trabalho, da sua experiência. É uma mistura. Não sei se há um estilo de representação no Tablado. Mas na minha geração, todos os que tiveram aula com ela gostam deste lado meio clown, meio chapliniano, que vem da Clara.***

Na verdade, Maria Clara não seguia à risca um “método”, linearmente. Tinha muitas idéias próprias a respeito da técnica e da arte da representação, e também conhecia bem toda a teoria disponível acerca da questão, como os conceitos e os exercícios de Stanislavski, Brecht, Grotowski, Artaud e outros. Sua técnica de ensino, nas aulas de interpretação, era muito centrada na improvisação e na mímica, com o recurso à liberdade de criação e à imaginação, e com o estímulo ao uso do próprio corpo como instrumento de representação.

Estas são, ainda hoje, as linhas gerais do que seria o “método” do Tablado, seguido pelos discípulos que herdaram as técnicas e os conceitos da mestra.

## **DEPOIMENTOS**

Seguem-se depoimentos da diretora artística do Tablado, Cacá Mourthé, e dos professores Aracy Mourthé, Cico Caseira, Luiz Carlos Tourinho e Thaís Balloni. Outros trechos dos seus depoimentos foram inseridos em capítulos anteriores, por se referirem aos temas e questões tratados naqueles segmentos:

- Aracy Mourthé - Capítulo 1.2, “O teatro na educação”; subcapítulo 2.2.2, “Aulas desde a infância até a Terceira Idade”; subcapítulo 2.1.6, “Finalmente, mais um curso que uma companhia teatral. Vestibular para a TV?”; e 2.1.7, “Eterna, como os diamantes”
- Cacá Mourthé - Subcapítulo 2.1.7; subcapítulo 2.2.3, “A sucessora assume a luta pela sobrevivência. Com o caixa vazio, volta o *Pluft*”; subcapítulo 2.2.4, “Novo repertório. Novas diretrizes?”; subcapítulo 2.2.5, “O ‘método’ do Tablado. Se existe, qual é?”.
- Cico Caseira - Capítulo 1.2; subcapítulo 2.1.6; subcapítulo 2.1.7; subcapítulo 2.2.1, “A aula é no palco, desde o primeiro dia”; subcapítulo 2.2.2.
- Luiz Carlos Tourinho - Subcapítulos 2.1.6 e 2.2.5.
- Thaís Balloni - Subcapítulos 2.1.6 e 2.2.5.

O depoimento do professor, autor e encenador Bernardo Jablonski foi inteiramente inserido ao longo do texto. Trechos dele estão nos seguintes subcapítulos: 2.1.6; 2.1.7; 2.2.3; 2.2.4; e 2.2.5.

Além da diretora artística e dos professores, este trabalho contém depoimentos de duas alunas, Aline Pereira (2.2.1) e Malu Dias (2.2.2) e da mãe de um aluno, Fátima Queiroz (2.2.1). Outros alunos, assim como funcionários do Tablado, foram entrevistados, mas seus relatos não estão transcritos neste texto; foram apenas aproveitados como subsídios para o trabalho.

### **Aracy Mourthé**

**Eu digo sempre para os alunos: aqui você não se prepara apenas para ser artista. Aqui você aprende a andar, aprende a falar, e aprende tudo isto no palco. Aprende a ocupar o seu espaço. Por isso eu digo que o que faço aqui se chama teatro na educação. É um trabalho altamente pedagógico. (ARACY MOURTHÉ)**

Aracy, a irmã caçula de Maria Clara - filha da segunda mulher de Aníbal Machado com sua cunhada Selma -, é hoje, aos 71 anos, a professora mais antiga do Tablado.

*- Eu e Clara moramos juntas muito tempo. Minhas outras irmãs casaram cedo e logo saíram de casa. Como eu sou a mais nova e Clara não se casou, continuamos morando na casa dos nossos pais, e moramos juntas por muitos anos. Só mais recentemente, nos dez, quinze últimos anos da vida dela, é que*

*ela morou sozinha. Eu pus o nome dela na minha filha (Maria Clara "Cacá" Mourthé), e ela adorou! Ficou um núcleo familiar muito grande. Clara era a minha família. E Cacá é até considerada filha dela. Eu ficava um pouco enciumada, mas tudo bem...*

Aracy conta que, nos anos 70, quando jovens com idade cada vez menor começaram a procurar o Tablado, Maria Clara conversou com ela - que já era professora - sobre a possibilidade de criar uma turma para pré-adolescentes. Abriam então a primeira classe de "iniciação", para crianças de 12 anos. Cacá fez parte dessa primeira turma.

*- Inicialmente eu não queria dar aulas para crianças, mas Clara me pediu: "Faz isso por mim!". Aceitei, enfim, e já tem mais de 30 anos que dou aulas para esta faixa de onze a quatorze anos... Tenho duas turmas cheias e nem aceito: o máximo que admito é 35 alunos por turma. E tem gente na fila esperando. Já formei muitos atores hoje famosos e muitos professores do Tablado, entre eles minha filha Cacá, que foi minha aluna por uns três anos... Quando passo na rua, de vez em quando sou abordada: "Ah, minha primeira professora!" E me abraçam, me beijam, e revejo ex-alunos, alguns dos quais já trouxeram seus filhos para serem também meus alunos. Já estão vindo agora os netos, como o meu próprio, Pedro, filho de Cacá...*

*- Gosto muito de dar aula de teatro para crianças. Já dei aulas para a Terceira Idade, junto com Clara, já dei aulas para adolescentes, mas prefiro as crianças. Elas têm uma energia que você não imagina. E essa energia passa pra gente. Eu acho que não envelheço muito por causa disso.*

*- As crianças hoje em dia são muito mais desinibidas; esta é uma vantagem. Mas, em contrapartida, parecem muito... robotizados. Acho que é influência da televisão. A tevê é uma faca de dois gumes: desinibe mas, ao mesmo tempo, dá uma teia de imitação muito triste. As crianças ficam achando que fazer bem uma coisa é imitar o que viu. Preciso estar constantemente dizendo a eles que não. Que o bom, o barato, é criar! É usar a imaginação! Criar é muito bom. Por isso temos que dar um empurrãozinho neles. Eles não sabem o que é criar. Acham que criatividade é copiar o que viram! E não é por aí. Meu*

*trabalho é constantemente fazer com que eles criem. Mostro um objeto: vamos inventar uma história para este objeto! Divido a turma, os trinta e tantos em grupos de cinco, e aí eles têm que montar a história juntos. Isso é muito importante. Porque o hábito de ver televisão horas e horas, hoje em dia, sozinhos, dá uma certa solidão. É tudo muito separado, muito isolado: a televisão, o computador, a Internet. Eles almoçam no quarto vendo televisão; vêem televisão dentro do quarto. São poucos os momentos de convívio familiar. Está tudo muito separado hoje, ninguém almoça na mesma hora, ninguém janta na mesma hora, os horários são complicados hoje em dia. É muito triste. Por isso, peço muito a eles para criarem cenas familiares. E vejo que eles têm a maior dificuldade para fazer.*

*- As crianças hoje em dia estão muito acostumadas a receber tudo pronto: comida pronta, roupa pronta. Mas aqui eles participam muito, na linha do "todos fazem tudo". Sabe por que? Porque ninguém obriga. A coisa é feita na brincadeira, então tudo fica muito agradável. A gente não manda: "tem que fazer!" A palavra "tem" não se usa aqui. É "vamos fazer"! Ou "que tal fazer?" Isso é maravilhoso! E se algum deles diz que está com preguiça, digo: "então está bem, quando passar a preguiça você vem". Às vezes quem está com preguiça, ou desinteressado, não participa, mas quando começa a ver a animação de todos integra-se e começa a trabalhar. Eu acho melhor fazer assim em vez de obrigar a criança e depois vê-la dar para trás.*

*Pergunto se, no mundo dinâmico de hoje, os jovens ficam no Tablado menos tempo do que os de gerações atrás. Se estão só de "passagem" ou se, como ocorria muito antes, permaneciam vários anos na escolinha.*

*- Alguns ficam por mais tempo. Os que ficam são os que realmente estão mais "a fim" de teatro mesmo. Aliás, até comentei isso com outros professores e eles concordaram comigo: antigamente os jovens faziam sapateado, vôlei, balé, teatro, aulas disso, aulas daquilo. Mas hoje em dia, por causa da situação econômica, que está "braba", a classe média, tadinha, não pode! Então, quem vem fazer teatro é quem tem mesmo jeito pra isso. É uma escolha. E veja que à escola convencional, regular, eles são obrigados a ir; mas aqui é uma escolha,*

*uma opção; vem quem quer. E noto que quem vem agora está muito interessado. Mais do que dez anos atrás, quando eles faziam mil coisas ao mesmo tempo, entendeu? Eles têm que escolher uma coisa que querem realmente fazer porque a classe média não tem mais dinheiro. E o entusiasmo é grande!*

### **Thaís Balloni**

**Clara formou uma escola de teatro, de formação de atores, com a concepção de que a arte é uma coisa de amador mesmo. Ou você ama ou você não faz! Até os profissionais, se não amarem, se não forem “amadores” no bom sentido da palavra, não serão bons artistas.  
(THAÍS BALLONI)**

Ao voltar, em 1965, dos Estados Unidos, onde estudara por algum tempo, Thaís Balloni descobriu que o que queria mesmo era fazer teatro. Seu pai, amigo de Aníbal Machado, levou-a ao Tablado, e ela começou a ter aulas com Maria Clara. Estreou em 1971 em **Tribobó City**. Depois parou por cinco anos: casou-se, tornou-se mãe, foi fazer novelas. Mas a saudade bateu e ela resolveu voltar. Em 1976 atuou em **O patinho feio** e depois em várias outras peças, até os anos 80. Tornou-se professora em 1979.

*- Eu ficava a semana inteira esperando ansiosamente pela aula com a Maria Clara. Eu me sentia mais importante quando vinha para cá, sabe? E a gente ganhava senso de responsabilidade, porque ela nos mandava fazer de tudo. Quando estreei, meu papel era um dos mais importantes da peça. Na segunda peça que fiz, meu personagem já era de muito menor importância. Clara fazia questão de ensinar isto para a gente: o importante é trabalhar, é participar da equipe, não é ser sempre o principal. Ela sempre dizia: “a gente tem que fazer de tudo!” Quando estreei, em **Tribobó City**, eu me lembro, por exemplo, de que*

*Sura Berditshevsky fazia contra-regra... Depois foi fazer grandes personagens, fez sucesso na televisão. Wolf Maia também, e tantos outros. Nunca tivemos aqui esse negócio de “ah, esse papel é meu!”. Não existe isso, Clara nunca permitiu.*

*- O Tablado resistiu por tanto tempo por causa dessas coisas, e por causa de Maria Clara. Ela conduziu tudo assim e depois foi formando outros profissionais, foi delegando com tanta generosidade... Ela incutia em todos esse grande amor que nós temos pelo teatro e pelo Tablado. Eu, por exemplo, não consigo sair daqui... E agora a Cacá, que está no lugar dela, é uma pessoa de mais alta competência, é uma diretora premiada. O que acontece com o Tablado? Os fundadores, a maioria formou aqui suas famílias, seus filhos fizeram parte do Tablado, seus netos fazem parte do Tablado. O Tablado sempre foi uma casa, uma segunda casa da gente, entendeu? É amor, companheirismo, e a noção exata do que é fazer teatro. Esse espírito de equipe de... se eu não estiver em cena estou cuidando do som porque sei que é preciso; estou fazendo qualquer coisa porque o espetáculo tem que continuar. Clara formou uma escola de teatro, de formação de atores, com a concepção de que a arte é uma coisa de amador mesmo. Ou você ama ou você não faz! Até os profissionais, se não amarem, se não forem “amadores” no bom sentido da palavra, não serão bons artistas. “Amadores” no sentido de **amar a dor** mesmo, porque o amor ao teatro dói...*

*- Muitos alunos vêm para cá pensando que o Tablado tem ligação com a televisão. Querem ser atores da noite para o dia. Claro que isto dá mais trabalho para a gente. São poucos os que realmente querem aprender teatro pelo teatro. Logo na primeira aula pergunto quem é que quer fazer televisão e a maioria levanta o braço. Aí digo a eles que estão no grupo errado, porque não sei ensinar televisão, só sei ensinar teatro. Eles riem muito...*

*- Já dou aulas no Tablado há 24 anos. Atualmente coordeno, junto à Secretaria de Cultura do município de Casimiro de Abreu, um curso de teatro, “Método do Tablado”, e por isso estou morando no interior do estado. Só venho ao Rio para dar estas aulas aqui no Tablado. Para mim isto está sendo uma experiência muito interessante, porque a gente acaba entrando em contato com*

*gente que nunca foi ao teatro na vida. Gente assim com mais de 40 anos que nunca foi ao teatro, nem sabe do que se trata, e é uma tristeza. Certa vez, a Fernanda Montenegro disse uma coisa muito bonita, quando foi convidada para ser ministra da Cultura: “O dia em que cada cidade brasileira tiver pelo menos um teatro, então nós teremos educação, saúde e cultura”.*

### **Cico Caseira**

**Tive um aluno que veio para minha turma graças à bolsa e agora está dando aula de teatro na comunidade dele. É isso. Todo mundo aqui tem um sonho. Esse menino voltou para a comunidade dele, e lá está, dando aulas de teatro na comunidade. Ele montou num cavalinho azul e foi trabalhar o cavalinho, o sonho dele, lá. (CICO CASEIRA)**

Tradicionalmente, os jovens talentosos “burilados” pelo Tablado seguiam em frente e viravam celebridades na televisão, no cinema e no teatro profissional. Da turma de Cico Caseira, foi o que ocorreu, por exemplo, com nomes como Maurício Mattar, Felipe Camargo, Roberto Bataglin, Guilherme Fontes, Enrique Diaz, Felipe Martins e Marcelo Novaes. Cico é uma “raridade” e uma exceção. É um exemplo dos poucos que optaram por ficar no Tablado. Enfronhou-se de tal modo, como já vimos antes, na “infra-estrutura” teatral, nas entranhas do Tablado, que começou a fazer cenário, a ajudar nos figurinos, a cuidar do som e da luz - e tornou-se assistente de Maria Clara e depois professor. Hoje ele mantém as turmas de adolescentes em paralelo às aulas para a Terceira Idade.

*- Com a minha experiência nas aulas com crianças excepcionais, e com meu trabalho, por um certo período, no Espaço Educação, uma escola no Leblon, a Maria Clara começou a ver que eu tinha muito jeito com os adolescentes.*

*Primeiro porque eu fui um "superadolescente", aproveitei bem a minha adolescência inteira. E, depois, eu tenho uma maneira de falar com eles que hoje eu tenho a idade dos pais deles e eles não me vêem como pai, como tio. Tudo o que eles não contam para os pais, contam para mim. Eles sabem que vou escutar as coisas mais loucas do mundo mas vou fazer a cara mais normal... e acaba que fica uma ligação meio "brother". Aí acabo sendo "brother"... Quando eles chegam aqui, estão querendo fugir do pai, da mãe, do professor, de todo mundo que tem poder sobre eles. E eles pensam que aqui é uma anarquia. E não é!*

*- Aí, vou falando com eles: olha, vocês querem ser artistas mas quando lêem um texto vocês não sabem nem a diferença entre travessão e ponto de exclamação; não sabem o uso da vírgula; não sabem o que são reticências. Então, não adianta vocês fugirem da escola, porque é lá que vocês vão aprender isso, e a escola vai estar presente aqui no teatro, na matemática, na física, etc.*

*- Procuo estar sempre em sintonia com o que há de novo. Eu fiz aqui no Tablado, em 1998, um espetáculo que era um manifesto "hip-hop" - ou seja, antes de o "hip-hop" chegar ao Rio de Janeiro já tínhamos feito um espetáculo que deixou o Tablado louco... Os alunos do Tablado, todos branquinhos, muitos de olhos azuis, foram transformados em negões... Fizemos uma pesquisa sobre o movimento que já existia em São Paulo e em Brasília. Procuo estar sempre antenado com o novo. Agora, por exemplo, desde o ano passado estamos trabalhando com a questão da violência urbana, e estudando como podemos teatralizar isso.*

*- Acho que, hoje em dia, o mundo globalizado quer transformar todo mundo em engradado de Coca-Cola, porque Coca-Cola no mundo inteiro é igual. Explico então para eles que, do ponto-de-vista da arte, é melhor que cada um tenha a sua individualidade, e cada um tem que lutar para não se tornar uma Coca-Cola. Nessa idade, meu enfoque é que eles precisam conhecer o artista que cada um é. Por isso quero a individualidade. Um toca flauta, outro toca piano, outro gosta de balé. Depois de isso definir, começo a fazer o contrário: quem já tem talento corporal, quem já gosta de dança mas, por exemplo, tem problema*

*de fala, já vou dando para ele mais exercícios de fala, pra compensar. Até o meio do ano deixo que brote o talento. O adolescente é meio paranóico: escreve poemas, por exemplo, mas deixa escondido para ninguém ler. Canta, mas somente no banheiro. Então, aqui faço um espaço democrático. Faço que ele venha para o palco como se estivesse no banheiro de casa. Então ele vem falar, vem cantar, vai se sentir seguro. Hoje em dia a gente está numa participação tão grande que você bota uma música para tocar e a música já vem com uma coreografia junto. E eles ficam encantados porque é a primeira vez que, no meio de uma multidão, eles conseguem trabalhar individualmente.*

*- Eu sempre combinei com o Tablado: faço questão de dar cinco bolsas em cada turma. Aí trago lá de Vigário Geral, e da Rocinha, jovens que não podem pagar mas que têm talento. Como os descubro? Sempre com "olheiros", amigos meus. Por exemplo, agora tem aqui um menino que veio de um curso que a Zezé Mota dava na Uerj. Então, procuro juntá-los em grupos: aí, um garoto que mora na favela de Vigário Geral vai ter de ir ensaiar na casa da menininha que mora no Alto Leblon. Ela bota na improvisação uma música de um CD que trouxe da Disneyworld - que o garoto, é claro, não conhece. Mas ao mesmo tempo eles têm que ensaiar aquilo com um passo de "funk" e de "break", que o menino conhece mas a menina não conhecia. E dessa junção saiu um trabalho artístico muito legal!*

*- Tive um aluno que veio para minha turma graças à bolsa e agora fico muito feliz porque ele está dando aula de teatro na comunidade dele. É isso. Cada um tem que cuidar bem do seu sonho. Todo mundo aqui tem um sonho. Esse menino voltou para a comunidade dele, e lá está ele dando aulas de teatro na comunidade. Ele montou num cavalinho azul e foi trabalhar o cavalinho, o sonho dele lá. Ele assimilou tudo aqui e transformou na linguagem dele, porque ele precisa falar com a comunidade dele. Mas para isso eu tive que colocar o "âmago" artístico dele para fora e provar pra ele que ele é um artista. Se ele tem vontade de criar, é um artista, e vai criar da maneira dele. Talvez não seja tão rico quanto os outros, mas ele vai procurar uma linguagem... eu falo muito pra eles do método do Piaget, do degrau, de subir degrau a degrau, falo do Darcy*

*Ribeiro com a educação em cima do que você tem, da sua comunidade. Então, não importa que na sua comunidade em vez de falar problema ele fale “pobrema”, então você vai resolver aquele “pobrema”, até que ele se transforme no problema.*

*- Me identifiquei muito com a Maria Clara a partir da filosofia dela de que a arte deve fazer parte da vida da gente. Respirar arte, pra que faça parte da sua vida; não quer dizer que você vai ter de ser um artista de sucesso. Não! A arte vai estar com você, é como se fizesse parte da sua vida, de você. Então, a gente cuida da coxia, em vez de cuidar só do palco. A gente cuida dos alunos, ao invés de só deixar eles ficarem no palco lendo.*

*Cico Caseira tem boas lembranças do convívio, pessoal e profissional, com Maria Clara Machado.*

*- Quando ela falava de teatro o olho dela brilhava e você parava para escutar porque transbordava muita sabedoria, muita dedicação, muito amor. E tudo com muita calma, como se fosse um monge do Tibete! Ela, quando conversava, olhando com aquele olhinho azul, falando baixinho, eu pensava: ela é uma mestra mas parece que exerce um ofício de sacerdócio. Como se aqui fosse um templo pros artistas e ela fosse o sacerdote, essa coisa tibetana. Eu adorava ficar ao lado dela, prestando atenção. Eu me inspirava muito nela e sei muito da história do Tablado contada pela visão dela, ela que chegou aqui, um lugar onde se cuidava dos pobres, para fazer o teatrinho dela, ela falava assim, “o teatrinho”; e a coisa foi crescendo tanto. Tudo com a calma de quem está vivendo de uma maneira certa, quer dizer, está vivendo o sonho dela. E, como gosta do que está fazendo, tem uma calma que fica transparente, fica transparente em forma de felicidade.*

*- Ela gostava de ficar aqui. Preferia estar aqui, tomando o cafezinho do Zé, do que estar em Paris tomando chá. O universo dela era cuidar disso aqui. Eu acho que o sonho de cada um precisa de carinho e ela fazia carinho nos sonhos de todos...*

## **Luiz Carlos Tourinho**

O Tablado não é só uma escola de teatro. É uma escola de dança, é uma escola de música, é uma escola de iluminação, é uma escola de direção e é uma escola de vida. Eu devo o que sou hoje aos meus pais e ao Tablado. (LUIZ CARLOS TOURINHO)

Luiz Carlos Tourinho, 39 anos, está no Tablado desde os 18. Ele procurou o Tablado, para matricular-se no curso, antes dos 17, “*mas, como sempre, não havia vagas*”. Mais adiante conseguiu entrar. Em toda a história do Tablado ele foi o único Pluft homem - na montagem de 1985: em todas as outras o papel ficou a cargo de atrizes. Foi também o protagonista em peças como ***O dragão verde*** (Pedrinho), em 1984, e ***O gato de botas***, em 1987. Ninguém melhor do que Maria Clara Machado para falar do Luiz Carlos ator: “*Luiz Carlos Tourinho engatinha como gato, se deita como um gato e tem uma expressão corporal fantástica, e principalmente tem sensibilidade para se ajustar ao papel. Luiz Carlos tem encantado crianças e adultos na pele do Gato de Botas que ajuda seu dono Pedro a conquistar a princesa*”<sup>97</sup>.

Após vários anos atuando nos elencos do Tablado, Tourinho ficou nacionalmente conhecido como ator de novelas da TV Globo. Ele é hoje professor do Tablado, diretor de teatro e diretor do programa diário da apresentadora Xuxa na TV Globo.

- *Eu era muito tímido, era um adolescente que falava muito pouco. Procurei o Tablado por isso: como um veículo para resolver o meu problema. O teatro serve para o adolescente como um meio de socialização. Fui gostando, e*

---

<sup>97</sup> In Machado, Maria Clara, *Teatro IV*. Rio de Janeiro. Editora Agir, 2001.

*o Tablado me ensinou não só uma profissão; também me ensinou uma forma de viver. Porque, como a filosofia do Tablado é o amadorismo, é um grande formigueiro: um ajuda o outro, um depende do outro, todo mundo é importante. Há uma imagem de que no teatro existe estrelismo, mas o fato é que é um trabalho de equipe. Até a camareira quando falta dá problema. E o mais importante do Tablado, da formação do Tablado, é o reconhecimento de que tudo é trabalho de equipe. Ninguém vence sozinho. Aprendi aqui a pregar prego, aprendi a costurar uma roupa, a fazer bainha, a apertar calça... E todos trabalham de graça, e ninguém falta. Não tem a história de que "ah, como eu estou trabalhando de graça vou faltar". E todo mundo costura, bate prego, de repente o protagonista da peça está serrando madeira - é emocionante.*

*- A gente brinca dizendo que aqui temos muitos alunos "T.O.", ou seja, "alunos terapia ocupacional", que vêm pra cá para vencer a timidez, pra se desinibir, etc. E vêm também as menininhas ricas, mimadas. São sempre as que chegam atrasadas, que faltam à aula, que não ajudam, e que reclamam quando têm que dar um real pra comprar alguma coisa. Aí começamos a colocar essas meninas no mundo real também... Eu acho que em toda escola, até na escola normal, devia ter aula de teatro, porque sensibiliza, porque coloca o aluno em contato com a sua diferença, porque o integra, porque humaniza.*

*- Quando eu entrei aqui, teatro amador era o teatro de qualidade. Hoje em dia, o teatro amador ficou como uma coisa pejorativa. Quando eu entrei aqui, o teatro infantil era uma coisa de qualidade. Hoje em dia já se referem a ele de um jeito pejorativo: "ih, fulano faz teatro infantil..." Pois eu aprendi aqui que teatro infantil, além de formar o indivíduo, é formação moral também. O mote de **Pluft** é o medo. E por que falar de medo para a criança? Pra poder ajuda-la a resolver esse problema. A gente tem medo do quê? Do desconhecido! A partir do momento em que você começa a conhecer aquilo de que tem medo, você perde o medo, né? Aprendi a lidar com criança, a fazer teatro para servir de formação do indivíduo. Eu agora estou dirigindo o programa da Xuxa de manhã na televisão, e aquilo tudo tem a ver com o universo da Clara, dos símbolos, da*

vivência da criança... Quem é educador reconhece a qualidade do trabalho de Clara.

- Tenho paixão pelo teatro infantil desde que, quando era aluno, a gente cantava, dançava, representava. Fui atleta, fui ginasta, então eu dou cambalhotas, saltos, essas coisas, e não tinha onde colocar isso. O teatro adulto, o teatro da palavra, até o musical, é visto como mais fácil.

O teatro infantil então prepararia melhor o ator?

- Talvez. Porque o ator tem que encantar... A criança se prende pelo movimento, pela música, esses signos que existem no teatro infantil. Esses mesmos signos existem no musical, mas aí já é uma coisa adulta. No exterior praticamente não existe teatro infantil! O Peter Pan está em cartaz na Broadway, mas a platéia é adulta, o horário é noturno, só tem uma matinêzinha... Não existe no exterior um projeto voltado para o público infantil. Eu não viajo tanto, mas sei que o Brasil é que tem uma coisa tão forte, tão reconhecida, e um projeto enorme. A Clara, a Lúcia Benedetti, são pessoas que fizeram do teatro infantil uma coisa de respeito, não é? A gente até brinca: ah, tem muita pecinha por aí em que o ET e os Três Porquinhos encontram a Mônica na terra do Harry Potter... mas isso é uma coisa comercial, não acrescenta nada, a não ser livrar o pai da criança por uns 45 minutos. Já no Tablado não! Tenho paixão por isto aqui porque o Tablado não é uma escola só de teatro. É uma escola de dança, é uma escola de música, é uma escola de iluminação, é uma escola de direção e é uma escola da vida. Eu devo o que sou hoje aos meus pais, claro, e ao Tablado. Pela profissão que me deram, eu sou professor, eu sou diretor. E é um privilégio você trabalhar com o que você gosta!

- O Tablado tem uma importância histórica na cultura deste país e nunca se vangloriou disso, nunca usou isso. Os grandes grupos de teatro saíram daqui. Aquele teatro de Copacabana, o Gláucio Gil, ali foi a primeira dissidência do Tablado. Depois, com o Rubens Corrêa e o Ivan de Albuquerque, houve a segunda... e surgiu o Teatro Ipanema. O Tablado é a escola mais respeitada, às vezes a mais invejada. E aqui ninguém fica preso a dinheiro. Todo o dinheiro que entra vai para a próxima montagem. Se você faz, é porque está "a fim", você

*acredita no projeto. É diferente de você fazer porque vai ganhar dinheiro, porque isso vai te projetar para uma novela... Da minha geração, André Mattos, Heloísa Perissé, Drica Moraes, Enrique Diaz, Cico Caseira, Malu Mader, Maurício Mattar, essa galera toda, a gente conseguiu vencer porque a gente gosta do que faz. A gente veio pra cá pra se descobrir! Não pra ser descoberto. E hoje em dia está todo mundo querendo ser “descoberto” o tempo todo...*

### **Cacá Mourthé**

**Quando conseguimos trazer a criança (...) pra ela poder se aceitar, pra ela aceitar o outro, as diferenças - aí a gente está criando... está educando. Isso, pra mim, é educação!  
(CACÁ MOURTHÉ)**

Como já nos contou em seu relato, Aracy Mourthé deu à sua filha o nome de Maria Clara em homenagem à irmã. Cacá freqüentava o Tablado desde quase bebê: mal começara a falar e já ia ver os ensaios, levada pela mãe ou pela tia. A primeira peça da qual se lembra bem, e que viu do começo ao fim, é **Camaleão na lua**, de 1969, quando tinha sete anos de idade. Ela começou a ter aulas no Tablado aos dez anos, em 1972, e, após algumas participações pequenas, conquistou o principal papel em 1977, aos 15 anos: nada menos que Pluft...

No depoimento para o livro de Martha Rozman, Maria Clara diz:

*- Cacá é minha filha, é a filha que não tive. Ela com três anos vinha assistir ensaio comigo. Desde novinha ela já tinha uma noção de marcação. Com cinco anos falava pra mim: “este rapaz está falando muito alto”. Já era metida a fazer teatro. Ela começou vindo aqui comigo, depois como aluna, e então foi tomando o jeito tabladiano. O Tablado para ela era a continuação da casa dela.*

Cacá confirma: o Tablado “é a minha vida, é o ar que respiro”. Clara lembrou que, quando deu a Cacá a direção de *A bela adormecida* (em 1996), “ela criou tanto que fiquei boba. Criou cenas em que não tinha pensado: os palhaços, a maneira de fazer a peça, enfim... ela fez tudo sozinha”. Cacá sempre foi muito ligada a Maria Clara, e é por causa da quase simbiose entre as duas que Aracy admite que às vezes ficava “um pouco enciumada”...

Cacá começa seu relato confirmando o que Maria Clara dizia:

- *Estou aqui desde pequenininha. Todo domingo vínhamos para a missa aqui no Patronato e à tarde eu ficava vendo os ensaios do teatro, sentadinha ao lado da Clara. Com quatro, cinco anos de idade já criticava: “olha como fulano está arranhando a voz!”. Já era diretora... Depois, com 11 anos, já fazia aula com a minha mãe, e segunda-feira, que era o dia da aula dela, era o melhor dia da semana pra mim, apesar de eu não me adequar às escolas; eu detestava ir à escola... Dos 11 aos 14 tive aulas com minha mãe e depois passei para a turma da Clara. O curioso é que a Maria Clara teve 18 sobrinhos e de todos só eu segui a carreira teatral.*

Cacá discorre sobre o folclore do assédio ao Tablado em busca do estrelato fácil:

- *Olha, a década de 70 foi uma outra história, diferente da década de 80. A década de 80 foi muito assim, muito assim mesmo. As pessoas absolutamente voltadas para a fama rápida. E na década de 90 mudou. É muito interessante. Eu não sei o quê que houve, mas tenho certeza de que mudou, porque fui uma década em que estive muito presente, aqui, e já num outro momento da minha vida, não como estudante, mas já dando muita aula, já atuando como assistente da Clara, já dirigindo, e pude perceber a diferença. Na década de 90 tivemos aqui o Lincoln Vargas <sup>98</sup>, tivemos os alunos que faziam fila para se inscrever para as Mostras de Esquetes, tivemos outro grupo de alunos que se juntaram para aprender Brecht, e fizeram esquetes com vários textos de Brecht e ganharam prêmios da Prefeitura, e volta e meia viajam para apresentar os*

---

<sup>98</sup> Responsável pela direção musical e pelo som nos espetáculos de fim de ano das turmas do Tablado.

*esquetes... Ou seja: gente que não estava mais só passando por aqui procurando um estrelato rápido, mas que vinham para aprender o ofício. E não estavam atrás de ganhar dinheiro. É óbvio que quando ganham um prêmio, ou quando apresentam os esquetes num teatro de bairro, ou fora do Rio, ganham dinheiro, mas não estão em busca de dinheiro ou de fama. Aliás, quem faz figuração na TV Globo não está em busca de dinheiro. Você acha que está? Está é em busca de um contato com as estrelas, está em busca de fama ou de aparecer lá, o dedo, a mão, na tela. Porque ganham muito pouco! E quem está querendo trabalhar e precisando de dinheiro mesmo não vai ficar fazendo figuração na TV Globo. Eu acho que não é por aí: quem vai é gente deslumbrada, atrás de ilusão.*

*- Veja só. Eu estou emprestando a sala aqui em cima para um pessoal da favela da Rocinha para receberem aulas de teatro. Vários professores nossos ajudam, junto com o pessoal da Revivarte. Aí, na primeira aula, a Cuca, que organizou tudo, me pediu para falar um pouco a eles sobre o Tablado. Aí eu falei a história verdadeira, real. Que aqui tinha o Patronato da Gávea, que a Clara vinha dar injeção, ajudar no ambulatório, e aí ela não sabia dar injeção e a moça mandou ela brincar com as crianças, que eram as crianças da praia do Pinto <sup>99</sup>, crianças pobrezinhas, carentes. Aí a Clara começou a fazer teatro com elas, teatro de bonecos, depois teatro de gente, e o Tablado surgiu daí. Aí ficou todo mundo me olhando assim com uma cara meio estranha. E aí a Cuca virou e falou assim: "Eles são muito carentes, eles precisam ser valorizados. Eu queria era que você contasse dos artistas que saíram daqui, que você contasse da Malu Mader, da Cláudia Abreu..." Aí eu disse: "ih, desculpa, eu 'errei' tudo!" Mas eu 'errei' tudo na maior boa intenção, porque acho que não é importante passar para essas crianças o brilho, a ilusão; o importante é mostrar a vida, a história. A história de cada um, o caminho de cada um.*

*- O mais importante que eu acho, nas aulas, é o aluno saber e entender. A criança já chega aqui bombardeada pela novela, pela televisão, pelos ídolos. Ela chega aqui já com uma idéia na cabeça de ser alguma coisa que não é. De falar*

---

<sup>99</sup> Favela da Praia do Pinto, situada, nos anos 50, às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, próximo ao Tablado. Foi removida no início dos anos 60, no Governo Carlos Lacerda.

*de uma forma que não fala. Porque ela quer imitar o modelo da televisão! Só que, em educação, o grande ganho é trazer a criança, o adolescente, para ele mesmo, para o contato com ele mesmo. O que importa no teatro é uma interpretação "personalizada". O que importa é a sua forma de atuar, a sua forma de sentir, a sua forma de falar... que é totalmente diferente da minha, da forma da Malu Mader, da Cacau. Então, se conseguimos, como educadores, como professores, mostrar para a criança onde ela se sente à vontade dentro dela mesma, como ela pode se expressar inteiramente sem um modelo, isso é genial! Então você está formando um indivíduo! Você não está formando uma atriz; depois de um estágio ela pode até ser atriz, ou não. Mas esse contato com o que é ela mesma é fundamental, porque às vezes a criança se distancia dela mesma. As pessoas exigem que você tem que ser assim, tem que vestir isso, tem que fazer aquilo. Então, quando conseguimos trazer a criança pra pertinho dela, pra perceber os sentimentos que sente, pra ela poder se aceitar, pra ela poder ter o jogo teatral com os outros e aceitar o outro, as diferenças - aí a gente está criando... está educando. Isso, pra mim, é educação! Eu acho que a educação está nisso, né? A gente poder tirar o que a pessoa tem de melhor. No mundo todo não tem ninguém que expresse do jeito que a Maria expressa. Você entende? É o jeito de a Maria abordar, de a Maria ver. Isso é único! Isso é sagrado! Eu acho que este é que é o caminho nesse mundo cada vez mais globalizado, cada vez mais igual, não é? Tentar chegar nas diferenças!*

## **CAPÍTULO III**

### **A chave da perenidade**

Em seu cotidiano no Tablado os professores fundamentam o trabalho, tanto na sala de aula quanto na atividade teatral propriamente dita, na “memória afetiva” de que fala Walter Benjamin. Quase não há rotatividade no corpo docente. Na grande maioria, os professores lá estão há cerca de 20 anos, em média. Praticamente todos foram alunos de Maria Clara; praticamente todos começaram a dar aulas “pelas mãos” dela. Todos pautam-se, em suas funções, pelos ensinamentos dela. Todos atuam tendo como referência de vida e de trabalho os sonhos que cultivaram em comum com Maria Clara e com os pioneiros desde os tempos em que eram iniciantes no grupo. Nas entrevistas e conversas que tive com eles, na observação das aulas e dos ensaios, pude constatar - e o podemos perceber até na transcrição dos seus depoimentos e das declarações de intérpretes, encenadores e outros profissionais - como o passado é uma referência presente a todo momento, guiando os dias de hoje. A toda hora artistas declaram-se, com orgulho, como vimos, “ex-tabladianos”. O legado do passado, como base e insumo para a formação e o desenvolvimento pessoal e profissional, está vivo em suas trajetórias e em seu próprio trabalho. Como disse Benjamin, o novo não surge do vácuo, não nasce de gestos sem vínculos com a memória <sup>100</sup>. Como disse Bloch (citação no Prólogo), o conhecimento do passado é “uma coisa em progresso”, que sem cessar se transforma e se aperfeiçoa.

---

<sup>100</sup> In Kramer, Sônia; Leite, Maria Isabel Ferraz Pereira (orgs.). *Infância e produção cultural*. Campinas: Papyrus, 1998.

Benjamin alertou para o fato de que as reminiscências são cada vez mais raras e de que a memória aos poucos se esvai, pois o intercâmbio de experiências está-se tornando cada vez mais escasso. Esta deficiência não ocorreu no Tablado. A interação e a troca de conhecimentos, práticas e experimentações sempre foram o eixo do trabalho.

Para Benjamin, o acontecimento lembrado é uma chave para tudo o que virá depois. Novamente, foi isto o que ocorreu no Tablado. As lembranças, os relatos, os experimentos são a fonte na qual todos - dirigentes, professores, atores - se abeberam permanentemente.

Neste aspecto, é como se o Tablado tivesse desmentido o pessimismo de Benjamin em relação ao aproveitamento das experiências no mundo contemporâneo... Para ele, sabia-se bem, antigamente, o que era experiência: as pessoas mais velhas sempre a passavam aos mais jovens - em fábulas e provérbios, ou ao relatar histórias, ou em narrativas diante de filhos e netos. E este legado não era apenas ouvido ou lido - era seguido, e constituía parte valiosa de uma verdadeira formação. Mas, indagava-se ele, para onde foi agora tudo isso? Os longevos de hoje ainda diriam palavras tão perenes que pudessem ser transmitidas de geração em geração? Quem sequer tentará lidar com os jovens a partir de sua experiência particular?

A experiência legada por Maria Clara, em inumeráveis conversas, em ensaios, nas aulas, nos seminários, em seus textos curtos publicados nos "Cadernos", foi sendo, ao longo dos anos, assimilada pelos alunos que depois se tornariam, a seu lado, professores e mais adiante se transformariam em seus sucessores. Benjamin admite que o passado não pode ser encontrado "fora do tempo"; ele não permanece estanque, voltado para si mesmo. Depende da ação presente penetrar sua densidade, retomar o fio da história e reaproveitá-la <sup>101</sup>.

Quando Maria Clara começou a dar suas aulas, na década de 60, o Tablado era o único curso de teatro existente na Zona Sul - e um dos pouquíssimos do Rio e mesmo do Brasil. Esta e outras características contribuíram para dar-lhe uma imagem de curso "de elite". O próprio grupo foi

---

<sup>101</sup> Gagnebin, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

criado por Maria Clara e um punhado de amigos e amigas de classe alta, alguns pertencentes a famílias consideradas da tradicional “sociedade carioca”. Isso ajudou, aliás, a quebrar preconceitos: pela primeira vez, jovens ricos, egressos do “society”, passaram a interessar-se por fazer teatro, numa época em que a atividade artística ainda era considerada ofício indigno de ser exercido pelos “bem nascidos” - era usual associá-la à boemia e à vida dissoluta. O Tablado conservou, ao longo dos anos, uma imagem de sofisticação e refinamento social, paralelamente à sua outra reputação - a de núcleo de sofisticação cultural. Para a elite e as classes média e alta da Zona Sul, botar os filhos no Tablado dava-lhes a confiança de que ali eles estariam entre seus iguais, os jovens de família e egressos das elites - ou a elite patrimonial ou a intelectual... Para as famílias da Zona Norte e do subúrbio, botar os filhos no Tablado passou a ser um fator de ascensão social: ingressar no Tablado era o passaporte para um convívio que lhes parecia refinado, o trato com boas companhias, boas amizades e, de quebra, a garantia de que estavam com um pé no almejado patamar “de cima”...

Outra característica que tornava o Tablado “confiável” e fazia dele o “sonho de consumo” tanto dos pais quanto dos filhos era sua similitude com uma grande família bem-sucedida e feliz. A presença de Maria Clara Machado, de sua irmã, de seus amigos e amigas, à frente das atividades, colou no grupo teatral e na escola a imagem de que era um tranquilizador ambiente familiar, sustentado por uma acolhedora estabilidade. Por isso tudo formou-se também, no imaginário dos jovens, mesmo nos meios artísticos, a idéia de que o Tablado era uma *patota* pretensiosa, meio *careta*, que se situava à margem dos modismos e das conturbações, e à margem até dos posicionamentos ideológicos nos tempos de exacerbada politização, como no período da ditadura militar e ao longo do processo de abertura democrática.

Esta mística perdura, de certa forma, até hoje, e é, a meu ver, um dos fatores responsáveis pela grande demanda que produzia as filas na calçada e agora exige a realização de sorteios todo início de ano. (A esta mística soma-se a outra, mais óbvia, já tantas vezes mencionada: a de “porta de entrada” e “cartão de visitas” para a televisão.) A já tradicional imagem de estabilidade familiar

consolidou-se ainda mais, nos últimos anos - após a morte de Maria Clara -, com a marca da continuidade: afinal, o grupo e os cursos são dirigidos pela sobrinha de Maria Clara; a irmã da fundadora, já septuagenária, continua sendo a professora decana; o genro desta (Ricardo Kosovski), pai de seu neto Pedro (filho de Cacá), é professor na escola; e os ex-alunos de Maria Clara continuam sendo os professores. Até as equipes de apoio continuam inalteradas, há muitos anos. As secretárias continuam as mesmas: Vânia Velloso Borges, que ingressou no Tablado em 1953 (ela foi, como vimos, a primeira Maribel, em 55); e Sílvia Fucs, que entrou em 1968 e diz que Clara era tudo para ela - “a maior amiga, irmã, mãe”<sup>102</sup>... Estas “garantias” de continuidade estão entre os segredos da longevidade do Tablado, e certamente são um antídoto contra as dificuldades financeiras e as eventuais turbulências causadas por mudanças de conceito e de estilo de gestão que venham a ser adotadas em relação à companhia teatral. Ou seja: existe uma garantia tácita de que, se acaso houver reorientações no grupo teatral, por iniciativa de Cacá Mourthé e sua equipe, em nada afetarão a escola, que continuará como dantes, com os mesmos professores, o mesmo estilo, o mesmo “método” e a mesma singeleza de tempos idos.

**U**ma característica que, como observei, permeia todas as atividades do Tablado é a preocupação com a valorização do indivíduo e com a sociabilização dos grupos. Como vimos nos muitos relatos que recolhi, o trabalho não se limita à aula de interpretação. Valoriza-se, da mesma maneira, e com a mesma intensidade, o trabalho “atrás do palco”: as funções técnicas como a luz e o som, o trabalho artesanal de confecção de figurinos, até atividades como a bilheteria, a limpeza e a arrumação eram e são colocados no mesmo plano das funções tidas como mais nobres. Com isso, o aluno acostuma-se a entender e viver o teatro como uma atividade coletiva, como uma atividade em que tudo se integra, em que um depende do outro, em que o trabalho só se pode fazer em equipe.

Outro traço visível nas aulas do Tablado é o uso e a valorização da linguagem característica dos jovens e o aproveitamento da “bagagem” e dos conhecimentos que eles trazem para a escola. A criança, o jovem que ali

---

<sup>102</sup> Depoimento para o livro de Martha Rosman *50 anos de Tablado - os melhores anos de muitas vidas*.

ingressa, surpreende-se ao ver que, ao contrário do que ocorre às vezes na escola convencional, no Tablado sua linguagem, seus hábitos, sua maneira de ser não são rejeitados ou menosprezados - ao contrário, são aproveitados como insumos para a construção do conhecimento comum.

O respeito pelo outro é mais uma característica perceptível na prática da escola. Um exemplo é o fato, mencionado no depoimento de Cico Caseira, de que se procura mesclar numa mesma turma alunos jovens com os da Terceira Idade, ou meninos e meninas da classe alta de Ipanema ou Leblon com garotos pobres das favelas para somar experiências díspares e para que os idosos e os favelados se sintam valorizados. Há permanente respeito pelos limites de cada um. Não há competição, não há “vencedores”; evita-se o estrelismo. Como diz Luiz Carlos Tourinho, é comum acontecer de o protagonista em uma montagem ser escalado, na montagem seguinte, para um papel secundário.

Mais uma constatação: os professores têm nítida percepção de que, com suas aulas no “curso livre”, estão fazendo educação pela arte; estão fazendo um trabalho de natureza essencialmente pedagógica. Aracy Mourthé, por exemplo, declara que *“aqui o aluno não se prepara apenas para ser artista; aprende a ocupar o seu espaço. Por isso eu digo que o que faço aqui se chama teatro na educação. É um trabalho altamente pedagógico, porque ensino o jovem a conviver com os outros, a ser criativo”*. Cico Caseira mostra como está atento à necessidade de, mesmo numa aula de interpretação, contribuir para a formação do jovem como um ser crítico, como um indivíduo consciente do mundo à sua volta, e do fato de que é um cidadão: *“Eu não sei se meus alunos serão artistas, se serão atores ou não. O que eu quero é que eles sejam grandes indivíduos. Eu quero que aflore o lado humano, que aflore a cidadania”*. E Cacá Mourthé arremata: *“Quando conseguimos trazer a criança pra pertinho dela, pra perceber os sentimentos que sente, pra ela poder se aceitar, pra ela poder ter o jogo teatral com os outros e aceitar o outro, as diferenças - aí a gente está criando... está educando. Isso, pra mim, é educação! Eu acho que a educação está nisso, né? A gente poder tirar o que a pessoa tem de melhor”*.

A improvisação é um dos carros-chefe do Tablado. Na educação pelo teatro ela é importante para desenvolver a criatividade e a expressão corporal e para o conhecimento dos limites de cada um; é um meio para fazer despertar a “espontaneidade” no trabalho em grupo. Com a educação pelo teatro não se objetiva criar empreendimentos teatrais de excelência artística, mas enriquecer os meios de expressão do indivíduo ou do grupo, seja este formado por crianças ou mesmo por adultos, na escola ou em outros espaços. Duas vertentes o caracterizam: a que busca o trabalho artístico, desenvolvendo a linguagem teatral, e a que se volta para o desenvolvimento pessoal do estudante. Ambas utilizam fortemente a improvisação, entendida como “jogo dramático” ou “jogo teatral”, para estimular e promover a espontaneidade. Esta é o alicerce do ofício e da arte do ator: a arte do imprevisto, da adaptabilidade, do inusitado. O ator está sempre improvisando: a essência do teatro é a efemeridade. Ele nunca se repete, mesmo que deseje fazê-lo, pois não há como repetir de modo idêntico um desempenho no palco.

O educador empenhado em promover o desenvolvimento pessoal da criança tem como um dos seus instrumentos de ação a espontaneidade e a ludicidade características do jogo dramático. A improvisação, o faz-de-conta, são inerentes ao desenvolvimento do pensamento, das emoções e da socialização da criança. A improvisação é também uma ferramenta para fins de aprimoramento psicológico, como a busca do auto-conhecimento, da autoconfiança, da liberação emocional e do crescimento pessoal. Ela alcança e beneficia o estudante de três modos: no seu desenvolvimento pessoal, coletivo e artístico-cultural. No momento da ação dramática improvisada, estas três vertentes interagem. Para alcançar, com Teatro/Educação, estes resultados, são importantes o respeito pelas individualidades e pelo grupo, e o estímulo do professor e do próprio grupo. O Tablado é um exemplo disso. Não por acaso, a improvisação é, como afirmei acima, o cerne do “método” do Tablado. Não por acaso, o próprio Tablado denomina seus cursos de “improvisação”: os “Cadernos de Teatro”, em todos os números, publicam, na contracapa, a relação dos professores encimada por um título: “Cursos de Improvisação”...

**Ao** longo das décadas o Tablado construiu-se como uma espécie de modelo em seu campo, com várias particularidades que o singularizavam: atividade permanente; uma estrutura firme e estável; um projeto consistente e coerente; características imutáveis, como a atuação sem fins lucrativos e o reinvestimento das receitas no próprio empreendimento; um alicerce sólido - a existência de um espaço teatral próprio; e, sobretudo, um traço que permeava tudo - a qualidade artística. Foi, no entanto, um modelo que, curiosamente, não deu frutos. O Tablado não tem similar no Brasil - e talvez nem no mundo.

Como nota Cláudia Campos, em seu livro já citado, o Tablado manteve-se, ao longo dos anos, como uma categoria isolada no cenário teatral brasileiro, não se identificando nem com o campo profissional nem com o amadorismo puro. Conservando-se amador, escapou aos riscos da sujeição ao mercado; “imunizando-se” contra os experimentalismos e modismos de ocasião, postou-se por vezes ao largo dos fluxos dinâmicos do movimento cultural, mas conseguiu, com isso, salvaguardar-se como um empreendimento artístico com marca e identidade próprias; e assim preservou-se mantendo intactas as características que o distinguiam e que são inconfundíveis: é um teatro de bairro que entretanto dissemina sua influência e estende suas raízes por todo o País; é uma referência e uma bússola para os que saem de lá e “ganham o mundo”, e simultaneamente abrigo e ancoradouro para todos os que, lá formados, já galgaram a ribalta e o sucesso; é um grupo de teatro infanto-juvenil que ao mesmo tempo constitui, com a qualidade de seu repertório e de suas montagens, um empreendimento formador de cultura e um pólo gerador de arte.

Assim foi ele concebido por Maria Clara Machado, assim vem ele transpondo os obstáculos e as décadas. Mas os caminhos são espinhosos e os tempos dinâmicos, e a sucessora de Maria Clara imprime-lhe agora outro estilo e dá-lhe outra feição: em vez de manter-se numa redoma, confinado *intramuros*, rechaçando para longe de suas paliçadas qualquer laivo de profissionalismo, ele ao contrário agora começa a abrir-se “para o mundo”, cedendo seu espaço, como vimos, para outros encenadores, e adentrando abertamente na arena das disputas de patrocínio comercial. Mantém o espírito e a filosofia de Maria Clara,

rejeitando o profissionalismo propriamente dito. Mas começa a profissionalizar os meios, embora não os fins: adota agora recursos de marketing, faz promoções, comercializa camisetas alusivas às peças, propõe a empresas parcerias permanentes de apoio em troca de divulgação institucional. Recusa-se assim a “ficar para trás”, aferrado a práticas puristas típicas de um tempo que já passou inexoravelmente. Tenta agora aprumar-se num delicado equilíbrio entre a tradição e a contemporaneidade. Ou seja: procura sobreviver sem se desfigurar.

Mas, acima de tudo, houve, a meu ver, um amálgama que deu consistência, coerência e solidez ao Tablado e lhe permitiu subsistir como a única companhia brasileira de teatro com mais de meio século de atividade ininterrupta. Este amálgama foi um elo entre o passado, o presente e o futuro que funcionou como âncora nos tempos de borrasca, amarra nos momentos de conturbação e argamassa a unir os ciclos e gerações. Trata-se da Educação.

Foi por ter-se mantido, ao longo de toda a sua trajetória, como uma *escola*, mesmo não formal, e ao mesmo tempo como uma companhia teatral, que o Tablado sobreviveu a tudo e por tanto tempo. A companhia teatral foi, por todo o tempo, uma caudatária, quase uma resultante da escola, transformando os alunos em atores, fertilizando seu elenco com os estudantes mais aplicados, refluindo para a atividade pedagógica nos momentos de tormenta. Seus encenadores nunca deixaram de ser, ao mesmo tempo, professores, mesmo quando ganharam a notoriedade de artistas de vôo próprio. Seus ex-alunos, numa tradição que passava de geração a geração, sempre voltaram e voltam à escola para atuar de graça nos espetáculos abertos ao público, contribuindo assim para engordar a bilheteria e carrear recursos a serem reinjetados nas temporadas seguintes. A companhia teatral manteve-se, dessa forma, ao longo das décadas, amalgamada à atividade escolar como uma missão - uma missão de educador. A Educação foi, estou certa disso, a chave da sobrevivência. E é graças a ela, à sua escolinha, que o Tablado continuará.

**Há futuro para o Tablado?** Cacá Mourthé é enfática:

*- Temos sim um belo futuro. A Clara tem um grande material que deixou escrito, tem peças ainda inéditas, que pretendemos montar, deixou um método, deixou uma escola que tem a cara dela, que mantém o jeito dela de ensinar, deixou quase vinte professores que sabem formar como ela formava. O futuro é grande...*

Bernardo Jablonski acrescenta que o Tablado “é um celeiro”. Que dá para fazer excelentes espetáculos mesclando os alunos já adiantados com a novíssima geração e com os ex-integrantes hoje consagrados:

*- Não adianta querer aprender a nadar na areia. Tem uma hora em que você tem que sair da areia e entrar na água. Antigamente não havia escolas; havia companhias de teatro em que os interessados iam lá aprender. Hoje, além da escola de atores temos as peças, o repertório. Eu sou jurado do Prêmio Shell. Este ano eu já vi 60 peças, e posso garantir que qualquer um dos nossos alunos poderia estar muito bem nelas.*

A peça de Jablonski, *Eu, Henrique Viana, 17 anos, reprovado em seis matérias, virgem, estou voltando para casa*, inspirada na obra de Salinger, continuava, em meados de dezembro, em cartaz no Teatro Tablado, com bilheterias cheias.

O ano acabou e afinal não saiu mais nenhuma outra edição dos “Cadernos”: 2003 ficou em um só número, o 170, com a data do primeiro trimestre. Confirmavam-se assim as dificuldades que o editor da revista previa no editorial do número 170 no início do ano. Em meados de dezembro, a secretária Vânia Velloso Borges informou-me que não havia ainda quaisquer perspectivas de circulação de novo número. Em 2001, ficara acertado que a Prefeitura do Rio daria apoio aos “Cadernos”, numa primeira etapa, por um período de dois anos. E, ao fim de 2003, não se tinha chegado ainda a um entendimento a respeito da renovação do apoio, nem surgira outra fonte de recursos capaz de viabilizar a produção dos números já atrasados. Os “Cadernos de Teatro” entravam assim em 2004 sofrendo mais uma das tantas crises que enfrentou ao longo de seus quase 50 anos de circulação.

**E**m seu depoimento, Cico Caseira lembra que Pluft primeiro tem que arrumar a casa para depois poder sair voando pelo mundo:

*- A idéia então é que cada um que passa por aqui tem o seu ritmo, o seu tempo, mas a gente sabe que ele vai voar. O que nós temos que cuidar é do primeiro vôo dele. É dar um alicerce para que ele voe.*

Cico aprendeu, na escolinha do Jardim Botânico, que o cavalinho azul de Maria Clara Machado é o Tablado. É o sonho dela que se tornou realidade. Na visão dele, o Tablado é azul. E o que ele e seus colegas fazem, no trabalho do dia-a-dia com tantas centenas de alunos do Tablado, é transformá-los em Plufts prontos para montar no cavalinho azul e ganhar o mundo.

**Não é à toa que o Tablado está aí estes anos todos; está aí por merecimento, por muito amor e dedicação de Clara e sua equipe. Outro segredo para tanta existência é que lá as pessoas fazem escolhas na vida, não são forçadas a nada.**

**Não sei de que cor está agora o cavalinho, mas cada vez galopa mais lindamente; e o Tablado não pode parar, porquanto suas raízes e sementes são o orgulho de todos que por lá passaram. É uma escola-teatro de uma importância fundamental para o nosso país. (...) O Tablado era uma festa para os sentidos e uma porta para um futuro mágico. No teatro-escola do Jardim Botânico aprendíamos a amar o teatro. Nunca mais fui capaz de ficar muito tempo longe do palco, da cena, do imenso Tablado de nossas vidas. (MIGUEL FALABELLA)**

-x-

## **Apêndice**

### **A obra de Maria Clara Machado no Tablado - a autora, a diretora, a atriz**

(Relação completa desde a fundação do Tablado, em 1951)

- *O moço bom e obediente* (nô japonês), de Barry Barr e Gould Stevens - 1951, 1952 - Atriz
- *A moça da cidade* - 1951 - Mímica e interpretação
- *O pastelão e a torta* - Adaptação de Michel Richard e R. Burguiard - 1951 - Diretora
- *Sganarello ou O engano pelas aparências*, de Molière - 1952 - Atriz
- *A sapateira prodigiosa*, de Garcia Lorca - 1953 - Atriz
- *O boi e o burro no caminho de Belém* - 1953, 1954, 1957, 1971, 1973, 1991, 1992 - Autora e Diretora
- *O rapto das cebolinhas* - 1954, 1958, 1982, 1992 - Autora e Diretora
- *Nossa cidade*, de Thornton Wilder - 1954, 1984 - Atriz
- *Pluft, o fantasminha* - 1955, 1964, 1974, 1977, 1985, 1995 - Autora e Diretora; 2003 (Diretora, Cacá Mourthé)
- *Tio Vânia*, de Tchecov - 1955 - Atriz
- *A sombra do desfiladeiro*, de J. M. Synge - 1956 - Diretora
- *O chapeuzinho vermelho* - 1956, 1983 - Autora e Diretora
- *O tempo e os Conways*, de J. B. Priestley - 1957 - Atriz
- *O embarque de Noé* - 1957, 1973 - Autora e Diretora
- *A bruxinha que era boa* - 1958 - Autora e Diretora; 1999 (Diretora: Cacá Mourthé)
- *O matrimônio*, de Gogol - 1958 - Diretora
- *O living-room*, de Graham Greene - 1959 - Atriz

- *Do mundo nada se leva*, de Kaufman e Hart - 1959 - Diretora
- *Dona Rosita, a solteira*, de Garcia Lorca - 1960 - Atriz
- *O cavaleiro azul* - 1960, 1966, 1979, 1990 - Autora e Diretora
- *Maroquinhas Fru-Fru* - 1961, 1970 - Autora e Diretora
- *O mal-entendido*, de Albert Camus - 1961 - Atriz
- *A gata borralheira* - 1962 - Autora e Diretora; 1998 (Diretora: Cacá Mourthé)
- *O médico à força*, de Molière - 1962 - Diretora
- *A menina e o vento* - 1963, 1972, 1989 - Autora e Diretora
- *Barrabás*, de Michel de Ghelderode - Diretora
- *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare - 1964 - Diretora
- *Arlequim, servidor de dois patrões*, de Carlo Goldoni - 1965 - Diretora
- *A volta do camaleão alface* - 1965 - Autora e Diretora
- *As interferências* - 1966 - Autora e Diretora
- *O diamante do grão-mogol* - 1967, 1993 - Autora e Diretora
- *O pastelão e a torta*, texto francês anônimo, do século XVI - 1967 - Diretora
- *As aventuras de Pedro Trapaceiro*, texto medieval francês, anônimo - adaptação de Luiz Hasselmann - 1967 - Diretora
- *Maria Minhoca* - 1968 - Autora e Diretora
- *Camaleão na Lua* - 1969 - Autora e Diretora
- *Os embrulhos* - 1970 - Autora e Diretora
- *Tribobó City* - 1971, 1988 - Autora e Diretora
- *Um tango argentino* - 1972 - Autora e Diretora
- *Vassa Geleznova*, de Gorki - 1974 - Diretora
- *O dragão*, de Eugène Schwarz - 1975 - Diretora
- *O patinho feio* - 1976, 1990 - Autora (e, em 1976, Diretora)
- *Quem matou o leão?* - 1978 - Autora e Diretora
- *Platonov*, de Tchecov - 1980 - Diretora
- *João e Maria* - 1980 - Autora e Diretora
- *Os cigarras e os formigas* - 1981 - Autora e Diretora
- *Leonce e Lena*, de Georg Büchner - 1982 - Diretora de Produção (o diretor foi Luiz Antônio Martinez Corrêa)
- *O dragão verde* - 1984 - Autora e Diretora

- *Aprendiz de feiticeiro* - 1985 - Autora e Diretora
- *O gato de botas* - 1987, 1997 - Autora e Diretora
- *A coruja Sofia* - 1994 - Autora
- *A bela adormecida* - 1996 - Autora
- *Jonas e a baleia* - 2000, 2001 - Autora, em colaboração com Cacá Mourthé.

### **Espectáculos produzidos e exibidos no Tablado desde 1951 (\*)**

#### **1951**

- *O moço bom e obediente* - direção de Martim Gonçalves
- *O pastelão e a torta*
- *A moça da cidade*

#### **1952**

- *O moço bom e obediente*
- *A escola das viúvas*, de Jean Cocteau - direção de Martim Gonçalves
- *Todo mundo é de ninguém*, de Gil Vicente - direção de Martim Gonçalves
- *Sganarello ou O engano pelas aparências* - direção de Brutus Pereira

#### **1953**

- *A via sacra*, de Henri Ghéon - direção de Martim Gonçalves
- *A sapateira prodigiosa*
- *O boi e o burro a caminho de Belém*

#### **1954**

- *O boi e o burro a caminho de Belém*
- *O rapto das cebolinhas*
- *Nossa cidade*

#### **1955**

- *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh - direção de Geraldo Queiroz

- *A história de Tobias e de Sara*, de Paul Claudel - direção de Martim Gonçalves
- *Pluft, o fantasminha*

### **1956**

- *Tio Vânia*
- *A sombra do desfiladeiro*
- *O macaco da vizinha* – de Joaquim Manuel de Macedo - direção de Alfredo Souto de Almeida
- *O chapeuzinho vermelho*

### **1957**

- *O tempo e os Conways*
- *O embarque de Noé*

### **1958**

- *A bruxinha que era boa*
- *O jubileu*, de Tchecov - direção de Rubens Corrêa
- *O matrimônio*
- *O rapto das cebolinhas*
- *À luz de uma fogueira*, de Christopher Fry - leitura - direção de Yan Michalski

### **1959**

- *O living-room*
- *Do mundo nada se leva*

### **1960**

- *O cavaleiro azul*
- *Dona Rosita, a solteira*
- *Os justos*, de Albert Camus – leitura dramatizada - direção de Yan Michalski

### **1961**

- *Maroquinhas Fru-Fru*
- *O mal-entendido*

### **1962**

- *A gata borralheira*
- *O médico à força*

### **1963**

- *Barrabás*
- *A menina e o vento*

### **1964**

- *Pluft, o fantasminha*
- *Sonho de uma noite de verão*

### **1965**

- *A volta do camaleão alface*
- *Arlequim, servidor de dois patrões*

### **1966**

- *O cavalinho azul*
- *As interferências*
- *Piquenique no front*, de Arrabal - direção de Ivan de Albuquerque
- *Ândrocles e o leão*, de Bernard Shaw - direção de Roberto de Cleto

### **1967**

- *O diamante do grão-mogol*
- *Hamlet*, de Shakespeare - leitura - direção de Bárbara Heliodora
- *O pastelão e a torta*
- *As aventuras de Pedro Trapaceiro*

### **1968**

- *Maria Minhoca*

### **1969**

- *Camaleão na Lua*

### **1970**

- *Maroquinhas Fru-Fru*
- *Os embrulhos*

### **1971**

- *Tribobó City*
- *O boi e o burro no caminho de Belém*

**1972**

- *A menina e o vento*
- *Um tanto argentino*

**1973**

- *O embarque de Noé*

**1974**

- *Vassa Geleznova*
- *Pluft, o fantasminha*

**1975**

- *O dragão*

**1976**

- *O patinho feio*

**1977**

- *Pluft, o fantasminha*

**1978**

- *Quem matou o leão?*
- *A visita da velha senhora*, de Dürrenmatt - direção de Carlos Wilson

**1979**

- *O cavaleiro azul*

**1980**

- *Hoje é dia de rock*, de João Vicente - direção de Carlos Wilson
- *Platonov*
- *João e Maria*

**1981**

- *Os cigarras e os formigas*

**1982**

- *O rapto das cebolinhas*

- *Leonce e Lena*

### **1983**

- *O chapeuzinho vermelho*
- *Os doze trabalhos de Hércules*, de Monteiro Lobato - direção de Carlos Wilson

### **1984**

- *Electra*, de Ésquilo - direção de Dina Moscovici
- *De noite com uma luz* - textos de Brecht, Carlos Drummond de Andrade e Dario Fo - direção de Louise Cardoso e Beatriz Junqueira
- *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry - direção de Ricardo Kosovski
- *Nossa cidade*
- *O dragão verde*

### **1985**

- *O aprendiz de feiticeiro*

### **1986**

- *Pluft, o fantasminha*
- *O despertar da primavera*, de F. Wedekind - direção de Cacá Mourthé
- *O boi e o burro no caminho de Belém*

### **1987**

- *Macbeth*, de Shakespeare - direção de Ricardo Kosovski
- *O gato de botas*

### **1988**

- *Tribobó City*

### **1989**

- *Kurtindo Weill* - roteiro de Ricardo Kosovski, direção de Toninho Lopes
- *A menina e o vento*
- *Toma, que o mundo é teu*, de João Brandão - direção do autor
- *Eu, Henrique Viana*, de J. D. Salinger - adaptação e direção de Bernardo Jablonski

### **1990**

- *O patinho feio*
- *O cavalinho azul*

### **1991**

- *Romeu e Julieta*, de Shakespeare - direção de Carlos Wilson
- *O boi e o burro no caminho de Belém*

### **1992**

- *O rapto das cebolinhas*
- *Advocacia segundo os irmãos Marx* - texto e direção de Bernardo Jablonski
- *O boi e o burro no caminho de Belém*
- *O inimigo*, de Rubem Fonseca - direção de Bernardo Jablonski

### **1993**

- *O diamante do grão-mogol*

### **1994**

- *A coruja Sofia*

### **1995**

- *Dois Fernandos e um Fernandes*, de Luís Fernando Veríssimo, Fernando Sabino e Millôr Fernandes - direção de João Brandão
- *Pluft, o fantasminha*

### **1996**

- *A bela adormecida*

### **1997**

- *O gato de botas*

### **1998**

- *A gata borralheira*

### **1999**

- *A bruxinha que era boa*
- *Tabroadway* - texto e direção de Luiz Carlos Tourinho

### **2000**

- *Jonas e a baleia*

### **2001**

- *Jonas e a baleia*

### **2002**

- *O morto do Encantado*, de Oduvaldo Viana Filho - direção de Bernardo Jablonski

### **2003**

- *Pluft, o fantasminha* - direção de Cacá Mourthé
- *Confissões de mulheres de 40*, de Domingos Oliveira e Clarice Niskier - direção de Cacá Mourthé.

**( \* No caso dos espetáculos dos quais participou Maria Clara Machado, como autora, diretora ou atriz, esta relação só menciona o título, por já estarem especificados na relação anterior, referente aos trabalhos da fundadora do Tablado.)**

## **BIBLIOGRAFIA**

### **LIVROS**

- ALMEIDA PRADO, Décio. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva , 1996.
- \_\_\_\_\_. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva,1993.
- ALVES, Magda. **Como escrever teses e monografias**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio,1996.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Teoria e Prática da Educação Artística**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BARRETO LEITE, Luiza. **Teatro e criatividade**. Rio de Janeiro: Edição MEC/Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- BEAUD, Michel. **Arte da tese**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1993. 2000.
- \_\_\_\_\_. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 2000.
- BLOCH, Marc. **A apologia da História**. Rio de Janeiro: Zahar , 2002.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BULFINCH, Thomas . **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- BURKE, Peter. **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1980.

- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Maria Clara Machado**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CARNEIRO, Moacir Alves. **LDB fácil: leitura crítico-compreensiva: artigo a artigo**. Petrópolis : Vozes, 1998.
- CASTELLS, Manoel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**. São Paulo: Cortez, 1989.
- COELHO, Maria Cláudia Pereira. **Teatro e contra-cultura, um estudo de antropologia social**. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A experiência da fama: individualismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- DAYRELL, Juarez. **Múltiplos olhares sobre educação e cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- DA MATTA, Roberto. **A aventura sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- DUARTE JUNIOR, João-Francisco. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas: Papyrus, 1995.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais: anos 90**. Campinas: Unicamp, 2000.
- FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). **Entrevistas: abordagens e usos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994.
- FREITAS, Pedro Luis. **Tornar-se ator – uma análise do ensino de interpretação no Brasil**. São Paulo: UNICAMP, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- GULLAR, Ferreira. **O CPC, em “Ensaio-Teatro”**. Rio de Janeiro: Muro, 1980.
- GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1986.
- GUINSBURG, J. **Stanislavski e o teatro de arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- KRAMER, Sonia, LEITE, Maria Isabel Ferraz Pereira. **Infância e produção cultural**. Campinas: Papirus, 1998.
- LASCH, Cristopher. **O Mínimo EU**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LEITE, Barreto Luiza. **Teatro e criatividade**. Rio de Janeiro: MEC, 1975.
- LEVI, Giovanni; Schmitt, Jean-Claude. **História dos jovens**. São Paulo: Schwarcz, 1995.
- MACHADO, Maria Clara. **Eu e o teatro**. Rio de Janeiro: Agir, 1991.
- MACHADO, Maria Clara; ROSMAN, Martha. **Cem jogos dramáticos**. Rio de Janeiro: Tablado, 1971.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Edição MEC/SNT, 1962.
- MANACODA, Mario Alighiero. **História da educação**. São Paulo: Cortez, 1989.
- MICHALSKY, Yan. **Teatro na educação**. Brasília: MEC, 1976.
- \_\_\_\_\_. **O teatro sob pressão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. **História oral e memória**. São Paulo: Contexto, 1992.
- NOGUEIRA, Márcio Pompêo. **Teatro na educação**. Florianópolis: UFSC, 1994.
- PAZ, Octavio. **O mono gramático**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PEREIRA, José Amâncio Tonessi Rodrigues. **A arte do ator e o ato do afásico**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2003.

RENATO, José. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

ROSMAN, Martha. **Os melhores anos de muitas vidas: 50 anos de Tablado**. Rio de Janeiro: Agir, 2001

SPRITZER, Mirna. **A formação do ator**. Porto Alegre: Mediação, 2003.

### **PERIÓDICOS**

ANDRADE, Carlos Drummond de. Crônicas publicadas no “Jornal do Brasil” em 27.5.71, 7.6.73, 18.1.77 e 19.9.81; e no “Correio da Manhã” em 10.7.66.

ARAÚJO, Bernardo. **Decreto de César Maia tomba o Teatro Tablado**. Reportagem publicada em “O Globo” em 29.5.03.

ARRABAL, José. **No Tablado há uma festa**. Artigo publicado em “O Jornal” em 30.5.71.

BUTCHER, Isabel. **Peças para o público mirim lotam teatros**. Reportagem publicada na revista “Veja Rio” em 9.7.03.

**Cadernos de Teatro** [coleção]. Rio de Janeiro: Edição Tablado, 1965/2003.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **O teatro na escola**. Artigo publicado no “Suplemento Pedagógico” do jornal “Minas Gerais” em abril de 1975 e reproduzido nos “Cadernos de Teatro” nº 72, de abril/maio/junho de 1977.

DIONYSOS, Revista. Edição especial, nº 27. Rio de Janeiro: Edição MINC/Inacen, 1986.

FONSECA, Rodrigo. **Por um teatro reflexivo - O diretor Antunes Filho analisa a evolução de seu projeto “Pret-à-porter” e da dramaturgia brasileira**. Reportagem publicada no “Jornal do Brasil” em 5.6.03.

HELIODORA, Bárbara. **Novo produto da série ‘Confissões’ mantém apelo fácil dos anteriores**. Artigo publicado em “O Globo”, 25.8.03.

MICHALSKI, Yan. Crítica teatral. Revista “Leitura”, nºs 94/95, maio/junho 1965; 104/105, março/abril 1966; e 106/107, maio/junho 1966.

\_\_\_\_\_. Artigos publicados no “Jornal do Brasil” em 18.1.77 e 22.5.71.

MARTINS, Marília. **Uma escola de Sherazades**. Revista “Dionysos”, nº 27. Rio de Janeiro: Edição MINC/Inacen, 1986.

MOURTHÉ, Cacá. **Herança ameaçada**. Entrevista concedida à revista “Marketing Cultural” em abril de 2003.

OLIVEIRA, Domingos. **A polêmica dos teatros**. Artigo publicado em “O Globo”, em 12.6.03.

OLIVEIRA, Roberta. **Um teatro mais ou menos amador**. Reportagem publicada em “O Globo” em 8.8.03.

SAMPAIO, Marília Coelho. **Peça de Maria Clara Machado tem vocação para o encantamento**. Crítica publicada em “O Globo” em 27.6.03.

SIMÕES, Eduardo. **“Gente existe?”, pergunta Pluft 42 anos depois**. Reportagem publicada em “O Globo” em 11.7.03.

SUSSEKIND, Flora. **Uma revista-escola e sua história**. Revista Dionysos, nº 27. Rio de Janeiro: MinC/Inacen, 1986.

\_\_\_\_\_. **A história do Tablado pelos olhos da crítica**. Revista Dionysos, nº 27. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1986.