

SILVA, Sandro Luis Costa da. (SANDRO LUCOSE); **O TEATRO DE MARIA CLARA MACHADO DO TABLADO PARA AS ESCOLAS** Cuiabá-MT: Universidade Federal de Mato Grosso. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso; Professor no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Mato Grosso; orientado por Maria Thereza O. de Azevedo, Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso.

Resumo

Maria Clara Machado é considerada pioneira do teatro infantil brasileiro, embora trata-se de um teatro dirigido também ao público adulto. Suas peças foram traduzidas e encenadas em vários idiomas e esse estudo evidencia como essa comunicação ocorre em vias paralelas. Oriundo de uma pesquisa de Mestrado na Universidade Federal de Mato Grosso, a partir de experiências práticas com estudantes de ensino médio, que encenaram quatro peças autora: *Pluft, o fantasma*, *A menina e o vento*, *Tribobó city* e *O dragão verde*. Esse artigo aborda o viés comum nas obras da autora (1950 e 2000), apontando estratégias para a utilização dessa dramaturgia no ambiente escolar.

Palavras Chaves: Dramaturgia, Arte Educação, Teatro na escola e Maria Clara Machado

Abstract

Maria Clara Machado is considered pioneer of the Brazilian children's theater, although it is a theater directed also to the adult public. His pieces have been translated and staged in several languages and this study shows how this communication occurs in parallel ways. Born from a Master's research at the Federal University of Mato Grosso, from practical experiences with high school students, who staged four-part author: *Pluft, The little Ghost, The Girl and the Wind, Tribobó City and The Green Dragon*. This article addresses the common bias in the author 's works (1950 and 2000), pointing out strategies for the use of this dramaturgy in the school environment.

Keys word: Dramaturgy, Education Art, Theater on the School and Maria Clara Machado

A dramaturgia de Maria Clara Machado e a modernização do Teatro Brasileiro

“[...] o palco brasileiro conheceu primeiro um grande ator, antes que a literatura dramática nacional se projetasse. O teatro brasileiro não é filho do autor [...]”¹ (BRANDÃO, 2018, p.7)

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

Durante o período colonial e ao longo de três séculos, a cena teatral brasileira importou centenas de produções de espetáculos cênicos, vindo desembarcar nos palcos do Brasil, produções de ópera, balé e teatro, apresentados não só na capital do império, mas também no Brasil central³. Segundo Sábato Magaldi (1996), somente no século XX, mais precisamente a partir da década de 1920, assim como em outras linguagens artísticas, a dramaturgia brasileira passou a livrar-se das referências estilísticas do teatro estrangeiro e começou a se construir como uma produção genuinamente nacional.

Quanto a formação do campo dramaturgico brasileiro, Sábato Magaldi observa que:

¹ Depoimento da pesquisadora Tânia Brandão Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvrouver/article/view/42884/22495> Acesso em 20/11/2018

² Os documentos históricos são as peças teatrais da época da invasão das terras brasileiras pelos portugueses, mas que foram preservadas e hoje já existem disponibilizadas em versões de livros publicados e na internet.

³ 2 Relacionado com estas apresentações que aconteciam principalmente na *Vila Real do Bom Jesus de Cuyabá*, hoje Cuiabá, chama atenção o fato de que as récitas realizadas no coração do Brasil eram desempenhadas em idiomas estrangeiros.

Do dramalhão, ao qual não escapou Martins Pena quase nenhuma peça também fugiu, e somente parte da obra de Gonçalves Dias e uma ou outra peça conseguem atingir verdadeira nobreza dramática. Numerosos traços da comédia de Martins Pena reaparecem nos sucessores, conservando o seu eco e as qualidades mais autênticas. Pode-se afirmar que os textos de reais méritos que se distinguem na segunda metade do século passado⁴ nascem de uma sugestão contida em suas farsas despreziosas. Nelas estão exemplo das possibilidades dramáticas indicadas pelo cotidiano, com a abundante parcela de ridículos e absurdos. O sentimento nacional, que já se opõe à sede de lucro e à falta de assimilação estrangeiras, sugerirá novas obras, que irão alicerçando a pesquisa, em nossos dias, de uma completa individualidade brasileira. Prosseguirá, em toda a dramaturgia subsequente, o vezo da sátira política e da crítica à sociedade e à administração, com o elogio implícito ou explícito dos bons costumes e da sã moral, tanto na vida privada como nos negócios públicos. (MAGALDI, 1996, p. 61-62).

Neste contexto, o teatro no Brasil no transcorrer de três séculos produziu burletas, operetas, comédias e dramas desde o século XVIII. Somente no século XX, foi que a obra do escritor Nelson Rodrigues apareceu como divisor de águas na produção dramaturgica brasileira. A montagem da peça *O Vestido de Noiva* escrita por Nelson Rodrigues, que estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1943, com encenação do polonês Zbigniew Ziembinski é uma produção considerada o marco inaugural do moderno teatro no Brasil. Há um consenso sobre isso entre vários pesquisadores e o principal defensor dessa tese é o pesquisador Sábato Magaldi. No livro *Panorama do Teatro Brasileiro*⁵ o autor dedica um capítulo para explicar o surgimento da nova estética de dramaturgia e encenação, que fôra herdada da *Companhia de Louis Jouvet* ao se instalar na cidade do Rio de Janeiro naquele momento.

Desde o século XIX, os autores dos mais variados gêneros discursivos como romance, poesia, folhetim e dramaturgia, já se preocupavam em construir uma linguagem artística genuinamente brasileira, como foi o caso de Martins Pena e Arthur Azevedo no campo teatral. Mas na primeira metade do século XX, diversos artistas, de teatro ou não, já estavam empenhados em criações autônomas, a fim de se livrar dos estrangeirismos.

⁴ Século passado que o autor se refere trata-se do século XIX.

⁵ Uma extensa argumentação que defende essa data inaugural do moderno teatro no Brasil está no livro *Panorama do Teatro Brasileiro* (MAGALDI 1996, p. 298)

Dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal⁶, Plínio Marcos, Dias Gomes, Jorge de Andrade e o próprio Nelson Rodrigues, foram alguns dos principais criadores que contribuíram para modernizar a escrita teatral brasileira. Dentre estes pioneiros da modernização do teatro nacional não há como ignorar o nome de Maria Clara Machado, cuja obra é considerável tanto pela qualidade dramática, quanto pela sua vinculação com o teatro *O Tablado*, que encenou todas as suas peças escritas. Essa análise também chama atenção pela pouca notoriedade dada as mulheres brasileiras escritoras e produtoras teatrais desse período, sendo que os feitos de Maria Clara Machado comprovam a sua relevância para o teatro brasileiro moderno.

A obra machadiana⁷ é classificada como sendo destinada para o público infante juvenil. Mas será possível perceber adiante nesse artigo, que o rótulo de “teatro infantil” pode ser um termo inadequado, ante uma possível classificação da obra da autora, pois no conteúdo de suas peças estão engendradas mensagens destinadas também ao público adulto, e por isso, pode-se afirmar que os seus textos apresentam ambivalências temáticas.

Mesmo que o trabalho de escrever peças teatrais para crianças, seja em dificuldade equiparado ao escrever para o público adulto, sua dramaturgia não ficou livre do rechaço daqueles que consideram o teatro infantil como algo menor. Maria Clara Machado foi precursora em lutar contra o preconceito em relação ao teatro destinado ao receptor criança, entretanto na atualidade isso ainda seja recorrente.

O fortalecimento do teatro brasileiro para a infância

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

⁶ Cabe aqui ressaltar que Augusto Boal concorreu ao Prêmio Nobel da Paz em 2008, pela importância do seu *Teatro do Oprimido*, técnica teatral por ele difundida, que trabalha também com o teatro engajado. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal> Acessado em 27/01/2019

⁷ As terminologias “machadiano” e/ou “machadiana” são aqui utilizadas para fazerem referência ao sobrenome de Maria Clara Machado, não tendo nenhuma relação com o nome do autor Machado de Assis.

Maria Clara Machado é considerada pioneira do teatro infantil brasileiro e seus textos foram traduzidos para vários idiomas (inglês, francês, espanhol, alemão e russo). Por isso é importante destacar que suas obras ganharam encenações além das fronteiras do Brasil. Diante destes aspectos, é possível uma investigação acerca da rica simbologia incrustada em sua obra, que não se limita comunicar somente para o público de crianças.

A produção de Maria Clara Machado inclui textos ensaísticos, manuais técnicos para o ensino de teatro como *100 Jogos Dramáticos*, *Como Fazer Teatrinho de Bonecos*, *Exercícios de Palco*, as edições dos *Cadernos de Teatro do Tablado*⁸ e, sobretudo, a publicação de mais de trinta peças de teatro. Todas as peças da autora foram encenadas, reencenadas e ganham montagens até os dias de hoje. Estes são alguns dos motivos que nos chama atenção para esta análise, destacando a importância da *autora-encenadora-produtora* Maria Clara Machado para a formação do campo teatral brasileiro.

A encenação de todos os textos de Maria Clara, permitiu que recursos cênicos e narrativos pudessem ser testados previamente, sendo corrigidos e guardados em forma de memórias que são as próprias obras publicadas. Pelo legado dramaturgico machadiano é possível fazer um estudo quantitativo e qualitativo, acerca não só da importância da obra dessa autora para a dramaturgia brasileira, mas também entender o impacto que seus textos ocasionam sobre o receptor, seja ele leitor, espectador, criança, jovens e adultos.

A atual classificação da produção escrita machadiana como sendo infantil é uma das questões destacadas nesta análise. Isto nos motivou e conduziu também para uma reflexão acerca do período de escrita e publicação das obras da autora, focando nos temas abordados, sobretudo os teores críticos, porque estão inseridos nas entrelinhas dessas peças teatrais, que são classificadas como infantis.

Vem de longa data a prática de artistas estrangeiros mambembarem pelas ruas do mundo com seus títeres, encantando as gentes pequenas e grandes, mas

⁸ Os Cadernos de Teatro do Tablado foi uma das poucas publicações especificamente voltadas para a área teatral no Brasil na década de 1950. Durante muitos anos esse veículo contribuiu para a difusão de textos teatrais de autores brasileiros e estrangeiros. Recentemente estes cadernos foram relançados em versões digitalizadas e estão disponíveis no endereço virtual: <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro/>

somente bem mais tarde, no século XVIII, foi que o teatro no Brasil ganhou mais espaço. A prática do teatro infantil, ou seja, o teatro produzido por artistas adultos, a partir de uma dramaturgia escrita e encenada para um público infantil, teve seu início no Brasil durante a década de 1920. O *casaco encantado*, de Lúcia Benedetti é a primeira montagem de teatro profissional para infância que se tem registro. Ainda no princípio do século XIX, o teatro infantil estava mais restrito ao ambiente familiar, doméstico, por assim dizer. Além do espaço caseiro, o teatro para a criança era realizado no máximo dentro do espaço de sociabilidade escolar.

Embora nas duas primeiras décadas de 1900, alguns empresários teatrais já se ocupassem com produções destinadas ao público infantil, esse segmento notabilizou-se a partir dos textos escritos por Maria Clara Machado, como *O boi e o burro no caminho de Belém* (1953); *O rapto das cebolinhas* (1954), que recebeu o prêmio de melhor texto em concurso nacional de dramaturgia do Distrito Federal; seguido de *Pluft, o fantasminha* (1955), que já foi traduzido para vários idiomas. Tal notoriedade mostra que a obra de Maria Clara Machado divide a história da dramaturgia infantil no Brasil.

Ao estudarmos os processos artísticos do teatro *O Tablado*, a partir das obras de Maria Clara Machado, que sempre se empenhou em levar novas formas de representação da sociedade brasileira através do teatro, é possível notar que “o teatro é o melhor documento da cultura no ocidente, porque ele reflete a sociedade na qual ele é escrito, quer a sociedade queira ou não”, conforme a afirmação da crítica teatral Bárbara Heliodora⁹. De acordo com a explicação sobre os avanços nas criações dramáticas do teatro brasileiro dadas por Sábato Magaldi, então podemos ler a obra de Maria Clara Machado como um vasto documentário de costumes, inclusive de práticas culturais brasileiras:

As comédias subsistem não apenas como documentário, mas valem pela verve, pelo sabor, pelo mecanismo que guardam a eficácia cênica em nossos dias. Quanto aos dramas, supomos que sua montagem, hoje, não representaria outro mérito senão mostrar ao público um documento histórico. (MAGALDI, 1996, p.58)

⁹ Entrevista com Bárbara Heliodora, crítica de teatro do jornal O Globo – RJ, concedida no programa jornalístico Bom Dia Brasil em 29/06/2004 – TV Globo.

Sábato Magaldi definiu as características das investidas de Martins Pena ao escrever dramas e comédias. O crítico pontua que o mérito dramaturgico deste renomado autor, foi ele ter documentado costumes de uma época, pois em suas obras encontramos elementos históricos. Mas este mesmo valor documental ora destacado por Magaldi, isso também pode ser observado na dramaturgia de Maria Clara Machado, cujas peças, mesmo que classificadas como infantis, são repletas de traços culturais de pelo menos três décadas (1950-1980), período que concentra o maior número da produção escrita da autora.

A escrita teatral de Clara ao ser cunhada no papel já vislumbrava alguma encenação, e essa pratica foi amadurecendo, tanto quanto foi modernizando o teatro brasileiro. Nos textos da autora é possível perceber através das descrições de cenários e nas rubricas as evidencias e as invenções cênicas. Embora se possa afirmar que inicialmente, ainda na década de 1950, sua cena pretendesse apenas entreter as crianças do *Patronato Operário da Gávea*, vale ressaltar que a jovem Maria Clara Machado e todos os envolvidos nas produções do teatro *O Tablado* foram muito além. Os avanços dos recursos cênicos quanto a iluminação, cenografia e figurinos naquele momento, isso continuou possibilitando experimentos e inovações na vida cultural do teatro *O Tablado*.

Ante a esse contexto já mencionado, cabe pontuar que a televisão brasileira (que veio influenciar as práticas culturais no país), foi inaugurada às 19h do dia 19 de setembro de 1950 em São Paulo, e nas décadas 1960 e 1970, tinha sua programação pautada também em programas educativos com o formato denominado “teleteatro”, sendo que algumas peças de teatro infantil e adulto foram televisionadas:

Dentre o número extenso de teleteatros, transmitidos entre os anos 50 a 70, vale citar TV de Vanguarda e TV de Comédia (TV Tupi/SP), Grande Teatro Tupi, (TV Tupi / SP e RJ), Teledrama e Teatro de Comédia (TV Paulista), Teatro 63 e Cacilda Becker (TV Record). (SILVA, 1981 apud MEDEIROS, 2008, p. 5).

Desde a estreia do espetáculo *O boi e o burro no caminho de Belém* (1953), Maria Clara buscava criar histórias e personagens, a fim de não deixar ninguém de fora da cena a cada temporada. Os registros históricos do teatro *O*

Tablado, revelam que em cada encenação, Maria Clara tinha o cuidado de fazer todos os ajustes pertinentes aos seus textos, e assim, ela contemplava todos os artistas abrigados sob o guarda-chuva tabladiano¹⁰. Por intermédio dessa experiência prática do Teatro *O Tablado*, abre-se mais uma possibilidade de pesquisa, para que a dramaturgia machadiana seja investigada, entendendo como essa literatura dramática foi sendo escrita concomitante a cada obra encenada.

Tudo nos leva a crer que a sua vocação para as letras e artes tenha começado em seu próprio quintal, onde desde cedo ela presenciou as reuniões frequentadas por personalidades como *Manuel Bandeira*, *Carlos Drummond de Andrade*, *Oswald de Andrade* e *Di Cavalcanti*, todos amigos de seu pai. Ela começou sua carreira artística com o teatro de bonecos, sendo iniciada nesta linguagem pela poetisa *Cecília Meireles*. Neste contexto, pode-se dizer que a pequena Maria Clara Machado não poderia ter outro destino que não fosse o de palmilhar os caminhos das artes. É preciso levar em conta o meio social – com os seus questionamentos, seus anseios e seus sonhos – em que ela vivia, o que também pode ter influenciado o seu amadurecimento como artista e, nos dias de hoje, ser reconhecido em suas obras.

Provenientes das relações estabelecidas por seu pai Anibal Machado, aconteceram dois relevantes fatos na trajetória de formação da jovem estudante Maria Clara Machado. Estes acontecimentos funcionaram como catapulta e também como colchão para amparar o salto da promissora dramaturga que ela viria a se tornar mais tarde. O primeiro fato de relevância foi Maria Clara ter recebido em 1950 uma bolsa estudos do governo francês e, aos 29 anos foi estudar teatro em Paris, de onde voltou com várias ideias para seus textos. O segundo fato relevante ocorreu com o seu retorno ao Brasil em 1951. Nesta ocasião, ela montou com mais dez amigos o teatro *O Tablado*, companhia que revolucionou o teatro infantil carioca naquela época, possibilitando logo em seguida a formação de dezenas de espectadores,

¹⁰ Guarda-chuva tabladiano é uma metáfora aqui atribuída para explicar uma prática no Teatro *O Tablado*, de sempre abrigar grande número de aspirantes à iniciação teatral em cada temporada de estréia.

atores, atrizes e muitos outros artistas para se embrenharam pelas coxias do teatro brasileiro.

A própria Maria Clara Machado e seus companheiros de teatro amador tinham um bom relacionamento com a direção do *Patronato Operário da Gávea*. Uma solicitação deste grupo de amadores do teatro, junto à presidente do Patronato, senhora Helena Bahiana foi aceita, e parte de um terreno que pertencia a instituição católica foi cedida e transformada, recebendo ali um auditório para atender às recreações de operários e seus filhos. O espaço então ganhou a construção do “teatrinho amador”, onde desde 1951 está sediado o teatro *O Tablado*, na Av. Lineu de Paula Machado, 795, no Bairro Lagoa na cidade do Rio de Janeiro. Este centro cultural é um patrimônio que muito contribuiu com o processo de modernização do teatro brasileiro, contando sobretudo com a iniciativa e pulso firme de Maria Clara Machado. Clara sempre esteve à sua frente e batalhou até o fim da sua vida para mantê-lo de pé e sempre com as portas abertas, tornando *O Tablado* um dos mais relevantes centro de formação empírica e produção teatral do país.

Para perceber as mudanças estéticas que influenciaram na modernização do teatro brasileiro, cabe um recuo histórico concomitante a criação do teatro *O Tablado*. Vale destacar o relevante papel das escolas de formação como a *Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena* de 1957, sendo considerada a primeira escola oficial de teatro do Brasil, mas que foi fundada no Rio de Janeiro com outra denominação em 1908. O teatro *O Tablado* surgiu em meio ao contexto de criação de cursos técnico-profissionalizantes como o *Conservatório Nacional de Teatro* em 1953, a *Escola de teatro da Bahia* de 1956 e também com a criação dos cursos de artes cênicas em universidades brasileiras, como foi com a *Federação das Escolas Isoladas do Estado da Guanabara* (FEFIEG), que em 1979 tornou-se UNIRIO, e com a *Escola de Arte Dramática* de *Alfredo Mesquita* fundada em 1948, mas incorporada à Universidade de São Paulo em 1968.

A necessidade ampliar a formação profissional no campo teatral, fizeram com que muitos artistas (atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, músicos e até dramaturgos) iniciados através do empirismo do teatro *O Tablado*, fossem galgar voos para outros conhecimentos e novas experiências em diferentes

grupos teatrais cariocas e até mesmo na vizinha TV Globo, que fez catapultar para o estrelato muitos artistas oriundos daquele celeiro. Mesmo funcionando como um curso livre de teatro e sem a pretensão de profissionalização dos assíduos frequentadores de sua ribalta, o teatro *O Tablado* sempre montou espetáculos em um sistema de mutirão. Para Maria Clara Machado não interessava neste espaço a capacitação profissional, e sim, a carpintaria cênica, onde todos tinham que saber fazer de tudo. Não bastava ser ator, a equipe tinha que saber fazer figurino, adereços, cenário e muito mais, uma verdadeira linha de montagem teatral no seu melhor sentido.

Em função da criação dos textos que foram se sofisticando a cada nova produção, a engenharia cênica também ficou cada vez mais arrojada, conforme está documentado por imagens¹¹. O desdobramento foi um sistema de produção teatral que foi se organizando, a fim de dar conta de atender à subjetividade e imaginação da autora, que sempre surpreendia a todos.

Os duplos sentidos nas entrelinhas da dramaturgia machadiana

Maria Clara Machado aborda uma grande diversidade temática em centenas de páginas, que somam mais de trinta peças teatrais publicadas, que fazem parte de uma dramaturgia recorrente, seja no teatro amador ou no profissional. Suas peças já ultrapassaram as fronteiras internacionais e por isso, ela é a autora brasileira de teatro que mais teve suas obras encenadas no Brasil e no exterior entre 1950 e 2000. Existem vários relatos e registros acerca da biografia de Maria Clara Machado, principalmente após o seu falecimento em 30 de abril de 2001. Porém, ainda são poucos os estudos acerca de sua literatura dramática e muito pode ser explorado na vastidão e riqueza dramaturgic e nas encenações a partir da escrita clara-machadiana.

Segundo Cláudia de Arruda Campos (2005), a obra de Maria Clara é denominada como uma “dramaturgia infantil por força de expressão”. Essa constatação antecipada pela pesquisadora da Universidade de São Paulo - USP é aqui retomada e transformada em um dos eixos norteadores para este artigo, refletindo sobre a ambivalência de mensagens na obra de Maria Clara

¹¹ Consulta disponível no acervo virtual, através do endereço eletrônico: <http://otablado.com.br/otablado/montagens-teatrais/> - Acessado em 18/08/2018 as 12h15.

Machado. Embora ela esteja localizada no imaginário artístico brasileiro apenas como “teatro infantil”, trata-se de um teatro dirigido também ao público adulto e várias passagens de suas peças evidenciam como esta comunicação ocorre em vias paralelas:

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

Escrever para teatro é uma das etapas mais difíceis no processo de encenação. Tudo passa a existir a partir das linhas dramáticas, que são as ideias do autor ou encenador organizadas no papel. Pelo menos na produção teatral que se propõe trabalhar a partir de um texto previamente estruturado, como sempre foi o caso das produções teatrais de *O Tablado*, somente após o texto estar pronto, os envolvidos na montagem de um espetáculo passavam a construir cenários, figurinos, trilhas sonoras, iluminação, coreografias e inclusive na construção dos personagens, que ganhariam vida com o trabalho de atores.

Levando em conta os períodos de escrita e publicações das obras, neste estudo, a sociologia desta literatura dramática é um outro ponto que chama a atenção. Maria Clara, com textos hipoteticamente dirigidos para crianças, sempre abordou assuntos contundentes. Pode-se dizer que a sua escrita é escamoteada por aspectos pueris. Mesmo assim, ela consegue de tal forma satirizar diversas instituições de poder e mantém duas linhas de comunicação para cada público: uma para o infantil e uma para o adulto. É curioso como a autora soube valer-se do rótulo de infantil e de uma linguagem de comédia para abordar temas críticos, que estão inseridos nas entrelinhas das suas peças, e assim, ela tocava em assuntos terminantemente proibidos pela censura entre as décadas de 1960 e 1970.

Maria Clara foi um pouco além do escritor Monteiro Lobato, que provavelmente foi uma de suas referências com relação a escrita para o público infantil.

Monteiro Lobato é aqui lembrado, pois é um dos maiores nomes da literatura infantil brasileira. “As crianças me condenam por uma coisa: que eu escrevi pouco para elas, que poderia ter escrito muito mais. Eu creio que sim. Perdi tempo escrevendo para gente grande, que é uma coisa que não vale a pena”.¹² (LOBATO, 1948) Provavelmente, Lobato foi uma das fontes de inspiração para Maria Clara, pois além da semelhança entre as personagens Maria de Almeida, de *A menina e o vento*, e a boneca Emília, do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, assim como Lobato, Clara também recorreu às cenas clássicas da literatura mundial para recriar histórias já muito conhecidas, e com isto os temas de suas peças ganharam amplitude e permanecem atuais.

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

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

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

¹² Depoimento de Monteiro Lobato em entrevista concedida à Rádio Record em 02/07/1948 e publicado na Revista CULT n. 107, Ano 9, out. 2006, p. 32. 47

teatro escritos por Maria Clara Machado fazem muito bem isso, pois dentre outros valores eles têm poder em dobro, por conter referências ou inspiração a partir dos clássicos contos de fadas e também pela condição inerente ao teatro, capaz de lembrar aos espectadores a todo momento que eles estão vendo uma encenação, por mais realista que pareça esteticamente, trata-se de um faz de conta por excelência.

O ato de escrever exige que o autor tenha em seu arcabouço um repertório de táticas, modelos discursivos e principalmente uma ampla cultura que compreenda, sobretudo, a língua e o contexto. Cada vez mais a literatura torna-se um híbrido de outras literaturas, mas nada impede que cada recriação seja singular e inovadora. Isto ocorreu várias vezes no processo criativo de Maria Clara Machado, porque em sua obra muito se lê de outras literaturas iconografadas, como as obras literárias: *Chapeuzinho Vermelho* de Perrault; *O patinho feio* dos irmãos Grimm; a passagem bíblica que narra a história de *Jonas e a baleia*, entre outras histórias clássicas bastante conhecidas do grande público. A força estética da literatura dramática dessa autora está na sua linguagem, que também consiste em se apropriar de obras e signos tidos como universais, mas de modo que eles sejam abasileirados e isso pode ser lido no trecho da peça *Tribobó city* (1972) a seguir:

MOCINHO – Fica calma Marly. Vamos procurar saber porque o prefeito tem interesse nas terras de seu avô. Afinal a estrada e a estação florida são coisas importantes que qualquer prefeito ficaria 60 orgulhoso de realizar... A desculpa de fazer lá um abrigo para cowboys desempregados não cola... Ele deve estar querendo alguma coisa melhor!
[...]

MARONETE – Eu vou explicar a situação, entendeu? A Sra. Cafeteira pode estar certa de que o Sr. Prefeito não fará a mínima força para deixar o trem passar em Tribobó. Ele seria o último a querer arruinar a Companhia Cafeteira de Transportes em Diligências Tribobó Niterói. E, acima de tudo, ele tem uma profunda amizade pela senhora.

PREFEITO – Profundíssima... MARONETE – Quanto a Fazenda Tribobó Farm, que pertenceu aos irmãos Brothers Capivara Smith, o caso é outro. Aquelas terras valem milhões. Graças ao Al Gazarra e a Joana Charuto, que também serão sócios da firma “Retiro dos Cowboys Desamparados Sociedade Anônima”, cujos verdadeiros fins devem conservar completamente anônimos. Descobrimos ouro naquelas terras.

TODOS – Ouro! (MACHADO, 1972, p.121; 135- 136) [grifos da autora].

A peça *Tribobó city* (1971), a começar pelo título com dupla nacionalidade, é o primeiro indício do que ocorre ao longo de toda a décima-sexta trama escrita por Maria Clara. Esta estória se passa toda dentro de um *saloon*, ambiente característico dos filmes de banguê-banguê holywoodianos. A iconografia apropriada pela autora para escrever esta peça são os esteriótipos universalmente conhecidos: bandido, mocinho, *cowboy* e vedetes e *los índios*. A escritora valeu-se de símbolos nacionais do Velho Oeste Norte Americano, para fazer uma sátira às avessas acerca do excesso de americanismo em terras *brasilis*, parodiando as realidades das cidades do interior do Brasil, que são comandadas por “prefeitos-xerifes”.

A peça *Tribobó city* é um faroeste sertanejo, entretanto ambientado nos rincões do Brasil, podendo ser lida como mais uma das críticas, que a autora faz acerca da corrupção na estrutura política brasileira. O fragmento acima transcrito também possibilita interpretar uma outra sátira sobre o corporativismo das empresas multinacionais, que cada vez mais instalam as suas filiais em países emergentes e passam a atuar com um discurso de empresas preocupadas com a responsabilidade com o social e com o meio ambiente.

Abordagens como estas aparecem em praticamente todas as peças de Maria Clara, evidenciando o que nesta análise é denominado de ambivalências de conteúdos adultos e infantis. Os temas corrupção e política – comuns nas obras *Tribobó city* e em *O dragão verde* – também se repetem em outras tramas da autora. Em primeira instância, são temas mais adequados para espectadores adultos do que para crianças, mas isso também depende da forma como o conteúdo é apresentado aos receptores. Maria Clara por insistir em textos com mensagens mais contundentes, parece ter esta consciência de que a comunicação de suas peças pode ocorrer, sim, através do inconsciente do público infantil, como defende Bruno Bettelheim (1996), embora estas mensagens levem um certo tempo para serem processadas, ficando armazenadas como conhecimento.

Ao tratar da palavra como código sonoro e/ou escrito para exercício vivo da língua, segundo Bakhtin “a palavra sempre está carregada de um conteúdo ideológico, ou de um sentido ideológico ou vivencial”. (Bakhtin,1992, p. 95) E nas peças de Maria Clara Machado encontram-se dentre outros, signos ideológicos com mensagens que podem fazer mais sentido para um público adulto do que ao espectador infantil, pois de acordo com o grau de maturidade intelectual, uma criança pode deixar passar despercebido algumas nuances literárias que lhes fogem à compreensão.

Mas Machado criou também ficções a partir da apropriação de elementos de obras clássicas, que ela reescreveu à sua maneira como *A Gata borralheira* (1962), *João e Maria* (1980), *Os Cigarras e os Formigas* (1981) e *O gato de botas* (1987). Nota-se que existe uma apropriação de recursos de escrita, realidades e fatos já nos títulos nas referidas obras, mas jamais pode-se esquecer do trabalho de recriação da autora, que utilizou o seu arsenal polissêmico, a sua criatividade e especialmente a sua imaginação e memória como veremos a seguir na análise de *A Menina e o Vento* (1963).

Quando um texto escrito é encenado, ele se torna uma “enunciação; ato individual de fala; sistema da língua” (BAKHTIN, 1992, p.105), e tudo isto, sem perder de vista que a linguagem do teatro é essencialmente dialógica, sobretudo ideológica. O pensamento de Bakhtin é aqui retomado para lembrar de que tudo aquilo que pronunciamos não são apenas palavras, mas sim, ideologias. Assim como defende Bakhtin, ao afirmar que toda comunicação carrega ideologia, e considerando as teses de não passividade de um espectador, na perspectiva de Thompson, é possível imaginarmos o impacto das simbologias e metáforas que a obra de Maria Clara Machado provoca nos espectadores.

Nas peças *Pluft, o fantasminha* (1955), *A menina e o vento* (1963) e *O dragão verde* (1984), é possível encontrar diversos elementos linguísticos estudados por Bakhtin como “linguagem, crítica e simbologias”. Todos estes aspectos linguísticos são detectáveis nas peças e podem estar relacionados à época em que as obras foram escritas. Isto evidencia a tese bakhtiniana de que a “língua no seu uso prático é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida” (BAKHTIN, 1992, p. 96). Maria Clara satiriza, sim, os poderes públicos, a

imprensa, o sistema político nacional, os programas de auditório televisionados, a dívida externa do país, a falha da educação escolar brasileira, o comércio dos cursos preparatórios para concursos públicos, e desse modo ela registra os traços culturais, bem como os costumes sociais das décadas (entre 1955 e 2000) que coincidem com os anos de encenação e publicação das peças.

Embora na atualidade muitos hábitos sociais estejam mudados, como a aprendizagem da disciplina de Educação Moral e Cívica que foi extinta dos *Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN*, o respeito à família radicalmente alterado, assim como o conceito de liberdade de expressão na imprensa, que outrora fora tão aclamado, mas no tempo das redes sociais esteja ameaçada, é possível que uma criança de hoje possa não entender o sentido profundo de algumas passagens das peças de Maria Clara Machado, mas um adulto que é o interlocutor para as crianças, ele pode ser tocado com os temas das peças.

Frases como a do personagem Pluft, que diz: “– Mamãe, gente existe” (MACHADO, 1969, p.171); ou do personagem Rei Dagoberto, que reclama: “– É isto, Ministro. Um herói! [...] Mas onde? Onde encontrar este herói? Estão todos ocupados nas suas lutas particulares...íntimas... já se foi o tempo...” (MACHADO, 1984, p. 121), são alguns fragmentos que detêm uma simbologia ampla, e uma criança pode não ser capaz de compreender no primeiro momento, considerando sua imaturidade, mas um adulto que lhe acompanhe ao teatro, ele pode ser a ponte. Um adulto muito provavelmente poderá se identificar nostalgicamente ao se dar conta de que estas palavras, como as que foram selecionadas por Clara, a partir das referências populares, o fazem reconstituir no imaginário os tempos de uma infância com as brincadeiras infantis de tempos imemoriais. Por outro lado, expressões verbais como “lumbago”, “papaventar”, “estudar aritmética”, “quem vive na rua não tem tutano” ou “rififi”, embora sejam termos populares brasileiros que caíram em desuso, podem ser entendidas pelo público mirim, seja através da linguagem escrita ou através do recurso da cena.

Passagens como estas aqui mencionadas são recorrentes em todas as obras da autora e provam que as peças podem ser compreendidas por crianças e adultos. A ambivalência na dramaturgia leva em conta aspectos infantis e

adultos na obra machadiana e é aqui retomada a fim de evidenciar mais uma vez que o teatro de Clara Machado não existe apenas para o público infantil.

O sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto, pois conforme explica Bakhtin (1992, p.106), de fato “há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis”. Quanto a dinâmica e influências Bakhtin afirma:

Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir e deixa de ser apreendida como ideologicamente significante. (BAKHTIN, 1992, p. 119).

O que sobressai nas peças de Maria Clara Machado é a linguagem, a simbologia, a poesia, e não o mercadológico, o patrocínio ou o apelativo das obras literárias como os *best-sellers* infantis dos dias atuais, que disputam uma vaga na lista dos livros mais vendidos. Eis o que diferencia e consagra Maria Clara como detentora de uma linguagem teatral de referência e repleta de elementos filosóficos, fabulescos e ideológicos. Estes são alguns dos aspectos linguísticos detectados nas suas obras, com os quais crianças e adultos podem se identificar na atualidade.

Quanto às significações possíveis que as palavras podem receber e exprimir, dentre quatro obras do legado machadiano que são aqui tomadas para uma análise, *Pluft, o fantasminha* (1955) é a que mais tem uma linguagem voltada para o receptor infantil, cujos elementos estéticos primam pela poesia e por conter aspectos lúdicos. Nem por isso a peça deixa de cativar os maiores. Qualquer adulto se deleita com a estória do fantasma mais humano que se conhece no teatro brasileiro. Mas nas obras *A menina e o vento* (1963), *Tribobó City* (1971) e *O dragão Verde* (1984) pode ser lido uma gama de outros signos como críticas aos poderes político, econômico e simbólico, além do registro de costumes sociais de épocas, que coincidem com os anos das primeiras encenações de cada uma destas peças no Brasil.

O teatro de Maria Clara Machado resiste há seis décadas

O Brasil entre 1960 e 1980 atravessou muitas mudanças, tendo inclusive a ditadura militar como o principal pano de fundo para o contexto histórico.

Segundo Silva:

Os registros históricos apontam que entre 1950 e 1960, o teatro para o público infantil ficou reduzido a exíguos grupos que exerciam este ofício, pois seus membros resistiam com a prática do fazer teatral para criança, porque o teatro infantil ainda lhes garantia as suas sobrevivências. (SILVA, 2018 p.99)

Naquele período o teatro brasileiro já contava com muitos nomes importantes para a cena nacional. Inclusive surgiram relevantes grupos de teatro em todos os extremos do Brasil que até hoje estão em atividade como: *Grupo Imbuça* em Sergipe, o *Grupo Ta Na Rua* no Rio de Janeiro, a *Tribo de Atuadores Oi Nois Aqui Traveis* no Rio Grande do Sul, o *Grupo Piolin* na Paraíba, entre outros.

Quanto a uma evolução do Teatro brasileiro, Barbara Heliodora observou:

[...] Eu acho que agora está havendo uma coisa importante: muito teatro brasileiro. Não estou dizendo que tudo é bom, mas se não existir muito, não vai haver bom. A grande diferença é que ainda na década de 60 apareceu a 'Lei Dois por Um'. Para cada dois textos estrangeiros, você tinha que encenar um nacional. Aí os grupos estreavam com um infantil nacional pela manhã e à noite levavam o estrangeiro. Aí se você olha o teatro hoje e vê que a maioria dos espetáculos é de texto nacional, você percebe a evolução, a diferença. Naquela época o estrangeiro tinha um domínio muito grande. Eu tenho uma lembrança que durante [19]50 e [19]60, se fazia sucesso em Paris, Londres ou Nova Iorque, era importado de qualquer maneira, relevante ou não para o público brasileiro.¹³

A pesquisadora Maria Lúcia Pupo, em seus estudos acerca do teatro infantil produzido na cidade de São Paulo na década de 1970, aponta que em relação às décadas anteriores, “é o momento em que mais surgem textos e produções destinadas ao público infantil”. Talvez este fato possa ter ocorrido em face das políticas de fomento à produção cultural implantadas pelo Estado naquele período. Veja-se o caso do *I Plano Nacional de Cultura* do país, criado em

¹³ Entrevista de Bárbara Heliodora, crítica de teatro no jornal *O Globo*, concedida ao site Overmundo disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/entrevista-barbara-heliodora> Acessado em 19/08/2018 as 18h03

1975. À época, mesmo que esta ação de governo ainda ficasse longe das grandes ações efetivas, pelo menos já se estabelecia no papel um esboço para nortear as políticas públicas em prol da cultura brasileira.

Desde a estreia de Maria Clara Machado em 1953, praticamente seis décadas se passaram e, mesmo que o panorama cultural tenha mudado para melhor, está longe do ideal. Mas foi neste contexto que a artista produziu o seu teatro, cuja dramaturgia nasceu refletindo sobre um país que buscava a melhoria dos seus produtos culturais, bem como a ampliação de oferta e demanda do consumo de bens simbólicos.

Segundo Renato Ortiz (1985), somente a partir da década de 1965, a cultura adquiriu um forte impulso em vários âmbitos. Foi neste período que a cultura nacional teve o Estado como o seu grande incentivador e patrocinador através da intervenção do governo. A expansão da economia brasileira a partir da década de 1950, momento em que o país implementava uma nova revolução industrial durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek, implicou também na expansão demográfica dos grandes centros urbanos. Isso fez com que a demanda para atividades de cultura estimulasse o surgimento de novos aparelhos culturais, que pudessem saciar um público ávido para consumir bens simbólicos.

Tudo parecia prosperar naquele momento, pois o país apostou as suas fichas em função da modernização da sua indústria, mas por outro lado havia a ditadura militar, a repressão, as inúmeras perseguições e os desaparecimentos de pessoas nesse período, tudo isso instaurava o medo. Tal era o cenário político e cultural brasileiro quando Maria Clara Machado escreveu a obra *A menina e o vento* em 1963. Dentro de uma cronologia machadiana, ela já havia escrito duas obras-primas: *Pluft, o fantasma* (1955), que é mundialmente conhecida, e *O cavalinho azul* (1960). Essas duas peças ainda hoje concorrem para inevitáveis comparações estéticas entre outras obras da própria autora.

A maturidade da escrita teatral de Clara coincide com a estreia de sua décima-quinta peça, *A menina e o vento* (1963). Esta obra não esteja diretamente imbricada de outras literaturas, como ocorre em outras peças da autora, ela apresenta temas que denotam um certo engajamento e, sobretudo, faz críticas

que podem estar relacionadas ao período histórico vivenciado pela autora. É nesse momento e neste cenário que Maria Clara Machado produziu sua dramaturgia que a esta altura já carregava traços estilísticos bastantes consistentes. Embora a autora tenha repetido alguns recursos literários utilizados anteriormente, nesta peça ela reinventou seu próprio estilo, escrevendo as aventuras de uma menina muito esperta, que “dá nó em pingo d’água e conversa com o vento”¹⁴.

O significado que está implícito nas entrelinhas de *A menina e o vento* (1963) pode passar despercebido para o leitor e/ou espectador comuns. Mas diante de um olhar investigativo e mais crítico, esta peça chama a atenção. Em quase todas as obras teatrais que Maria Clara escreveu, ao longo de cada uma das trinta estórias, os fatos e as circunstâncias sempre se desenvolvem de maneira cômica. Na trama em questão não é diferente, a autora põe quase tudo em situação de riso. Será por este motivo que a dramaturga não foi atingida pela censura tão rígida à época? Cabe ressaltar, entretanto, que através do riso os seus textos falam de coisas sérias como liberdade de um modo geral, seja na família, na sociedade ou na imprensa, algo praticamente impossível durante o regime ditatorial.

Naquela época, o Governo Federal fazia bradar o refrão do hino “Eu te amo meu Brasil, eu te amo”, propagado em cadeia nacional de comunicação, tentando inculcar o amor à pátria em milhares de estudantes brasileiros. Ao mesmo tempo, Maria Clara fazia com que a protagonista de *A menina e o vento*, sobre o palco, pronunciasse em alto e bom som as suas provocações: “Ora, vê-se que o senhor é ignorante; sei fazer uma porção de coisas; sei fazer tricô... e sei fazer coisas boas... para contrabalançar as chatas. [...] arrumar a cama, ir ao dentista [...] e ser obrigada a amar o Brasil” (MACHADO, 1969, p. 20)

Embora sejam hoje mais notórios os verídicos fatos envolvendo perseguição a vários outros artistas em tempos de *AI-5*, inclusive com a ocorrência de censura à própria Maria Clara em anos seguintes ao *Ato Institucional*, é de se perguntar como passou despercebida ao carimbo dos censores a frase “[...] e

¹⁴ No trecho entre aspas foram apropriadas frases do dito popular brasileiro.

ser obrigada a amar o Brasil” (MACHADO, 1969, p. 20), que pode ser considerado um evidente insulto à Pátria naquele período. A fala em questão é da personagem Maria de Almeida – trata-se de uma menina de doze anos extremamente prolixa, que tem uma personalidade muito inventiva, cuja semelhança de gênio nos remete a uma outra personagem nacionalmente conhecida: a boneca Emília de Monteiro Lobato. Essa mariazinha que briga, que reclama, que luta, que pede ao *Vento* para fazer umas ruindadezinhas, é a mesma que sonha em descobrir um Brasil muito mais interessante do que aquele mostrado nas fotografias desbotadas dos livros de geografia. Pelo fato de esta personagem ter o mesmo nome da autora, não poderíamos considerar e também ler em sua construção alguns traços autobiográficos? Seria essa Maria de Almeida o alterego de Maria Clara Machado? Mas sigamos o caminho de outros ventos e, como no dizer da própria autora, “tomemos ventos sudoestes” (MACHADO, 1969, p.191).

Dentre outros autores, é possível afirmar que Maria Clara Machado é um dos nomes de relevância que fez girar a engrenagem do processo de avanços do teatro na América Latina, primando por uma dramaturgia que almeja uma função muito maior que o entretenimento. Seja no teatro *O Tablado* ou não, quanta gente não se tornou espectador ou artista de teatro após o contato com a literatura dramática machadiana? Esta é uma pergunta cuja resposta parece imensurável e, justamente por isso, não há como negar a grande influência e a contribuição deste gênero teatral para várias gerações. É perceptível que o compromisso da escritora parece vinculado às mudanças de acordo com os contextos, e isto pode ser constatado através da experiência prática de leitura das suas peças em ordem cronológica. As realidades sociais frequentadas e experienciadas por Maria Clara serviram como mote de criação, mas com um distanciamento crítico.

Segundo os estudos de teorias da comunicação, desde o fim de século XX, o que importa é o que as pessoas fazem com os meios de comunicação, ou seja, um questionamento pertinente nesta análise é qual a contribuição do teatro de Maria Clara Machado? Contudo, um fato não se pode negar, passaram-se décadas e o teatro machadiano ainda permanece. Um dos desdobramentos do empirismo de Clara no teatro *O Tablado*, foi a repercussão de suas montagens

teatrais desde 1951 e também na formação de artistas que tornaram-se conhecidos como *Jaqueline Laurence, Kalma Murtinho, Louise Cardoso, Hélio Ary, Nelly Laport, Cacá Mourthè, Bárbara Heliodora, Ricardo Kosoviski, Bernardo Jablonsky*, até as gerações mais recentes que são artistas popularizados pela mídia televisiva como *Malu Mader, Cláudia Abreu, Marcelo Serrado, Heloisa Perissé e Lucio Mauro Filho*. Estes são alguns dos nomes que constam nos registros que discriminam os elencos e fichas técnicas das encenações das peças de Maria Clara Machado no teatro *O Tablado*.

São poucos os teatros brasileiros que preservam a memória de suas montagens. Esse nível de organização é algo que merece destaque, pois no caso de *O Tablado*, há uma vasta catalogação com textos e imagens de registros de suas produções que está disponível através da internet¹⁵, além do acervo de cenários, figurinos e adereços que são patrimônios físicos preservados.

O teatro machadiano ampliou o seu público, conquistando também as famílias não só dos arredores do teatro *O Tablado* na zona sul carioca, mas tempos depois ganhou os palcos do Brasil e do mundo. Este teatro que ainda hoje é classificado como infantil, desde aquela época, ao mesmo tempo em que consegue entreter, comunica, informa, denuncia e registra metaforicamente alguns traços históricos e sociais brasileiros.

A obra dramaturgica de Maria Clara Machado despertou o gosto pelas artes cênicas em pelo menos cinco gerações. Dentre muitas produções profissionais e amadoras de Norte a Sul deste país, a cada temporada teatral, sempre há uma produção para estreiar com um texto da senhora Machado.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1988.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1996.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Maria Clara Machado**. São Paulo: Edusp, 2005.

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

¹⁵ Endereço para consulta virtual da história e dos registros de imagens de todas as montagens: <http://otablado.com.br/o-tablado/historia/> Acessado em 19/08/2018 as 17h03.

LEVI, Clóvis. **Teatro Brasileiro: um panorama do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

MACHADO, Maria Clara. **Teatro Completo**. 2. ed. Volumes I,II,III,IV,V e VI. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Global, 1996.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Diferentes abordagens em teatro-educação**. Boletim informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen), setembro, 1986.

SILVA, Sandro Luis Costa da. **O Teatro de Maria Clara Machado do Tablado para as Escolas**. Cuiabá. EdUFMT, 2018.

THOMPSON, John. **Mídia e Modernidade: Uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 2002.

DOCUMENTOS POR MEIO ELETRÔNICO:

Rio de Janeiro: **Cadernos de Teatro O Tablado**, Edição Nº164-5, Jan. Fev. Mar. 2001. <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro/> Acesso em 04/07/2018 as16h01

O TABLADO. Maria Clara Machado: vida: obra. Site elaborado por Luiza Chamma; Vizir; Juliana Tillmann. Disponível em: www.otablado.com.br - Acesso em: 04/07/2018 as 9h40